

DESPRE SEMNIFICAȚIA CERCULUI TEATRAL AL SANCTUARULUI DIN SAMOTHRAKE

Ionuț Bogdan SZABO*

Keywords: sanctuary, passage, ritual, pilgrins, inițiator.

În cuprinsul acestui articol vom discuta contribuțiile recente cu privire la semnificația Cercului Teatral, una dintre structurile cele mai vechi, descoperite în cadrul sanctuarului din Samothrake. Sanctuarul, dedicat cultului de mistere al Marilor Zei (*Megaloï Theoi*), a fost discutat pe larg de o serie de cercetători (Hemberg 1950; Lehmann 1955; Cole 1984; Dimitrova 2008). Deși edificiile din sanctuar au fost publicate pe larg de către New York University Institute of Fine Arts, fiind identificate, datorită inscripțiilor, persoanele care au dedicat anumite structuri, funcția cultică a fiecăreia rămâne încă subiect de dezbatere. În cazul Cercului Teatral, ca urmare a poziționării sale în partea inițială a Drumului Sacru, vom putea susține că această funcție era una centrală în cadrul procesiunilor ritualice, construcția fiind proiectată cu scopul conștient de a servi ceremonialului cultic.



Fig. 1. Cercul Teatral, privit dinspre Sud. Fotografie realizată de Ionuț Bogdan Szabo.

* Institutul de Arheologie Iași.

James McCredie a făcut numeroase săpături în sanctuar, identificând drumul sacru în campaniile din anii 1960-1970, drum ce pătrundea în sanctuarul Marilor Zei venind dinspre Est (Palaeopolis), trecând prin Propylon-ul lui Ptolemeu al II-lea și Cercul Teatral, către interiorul sanctuarului. Cercul Teatral reprezintă structura cea mai veche care s-a păstrat, fiind singura construcție ce poate fi datată spre finele secolului al V-lea î.Hr. sau începutul secolului al IV-lea î.Hr.¹ Recent, actualul director al săpăturilor, Bonna D. Wescoat, a publicat un articol cu privire la Drumul Sacru (2012) și o lucrare dedicată monumentelor de pe dealul estic al sanctuarului (2017), contribuții semnificative pe care ne vom sprijini argumentația.

Pentru a întâmpina pelerinii pe drumul sacru, tangentă la Cercul Teatral a fost ridicată o structură dorică, cu fața înspre exteriorul sanctuarului, destul de bine păstrată. Buna conservare s-a datorat deciziei de a îngropa structura în urma distrugerii sale, în loc de a fi reconstruită, în colțul de Sud-Est fiind descoperite blocurile de epistil cu o inscripție lizibilă în partea inițială, ce a fost completată cu cinci litere adiționale, permițând astfel reconstituirea integrală: ΒΑΣΙΛΕ|ΣΦΙΛΙΠΠΙΟΣ|Α[ΛΕΞΑΝ]Δ[Ρ]|Ο[Σ ΘΕΟΙΣΜΕΓ]|Α[ΛΟΙΣ].² Singurii regi care au condus împreună au fost fratele vitreg al lui Alexandru cel Mare, Filip al III-lea Arrhidaios, și fiul său postum, Alexandru al IV-lea. Acestui colț, păstrat aproape intact, îi datorăm așadar cunoașterea celor care au făcut dedicația, fiind singura parte a clădirii rămasă *in situ*.³ După intrarea în sanctuar, Drumul Sacru pătrunde în Cercul Teatral, iar calea de acces se distinge în mod clar prin deschiderea de 2 m în ultimul rând de trepte. Aceasta deschidere, completată de expansiunea arhitecturală a căii de acces, crea un spațiu în care candidații la inițiere, oficialii și alți pelerini se puteau opri pentru a realiza acțiuni potrivite pentru a intra sau a ieși din sanctuar.⁴

Cercul Teatral a fost construit ca *theatron*, având o serie de rânduri de trepte ce înconjurau un spațiu circular, tip *orchestra*, pavat cu pietre poligonale. Structura a fost denumită după aspectul circular și a rămas în centrul tuturor dezvoltărilor arhitecturale și monumentale de pe dealul estic, realizată într-o mică depresiune pe unde pătrundeau pelerinii în sanctuar. Aceasta era deja parte a spațiului sacru, fiind înconjurată de stânci ce formau un teatru natural. Un strat de pământ cu diferite vestigii sugerează activitate înainte de configurarea arhitecturală a zonei care, după construirea Cercului Teatral, a suferit o singură schimbare majoră, în jumătatea de mileniu în care a deserved interesele sanctuarului.⁵

Importanța Cercului Teatral în cadrul misterelor decurge din situația de a fi cea mai veche structură permanentă cunoscută. Acesta era unul dintre primele puncte de interes de pe Drumul Sacru, care lega cetatea din Samothrake de edificiile din cadrul sanctuarului, putând găzdui câteva zeci de participanți. Pariente, de pildă, calculează că aproximativ 80 de oameni puteau fi primiți de cei 49 m de trepte, în cazul în care structura nu era complet circulară.⁶ Întrucât Cercul Teatral este primul punct de interes semnificativ pe Drumul Sacru către interiorul sanctuarului, considerăm că această construcție ar fi avut un rol ceremonial central, așa cum se va vedea în continuare. Este important să determinăm semnificația pe care o avea structura, întrucât aceasta ne poate conduce la înțelegerea modului de desfășurare a procesiunilor inițiatice, în cadrul misterelor.

Calea de acces în Cercul Teatral, ce întreprindea arhitectura circulară, a fost realizată în

¹ Wescoat, Bonna D., *Samothrace: The Monuments of the Eastern Hill*, Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 43.

² McCredie, James R., „*Supplementary Investigations, 1968-1977*”, în: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 48, 1979, p. 9.

³ Wescoat, Bonna D., *Coming and Going in the Sanctuary of the Great Gods, Samothrake*, în: Wescoat, Bonna D.; Ousterhout, Robert G. (ed.): *Architecture of the Sacred*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 73.

⁴ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 38.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁶ Pariente, Anna, *Rapport sur les travaux de l'École française en Grèce en 1987, Argos 2. Terrain Karmoyannis*, în: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 112, 1988, p. 702.

rândul superior. Fețele laterale ale blocurilor de pe calea de acces sunt bine șlefuite și nu au tăieturi brute pe partea expusă, treapta de mai jos fiind, în schimb, tăiată până la baza ei de pe rândul anterior, ceea ce nu se întâmplă în alte zone ale construcției. Pereteii laterali originali sunt indicați în mod clar acolo unde blocurile ce alcătuiau treptele sunt întrerupte în mod uniform, aceștia fiind alcătuiți din pietre lucrate cu grijă, din același calcar ca și treptele. Pasajul este întrerupt de fundația peretelui sudic al clădirii alăturate precum și de colțul Dedicăției lui Filip al III-lea și Alexandru al IV-lea, evidențiindu-se, totuși, că această cale de acces avea o lungime de aproximativ 2 m. Prin intermediul ei, vizitatorii puteau trece spre centrul sanctuarului, fiind tăiată pe latura de nord-vest a complexului, însă nu s-a putut stabili cum se încheia această cale de acces, care era pavată parțial cu aceleași pietre din trahit ca și *orchestra*.⁷ În opinia noastră, construirea acestei căi de acces nu ar fi avut sens decât dacă, la origine, structura treptelor – ce a fost reconstituită doar parțial pe rândurile superioare – ar fi fost întru totul circulară; altminteri, spațiul cu rânduri incomplete ar fi fost suficient de generos pentru a permite pătrunderea în interior, fără a fi necesară o cale de acces distinctă.



Fig. 2. Cale de acces. Fotografie realizată dinspre sud de J. R. McCredie. Sursa: Wescoat 2017, fig. 45. Mulțumiri pentru dreptul de reproducere Trustees of the American School of Classical Studies at Athens.

Pe primul șir de trepte, probabil cu scopul de a se potrivi cu suprafața de trahit inegală, înălțimea este variabilă. Calea de acces spre Cercul Teatral face ca acest lucru să fie remarcat, totodată și diferența în ce privește nivelul fundației din partea de nord. Al doilea și al treilea șir de trepte se sprijină pe latura de sus a celor anterioare, fiind însă susținute în principal pe baza de trahit.⁸ Dintr-un al patrulea șir de trepte s-a descoperit un singur bloc dislocat care a fost folosit la structura refăcută, ca și rămășițele din al cincilea rând și temelia de calcar. Al patrulea rând trebuie să se fi întins inițial dintr-o parte în alta a fundației pentru a crea o platformă de 1,40 m lățime, existența sa fiind indicată de faptul că era necesar încă un nivel al Cercului Teatral pentru a acoperi suprafața de trahit ce susținea al treilea șir. Este posibil să fi existat și

⁷ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 37.

⁸ *Ibidem*, p. 34.

al cincilea, dar nu este necesar din punct de vedere al structurii, dat fiind că pe cele patru niveluri era un spațiu suficient de mare pentru oficiali, candidați la inițiere, vizitatori etc.⁹

Participanții la inițieri, aflați în pragul unei vieți noi, pătrundeau în sanctuar dinspre est, unde era vizibilă fațada corintică a Propylon-ului; apoi se cobora către Cercul Teatral, lângă care Dedicăția lui Filip al III-lea și Alexandru al IV-lea forma un pavilion acoperit, orientat atât spre drumul sacru, cât și spre Cercul Teatral.¹⁰ Deși nimeni nu știe cum era experiența personală a inițiatului la Samothrake, acesta putea să fi dobândit în lumina zilei, după ritualuri, o nouă conștiință asupra sarcinilor ce îi stau în față. Printre binecuvântările care erau date inițiaților în mistere este atestată salvarea din pericolele pe mare, și poate chiar speranța unei vieți de apoi binecuvântate. La plecare, inițiații se urcau din valea în care se afla sanctuarul, ajungând iarăși la Cercul Teatral, a cărui structură geometrică circulară putea conduce la noțiuni precum cosmosul, continuitatea și comunitatea, ordinea splendidă, abundând de asocierea ei cu forța de viață regenerativă ce avea o rezonanță plină de semnificație.¹¹



Fig. 3. Fundația ce delimitează capătul *orchestrei* de prima treaptă.

Fotografie dinspre vest realizată de J. R. McCredie. Sursa: Wescoat 2017, fig. 41.

Mulțumiri pentru dreptul de reproducere Trustees of the American School of Classical Studies at Athens.

Rândurile de trepte plasate concentric structurează atât spațiul de reprezentații, cât și locul de unde se asistă la reprezentații, despre care nu putem spune că ar fi avut vreo influență asupra formei circulare. Wescoat (2017) arată că, probabil, această formă are o valoare semantică, pe care o putem urmări de la conceperea timpurie, până la folosirea ei în timpul perioadei celei mai înfloritoare. Deși o depresiune în peisaj nu este suficientă inspirație pentru realizarea Cercului Teatral, putem constata, totuși, că acest *theatron* sau spațiu pentru privit avea o alcătuire circulară, delimitând spațiul interior și al treptelor de spațiul de tip *orchestra*. Această realizare situează structura din Samothrake într-un loc aparte între *theatra* din Grecia antică, imboldul pentru dezvoltare arhitecturală neobișnuită, în contrast cu alte construcții din aceeași perioadă, putând reprezenta un rod al amplasării topografice.¹²

⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰ McCredie, James R., *Samothrace: preliminary report on the campaigns of 1965-1967*, în: *Hesperia* 37, 1968, p. 219.

¹¹ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 99.

¹² Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 44.

După cum arată Wescoat, arhitectura similară a spațiului circular descoperit în *agora* din Argos este într-o relație de rezonanță cu Cercul Teatral din Samothrake, distincția fiind faptul că orchestra din *khoros* era realizată din pământ bătut. Acest spațiu, datat în aceeași perioadă – sfârșitul sec. V-începutul sec. IV î.Hr. – avea circa 28 m diametru, fiind înconjurat printr-o circumferință formată de două trepte, fiind astfel suficient de încăpător pentru a găzdui atât o audiență ce șede, cât și public care stă în spate, în picioare.¹³ Totuși, spre deosebire de spațiul circular din Argos, care era deschis tuturor cetățenilor, prezența unei căi de acces în Cercul Teatral mai indică, în accepțiunea noastră, faptul că accesul în interior putea fi oricând restricționat, atunci când ceremonialul cultic sau desfășurarea procesiunilor o impuneau.

Participanții nu numai că privesc la reprezentații, dar trec, de asemenea, într-un spațiu sacru împărțit cu ceilalți participanți, căci forma închisă oprește mișcarea direcționată, după cum arată Bonna Wescoat. Aceasta îndreaptă participanții înspre experiența împărțită, care începe prin inițierea lor pe teritoriu sacru, iar forma spațiului dizolvă distincția dintre acțiune și spectatori. Astfel sunt puse bazele fraternității care putea dura și după evenimentul inițierii, iar străinii, care tocmai s-au alăturat de la o distanță semnificativă, sunt primii care să fie astfel aduși împreună, devenind intimi. Identitatea colectivă nou formată va persista în cadrul experiențelor ce vor veni. Pentru toate ritualurile sugerate mai sus, configurarea Cercului Teatral, cu un spațiu de reprezentație circular, încadrat de trepte pentru spectatori, duce la un rezultat foarte specific prin faptul că participanții sunt organizați într-o relație circulară unul cu celălalt, relație ce era reconstituită în cadrul fiecărei inițieri.¹⁴ Pe baza unei relatări despre expediția Argonauților (Diod. IV, 49.8) putem stabili, de asemenea, că parte a ceremoniilor trebuie să fi reprezentat jurămintele sacre. De la Plutarh aflăm că preoții îi întrebau pe candidații la inițiere despre cel mai cumplit lucru pe care l-au făcut (Plut. Apoph. XVI). Aceste ritualuri trebuie să fi avut un efect de sporire a intimității, în cadrul cercului de *mystai*, care ajungeau să-și cunoască reciproc secretele.¹⁵ Dacă adăugăm faptul că au fost descoperite mai mult de 20 de baze de statui, aparent în conexiune cu structura, putem trage concluzia că plasarea acestora pe treptele superioare ar însemna că inițiații erau înconjurați de un cerc de statui de dimensiunea corpului uman. Prin analogie cu alte situri, Blakely consideră că aici erau reprezentați eroi sau inițiați celebri, precum Iason și Argonauții, Ulise și Menelau, Orfeu sau Dardanos, întemeietorul legendar al Troiei.¹⁶

Putem pune în discuție o ipoteză formulată de Wescoat, cu privire la organizarea spațiului, astfel încât să fie pregătit pentru observarea sacrificiului la altarele monumentale. În această situație, mulțimea se așează, de regulă, într-o parte, de pildă, în zona dintre altar și templu – această formă de incintă cu altar aparținând, de asemenea, tipologiei arhitecturale a spațiilor circulare. Fără îndoială, o astfel de variantă arată că spațiul poate servi o parte importantă a ceremonialului ritualic, folositoare pentru cei nou-sosiți, ca martori ai sacrificiului.¹⁷ Totuși, structura Cercului Teatral sfidează încadrarea funcțională, nici un text antic sau dovadă epigrafică neprecizând acțiunile asociate cu acest spațiu. Deși forma sa arhitecturală și poziția de tranziție sugerează multiple utilizări, nu s-a putut stabili însă cu certitudine scopul său, situație ce se extinde și la partea centrală a sanctuarului. În privința altor construcții din sanctuar, s-a dobândit cel puțin o înțelegere asupra design-ului și datei, sau chiar persoanelor care au dedicat multe monumente remarcabile.¹⁸ Considerăm mai degrabă că, dacă procesiunile sacre pătrundeau mai întâi în acest spațiu, atunci aici trebuie să fi fost și locul în

¹³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁴ *Ibidem*, p. 60.

¹⁵ Burkert, Walter, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, ed. a II-a, Stuttgart: W. Kohlhammer, 2011, p. 423.

¹⁶ Blakely, Sandra, *Toward an Archaeology of Secrecy: Power, Paradox, and the Great Gods of Samothrace*, în: Rowan, Y. (ed.), *Beyond Belief: The Archaeology of Religion and Ritual*, 2012, p. 56.

¹⁷ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 87.

¹⁸ *Ibidem*, p. 69.

care erau înmânate candidaților la inițiere primele obiecte cu semnificație ritualică, care puteau fi apoi lăsate în urmă, pentru viitorii participanți, la părăsirea sanctuarului.

Sugestia autorilor, precum Nonnos (*Dionysiaca* III, 38-51), potrivit căreia misterele aveau loc pe timp de noapte, este reflectată de descoperirile din Cercul Teatral. Între cele trei tipuri de obiecte descoperite în stratul de distrugere al Complexului Teatral, enumerăm opaițe realizate manual și la roata olarului. Alături de acestea, s-au descoperit vase conice și un bloc de marmură modelat, care putea fi un altar. Pe lângă opaițele aflate în stratul de distrugere, altele au ieșit la iveală de la nivelul antic de călcare din spatele Cercului Teatral, ele fiind suficient de mici pentru a putea fi ținute în palmă. Putem, de aceea, presupune că festivitățile nocturne erau uzuale, cu atât mai mult cu cât cel puțin o parte dintre participanții la ritualuri trebuie să fi dus în mână astfel de opaițe. Desigur că exista și opțiunea luminării cu ajutorul torțelor, dar calea pentru fiecare persoană care pătrundea individual trebuie să fi fost luminată cu opaițe, pe măsură ce participanții se adunau pe treptele Cercului Teatral, aceste lumini reconstituind în mod efemer arhitectura locului, în particular forma circulară continuă.¹⁹ În Arsinoeion au fost, de asemenea, descoperite opaițe întregi și fragmentate, indicând faptul că și în domeniul sacru, anumite acțiuni erau realizate în semiîntuneric, rezultând prezența serbărilor nocturne la lumina torței.²⁰

Vasele conice au fost de asemenea descoperite în mai multe zone din sanctuar, majoritatea fiind situate fie în partea de sud-est a Dedicăției lui Filip al III-lea și Alexandru al IV-lea, fie deasupra zidului dărâmat al terasei sau răspândite în exterior, pe trepte. Este clar că ele erau lăsate în mod intenționat pe perimetrul Cercului Teatral, căci cantitatea impresionantă de vase conice, stadiul lor de preservare, și faptul că erau amestecate cu puțin pământ argumentează pentru un depozit primar.²¹ Deși nu putem cunoaște cu siguranță funcția Cercului Teatral, nu putem exclude ipoteza potrivit căreia la aceasta s-au adăugat și serviciile făcute cetății Samothrake în timpuri în care necesitatea ei nu era reclamată de ceremonii, căci treptele puteau folosi ca scaune, dacă erau utilizate din două în două.²² Marchetti și Rizakis (1995) argumentează că structura era, inițial, complet circulară și că rândul de sus a fost tăiat când a fost introdusă baza de tip *krepis*.²³



Fig. 4. Intersecție a Cercului Teatral (dreapta) cu fundația Dedicăției lui Filip al III-lea și Alexandru al IV-lea (stânga). Fotografie dinspre sud-vest, realizată de J. R. McCredie. Sursa: Wescoat 2017, fig. 40.

Mulțumiri pentru dreptul de reproducere Trustees of the American School of Classical Studies at Athens.

¹⁹ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 60.

²⁰ Hemberg, Bengt, *Die Kabiren*, Uppsala: Almqvist & Wiksells.1950, p. 108.

²¹ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 94.

²² *Ibidem*, p. 105, n. 71.

²³ Marchetti, Patrick și Rizakis, Yvonne, *Recherches sur les mythes et la topographie d'Argos. IV. L'Agora revisitée*, în: Bulletin de Correspondance Hellénique 119, 1995, p. 45.

Este, fără îndoială, o ipoteză interesantă, însă greu de probat, întrucât nu au fost documentate evoluții semnificative ale structurii, cu excepția realizării în mod tangențial a Dedicăției lui Filip al III-lea și Alexandru al IV-lea, la sfârșitul secolului al IV-lea î.Hr.

Wescoat mai amintește și alte structuri similare, precum marea structură de pe latura sudică a acropolei din Palaiokastro, similară celei din zona agorei din Sparta, pe care Pausanias (Paus. III, 11.9) o numește *khoros*, iar Herodot (Hdt. VI, 67) și Lucian (*Anacharsis* XXXVIII) o identifică ca *theatron*, termeni ce indică atât oferirea, cât și participarea la reprezentație. Acest monument, de circa 43,3 m, constă dintr-o structură ortostatică ce susține o platformă în trepte.²⁴ Un alt exemplu, în cadrul sanctuarului din Delphi, este reprezentat de Halos, singurul loc viabil pentru audiențe largi. Ca urmare a topografiei și configurației monumentelor din sanctuar, acesta era, de asemenea, un spațiu desemnat pentru procesiuni, cel puțin în perioada elenistică. Din decretul legate de Eumenaia și Attaleia (*FdD* III.3), festivaluri din secolul II î.Hr., se cunoaște faptul că aceste procesiuni se realizau prin acest spațiu, înainte de a se apropia de altarul lui Apollo.²⁵

Dacă teatrul din vestul sanctuarului putea fi folosit pentru festivalurile anuale, Cercul Teatral avea, fără îndoială, o semnificație cultică. Phyllis Lehmann (1962) susținea, pe baza dovezilor epigrafice (Fraser 1960, nr. 62, 63; Dimitrova 2008, nr. 168, 169), că sanctuarul din Samothrake ar fi fost accesibil atât celor inițiați, cât și celor neinițiați, însă accesul fie în Anaktoron, fie în Hieron, ar fi fost permis numai celor care deveniseră deja *mystai*, trecând totodată prin ritualul de confesiune preliminar pentru *epopteia*, sau cei care ajunseseră *epoptai*, având, așadar, un grad superior.²⁶ Exista, în mod cert, un anumit prestigiu al fiecărui stadiu de inițiere în mistere, după cum relatează Diodor din Sicilia (Diod. V, 49.6), potrivit căruia cei care deveneau inițiați erau mai pioși, mai dreți și mai buni în fiecare aspect, față de starea lor anterioară. Este cunoscut, de asemenea, de la Pausanias (Paus. IX, 25.5), faptul că secretele misterelor nu puteau fi dezvăluite celor neinițiați. Prin urmare, este de așteptat ca inițiații să își fi luat anumite însemne distinctive, fiind atestate inelele de fier magnetizat (Lucr. VI, 1044–7) și centurile violet (scholia ad Apollon. Rhod. I, 917–918).

Semnificația cultică a Cercului Teatral este încă subiect de dezbatere. James R. McCredie, urmat de Walter Burkert, argumentează că aici se desfășura sacrificiul inițial.²⁷ Kevin Clinton a susținut că *thronosis*, ritualul de purificare, se constituie în stadiul inițial al inițierii, *myesis*, ce ar fi avut loc în Cercul Teatral.²⁸ Susan Cole argumentează faptul că aici avea loc pregătirea candidaților la inițiere prin instrucțiuni despre ceea ce va urma.²⁹ Totodată, faptul că, în preajma Cercului Teatral, s-au descoperit numeroase vase conice sugerează că locul a fost folosit ca depozit sau că a avut un rol în cadrul libațiunilor.³⁰ Astfel, participanții la ritualuri își lăsau bolurile pentru libațiuni în spatele construcției, înainte de a pătrunde din nou în Cercul Teatral, la părăsirea sanctuarului.³¹

Faptul că Marii Zei din Samothrake sunt denumiți în izvoarele literare Cabiri (Hdt. II, 51.1) face ca aceștia să poată fi încadrați într-un întreg context mitografic. În legendara expediție a Argonauților, aceștia s-ar fi oprit în Samothrake, unde au cinstit divinitățile ale căror

²⁴ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 83.

²⁵ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 50.

²⁶ Lehmann, Phyllis Williams, *The pedimental sculptures of the Hieron in Samothrace*, Locust Valley, N.Y.: Augustin, 1962, p. 19.

²⁷ McCredie, *op. cit.*, 1968, p. 219; Burkert 1993, p. 180.

²⁸ Clinton, Kevin, *Stages of initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries*, în: Cosmopoulos, M. (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cult*, 2003, p. 65.

²⁹ Cole, Susan Guettel, *Theoi Megaloi: The cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden: E.J. Brill, 1984, p. 26; Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 69.

³⁰ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 60.

³¹ Bremmer, Jan N., *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014, p. 29.

ritualuri secrete erau celebrate (Apollonius Rhodius, *Argonautica* I, 916) și ar fi dedicat vasele care încă se mai găseau acolo, conform mărturiei lui Diodor (Diod. IV, 49.8). Există, în opinia noastră, o posibilitate întemeiată pe acest complex mitografic, ca vasele descoperite în preajma Cercului Teatral, la intrarea în sanctuar, să fi servit tocmai cinstirii călătorilor veniți de departe pentru a fi inițiați și identificați ritualic cu Argonauții. Fără îndoială că era vorba de o ceremonie preliminară și în niciun caz nu se poate susține, așa cum a făcut-o Clinton (2003), că în acest spațiu deschis, aflat la începutul Drumului Sacru, s-ar fi putut oficia ritualurile *myesis*, care ar fi permis accesul mai departe în sanctuar.

Spre deosebire de teatrul din vestul sanctuarului, construit în secolul II î.Hr., în cazul Cercului Teatral, avem de-a face, indiscutabil, cu un spațiu construit în mod circular încă de la începuturile sale, iar întrebuintarea sa ritualică trebuie să fi fost complet diferită de aceea a orchestrei teatrale.³² Având în vedere că este cea mai veche structură identificată, s-a formulat, așadar, ipoteza potrivit căreia aici ar fi avut loc ritualul inițial.³³ Până la ridicarea Propylon-ului lui Ptolemeu al II-lea, în jurul anului 280 î.Hr., pătrunderea în sanctuar se făcea însoțind procesiunea sacră, care ar fi trecut valea pe un pod, întâlnind apoi Cercul Teatral, unde participanții își puteau ocupa locurile din tribunele care sunt în mod clar realizate pentru a sta în picioare și nu jos.³⁴ În opinia noastră, acest fapt este semnificativ și prin prisma posturii de venerație și respect față de sanctuar, ce nu ar fi permis candidaților la inițiere să fie așezați, lucru cu atât mai explicit în situația unui spațiu sacru proiectat în așa fel încât să fie destinat poziției verticale.

În prima fază a construcției teatrului vestic (secolul II î.Hr.), *orchestra* acestuia era alcătuită din pământ teșit, în timp ce Cercul Teatral era acoperit cu pietre pavate. Întrucât *orchestra* teatrelor cu semnificație cultică are adeseori o dimensiune relativ mică, acest lucru indică faptul că rolurile se puteau oricând inversa, iar spectatorii ce stăteau pe trepte puteau deveni actori. Orchestrele sunt rareori circulare în mod strict, experiența Cercului Teatral fiind, de aceea, cu totul distinctă de alte cazuri, condiționată de scala redusă și proximitatea audienței, care mai degrabă stătea în picioare, ceea ce crea o stare de anticipație. Faptul că spectatorii stăteau în picioare în spațiul circular, pe trepte care circumscriau zona de reprezentație, este aspectul cel mai remarcabil al Cercului Teatral. Diametrul orchestrei, circumscris de treapta de jos, 9,15 m, este semnificativ mai mic decât dimensiunea tipică pentru un teatru civic, care poate fi între 20 și 30 m.³⁵

Existența unui spațiu circular ridică, desigur, problema dansurilor în cerc, Samothrake fiind cunoscută pentru căutarea Harmoniei, întoarcerea ei acasă și căsătoria cu Kadmos (părăsirea insulei alături de Kadmos este redată de Nonnos, *Dionysiaca* IV, 183-85). Diodor (Diod. V, 48.5-49.1) sugerează că dansul forma o parte importantă din celebrarea cultică, însoțit de sunetul chimvalelor și timpanelor, iar friza dansatoarelor corale, care înconjura interiorul Sălii Dansatoarelor Corale (denumită după aceasta), face ca dansul sacru să fi fost un motiv proeminent în sanctuar.³⁶ Noi considerăm că, spre deosebire de ritualul eleusin, care era mai degrabă conceput pentru reunirea lui Demeter cu fiica ei Kore, după răpirea acesteia, în cazul mitului din Samothrake, avem de a face cu o căsătorie inițiată, Harmonia fiind, de altfel, soră a întemeietorului misterelor, Iasion (Diod. V 48.2-4). Tot de la Diodor aflăm despre semnificația darului instrumentelor muzicale la nunta lui Kadmos cu Harmonia (Diod. V, 49.1). În sensul acestor relatări, putem susține, așadar, că forma Cercului Teatral și rândurile de trepte care îl delimitau de exterior corespund unui spațiu proiectat pentru o acustică favorabilă, așadar pentru cântecele sacre ce ar fi cinstit uniunea sacră, cu care erau întâmpinați candidații la inițiere.

³² Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 67.

³³ Cole, *op. cit.*, 1984, p. 26.

³⁴ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 70.

³⁵ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 45.

³⁶ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 86.

În alte situri, întâlnim structuri cu trepte sau standuri de pe care spectatorii urmăreau o reprezentație (de pildă, în templul Despoina de la Lykosoura, sanctuarul lui Demeter din Pergamon, sanctuarul lui Amphiaros din Oropos, iar mai târziu Kabirion-ul theban sau sanctuarul lui Artemis Ortheia din Sparta), dar, în aceste cazuri, aranjamentul spectatorilor era apozitional, în sensul că spectatorii erau de o parte, iar actorii ce reprezentau de cealaltă.³⁷ Se poate argumenta, de asemenea, că acestea puteau servi ca locuri de adunare, după modelul oferit la Delphi de Halos, având scopul de întâlnire, observare și transformare a locuitorilor spațiului mediteranean.³⁸

Rețeaua de poeți a Greciei antice a avut o semnificație deosebită, cu sute de *poleis* ce concureau pentru atenția acestora. Începând cu secolul V î.Hr., ei puteau, ocazional, să intermedieze uneori, asemenea unor diplomați, purtând negocieri între orașe.³⁹ În perioada din jurul anului 200 î.Hr., Samothrake era un sanctuar popular pentru poezii din zona Mării Egee de Nord și Est, dar mai puțin în cazul orașelor din Grecia continentală. Două decrete prezente pe aceeași inscripție (*GIBM* nr. 444) conferă poetului Dymas, fiul lui Antipatros, onoruri din partea cetății Samothrake. Într-un prim decret, emis când Sosiphanes era *basileus*, Dymas, un poet tragic a cărei origine era Iasos din Karia, primește o coroană de aur și cetățenia din Samothrake. În cel de-al doilea decret, autoritățile politice, care controlau sanctuarul din Samothrake, au emis, în timpul lui Theoteles, pentru Dymas, acum cetățean, o altă coroană de aur și detaliază realizările sale.⁴⁰ Aici se arată că Dymas a continuat să se poarte într-un mod pios față de zei și într-o manieră potrivită și bună față de oraș, spunând, scriind și făcând lucruri bune în legătură cu insula, relatând totodată faptele lui Dardanos în formă de dramă, astfel încât consiliul îi acordă o nouă cinstire publică.

Rutherford (2007) susține că poetul Dymas se înscrie în tipul general de *poeti vaganti*. La Delos și Delphi descoperim, de asemenea, câțiva poeți care vizitează, onorați pentru compunerea de imnuri și alte forme de lirică corală, poezia epică fiind, prin contrast, mult mai uzuală, în particular în decretele din Delphi.⁴¹ Decretele emise de autoritățile din Samothrake îl onorează pe Dymas din Iasos pentru tragediile ce îl au ca subiect pe Dardanos, strămoș al troienilor; totodată, poetul Herodes din Priene (*I.Priene* nr. 68) este cinstit pentru operele despre Dardanos și fratele său Aetion (Iasion), cât și despre răpirea Harmoniei de către Kadmos.⁴² Absența unor astfel de decrete din secolele anterioare nu înseamnă că nu ar fi existat această practică, însă abia în secolele III și II î.Hr. se instalează obiceiul de a le emite epigrafic.⁴³

Rutherford susține că una dintre motivațiile pentru care Dymas a fost atras de ideea de a scrie o tragedie pentru Samothrake a fost perspectiva de a deveni un poet laureat al sanctuarului din Samothrake. Dymas a celebrat miturile din Samothrake, astfel încât Samothrake îl onorează pe Dymas, care își poate astfel îmbunătăți reputația unui poet.⁴⁴ Deși Rutherford face afirmația potrivit căreia poezii nu sunt doar distribuitori de faimă, ci o caută pentru ei, judecarea intențiilor poetului Dymas este dificil de întreprins. Cu aceeași justificare se poate susține că experiența avută în cadrul ceremoniilor din sanctuar a fost temeiul pentru care și-a compus poemele dramatice, fără intenția conștientă de a obține un beneficiu în urma acestora. Fie într-un caz, fie în celălalt, faptul că lui Dymas i se acordă cetățenie și că este onorat astfel arată prețuirea de care se bucura arta poetică pe plan local.

Este posibil ca poemele dramatice menționate mai sus să fi fost reprezentate în Cercul

³⁷ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 54.

³⁸ Wescoat, *op. cit.*, 2012, p. 86.

³⁹ Rutherford, Ian, *Theoria and Theatre at Samothrace. The Dardanos by Dymas of Iasos*, în: Wilson, P. (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2007, p. 286.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 279.

⁴¹ *Ibidem*, p. 287.

⁴² Robert, Louis, *Opera Minora Selecta: épigraphie et antiquités grecques*, vol. 2, Amsterdam: Hakkert 1969, p. 232.

⁴³ Rutherford, *op. cit.*, 2007, p. 286.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 290.

Teatral? Ephoros nota că, în vremea lui, participanții la festivitățile din Samothrake o căutau pe Harmonia (FGrHist 70 F120). Această dramă ritualică pură era importantă pentru comunitate, celebrând, astfel, căsătoria dintre Kadmos și Harmonia.⁴⁵ Inge Nielsen (2002) a susținut că multe teatre cultice nu erau destinate, în primul rând, pentru drame literare, ci pentru punerea în scenă de drame ritualice.⁴⁶ Așadar, cel puțin până la construcția teatrului vestic, în secolul II î.Hr., putem argumenta faptul că singurul spațiu deschis, potrivit pentru astfel de reprezentații dramatice, îl reprezenta Cercul Teatral.

Astfel, putem fi de acord cu ipoteza formulată de Wescoat, potrivit căreia, deși aparținea, inițial, de drumul sacru, cu timpul a devenit un loc de cult independent, proeminent.⁴⁷ Ceremonialul putea face uz de limba sacră, menționată de Diodor din Sicilia (Diod. V, 47.14-16), care ar fi aparținut locuitorilor originari ai Insulei Samothrake, fiind, așadar, o limbă pre-elena care s-a menținut în cadrul ritualurilor. Ceremoniile nocturne sunt confirmate de prezența a numeroase opaițe în Cercul Teatral.⁴⁸ Astfel de ceremonii puteau include diverse sacrificii, explicații ale simbolurilor secrete și ritualuri specifice, în urma cărora discipolii primeau un inel de fier și o centură violet, fiind astfel primiți în mistere.⁴⁹

Am argumentat, totodată, faptul că Cercul Teatral trebuie să fi fost o structură întru totul circulară, inclusiv în privința rândurilor superioare, care au fost reconstituite doar parțial. De asemenea, ceremonialul cultic putea impune limitarea accesului în interior, iar viitorii inițiați urmau să primească aici obiecte cu semnificație ritualică. Nu există, însă, motive pentru a conchide, urmându-l pe Clinton (2003), că în acest spațiu, aflat la începutul drumului sacru, se desfășura inițierea inițială, *myesis*. Am susținut, în mod inedit față de cercetarea anterioară, faptul că forma circulară clar delimitată de spațiul exterior a fost proiectată în mod conștient, pentru a favoriza acustica și, așadar, muzica ritualică. Acest lucru este susținut și de poziția verticală a participanților, Cercul Teatral fiind gândit pentru a rămâne în picioare și a contribui prin această atitudine corporală la ceremonialul înălțător. Nu putem exclude, de asemenea, ca poemele dramatice să fi fost reprezentate aici, iar numeroasele opaițe descoperite indică desfășurarea nocturnă a ceremonialului.

Abrevieri

Apollon. Rhod. = Apollonios Rhodios, *Argonautica*

Diod. = Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică*

FdD = Daux, G. și Salač, A., *Fouilles de Delphes, École française d'Athènes*, vol. III.3, *Inscriptions depuis le trosir des Atheniens jusqu'aux bases de Gélon*, Paris, 1932.

FGrHist = *Die Fragmente der griechischen Historiker*

GIBM = *Greek Inscriptions In The British Museum*

Hdt. = Herodot, *Istorii*

I.Priene = Hiller von Gaertringen, *Inschriften von Priene*. Berlin, G. Reimer, 1906.

Lucr. = Lucretius, *De rerum natura*

Paus. = Pausanias, *Călătorie în Grecia*

Plut. Apoph = Plutarh, *Apophthegmata Laconica*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 288.

⁴⁶ Nielsen, Inge, *Cultic Theatres and Ritual Drama: A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity nr. IV, Aarhus: Aarhus University Press, 2002, p. 9-10.

⁴⁷ Wescoat, *op. cit.*, 2017, p. 79.

⁴⁸ McCredie, *op. cit.*, 1968, p. 232-233.

⁴⁹ Cole, *op. cit.*, 1984, p. 29-30.

BIBLIOGRAFIE

- Blakely, Sandra, 2012, „Toward an Archaeology of Secrecy: Power, Paradox, and the Great Gods of Samothrace”, în: Rowan, Y. (ed.), *Beyond Belief: The Archaeology of Religion and Ritual*, pp. 49-71.
- Bremmer, Jan N., 2014, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Burkert, Walter, 1970, „Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos. A Study in Myth and Ritual”, în: *Classical Quarterly* 20, Berlin, pp. 1-16.
- Burkert, Walter, 2011, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, ed. a II-a, Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Clinton, Kevin, 2003, „Stages of initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries”, în: Cosmopoulos, M. (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cult*, pp. 50-77.
- Cole, Susan Guettel, 1984, *Theoi Megaloi: The cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden: E.J. Brill.
- Dimitrova, Nora M., 2008, *Theoroi and Initiates in Samothrace: The Epigraphical Evidence*, Hesperia Supplement, 37, Princeton.
- Fraser, P.M., 1960, *Samothrace: The Inscriptions on Stone*, New York: Pantheon Books.
- Hemberg, Bengt, 1950, *Die Kabiren*, Uppsala: Almqvist & Wiksells.
- Lehmann, Karl, 1998 [1955], *Samothrace: A guide to the excavations and the museum*, ed. a 6-a, Salonic: Institute of Fine Arts.
- Lehmann, Phyllis Williams, 1962, *The pedimental sculptures of the Hieron in Samothrace*, Locust Valley, N.Y.: Augustin.
- Marchetti, Patrick și Rizakis, Yvonne, 1995, „Recherches sur les mythes et la topographie d'Argos. IV. L' Agora revisitée”, în: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 119, pp. 437 –472.
- McCredie, James R., 1968, „Samothrace: preliminary report on the campaigns of 1965-1967”, în: *Hesperia* 37, pp. 216-234.
- McCredie, James R., 1979, „Supplementary Investigations, 1968-1977”, în: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 48, pp. 1-44.
- Nielsen, Inge, 2002, *Cultic Theatres and Ritual Drama: A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity nr. IV, Aarhus: Aarhus University Press.
- Pariante, Anna, 1988, „Rapport sur les travaux de l'École française en Grèce en 1987, Argos 2. Terrain Karmoyannis,” în: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 112, pp. 697 –709.
- Robert, Louis, 1969, *Opera Minora Selecta: épigraphie et antiquités grecques*, vol. 2, Amsterdam: Hakkert.
- Rutherford, Ian, 2007, „Theoria and Theatre at Samothrace. The Dardanos by Dymas of Iasos”, în: Wilson, P. (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford/New York: Oxford University Press, pp. 279-293.
- Wescoat, Bonna D., 2012, „Coming and Going in the Sanctuary of the Great Gods, Samothrace”, în: Wescoat, Bonna D.; Ousterhout, Robert G. (ed.): *Architecture of the Sacred*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 66-113.
- Wescoat, Bonna D., 2017, *Samothrace: The Monuments of the Eastern Hill*, Princeton: Princeton University Press.