

MOTIVUL HIEROGAMIEI ȘI SEMNIFICAȚILE LUI ÎN ARTA ȘI IDEOLOGIA TRACILOR ȘI CEA A SCIȚILOR

Rodica Ursu

Multiplele semnificații ale actului hierogamiei (căsătorie sacră) în mentalitățile arhaice l-a propulsat ca pe unul din principalele subiecte religioase, aflat în strânsă conexiune cu toate fenomenele de ordin cosmogonic și social. Reprezentanțele artistice ale acestui motiv sunt bine cunoscute în arta antică din Orient și pâna în Balcani și se înscriu într-o bogată tradiție mitologică și ideologică, caracteristică societăților arhaice. Care sunt semnificațiile acestui act și ce a determinat perpetuarea schemelor compoziționale în arta tracilor și cea a sciților sunt întrebări la care vom încerca să răspundem după o prezentare succintă a motivului respectiv concretizat pe monumentele de artă din spațiul carpato-balcanic și cel nord-pontic.

I. Reprezentanțele artistice din arta tracică. Semnificații.

1. *Mormântul de la Sveshtari*

Descoperirea fastuosului mormânt de la Sveshtari¹ a oferit posibilitatea unor noi interpretări pe marginea schemelor iconografice ce constituie decorul interior al acestuia, cât și prin posibilitatea stabilirii unor analogii. În centrul compoziției de pe lunetă apar două personaje ce reprezintă nucleul semantic al decorului în jurul căruia se desfășoară celelalte acțiuni. Cuplul este format de un bărbat ecvestru, cu calul în mișcare spre stânga, și o femeie ridicată pe o rampă. De o parte și de alta apar câteva personaje (patru femei în stânga zeiței și doi bărbați în spatele călărețului, probabil, servitorii ce-și însoțesc stăpânii).

Zeița este înfășurată într-un veșmânt lung, în pliuri, cu un capăt petrecut peste umărul stâng; are părul frumos aranjat, strâns la spate și privirea pierdută în interiorul camerei. Cu mâna dreaptă îi întinde călărețului o cunună.

Eroul este îmbrăcat într-o tunică scurtă, cu o mantie pe spate; are fața văzută din profil, iar corpul întors puțin spre spectator. Mâna dreaptă este ușor ridicată pentru a primi coroana. În spatele călărețului sunt reprezentați doi servitori care poartă armele stăpânului (primul duce o sabie și o lance, cel de-al doilea – un scut). Ambii sunt îmbrăcați după moda orientală. Prima femeie din dreapta zeiței ține de toartă un sipetel cu piciorușe și o *oinochoe*, a doua – un sipet mai mare cu capacul deschis, celelalte două servitoare fiind ocupate cu transportarea unui vas voluminos.

2. *Mormântul de la Kazanlâk*

În linia mari, compoziția de la Sveshtari respectă structura decorului de pe cupola mormântului de la Kazanlâk², în centrul căreia sunt reprezentați cei doi soți însoțiți de un cortegiu întreg de servitori. Pentru a evita monotonia spațiului alb, artistul a reprezentat toate personajele în picioare, cu excepția stăpânilor ce servesc masa. Bărbatul poartă pe cap o coroană și este îmbrăcat într-o mantie lungă. În mâna dreaptă ține o *phiala*, iar cealaltă o întinde spre femeia din stânga sa, care-i răspunde prin același gest. Aceasta din urmă este așezată pe un scaun înalt; în stânga femeii apar două servitoare care-i aduc, probabil, darurile de nuntă.

Este interesant să menționăm prezența câtorva obiecte identice cu cele atestate în compoziția de la Sveshtari: sipetel mic (pentru bijuterii?), prevăzut cu piciorușe și toartă, cât și cel mai mare, ambele obiecte fiind aduse de prima servitoare, cealaltă ținând în mâna o năframă.

În dreapta bărbatului apare imaginea unei femei cu un platou cu fructe în mâini, care pare să domine scena prin figura-i impunătoare de proporții exagerate. Aceasta poartă pe cap un val și este îmbrăcată într-un chiton lung. În spatele ei sunt reprezentate câteva personaje, printre care doi muzicanți – trompetiști și doi îngrijitori ce supraveghează caii de călărie și cvadrigă. În centrul cupolei sunt surprinse Victorie pe car, care, în aceste condiții, se încadrează cultului funerar.

¹ Čičikova 1983 A, 18 – 27; Čičikova, 1983 B; Fol, Chichikova, Ivanov, Teofilov 1986.

² Mikoff 1954.

Analiza iconografică a compozițiilor centrale din mormintele de la Sveshtari și Kazanlâk a permis evidențierea câtorva elemente comune ce reprezintă repere importante în descifrarea mesajului artistic și religios.

1. Poziționarea personajelor (a soților) unul față de celalalt. În ambele cazuri femeia se afla în stânga barbatului, exemplificând opoziția mitologică "barbat-femeie" prin echivalentul semantic "dreapta-stânga", completat în cazul schemei de la Sveshtari și de atitudinea diferită a acestora în plan vertical.

2. Relația dintre cei doi este dezvăluită și de gesturile lor: împreunarea mâinilor (Kazanlâk) – simbol al unirii spirituale și trupești – sau apropierea lor (Sveshtari). În susținerea acestei teze vine și procesiunea femeilor ce poartă diferite atribute în mâini (sipete cu bijuterii, năframă, vase), ce sugerează ideea unor daruri de nuntă, atribuind compoziției și un caracter nupțial.

3. Prezența cununei – atribut al eroizării vine să desemneze poziția socială a bărbatului reprezentat într-o scenă de eroizare sau de investitură (nu este exclus ca în acest caz cununa să aibă aceeași semnificație ca și diadema – atribut regal prin excelență). Uneori, în calitate de insigne ale puterii, apare arcul (reprezentarea eroului ecvestru pe cnemida nr. 1 de la Agighiol; călărețul de pe o plăcuță de la Letnița) sau *rhyton*-ul (exemplu: inelul de la Brezovo, regiunea Plovdiv, unde apare figura unui personaj ecvestru cu calul în mișcare spre stânga, în fața căruia se află o femeie în haină lungă, drapată, ce ține în mâna stânga un *rhyton*)³.

4. Caracterul demonstrativ-ceremonial, mai puțin cotidian, al compozițiilor, prin care se urmărește etalarea bogăției și a rangului social al personajelor pe scara ierarhică⁴. În legătură cu acest subiect Iv. Venedikov susține că personajele centrale ale picturilor de la Kazanlâk îl reprezintă pe Seutes al III-lea și suita sa⁵.

Astfel, din perspectiva ideologiei regale, compozițiile iconografice de la Sveshtari și Kazanlâk se completează reciproc, constituind două faze din mitul eroului: a) investirea acestuia cu atributele puterii regale; b) căsătoria cu Marea Zeița sau fiica acesteia. Conform altor ipoteze, motivul central al compoziției de la Kazanlâk îl constituie scena banchetului funerar, fiind prezentat soțul defunct și soția sa, asistați de o strălucită suită⁶. Figura feminină din dreapta personajului central o reprezintă pe Persephona, zeița lumii de după mormânt. La baza considerației au stat relatările lui Herodot despre obiceiurile funerare ale aristocrației trace (*Istorie*, V, 7).

3. Tezaurul de la Letnița

Cea mai apropiată analogie a scenei de la Kazanlâk o constituie reprezentarea iconografică de pe o plăcuță de la Letnița⁷, care după părerea lui Iv. Marazov, înregistrează un șir de elemente comune atât în plan compozițional, cât și semantic: căsătoria divină tutelată de Marea Zeița. Schema se prezintă în felul următor: în spatele cuplului, surprins în atitudine erotică, apare un personaj feminin ce ține în mâna stângă o ramură, ale cărei frunze ajung în fața cuplului, iar în dreapta un vas.

Bărbatul are părul strâns în creștetul capului, barbă și mustăți. Poartă vestimentație identică cu cea a călăreților de pe celelalte plăcuțe din tezaur. Perechea lui are figură rotundă, părul scurt, iar sânii îi sunt marcați prin două cercuri cu o proeminență în mijloc. Reprezentarea personajului feminin din spatele cuplului este aproape identică cu cea a femeii din primul plan (capul văzut din profil, cu ochiul din față, pieptănătură scurtă, vestimentație lungă, decorată în benzi hașurate, sânii marcați prin două cercuri cu o proeminență în mijloc). Crenguța și vasul din mâinile ei constituie simboluri ale fertilității și sugerează caracterul complex al zeiței: pe de o parte, ca patroană a căsătoriei și fertilității, pe de altă parte, ca principiu generator de viață. Astfel, la un anumit nivel semantic, ambele personaje feminine se identifică în persoana Mării Zeițe, reprezentată în două ipostaze: Zeița Mamă și Zeița-fiică.

Căsătoria dintre erou și Marea Zeiță sau fiica acesteia avea un caracter incestuos, cu motivații de ordin social-istoric, mai puțin psihologice, la baza căruia stătea problema moștenirii puterii⁸.

Reliefând simbolismul politic al incestului, S. Averințev menționează că, prin căsătoria cu mama sa eroul se autodivinizează, cumulând cunoștințele sacre și însușindu-și dreptul la putere⁹. Deci, în ultimă instanță, incestul implică și un aspect dinastic. În tradiția arhaică femeia personifica spațiul închis, limitat.

³ Venedikov, Gerasimov 1973, fig. 209.

⁴ Canov 1987, 13 – 19.

⁵ Venedikov 1986, 2 – 8.

⁶ Dimitrov 1966, 9 *passim*; Venedikov 1986, 3; Jivkova 1976.

⁷ Venedikov, Pavlov 1963, 20 – 24; Marazov 1976, 1 – 13.

⁸ Averincev 1972, 90 – 92; Marazov 1976, 5; Marazov 1978, 21.

⁹ Averincev 1972, 90 – 102.

autohton, pe când bărbatul întruchipa elementul alogen¹⁰. Drept exemplu poate servi legenda etnonimă a sciților, unde zeitatea feminină este stăpâna ținuturilor scitice, iar Heracle, strămoșul sciților, este un venetic (natura acestuia este aprofundată și de semnificația calului în cadrul concepțiilor religioase)¹¹. Ulterior divinitatea feminină centrală este substituțită de figura unui zeu suprem, care preia funcția transmiterii puterii regale.

Existența unei divinități feminine cu poziție centrală în cadrul pantheonului tracic este indiscutabilă. reieșind din analiza structurii și a funcționalității sistemului religios tracic, în comparație cu cel al popoarelor apropiate ca spiritualitate: sciții, perșii, hitiții. Practic, în toate mitologiile lumii se regăsește tema cuplului primordial, frecvent în cosmogoniile antice: cerul și pământul reprezentând principiul masculin și, respectiv, feminin ce se unesc într-o hierogamie¹².

Dar, spre deosebire de religia greacă, unde funcțiile și pozițiile ierarhice ale zeităților erau bine fixate într-un cadru religios și mitologic, zeii tracilor, mult mai puțini numeroși, cumulau mai multe funcții, fiind reprezentați în diferite ipostaze. De exemplu, sub multiplele reprezentări și sub diverse nume ale "Cavalerului trac" se ascunde natura unui zeu al tracilor. Este vorba de un zeu polifuncțional, cu mai multe epitete locale, care dezvăluie aspecte ale funcțiilor acestei divinități pentru care era venerat într-o comunitate sau alta.

Astfel, și imaginea Marii Zeițe cunoaște un șir de îmbunătățiri, de la caz la caz, fiind adorată sub diferite nume în mai multe regiuni din spațiul balcanic. Nu este vorba de un împrumut, ci de o dezvoltare sincronică a aceluiași motiv religios în diferite ținuturi, fapt determinat de comunitatea concepțiilor religioase ale populațiilor respective. Iv. Marazov susține că și în cazul tribalilor, pe teritoriul cărora a fost localizat tezaurul de la Letnița e vorba de o zeitată cu funcții identice cu cele ale zeiței Bendis, adorată de edonii ce populau văile râurilor Mesta și Struma¹³. Cultul zeiței era bine cunoscut în Atena (Plato, *De Civit.*, 327-328), iar în perioada romană ia aspectul și atributele zeiței Artemis, Diana, Demetra sau Kibela. Pe un șir de plăci din epoca romană descoperite în jurul Philipopolis-ului aceasta este reprezentată cu o crenguță în mână.

Totodată, femeia-regină era personificarea pământului, a țării respective. Din sursele antice aflăm că pentru a-și confirma puterea din punct de vedere religios, Filip II se căsătorește cu principesa ficărei țări cucerite (Satyros, la *Athenaios*, XII).

II. Reprezentările artistice din arta scitică. Semnificații

Motivul hierogamiei este bine cunoscut și în arta scitică, unde, din punct de vedere iconografic înregistrăm unele deosebiri față de schemele trace. Astfel, în cadrul scenelor cu reprezentarea zeiței și a unui personaj masculin deosebim două variante tipologice:

1. Reprezentarea zeiței în *majestate* (din profil sau din față) și a croului în fața sa (aplicile de la Kul-Oba, Certomlyk, Verhni Rogacik, tumulul 1 Mordvinovsk, Melitopol, Nosaki (tumulul nr. 4), Oguz (mormântul lateral).

Zeița ține în mână o oglindă și este îmbrăcată într-o haină lungă, cu un văl sau un *kalathos* pe cap. Bărbatul este imberb, fără arme și centură și ține în mână un *rhyton* din care bea. Ambele personaje apar și în cadrul compoziției multifigurale de pe plăcuța descoperită în tumulul Sahnovskij¹⁴.

În centru este reprezentată o femeie în *majestate*, cu o oglindă și un vas sferic în mâini. În fața ei se află un bărbat îngenunchiat, îmbrăcat în castan, încins la brâu cu centură, de care îi atarnă un *gorythos* cu arc. Personajul poartă barbă și ține în mâini un *rhyton* și un toiag (sceptru?). De o parte și de alta a compoziției centrale apar încă câteva figuri umane: în stânga – un muzicant cu o liră, urmat de doi bărbați ce toarnă vinul (paharnici), iar în dreapta zeiței este reprezentat un personaj cu un evantai (?) în mână, urmat de doi sciți ce beau dintr-un *rhyton* (scena "înfrățirii", cunoscută și de pe aplicile de la Kul-Oba, pe *rhyton*-ul de la Luvru) și doi bărbați lângă un berbec sacrificat.

Observăm câteva elemente comune ambelor scheme: zeița în *majestate*, cu oglinda în mână, croul cu *rhyton*-ul, dar și unele deosebiri: pe plăcuța din tumulul Sahnovski personajul masculin este înarmat (*gorythos* și arc) și ține în mână un toiag, posibil sceptru. În literatura de specialitate, ambele variante – la care mai adăugăm și reprezentarea de pe aplicile de la Certomlyk, când lângă zeiță apare și un altar – au fost clasificate în categoria compozițiilor cu caracter de adorație sau nupțial¹⁵.

¹⁰ Vernant 1995, 191 – 244.

¹¹ Kuz'mina 1977, 96 – 120.

¹² Eliade 1993, 142 – 143.

¹³ Marazov 1976, 3.

¹⁴ Bessonova, Raevskij 1977, 39 – 50.

¹⁵ Discuțiile în jurul acestui subiect au fost prezentate de S.S. Bessonova în Bessonova 1983, 93 – 107.

După M. I. Rostovtzev, compoziția reprezintă un act de inițiere a regelui (sau a unui mistic) în cultul zeiței sau un act de adorație, echivalent cu inițierea mistică, însoțită de jurământ. În accepțiunea acestuia, ca și a altor cercetători, “adorația” are semnificația de hierogamie, la care se mai adaugă și aspectul de investitură a compoziției (inițiere la putere)¹⁶.

În persoana femeii, D.S. Raevski este înclinat să o vadă pe zeița supremă a sciților Tabiti, iar în cea a bărbatului – pe primul rege mitologic Coloxai, motivul căsătoriei fiind susținut de prezența oglinzii, care în acest caz este un element clasificator al situației, al ritualului săvârșit¹⁷. Cercetătorul amintit susține existența unui ritual identic și în societatea scitică, rolul divinității fiind suplinit de regină – marea preoteasă a zeiței Tabiti, cu care regele se căsătorește pentru a-și confirma dreptul la domnie. Trebuie să remarcăm că, în majoritatea cazurilor, aplicile cu scena comuniunii decorau vestimentația unor persoane feminine din mormintele “regale”. Ținuta vestimentară a zeiței corespunde cu cea a “preoteselor” și a fost reconstituită pe baza poziționării aplicilor decorative în jurul sau pe defunctă.

Făcând o analiza semantică a atributelor zeiței și ale personajului masculin (oglinza, *rhyton*-ul, vasul rotund), S.S. Bessonova demonstrează polivalența culturală a acestor obiecte, fapt ce le face indispensabile ceremoniilor nupțiale indo-iraniene, pe de o parte, și ritualelor de inițiere, legate de reprezentările despre viața de dincolo de mormânt, pe de altă parte¹⁸.

Consumul băuturii rituale în timpul ceremoniei nupțiale era un act obligatoriu, însă în tradiția indo-iraniană acest gest avea și o altă semnificație – obținerea nemuririi. Din acest considerent vasele rituale, inclusiv băuturile (apa, vinul), jucau un rol important în cultele funerare, prezența lor în cadrul mormintelor fiind bine documentată arheologic.

Din această perspectivă nu este întâmplător faptul că personajul central din compoziția de la Kazanlak este reprezentat cu un vas-cupă în mână: prin consumul băuturii sacre se depășea condiția de muritor¹⁹.

Scena banchetului funerar, grație rolului lui în definirea nemuririi, este foarte frecventă pe stelele funerare din perioada elenistică, când sunt larg răspândite învățăturile mistice. Astfel, S.S. Bessonova susține caracterul mistic al compoziției, sugerat de oglindă, *rhyton* sau de lipsa armelor (în cadrul reprezentărilor tip Kul-Oba), dar nu exclude nici caracterul nupțial al acesteia²⁰.

2. A doua variantă iconografică o reprezintă pe zeița în majestate, iar pe personajul masculin ecvestru (*rhyton*-ul din tumulul Merdžani²¹, relieful funerar din tumulul “Tri Brata”²²).

Din punct de vedere compozițional, reprezentarea de pe stela funerară din tumulul “Tri Brata” înregistrează unele afinități cu motivul central al scenei de la Kazanlak (prezența celor două personaje, ce-și întind mâinile), dar există și unele deosebiri: femeia de pe stelă este reprezentată într-o cvadrigă, care are forma unui templu, sugerând caracterul divin al personajului. Modelul templului-car, a templului mobil este bine cunoscut în mitologia și religia mai multor popoare²³ și vine să întregască ideea carului divin, simbol al vieții și al renașterii (mișcarea carului solar), dar și al carului ca atribut al puterii.

În cadrul ritualurilor funerare este dezvăluit și un alt aspect al carului (în asociere cu cel al calului), de mediator între lumi, cel ce înfăptuiește trecerea de la un nivel de existență la altul²⁴.

¹⁶ Rostovtzev 1913, 6 – 713 – 14; Artamonov 1961, 61 – 62; Grakov 1971, 83.

¹⁷ Raevskij 1977, 95 – 101.

¹⁸ S.S. Bessonova structuralizează semnificațiile polivalente ale oglinzii ca simbol al soarelui și fertilității, pe de o parte, a erotismului și începutului feminin, pe de altă parte (Bessonova 1983, 102 – 105). Totodată este reliefat rolul oglinzii în cadrul misterii orifice, unde aceasta apare ca simbol al nemuririi, în care se reflectă esența tuturor lucrurilor: Zagreus este devorat de titani pe când se uita în oglindă.

Rolul și semnificația acestui obiect în ideologia scitică este susținut și de rezultatele cercetărilor arheologice, astfel, practic, în toate mormintele bogate de femei s-a descoperit câte un exemplar de oglindă.

Nu trebuie uitată nici semnificația nupțială a acestui obiect, care este un atribut indispensabil ritualului de căsătorie la indieni, de exemplu (Trever 1940, 77), în prezent fiind atestat la tadjici (Kisljakov 1959, 130 – 132), iranieni.

¹⁹ Din punct de vedere semantic, vasul sferic are aceeași semnificație culturală ca și oglinda. Într-un mit hittit se amintește despre niște vase umplute cu apă, care sunt menționate cu termenul de “oglinzi umplute”, fiind folosite la libații (Trever 1940, 74).

²⁰ Bessonova 1983, 105 – 106.

²¹ Bessonova 1983, 31.

²² Bessonova, Kirilin 1977, 128 – 137.

²³ În mitologia indo-europenilor calul și, respectiv, carul sunt atribute caracteristice divinităților feminine. De exemplu, zeița Usa, zeița Aurorii (*Rig-Veda*, III, 61, 2; VII, 75, 4, 5), fiica Soarelui Surya (*Rig-Veda*, X, 85).

²⁴ Kuz'mina 1977, 96 – 120; Eliade 1997, 426.

Caracterul cultural al compoziției nu poate fi pus la îndoială, motivul reprezentând o scenă de croizare, de apoteoză. Conținutul semantic este îmbogățit și de gestul împreunării mâinilor, care atribuie scenei un aspect nupțial. S.S. Bessonova susține că este vorba de întâlnirea sau despărțirea dintre zeiță și erou (sau dintre două divinități)²⁵.

Astfel, cultul morților eroizați comportă o puternică coloratură socială, reliefulurile funerare sau piesele de cult fiind recuperate din unele morminte bogate. Atât reprezentările artistice, axate pe o anumită tematică, cât și obiectele pe care acestea s-au concretizat, urmau să asigure defunctului privilegiile sociale și politice de care s-a bucurat acesta în viața de pe pământ.

Pe *rhyton*-ul de la Merdjani perechea divină (zeița – eroul ecvestru) este însoțită încă de câteva elemente ce țin să nuanțeze caracterul cultural al compoziției. Zeița apare în *majestate*, așezată pe un scaun înalt și ține în mână un vas sferic. Este reprezentată din față, fiind înfășurată într-un chiton lung, care-i acoperă capul și, parțial, rochia în pliuri. Bărbatul-călăreț poartă barbă și ține în mâna dreaptă un *rhyton*. De o parte și de alta a zeiței se află un arbore cu șapte ramuri și un stâlp cu o protomă de cal în vârf.

Prezența “arborelui vieții”, care implică un șir de semnificații în religiile și mitologiile antice, evocă aici caracterul nupțial al ritualului²⁶, iar stâlpul cu protoma de cal în vârf dezvăluie nu numai importanța acestui sacrificiu în cadrul ritualului legat de cultul zeiței, fiind bine cunoscut faptul, că sciții închinau caii tuturor divinităților pe care le adorau (Herodot, *Istorie*, IV, 60 – 61), ci semnificația acestuia în cadrul unui ritual regal, aidoma Așvamedha-ei vechilor indieni²⁷.

În concluzie, analiza critică-comparativă a schemelor și compozițiilor iconografice cu motivul hierogamiei din arta tracilor și a sciților a permis dezvăluirea caracterului polisemantic al acestui act, ce-l face indispensabil oricărui sistem religios:

1. În aspect cosmologic reflectă unirea celor două elemente ale creației, cerul și pământul. Totodată hierogamia constituia garantul restabilirii ordinii cosmice;
2. Asigura fertilitatea pământului²⁸ și perpetuarea speciei umane;
3. Odata cu apariția instituției regale, hierogamia ia și o coloratură politică, devenind un element important în cadrul mitului originii.

Paralel, aceasta devine și o condiție a ritualului investiturii. La un moment dat, în mentalitatea arhaică se produce o asociere simbolică a căsătoriei divine și a motivului investiturii (sau reinvestiturii) regale, ambele ritualuri fiind menite să asigure revigorarea forțelor vitale ale naturii, comunității și, nu în ultimul rând, ale regelui – garant al ordinii și bunăstării sociale. Prin căsătorie se consfințează dreptul croului asupra pământului (țării), care este identificat cu persoana Marii Zeițe.

Suprapunerea funcțiilor politice, cosmogonice și calendaristice este un fenomen caracteristic lumii arhaice, atestat și în cadrul altor mitologii (la vechii indieni, perși)²⁹.

Bibliografie

- Alexandrescu, P., 1974, *Un art traco-gète?*, Dacia, N.S. 18, 273 – 281.
 Artamonov, N. 1961, *Antrpomorfnye bojestva v religii skifov*, Arhologiceskij Sbornik 2, 57 – 87.
 Averincev, S.S. 1972, *K istolkovaniju mifa ob Edife*, în *Anticnost' i sovremennost'*, Moskva, 90 – 103.
 Bessonova, S.S. 1983, *Religioznye predstavlenija skifov*, Kiev.

²⁵ Bessonova 1983, 114, des. 32.

²⁶ În *Rig-Veda* are loc identificarea simbolică între femeie și “arborele vieții”; în unele mituri apare motivul căsătoriei dintre o femeie și un arbore, în urma căreia aceasta rămâne însărcinată. În legătură cu credințele vechi-indiene poate fi pus și mitul iakuților, în care este adorat arborele cu funcții reproductive. Conform acestui mit, în arbore trăiește An-Alahcin-Hotun, zeița rodului uman, al nașterilor.

Acestea, precum și alte exemple, pe care nu le-am găsit potrivite să le prezentăm aici, au determinat instituirea unei ipoteze conform căreia toate ritualurile, ce au loc în lăța arborelui cosmic, poartă un caracter nupțial, vezi: Eliade 1995, 214 – 230; Ivanov 1974, 75 – 90; Frejdenberg, 1936, 103 – 104.

²⁷ De stâlp era legat calul ce urma să fie sacrificat în timpul ritualului Asvamedha, vezi Ivanov 1974, 99.

²⁸ P. Alexandrescu pune scena hierogamiei de pe plăcuța de la Letnița în legătură cu cultul fertilității și al renașterii naturii în cadrul unui ciclu mitic (Alexandrescu 1974, 276; Crișan 1986, 362 – 368). Dar semnificația acestui act nu se reduce numai la sfera naturii, extinzându-se și în spațiul social, constituind una din condițiile dobândirii și reînnoirii puterii regale.

²⁹ Ivanov 1974, 75 – 138.

- Bessonova, S.S., Raevskij, D.S, 1977, *Pro zolotuju plastinu iz Sahnovki*, *ArheologijaKiev* 21, 39 – 50.
- Bessonova, S.S., Kirilin, D.S. 1977, *Nadgrobnij relief iz Trehbratnego Kurgana*, în *Skify i Sarmaty*, Kiev, 129 – 139.
- Čičikova, M. 1983 A, *Grobnika ot Sveščari*, *Izkustvo* 4, 18 – 27.
- Čičikova, M. 1983 B, *Sveščarskaja grobnika – arhitektura i decoracija*, *Terra Antiqua Balkanika*, III.
- Crișan, I.H. 1986, *Spiritualitatea geto-dacică*, București.
- Dimitrov, D.P. 1966, *Za datata na stenopisite ot trakijskata grobnika pri Kazanl"k*, *ArheologiaSofia* 2, 1– 13.
- Eliade, M. 1993, *Morfologia religiilor*, București.
- Eliade, M. 1995, *Nașteri mitice*, București.
- Eliade, M. 1997, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, București.
- Fol, Al., Chichikova, M., Ivanov, T., Teofilov, T. 1986, *The Thracian Tomb near the village of Sveshtari*, Sofia.
- Frejdenberg, O. M. 1936, *Poetica sjujeta i janra*, Leningrad.
- Grakov, B.N. 1971, *Skify*, Moskva.
- Ivanov, V.V.1974, *Opyt istolkovanija drevneindijskih ritual'nyh i mifologičeskikh terminov, obrazovannyh ot asva – "kon"* (*jertvoprinošenje konja, derevo asvattha v drevnej Indii*), în *Problemy istorii jazykov i kul'tury narodv Indii*, Moskva, 75 – 138.
- Jivkova, L. 1976, *Kazanlykskaja grobnica*, Moskva.
- Kisljakov, N.A. 1959, *Sem'ja i brak u tadjikov*, *Trudy IE SSSR* 49.
- Kuz'mina, E.E. 1977, *Kon' v religii i iskusstve sakov i sarmatov*, în *Skify i sarmaty*, Kiev.
- Marazov, Iv. 1978, *K"m semantica na stenopisite ot Kazanlynskata grobnika*, *Izkustvo* 7, 20 – 25.
- Marazov, Iv. 1976, *Hierogamijata ot Letnica*, *ArheologijaSofia* 4, 1 – 13.
- Mikoff, V. 1954, *Le tombeau antique près de Kazanlyk*, Sofia.
- Raevskij, D.S. 1977, *Ocerki ideologii skifo-sakskikh plemen: opyt rekonstrukcii skifskoj mifologii*, Moskva.
- Rostovcev, M.I. 1913, *Predstavlenie o monarhičeskoj vlasti v Skifii i na Bospore*, *IAK* 49, 1 – 62.
- Trever, K.V. 1940, *Pamjatniki greko-baktrijskogo iskusstvo*, Moskva – Leningrad.
- Canov, R. 1987, *Izobrazitel'nye programi na trakijskoto izustvo v rannija eliniz'm*, *ArheologiaSofia* 4, 12 – 30.
- Venedikov, I., Pavlov, P. 1963, *Socroviščiето ot Letnica*, *Izkustvo* 9, 20 – 24.
- Venedikov, Iv. 1986, *Koj e pogreban v Kazanl"k*, *Izkustvo* 8, 2 – 8.
- Venedikov, Iv., Gerasimov, T. 1973, *Trakijskato izkustvo*, Sofia.
- Vernant, J.-P. 1995, *Mit și gândire în Grecia antică*, București.

The Hierogamic Motif and its Significance in Thracian and Schyitian Art and Ideology

Abstract

The deep meanings of the hierogamic act and its impact in each aspect of the spiritual life defined it as one of the main religious motifs to which a whole range of cosmological, ethnological and social phenomena is related. This topic is well known in the ancient art of the Orient as well as in the Balkan area and is also found in the inner decoration of the "princely" tombs of Kazanlyk and Sveščari. In the both situations the semantic core of the composition is centered upon the image of the divine couple, the whole action being developed around. The closest analogy of the scene from Kazanlyk is represented by the iconographic image found on a small plate belonging to the hoard from Letnica. The analysis of these images revealed the polysemantic character of the hierogamy (divine wedding) and in the same time offered a plausible explanation of the indispensable presence of this concept within each religious system. Thus, the divine wedding represents the guaranty of the restoration of the cosmic order and ensures the fertility of the earth, as well as the perpetuation of the human kind. Finally, the wedding confirms the rights of the hero upon the land, being identified with the person of the Great Goddess. The overlapping of the political, cosmological and calendar functions is a phenomenon which characterizes the archaic world. In the ancient tradition the nuptial ceremony was symbolically repeated every year, therefore ensuring the renewal of the royal power. At a certain moment in the archaic mentality it was an association between these two phenomena which had as result the symbolic identification of the divine wedding with the royal quality, both of the rituals having as goal the change for the better of the vital forces of the nature, of the community and, the least but not the last, of the king as guarantor of the social order and welfare.