



Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας

**Ταφικά Μνημεία Δυναστών της Λυκίας τον 4ο αι. π.Χ.
Αρχιτεκτονική Μορφή και Γλυπτός Διάκοσμος
(Μνημείο των Νηρηίδων, Ηρώον της Τρύσας, Τάφος του
Περικλή)**

Πτυχιακή Εργασία
Τσαούση Βασιλική Μαρία

Επόπτες Καθηγητές:

Ιφιγένεια Λεβέντη

Αλέξανδρος Μαζαράκης Αινιάν

Βόλος, 2023

Στην οικογένειά μου

per aspera ad astra

Περιεχόμενα

Συντομογραφίες	6
Πρόλογος	7
Εισαγωγή	9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Το Μνημείο των Νηρηίδων	12
1.1 Γενικά στοιχεία σχετικά με την εύρεση του μνημείου των Νηρηίδων.....	12
1.2 Η αρχιτεκτονική του Μνημείου των Νηρηίδων	13
1.3 Ο γλυπτός διάκοσμος του Μνημείου των Νηρηίδων	15
1.4 Γενικά χαρακτηριστικά για τις ζωφόρους του ποδίου	16
1.5 Η μεγαλύτερη ζωφόρος του ποδίου	17
1.6 Η μικρότερη ζωφόρος του ποδίου	19
1.7 Η ζωφόρος του επιστηλίου	21
1.8 Η ζωφόρος του σηκού	22
1.9 Οι Νηρηίδες	24
1.10 Τα αετώματα του μνημείου.....	25
1.11 Τα ακρωτήρια του μνημείου	26
1.12 Άλλα γλυπτά του μνημείου	27
1.13 Η ερμηνεία του Μνημείου των Νηρηίδων.....	29

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Το Ηρώον της Τρύσας.....	33
2.1 Γενικά στοιχεία για το ηρώον της Τρύσας.....	33
2.2 Η αρχιτεκτονική του ηρώου της Τρύσας	34
2.3 Ο γλυπτός διάκοσμος του ηρώου της Τρύσας	38
2.4 Το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου	39
2.5 Τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των αναγλύφων του γλυπτού διακόσμου	49
2.6 Η ερμηνεία του ηρώου της Τρύσας	50

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Το Μνημείο του Περικλή στη Λίμυρα	53
3.1 Γενικά στοιχεία για το Μνημείο του Περικλή	53
3.2 Η αρχιτεκτονική του Μνημείου του Περικλή.....	55
3.3 Ο γλυπτός διάκοσμος του μνημείου	57
3.4 Οι ζωφόροι του σηκού	57
3.5 Οι Καρυάτιδες.....	61
3.6 Τα ακρωτήρια του μνημείου	64
3.7 Η ερμηνεία των θεμάτων των ζωφόρων του μνημείου.....	66
3.8 Η ερμηνεία του Μνημείου του Περικλή.....	70
Συμπεράσματα	74
Βιβλιογραφία	89
Πηγές εικόνων.....	96
Εικόνες.....	101

Συντομογραφίες

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία ακολουθήθηκε το σύστημα συντομογραφιών όπως αυτό ορίζεται από το *American Journal of Archaeology* (AJA online, Abbreviations).

Πρόλογος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αφορά τα ταφικά μνημεία των δυναστών της Μ. Ασίας, στη περιοχή της Λυκίας, τον 4ο αι. π.Χ. Συγκεκριμένα θα εξεταστούν, το Μνημείο των Νηρηίδων στην Ξάνθο, το Ηρώον της Τρύσας αλλά και ο Τάφος του Περικλή στη Λίμυρα.

Στα παρακάτω κεφάλαια θα πραγματοποιηθεί η ενδελεχής ανάλυση των παραπάνω μνημείων, τόσο ως προς την αρχιτεκτονική τους μορφή, όσο και ως προς τον γλυπτό διάκοσμο τους. Ακόμη θα γίνει μια προσπάθεια διερεύνησης των σκοπών του εκάστοτε δυνάστη, οι οποίοι αντιπαραβάλλονται μέσα από την αρχιτεκτονική που έχει επιλεγεί, αλλά και των θεμάτων που απεικονίζονται στον γλυπτό διάκοσμο των μνημείων. Επιπλέον, θα γίνει μια σύγκριση των τριών αυτών μνημείων ως προς τα κοινά χαρακτηριστικά τους, τις διαφορές, αλλά και σχετικά με τα πολιτικά μηνύματα τα οποία προβάλλουν. Τέλος θα πραγματοποιηθεί και μια αναφορά στο Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού, καθώς τα συγκεκριμένα μνημεία αποτέλεσαν πρότυπο και έθεσαν τις βάσεις για τη δημιουργία του.

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές που ευχαριστίες και την απaráμιλλη ευγνωμοσύνη μου σε όλους όσους αποτέλεσαν αρωγό στην υλοποίηση της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Λεβέντη Ιφιγένεια, καθηγήτρια της Κλασικής Αρχαιολογίας του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, που χάρη σε εκείνη μου δόθηκε η ευκαιρία να πραγματοποιήσω τη συγκεκριμένη μελέτη μέσω της οποίας αποκόμισα πολύτιμες γνώσεις. Την ευχαριστώ θερμά για την καθοδήγηση και τη βοήθεια της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής εργασίας, για τις εποικοδομητικές συμβουλές της, οι οποίες συνέβαλαν στη βελτιστοποίηση της παρούσας μελέτης, καθώς και για την παροχή σημαντικών συγγραμμάτων, τα οποία αποτέλεσαν πολύτιμη συνδρομή.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Μαζαράκη Αινιάνα Αλέξανδρο, καθηγητή της Κλασικής Αρχαιολογίας του ιδίου τμήματος, για τη βοήθεια και τη στήριξη που μου προσέφερε σε αυτή την εργασία αλλά και για τις πολύτιμες γνώσεις και εμπειρίες που απέκτησα τα χρόνια που συμμετείχα στην ανασκαφή του στην Κύθνο.

Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου την οικογένεια μου για την στήριξη τους όλο αυτό το διάστημα αλλά και τις καλές μου φίλες Καψάλα

Κατερίνα και Μαργαρίτη Θάλεια που όλα αυτά τα χρόνια για εμένα υπήρξαν πολύτιμες. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Ζάχο Δανιήλ Σόλωνα, όπου όλα τα χρόνια του πανεπιστημίου ήταν δίπλα μου και με υποστήριζε σε κάθε μου επιλογή. Σε ευχαριστώ που δίνεις χρώμα στη ζωή μου.

Εισαγωγή

Η αρχαία περιοχή της Λυκίας βρισκόταν κατά μήκος του νοτιοδυτικού άκρου της Μ. Ασίας, στη σημερινή Τουρκία και συνόρευε στα βορειοδυτικά με την Καρία, στα βόρεια με την Πισιδία και στα ανατολικά με την Παμφυλία. Κατοικήθηκε περίπου 1250 π.Χ., ενώ το 546 κατακτήθηκε από τους Πέρσες, οι οποίοι εισέβαλαν στην περιοχή με στρατηγό τον Άρπαγο.¹ Η Λυκία είναι μια πανέμορφη περιοχή με μεγάλα βουνά, πευκοδάση, καταπράσινες κοιλάδες και ποταμούς που καταλήγουν σε μια γαλάζια θάλασσα. Στη μυθολογία ήταν η κατοικία της Χίμαιρας, του φοβερού τέρατος που εξέπνεε φωτιά και το οποίο σκοτώθηκε από τον ήρωα Βελλερεφόντη. Το όνομα «Λύκιοι» είναι μια ελληνική ονομασία των γηγενών της περιοχής και υπάρχουν πολλές ερμηνείες γύρω από την προέλευση του. Ωστόσο, οι ίδιοι οι κάτοικοι ονόμαζαν τους εαυτούς τους Τηῆμις. Πιθανώς αυτή η ελληνική ονομασία να προερχόταν είτε από τον Λύκο, τον υιό του θρυλικού βασιλιά Πανδίονα, είτε από τους λύκους οι οποίοι βοήθησαν την Λητώ να φθάσει στο καταφύγιό της στον ποταμό Ξάνθο μετά από την γέννηση των διδύμων, του Απόλλωνα και της Αρτέμιδας.

Οι Λύκιοι ήταν μια αρχαία φυλή, πρόγονοι της οποίας ήταν πιθανώς ο γηγενής λαός που μιλούσε λουβιανά και αναφέρεται στα κείμενα των Χετταίων της Ύστερης Εποχής του Χαλκού. Ακόμη, εμφανίζονται και στην Ιλιάδα του Ομήρου ως σύμμαχοι των Τρώων, με επικεφαλής τους ήρωες Σαρπηδόνα και τον ξάδελφό του Γλαύκο. Πιθανολογείται ότι κάποτε ήταν ημινομαδικός λαός που μετακινούνταν μεταξύ των βουνών, των παράκτιων πεδιάδων και των κοιλάδων των ποταμών. Στην κλασική περίοδο η Λυκία είχε χωριστεί σε μια σειρά από ανεξάρτητες πόλεις-κράτη, με την ισχυρότερη από αυτές την Ξάνθο.²

Η Λυκία έχει γοητεύσει πολλούς μελετητές χάρη στη πλούσια ιστορία της και τον πολιτισμό της. Ανάμεσα στους αρχαιολογικούς θησαυρούς της, οι μνημειακοί τάφοι που χρονολογούνται από τις αρχές του 4ου αιώνα π.Χ. αποτελούν εύγλωττες μαρτυρίες

¹ Ο Ηρόδοτος (*Ιστορίαι*, 1.176.1-1.176.3) αναφέρεται στην εισβολή του Αρπάγου στην Ξάνθο της Λυκίας, και στην αντιμετώπιση της από τους Ξάνθιους. «Πηδασέες μὲν νυν χρόνῳ ἐξαιρέθησαν. Λύκιοι δέ, ὡς ἐς τὸ Ξάνθιον πεδῖον ἤλασε ὁ Ἀρπαγὸς τὸν στρατὸν, ἐπεξιόντες καὶ μαχόμενοι ὀλίγοι πρὸς πολλοὺς ἀρετᾶς ἀπεδείκνυντο, ἐσσωθέντες δὲ καὶ κατειληθέντες ἐς τὸ ἄστυ συνήλυσαν ἐς τὴν ἀκρόπολιν τάς τε γυναῖκας καὶ τὰ τέκνα καὶ τὰ χρήματα καὶ τοὺς οἰκέτας, καὶ ἔπειτα ὑπῆψαν τὴν ἀκρόπολιν πᾶσαν ταύτην καίεσθαι. ταῦτα δὲ ποιήσαντες καὶ συνομόσαντες ὄρκους δεινοῦς, ἐπεξελθόντες ἀπέθανον πάντες Ξάνθιοι μαχόμενοι. τῶν δὲ νῦν Λυκίων φαιμένων Ξανθίων εἶναι οἱ πολλοί, πλὴν ὀγδώκοντα ἰστίων, εἰσὶ ἐπήλυδες· αἱ δὲ ὀγδώκοντα ἰστίαι αὗται ἔτυχον τῆνικαὶ ἐκδημέουσι καὶ οὕτω περιεγέγοντο. τὴν μὲν δὴ Ξάνθον οὕτω ἔσχε ὁ Ἀρπαγὸς, παραπλησίως δὲ καὶ τὴν Καῦνον ἔσχε· καὶ γὰρ οἱ Καύνιοι τοὺς Λυκίους ἐμμήσαντο τὰ πλέω.»

² Jenkins 2006, 151.

για τον πολιτισμό που κάποτε ευδοκιμούσε μέσα στα άγρια τοπία της. Οι τάφοι αυτοί χαρακτηρίζονται από την εντυπωσιακή αρχιτεκτονική και τα περίπλοκα προγράμματα του γλυπτού διακόσμου, ενώ προβάλλουν έμμεσα τις προσδοκίες και τις φιλοδοξίες των ιδιοκτητών τους.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ξεκινάει ένα ταξίδι στον κόσμο της ταφικής τέχνης της Λυκίας, με επίκεντρο τρία αξιόλογα ταφικά μνημεία, το μνημείο των Νηρηίδων, το ηρώον στην Τρύσα και το ηρώον του Περικλή στη Λίμυρα. Το μνημείο των Νηρηίδων που βρίσκεται στην Ξάνθο, αποτελεί ένα εξάισιο δείγμα της λυκιακής ταφικής τέχνης, έχοντας προσελκύσει αρκετούς ερευνητές, χάρη στα ιστάμενα ολόγλυφα γλυπτά των Νηρηίδων, αλλά και στις μυθικές μορφές που εμφανίζονται σε αυτό. Το ηρώον στην Τρύσα από την άλλη, παρουσιάζει μια διαφορετική αρχιτεκτονική μορφή σε σχέση με τα άλλα δύο μνημεία, ενώ παράλληλα φέρει αποκλειστικά σχεδόν ανάγλυφο διάκοσμο, που συνδυάζει όμως μυθικές παραστάσεις με σκηνές της καθημερινής ζωής, όπως και στους άλλους δύο τάφους. Το ηρώον του Περικλή στη Λίμυρα αποτελεί ένα σπουδαίο παράδειγμα έντονης επιρροής της ελληνικής τέχνης και αρχιτεκτονικής, ωστόσο χωρίς να απομακρύνεται από τις λυκιακές παραδόσεις.

Πρέπει να τονιστεί ότι και στα τρία μνημεία είναι φανερή η σύνδεσή τους με τον ελλαδικό χώρο, καθώς παρουσιάζουν έντονες επιρροές από ελληνικούς ναούς ως προς την αρχιτεκτονική και τον γλυπτό διάκοσμό τους. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο ελλαδικός χώρος και ιδιαίτερα η Αθήνα αποτέλεσε πρότυπο, εμπνέοντας τους Λύκιους να υιοθετήσουν πολλά στοιχεία του εξέχοντος πολιτισμού της. Η επιλογή ελληνικών μύθων καθιστά εφικτή τη σύνδεση των μυθολογικών ηρώων με τους ιδιοκτήτες και ταυτόχρονα παραγγελιοδότες των τάφων, καθώς απέβλεπαν στον αφηρωισμό τους αλλά και στη μετέπειτα τέλεση λατρευτικών πρακτικών από τους υπηκόους τους, ως προς τους ίδιους. Ωστόσο στα μνημεία διαφαίνονται και αναδεικνύονται οι λυκιακές τοπικές παραδόσεις και δεν απομακρύνονται από αυτές. Επιπρόσθετα, αυτοί οι τρεις τάφοι, που χωρίζονται από τον χρόνο και τον τόπο, μοιράζονται έναν κοινό σκοπό, την ενσάρκωση των φιλοδοξιών, των πεποιθήσεων και της πολιτιστικής ταυτότητας των εκάστοτε δυναστών.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία, αποτελεί μια ολοκληρωμένη έρευνα του Μνημείου των Νηρηίδων, του Ηρώου στην Τρύσα και του Ηρώου του Περικλή στη Λίμυρα, εμβαθύνοντας στην αρχιτεκτονική δομή των οικοδομημάτων, αλλά και στα εικονογραφικά προγράμματα του γλυπτού διακόσμου. Ακόμη επιδιώκει την ερμηνεία των συμβολισμών που μεταφέρουν τα μνημεία, αποκαλύπτοντας παράλληλα τα κίνητρα

των παραγγελιοδοτών τους. Δηλαδή, στόχος της είναι η κατανόηση των κινήτρων των δυναστών, οι οποίοι επιδίωκαν την μεταφορά πολιτικών και ιδεολογικών μηνυμάτων μέσω της τέχνης αλλά και της αρχιτεκτονικής, συνδέοντας τον εαυτό τους με ήρωες, ώστε να υπερβούν το επίπεδο του δυνάστη και να ανυψωθούν σε εκείνου του ήρωα, δηλαδή να ηρωοποιηθούν. Αυτό θα επιτυγχανόταν με την επιρροή των υπηκόων τους, η οποία θα τους οδηγούσε στην λατρεία των δυναστών μετά τον θάνατο τους.

Στις σελίδες που θα ακολουθήσουν, θα πραγματοποιηθεί ένα ταξίδι στον χρόνο και στην πέτρα, αποκρυπτογραφώντας τη γλώσσα της λυκιακής ταφικής τέχνης, που θα φέρει στο φως τις κρυμμένες αφηγήσεις μέσα σε αυτούς τους εμβληματικούς τάφους. Είναι ένα ταξίδι που θα μας καλέσει να αναλογιστούμε τη διαρκή δύναμη της τέχνης και της αρχιτεκτονικής ως δοχεία μνήμης και νοήματος, διατηρώντας τις παρακαταθήκες του παρελθόντος για τις επόμενες γενιές.

1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Το Μνημείο των Νηρηίδων

1.1 Γενικά στοιχεία σχετικά με την εύρεση του Μνημείου των Νηρηίδων

Το μνημείο των Νηρηίδων είναι ένας γλυπτός μνημειακός τάφος, ο οποίος βρίσκεται από το 1844 στο Βρετανικό Μουσείο και θεωρείται ως ένα από τα σημαντικότερα κλασικά μνημεία της δυτική Μικράς Ασίας (εικ.2). Βρέθηκε στην Ξάνθο της Λυκίας, κοντά στο σημερινό Kinik της επαρχίας Αττάλειας της Τουρκίας, το 1838 από τον βρετανό ταξιδιώτη Sir Charles Fellows και την ομάδα του όπου και ανασκάφτηκε.³ Το μνημείο εντοπίστηκε σε ερειπιώδη κατάσταση και τα γλυπτά του διασκορπισμένα γύρω από τη βάση του μνημείου (πόδιον). Ο Fellows ανακάλυψε έναν σπουδαίο αριθμό γλυπτών και αρχιτεκτονικών μελών, τα οποία τα μετέφερε στο Βρετανικό Μουσείο όπου και συνενώθηκαν με σκοπό την ανακατασκευή του μνημείου. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι σημειώσεις του Fellows απέδωσαν κάποια στοιχεία χωρίς την λεπτομερή καταγραφή των σημείων εντοπισμού, κάτι το οποίο προκάλεσε προβλήματα αργότερα στην ταύτιση των γλυπτών και στην σωστή τοποθέτηση τους στο μνημείο.⁴ Σε ένα σημειωματάριο του Scharf περιλαμβάνεται ημερολόγιο ευρημάτων και αναφέρεται ότι κατά την διάρκεια των ανασκαφών βρέθηκε ένα μεγάλο ποσοστό γλυπτών τα οποία αποδόθηκαν σχεδιαστικά, και επίσης υπάγονται στην συλλογή του μουσείου.⁵ Το μνημείο των Νηρηίδων, είναι ο μεγαλύτερος μνημειακός τάφος που έχει βρεθεί στην περιοχή και ενδέχεται να είναι και ο μεγαλύτερος που έχει οικοδομηθεί εκεί.

Όταν ανακαλύφθηκε το μνημείο, συσχετίστηκε με την περσική κατάκτηση της Ξάνθου που έλαβε χώρα περίπου το 545-540 π.Χ., και θεωρείτο ως ο τάφος του Αρπάγου, διοικητή του Περσικού στρατού. Η χρονολόγηση αυτή στην αρχαϊκή εποχή γρήγορα εγκαταλείφθηκε λόγω του υστερότερου στυλ του γλυπτού διακόσμου, ωστόσο

³ Lethaby 1908, 178. Barringer 1995, 59.

⁴ Jenkins 2006, 186, 188.

⁵ Lethaby 1908, 178.

με τη συγκρότηση της λυκιακής ιστορίας, το μνημείο των Νηρηίδων απέκτησε μια σημαντική θέση σε αυτή. Σύμφωνα με την πλειοψηφία των ερευνητών, το μνημείο κατασκευάστηκε περ. το 390-380 π.Χ. ως ο τάφος του Ερβίνα ή Αρβίνα/Ε(Α) (λυκιακά: Erbbina ή Erbinna), του τελευταίου από τους σπουδαιότερους δυνάστες της Ξάνθου, ο οποίος επικράτησε στις αρχές του 4ου αι. περίπου από το 390-370 π.Χ., και τα κατορθώματα του απεικονίζονται στον γλυπτό διάκοσμο του μνημείου.⁶ Η χρονολόγηση αυτή οφείλεται και στις ανασκαφές των Γάλλων στη δεκαετία του 1950, στη βάση του μνημείου, το οποίο βρίσκεται *in situ* και στην ολοκληρωμένη μελέτη των καταλοίπων του, από αυτούς.⁷ Σχετικά με την καταστροφή του μνημείου εικάζεται ότι καταστράφηκε από σεισμό στη Βυζαντινή Εποχή και έπειτα οι χριστιανικές κοινότητες, εκμεταλλεύτηκαν τους λίθους των μνημείων της παγανιστικής κληρονομιάς, καθώς και τους μεταλλικούς συνδέσμους που συγκρατούσαν την τοιχοποιία του μνημείου. Το μνημείο θεωρείται μοναδικό, λόγω της παρουσίας των Νηρηίδων σ' αυτό, κάτι ασυνήθιστο για ένα ταφικό μνημείο.⁸

1.2 Η αρχιτεκτονική του Μνημείου των Νηρηίδων

Όσον αφορά την αρχιτεκτονική του μνημειακού τάφου του Ερβίνα, το οικοδόμημα έχει κατασκευαστεί με προδιαγραφές αρχαίου ελληνικού ναού, ενώ παράλληλα αντλεί τη μορφή του από τους λυκιακούς τάφους.⁹ Ήταν χτισμένο σε ύψωμα 15 μ. περίπου, ώστε να διατηρεί μια εποπτική θέση αντικρίζοντας την οδό που οδηγεί στην κύρια πύλη προς την πόλη (εικ.3). Το μνημείο έχει παραλληλιστεί από τον Jenkins, με τον μικρό ναό της Αθηνάς Νίκης στην ακρόπολη των Αθηνών, ο οποίος υψωνόταν επάνω στον μυκηναϊκό πύργο, δίνοντας μια εντύπωση παρόμοια με το μνημείο που εξετάζουμε (εικ.4).¹⁰

Επρόκειτο για ένα μνημείο στηριγμένο σε πεσσοειδές βάθρο κατά τη λυκιακή παράδοση, όπου στη συγκεκριμένη περίπτωση ο πεσσός ήταν ένα ογκώδες υψηλό πόδιον επάνω στο οποίο είχε κατασκευαστεί ένα ιωνικό οικοδόμημα με περίπτερη ιωνική κιονοστοιχία, έχοντας τη μορφή ελληνικού ναού, διακοσμημένο με ελληνικά

⁶ Keen 1992, 58-59. Sturgeon 2000, 59. Jenkins 2006, 186.

⁷ Cook 1976, 87. Boardman 1999, 223. Boardman 2000, 59. Jenkins 2006, 186.

⁸ Cook 1976, 87. Barringer 1995, 59. Barringer 2001, 190. Jenkins 2006, 186.

⁹ Boardman 1999, 223.

¹⁰ Jenkins 2006, 186.

διακοσμητικά ανάγλυφα.¹¹ Αξίζει να σημειωθεί, ότι μόνο η βάση του μνημείου είναι από ασβεστόλιθο, καθώς το υπόλοιπο, συμπεριλαμβανομένου και του γλυπτού διακόσμου είναι κατασκευασμένο από παριανό μάρμαρο.¹² Τέτοια πόδια είναι ενδεικτικά των Περσικών βασιλικών τάφων, όπως και του Κύρου του Μεγάλου στις Πασαργάδες (εικ.5).¹³ Το πόδιον είναι διακοσμημένο με δύο μαρμάρινες γλυπτές ζωφόρους, με την μια να τοποθετείται πάνω από την άλλη. Η μικρότερη ζωφόρος βρίσκεται επάνω από τη μεγαλύτερη και στέφεται από ένα διακοσμητικό ανάγλυφο γείσο, πάνω από το οποίο υψώνονταν τέσσερις ιωνικοί κίονες στις στενές πλευρές και έξι στις μακρές πλευρές. Τα κιονόκρανα θυμίζουν αυτά του Ερεχθείου στην ακρόπολη των Αθηνών (εικ.6,7). Ανάμεσα στα μετακίονια διαστήματα τουλάχιστον στις τρεις πλευρές του οικοδομήματος, στέκονταν μορφές ιστάμενων νεαρών γυναικών (Νηρηίδων). Οι κίονες υποστήριζαν ένα επιστύλιο λαξευμένο με ιωνικό τρόπο, το οποίο έφερε και αυτό ζωφόρο. Στην ανατολική και δυτική πλευρά ο θριγκός στεφόταν από αετώματα με ανάγλυφα γλυπτά. Οι γωνίες και η κορυφή του τριγωνικού αετώματος τονίζονταν με ανθρωπόμορφα γλυπτά ακρωτήρια. Πάνω από τα καταέτια γείσα των αετωμάτων, βρισκόταν η σίμη ή σίμα που διέθετε ως στόμιο μια κεφαλή ενός λέοντα (εικ.8).

Μια τέταρτη ζωφόρος περιέτρεχε την κορυφή του σηκού κάτω από το περιστύλιο και πάνω από την θύρα. Ο σηκός επάνω από το πόδιο περιείχε τον ταφικό θάλαμο, έχοντας θύρες ανατολικά και δυτικά, ο οποίος στέγαζε τέσσερα νεκρικά λίθινα ανάκλιντρα, όπου πιθανώς να ανήκαν στον κάτοχο και στην οικογένεια του. Κάτι ανάλογο παρατηρείται και σε πολλές ταφές ευγενών αυτής της περιόδου στη Μ. Ασία.¹⁴

Στη δεκαετία του 1950, έλαβαν χώρα ανασκαφές μέσα στο πόδιον από τον P. Demargne. Ανακαλύφθηκε ότι επαναχρησιμοποιήθηκε πρωιμότερη τοιχοποιία στο οικοδόμημα και επιπλέον, θραύσματα αθηναϊκής μελανόμορφης κεραμικής του 6ου αι. π.Χ. που χωρίς αμφιβολία, μπορούν να θεωρηθούν υπολείμματα από μια προγενέστερη χρήση της εξέχουσας τοποθεσίας.

Ακόμη, υπάρχει ένα αριθμημένο σχέδιο του Rhode Hawkins, γιού του Edward Hawkins, που ήταν φύλακας αρχαιοτήτων του Βρετανικού Μουσείου (1826-61), ο οποίος συμμετείχε στην έκθεση του Fellows το 1843-44 και ενέργησε ως σχεδιαστής μαζί με τον George Scharf Junior (1820-95). Τα σχέδια του Hawkins (εικ.9) και ειδικά

¹¹ Boardman 1999, 223. Jenkins 2006, 186. Πλάντζος 2016, 191-192.

¹² Lethaby 1908, 178. Barringer 1995, 60.

¹³ Boardman 2000. Jenkins 2006, 186.

¹⁴ Barringer 1995, 59-60. Boardman 1999, 223. Jenkins 2006, 186, 188.

του Scharf (εικ.10) αποτελούν ένα σημαντικό μέρος του αρχείου των αρχαιολογικών δραστηριοτήτων του Fellows, παρόλο που η ακριβής θέση πολλαπλών γλυπτών στο κτίριο παραμένει ακόμα αβέβαιη.¹⁵

Η αναστήλωση του μνημείου έλαβε χώρα στο Βρετανικό Μουσείο, καθώς το υλικό ήταν επαρκές για να επιτρέψει την αποκατάσταση του. Έχει αναστηλωθεί σύμφωνα με τον Fellows, ο οποίος δημοσίευσε τη θέση του το 1848. Ωστόσο, ο W. R. Lethaby, υποστηρίζει ότι αν και είναι η λιγότερη ικανοποιητική από όλες τις προτάσεις, είναι επαρκής ώστε να αναπαρασταθεί ο γενικός χαρακτήρας του οικοδομήματος.¹⁶

1.3 Ο γλυπτός διάκοσμος του Μνημείου των Νηρηίδων

Ο γλυπτός διάκοσμος του μνημείου αποτελεί πηγή ενδιαφέροντος για την επιστημονική κοινότητα, αφενός λόγω της υψηλής αισθητικής από την οποία διακατέχεται, αφετέρου λόγω του συνδυασμού της ανατολικής και ελληνικής καλλιτεχνικής τεχνοτροπίας και μυθολογίας στα θέματα του διακόσμου. Ειδικότερα, διαπιστώνονται διάφορες μορφές στο μνημείο, οι οποίες προδίδουν ασιατική και ελληνική επιρροή. Έχοντας αυτό υπόψιν οι μελετητές, προτείνουν ότι το μνημείο έχει φιλοτεχνηθεί από Έλληνες γλύπτες, για Ασιάτη και συγκεκριμένα για τον δυνάστη της Ξάνθου.¹⁷

Επιπλέον, είναι άξιο αναφοράς το γεγονός, ότι κάποια γλυπτά διατηρούν υπολείμματα χρώματος στην επιφάνεια τους, ενώ αρκετά από αυτά έφεραν και μπρούτζινες προσθήκες.¹⁸

Για την καλύτερη κατανόηση και μελέτη του γλυπτού διακόσμου του μνημείου των Νηρηίδων, χωρίζονται στην εν λόγω εργασία οι εξής θεματικές ενότητες: η μεγαλύτερη και μικρότερη ζωφόρος του ποδίου, η ζωφόρος του επιστυλίου, η ζωφόρος του σηκού, τα αετώματα, τα ακρωτήρια, αλλά και τα ελεύθερα γλυπτά του μνημείου συγκεκριμένα οι επιβλητικές Νηρηίδες, καθώς και τα υπόλοιπα γλυπτά.

¹⁵ Jenkins 2006, 186, 188.

¹⁶ Lethaby 1908, 179.

¹⁷ Barringer 1995, 60. Boardman 1999, 222.

¹⁸ Lethaby 1908, 178. Ridgway 1999, 120.

1.4 Γενικά χαρακτηριστικά για τις ζωφόρους του ποδίου

Στις δύο ζωφόρους του ποδίου, η διευθέτηση θεωρείται τυπική για τους λυκιακούς τάφους, όπως στο Ηρώον της Τρύσας αλλά ασυνήθιστη για τα ελληνικά δεδομένα. Για να επιτευχθεί ο σωστότερος καθορισμός και η αντιστοίχιση των πλακών των διασωθέντων ζωφόρων του ποδίου, είναι απαραίτητος ο συνδυασμός στοιχείων. Κάτι τέτοιο φυσικά σχετίζεται με τη θέση εύρεσης των ευρημάτων και την λεπτομερή ενασχόληση των μελετητών με τη σύγκριση των εγκοπών και των μεταλλικών συνδέσμων καθώς και με τη σύνθεση και την τεχνοτροπία της γλυπτικής.

Το ζήτημα της αποκατάστασης των ζωφόρων δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί εύκολο, διότι οι πλάκες δεν αποτελούν μια συνεχόμενη ζωφόρο, όπως η ιωνική ζωφόρος του Παρθενώνα, αλλά ενδεχομένως κάθε πλάκα να αποτελείται από μια συγκεκριμένη σκηνή η οποία να επηρεάζεται από τις σκηνές των διπλανών πλακών, όπως και στον ναό του Απόλλωνα στις Βάσες Φιγαλίας, αλλά και στη ζωφόρο της Αμαζονομαχίας στο Μουσείο της Αλικαρνασσού.

Η τελευταία πρόταση της σύνθεσης των ζωφόρων προτάθηκε από τον Childs και Demargne και διαφέρει από την ήδη υπάρχουσα ανακατασκευή του Βρετανικού Μουσείου. Η μελέτη αυτή ολοκληρώθηκε το 1969 και βασίστηκε στα στοιχεία των πλακών αλλά και στα συμπεράσματα του Demargne. Αρχικά οι μακριές πλάκες είχαν τοποθετηθεί στις μακρές πλευρές του μνημείου και αντιστοίχως οι μικρότερες στις στενές πλευρές. Παρόλο αυτά, ούτε η ανακατασκευή του Μουσείου, ούτε η διορθωμένη πρόταση του Childs και Demargne να θεωρηθούν ασφαλείς. Σύμφωνα με τον Jenkins, είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψιν μια θεωρητική στιλιστική διαίρεση ανάμεσα στην παραγωγή των δύο διαφορετικών εργαστηρίων, που εργάστηκαν σε ξεχωριστές πλευρές του κτιρίου. Σχετικά με τις γωνιαίες πλάκες της μεγαλύτερης ζωφόρου του ποδίου, οι οποίες έχουν δύο όψεις, υπάρχει επιλογή ως προς την τοποθέτησή τους (αριστερά ή δεξιά του μνημείου). Επομένως, οι δύο μελετητές τις τοποθέτησαν σύμφωνα με το πως ήταν αποδοσμένα τα πρόσωπα στιλιστικά, σε σχέση με τις υπόλοιπες πλάκες.¹⁹

Αρχικά προτάθηκε από τον Schuchhardt, ο διαχωρισμός των εργαστηρίων σε εργαστήριο I και εργαστήριο II,²⁰ με το πρώτο να θεωρείται καλύτερο ως προς την απόδοση από το δεύτερο, καθώς έχει ανεπτυγμένη αίσθηση της οπτικής ψευδαίσθησης,

¹⁹ *FdX* 8. Jenkins 2006, 188-190.

²⁰ Schuchhardt 1927. Bruns-Özgan 1987, 35-36, 51-52. Jenkins 2006, 190.

διαμορφώνοντας όγκους για να αποδώσει τη σάρκα. Η τελευταία φαίνεται εύπλαστη, αποδοσμένη με διαφάνεια και φυσιοκρατία. Αντίθετα, οι μορφές που δημιουργούνται από το εργαστήριο II εμφανίζονται επίπεδες και ελάχιστα διαμορφωμένες. Ταυτόχρονα, εκλείπει η δύναμη της εφευρετικότητας και η εκφραστική ποιότητα που είναι εμφανής στο έργο του εργαστηρίου I. Το εργαστήριο II φαίνεται επίσης να αρέσκεται στις αλληλοεπικαλύψεις των μορφών, συγκαλύπτοντας τα πιο απαιτητικά σημεία του ανθρώπινου σώματος αλλά και των ενδυμάτων από τη θέαση. Επομένως, θα μπορούσε να θεωρηθεί πιθανότερο ότι το εργαστήριο I, ήταν το κύριο ενώ το εργαστήριο II ήταν δευτερεύον και ενδεχομένως καθοδηγούμενο από το πρώτο. Σύμφωνα με τον Jenkins, η πλειονότητα των διατηρημένων πλακών έχει κατασκευαστεί από το εργαστήριο I. Έχει παρατηρηθεί ότι η δουλεία του εργαστηρίου I ήταν συγκεντρωμένη στη βόρεια και δυτική πλευρά. Ειδικότερα, η βόρεια μακρά πλευρά του μνημείου ήταν η σημαντικότερη, καθώς προσεγγίζονταν από έναν αίθριο χώρο, ενώ η δυτική στενή πλευρά αντίκριζε μια θύρα που οδηγούσε στην πόλη. Αντίθετα, η νότια και ανατολική πλευρά συνόρευαν με ένα επικλινές έδαφος.²¹

1.5 Η μεγαλύτερη ζωφόρος του ποδίου

Η μεγαλύτερη από τις δύο ζωφόρους που διακοσμούσαν το πόδιον, αποτελείτο συνολικά από 22 ανάγλυφες πλάκες, με τις γωνιαίες πλάκες να είναι ενιαία κατασκευασμένες σε σχήμα L (εικ.11). Μόνο έντεκα από τις δεκαοκτώ ίσιες πλάκες διασώθηκαν, καθώς και τρεις από τις τέσσερις γωνιαίες. Παρόλο αυτά, υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός θραυσμάτων, συμπεριλαμβανομένου και αυτών που ανακαλύφθηκαν στις γαλλικές ανασκαφές.²²

Το θέμα της ζωφόρου είναι μια ηρωική μάχη ενδεχομένως ανάμεσα σε Έλληνες και Πέρσες.²³ Σε κάθε πλάκα απεικονίζονται ξεχωριστές, μεμονωμένες σκηνές της μάχης, ενώ οι πολεμιστές είναι συνήθως ενδεδυμένοι με ελληνική ενδυμασία και πανοπλία. Η πλειονότητα των σκηνών σχετίζεται εικονογραφικά με θέματα άλλων ελληνικών ζωφόρων, κάτι το οποίο δικαιολογεί τη συγκεκριμένη εικονογραφική σύνθεσή τους. Επομένως, ένα από τα αξιολογότερα έργα του εργαστηρίου I, το οποίο δείχνει έναν νεαρό πολεμιστή να ηττείται, συγκρίνεται με τον θάνατο του Καινέα στην

²¹ Jenkins 2006, 190.

²² Jenkins 2006, 190-191.

²³ Barringer 1995, 60-61.

θεσσαλική Κενταυρομαχία στη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσεις (εικ.12,13).²⁴ Ο Demargne θεωρεί ότι η μάχη έχει εμπνευστεί από την ελληνική Αμαζονομαχία ενώ ένας πολεμιστής μπορεί να παραλληλιστεί με τον Ηρακλή ή τον Θησέα.²⁵

Ανάλογα με τον χαρακτήρα των δύο εργαστηρίων, μπορούν να διακριθούν δύο διαφορετικές ομάδες πολεμιστών. Ειδικότερα, πολλοί από τους πολεμιστές που φιλοτεχνήθηκαν από το εργαστήριο I, φορούν έναν μακρύ χιτώνα δίχως θώρακα. Αντιθέτως, το εργαστήριο II, φαίνεται να προτιμά τον τύπο του οπλίτη με θώρακα και κυκλική ασπίδα. Το παράδοξο είναι ότι εδώ οι συμμετέχοντες είναι άνδρες και δεν εναντιώνονται αρκετά στον εχθρό, όπως συναντάμε σε μάχες αυτού του τύπου στην ελληνική τέχνη, λόγου χάρη στην Αμαζονομαχία στο πόδιον της ζωφόρου του Μουσουλίου της Αλικαρνασσού,²⁶ στις δυτικές μετόπες του Παρθενώνα²⁷ και στη ζωφόρο στις Βάσσεις.²⁸ Επιπρόσθετα, ο Jenkins θεωρεί ότι οι πολεμιστές δεν προέρχονται από διαφορετικές φυλές όπως αυτοί στον ναό της Αθηνάς Νίκης στην Αθήνα, όπου οι Έλληνες μάχονται με Πέρσες. Αλλά ταυτόχρονα, ο μελετητής αυτός αναφέρει ότι στη βόρεια και δυτική πλευρά της μεγαλύτερης ζωφόρου, απεικονίζονται ελάχιστες μορφές Περσών, τυχαία κατανεμημένες στη κύρια δράση, και μπορούν να διακριθούν λόγω της ενδυμασίας τους, επειδή φορούν χειριδωτούς χιτώνες και πίλους. Ακόμη, ευδιάκριτοι είναι και οι τοξότες με κάποιες μορφές να εμφανίζουν μακριά κόμη ως ένδειξη της ηρωικής υπόστασής τους, ή εξαιτίας της καταγωγής τους από την Λυκία. Ο Αριστοτέλης αναφέρει μάλιστα, ότι την εποχή του Μανσώλου στην Καρία, οι Λύκιοι διατηρούσαν μακριά κόμη. Πιο διακριτός ειδικότερα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ο πολεμιστής που φορά κράνος με μορφή λέοντα και φαίνεται να προεικονίζει τον ύστερο τύπο απεικόνισης του Μ. Αλέξανδρου ως κυρίαρχου.

Τα προαναφερθέντα στοιχεία αποτελούν αρωγό στην εξιχνίαση του νοήματος της ζωφόρου. Αντίθετα με τις ζωφόρους στο ηρώον στην Τρύσας, εδώ δεν φαίνεται να εμφανίζεται μια συγκεκριμένη αφηγηματική σκηνή. Παρόλο που ενδεχομένως κάποιος θα μπορούσε να την συσχετίσει με τα κατορθώματα του Ηρακλή ή του Θησέα, η μεγαλύτερη ζωφόρος του ποδίου φαίνεται εσκεμμένα γενικευμένη σαν να προτείνει ένα

²⁴ Madigan and Cooper 1992, 81, πίν. 45 εικ. 139 (BM 530). Jenkins 2006, 191.

²⁵ Demargne 1987, 205.

²⁶ Cook 2005, 42-64. Περιγράφονται οι πλάκες της ζωφόρου της Αμαζονομαχίας, του Μουσουλίου της Αλικαρνασσού, αρ. 1-181, πίν. 1-15, 49 αρ. 12 πίν. 3,13 (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο αρ. ευρ. 1847.4-24.11).

²⁷ Boardman 1985, 232, 233 εικ. 1-14. Απεικονίζονται σε σχέδιο οι δυτικές μετόπες του Παρθενώνα με θέμα την Αμαζονομαχία. Boardman 1995, 122, 140 εικ. 85-86.

²⁸ Madigan and Cooper 1992, 70-78. Jenkins 2006, 191.

ηρωικό υπόβαθρο, έναν παραλληλισμό με τα κατορθώματα του δυνάστη στην αληθινή ζωή, όπως καταγράφεται και στη μικρότερη ζωφόρο ακριβώς από επάνω της.²⁹

1.6 Η μικρότερη ζωφόρος του ποδίου

Όσον αφορά τη μικρότερη ζωφόρο του ποδίου, αρχικά αποτελούνταν από 22 ανάγλυφες πλάκες εκ των οποίων όπως ακριβώς και με τη μεγαλύτερη ζωφόρο, οι τέσσερις ήταν γωνιαίες, έχοντας σκαλιστεί σε σχήμα L. Από αυτές, διασώθηκαν και οι τέσσερις γωνιαίες μαζί με 15 από τις 18 ευθείες πλάκες. Πιο συγκεκριμένα αυτές οι πλάκες, εκτός από έναν αριθμό θραυσμάτων βρέθηκαν κατά τη διάρκεια των γαλλικών ανασκαφών. Η μικρότερη ζωφόρος υψώθηκε πάνω από την κορυφή της μεγαλύτερης με τις γωνιαίες πλάκες της μικρότερης ζωφόρου να τοποθετούνται για στατικούς λόγους ακριβώς επάνω από εκείνες της μεγαλύτερης.³⁰

Σχετικά με το θέμα της μικρότερης ζωφόρου του ποδίου, απεικονίζεται και στις τέσσερις πλευρές της, η πολιορκία μιας πόλης. Μπορούν να παρατηρηθούν σκηνές μάχης ανάμεσα σε αντίπαλους στρατούς μαχόμενων οπλιτών μπροστά από τα τείχη μιας πόλης, ενώ σε άλλο σημείο παριστάνεται η επίθεση στους αμυνόμενους μέσα στα τείχη (εικ.14). Επιπλέον, τα τείχη απεικονίζονται με λυκιακά χαρακτηριστικά, ενώ ταυτόχρονα μπορούν να παρατηρηθούν μέσα από αυτά, οικοδομήματα αλλά και ένα γλυπτό μνημείο.³¹

Η αρχική πλευρά φαίνεται να ήταν η δυτική. Σε μια πλάκα όπου ήταν και η σημαντικότερη (εικ.15), μια ανδρική μορφή απεικονίζεται με υψωμένο το ένα άνω άκρο σαν να κρατάει δόρυ, καθιστή σε δίφρο, ενδεδυμένη με περσικά ενδύματα αλλά γυμνή στο άνω τμήμα του κορμού. Η κεφαλή του αποδίδεται να σκιάζεται από μια ομπρέλα ηλίου ενώ τα σκέλη του πατούν σε υποπόδιο. Ακόμη πρέπει να τονιστεί ότι τα πόδια του δίφρου απεικονίζονται ως πόδια λιονταριού. Αυτή η μορφή έχει πολλαπλώς αναγνωρισθεί ως ο δυνάστης της Λυκίας ή ακόμα και ο μεγάλος βασιλιάς της Περσίας. Η πιθανότερη όμως ερμηνεία είναι να απεικονίζεται ο ίδιος ο Ερβίνας, ο δυνάστης, στον οποίο οφείλεται η κατασκευή του μνημείου, το οποίο ταυτόχρονα αποτελούσε και τον τάφο του. Ακριβώς από πίσω του, εικονίζονται παραταγμένοι τρεις σωματοφύλακες, ενώ από μπροστά η καθιστή μορφή προσεγγίζεται από δύο

²⁹ Jenkins 2006, 191-192.

³⁰ Jenkins 2006, 192.

³¹ Jenkins 2006, 192, 194.

ηλικιωμένους γενειοφόρους απεσταλμένους, οι οποίοι φορούν χιτώνα και ιμάτιο και δεν φέρουν όπλα. Αυτοί πιθανώς αποτελούν μια πρεσβεία της πολιορκημένης πόλης με σκοπό τη διαπραγμάτευση της παράδοσης της. Σε άλλο σημείο μπορεί να διακριθεί ένας πολεμιστής ενδεδυμένος με χιτώνα, θώρακα και κράνος να τραβά μια μορφή από την κόμη, ενώ ένας άλλος φαίνεται να στεφανώνει τον νικητή.³² Αυτό το μοτίβο, φαίνεται να εμφανίζεται και στην σαρκοφάγο του Payana και σε αυτή του Merehi.³³ Σε αυτό το σημείο η παράσταση του δυνάστη, ως νικητή αποδίδεται με ελληνική ενδυμασία.

Σχετικά με την πολιορκία μπορούν να διαπιστωθούν διάφορα γεγονότα, όπως για παράδειγμα αιχμάλωτοι να απομακρύνονται και πολεμιστές να προστατεύονται από τον ήλιο με τη βοήθεια υπηρετών οι οποίοι κρατάνε σκιάδια (ομπρέλες). Ακόμη, διακρίνεται μια κλίμακα να στηρίζεται στα τείχη της πόλης, και ένας όμιλος επιτιθέμενων να εισβάλλει στην πόλη μέσω αναχώματος. Οι πολεμιστές διακρίνονται σε οπλίτες με βαριά πανοπλία και θώρακα, ενδεδυμένοι με χιτώνα δίχως θώρακα και σε τοξότες. Περιστασιακά, εμφανίζονται και μορφές με περσικό ένδυμα.³⁴

Είναι σημαντικό να επισημανθεί, ότι το θέμα της μικρότερης ζωφόρου φαίνεται να απεικονίζει τα κατορθώματα του δυνάστη Ερβίνα, τα οποία καταγράφηκαν σε μια επιγραφή στη βάση ενός αγάλματος που βρέθηκε στο Λητώον, το ιερό της Λητούς στην Ξάνθο.³⁵ Τα επεισόδια της μάχης αλλά και της πολιορκίας μπορούν να χαρακτηριστούν ρεαλιστικά.

Σε σχέση με τις μάχες της μεγαλύτερης ζωφόρου του ποδίου, εδώ παρατηρούνται διαφορές. Υπάρχουν δάνεια από γενικές σκηνές ελληνικών ζωφόρων ώστε να δημιουργηθεί ένας σχεδόν μυθολογικός τόνος. Σύμφωνα με τον Jenkins, αν η μεγαλύτερη ζωφόρος σχετίζεται με την ελληνική εικονογραφική παράδοση, τότε η μικρότερη ζωφόρος διατηρεί ενθυμήσεις από έναν πολιτισμό παλαιότερο ακόμα και από των Ασσυρίων. Η έπαρση του Ερβίνα φαίνεται να κατάγεται από τα ανάγλυφα γλυπτά του παλατιού, όπου εκεί έχουν καταγραφεί οι ιστορικές δράσεις των Ασσύριων βασιλιάδων.³⁶ Επιπρόσθετα, τα εικονογραφικά σχήματα που εμφανίζονται σε αυτή τη ζωφόρο, όπως η πολιορκία πόλεως με ανυψωμένες κλίμακες, επάλξεις, καταπονημένες γυναίκες, η αποστολή των αιχμαλώτων, ο καθιστός δυνάστης με τον σωματοφύλακα πίσω από την πλάτη του, είναι ήδη γνωστά από τα ανάγλυφα του βασιλικού παλατιού

³² Jenkins 2006, 194.

³³ Jenkins 2006, 176-184, 194 εικ. 174, 175, 177.

³⁴ Jenkins 2006, 194.

³⁵ Demargne 1987, 190. Jenkins 2006, 194.

³⁶ Jenkins 2006, 194.

των Ασσυρίων.³⁷ Παρόλο που τα ασσυριακά παλάτια ήταν ήδη ερειπωμένα όταν χτίστηκε το μνημείο των Νηρηίδων και θεωρείται σχεδόν αδύνατον να αποτελούν μια άμεση πηγή έμπνευσης, τα θέματα τους ωστόσο μπορεί να κυκλοφορούσαν σε φορητά αντικείμενα τα οποία είτε παράγονταν στην Ασσυρία είτε ήταν επηρεασμένα από την ασσυριακή τέχνη. Οποιαδήποτε και να ήταν η πηγή στην μικρότερη ζωφόρο, παρατηρείται το ισχυρό ασιατικό πρότυπο, με τον Ερβίνα να παρουσιάζεται ως ένας επιτυχημένος στρατηγός. Παρόλο αυτά, στο μνημείο δεν συναντώνται σκηνές θηριωδίας, χαρακτηριστικό της ασσυριακής τέχνης. Τέλος, ενώ ο Ερβίνας πάλεψε για να διεκδικήσει την εξουσία που του αναλογούσε, δεν εικονίζεται κάποιο χαρακτηριστικό των λυκιακών μαχών στο μνημείο, οι οποίες σχετίζονταν με αυτή την διεκδίκηση.³⁸

1.7 Η ζωφόρος του επιστυλίου

Το επιστύλιο το οποίο τοποθετείται ακριβώς επάνω από τους κίονες, είναι λαξευμένο με την ιωνική τεχνοτροπία. Σχετικά με τη ζωφόρο του επιστυλίου διεσώθησαν δεκατρείς πλάκες, μαζί με τις δύο γωνιαίες. Η ακριβής σειρά των πλακών είναι αβέβαιη όπως συμβαίνει και με τις δύο ζωφόρους του ποδίου. Για την προτεινόμενη διευθέτησή της, έχει χρησιμοποιηθεί πληθώρα δεδομένων από τον Childs και τον Demargne.³⁹ Αρχικά, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη τα μέρη όπου οι πλάκες βρέθηκαν, σε συσχέτιση με τις τέσσερις πλευρές του κτιρίου. Επιπλέον, οι πλάκες φέρουν ανάγλυφη διακόσμηση και επειδή αποτελούν στατικά στοιχεία του κτιρίου, μπορεί να ληφθεί υπόψιν το πλάτος τους, αλλά και ο προσανατολισμός των γωνιαίων πλακών και η σχέση των κορυφών και των βάσεων τους. Αυτό συμπεριλαμβάνει και τα κιονόκρανα των βοηθητικών κίωνων.

Όσον αφορά το θέμα της ζωφόρου του επιστυλίου, είναι δύσκολο να διακριθεί κάποιο συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα το οποίο να έχει προσχεδιαστεί για τις σκηνές της μάχης, του κυνηγιού και τις μορφές που απεικονίζονται να φέρουν προσφορές (εικ.16,17). Παρατηρούνται οι μορφές να ακολουθούν τη δράση της σύνθεσης.⁴⁰ Σχετικά με τη μάχη κάποιοι πολεμιστές παρουσιάζονται έφιπποι ενώ

³⁷ Childs 1978, 49 πίν. 27.3. Robinson 1999, 372. Jenkins 2006, 194.

³⁸ Jenkins 2006, 194-195.

³⁹ *FdX* 8. Jenkins 2006, 195.

⁴⁰ Jenkins 2006, 195.

κάποιοι άλλοι πεζοί.⁴¹ Όσον αφορά το κυνήγι του κάπρου, που εμφανίζεται στην ανατολική πλευρά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τοποθετήθηκε ακριβώς κάτω από το αέτωμα, ώστε να δίνεται περισσότερη έμφαση στην ανδρεία του δυνάστη, ο οποίος εμφανίζεται σε αυτό. Το θέμα του κυνηγιού είναι χαρακτηριστικό και στην ελληνική αλλά και στην περσική κουλτούρα. Εδώ εμφανίζεται είτε ένα λυκιακό βασιλικό κυνήγι, το οποίο απηχεί αυτά των κήπων του μεγάλου βασιλιά της Περσίας, είτε ένα κυνήγι μέσα σε ένα ελληνικό μυθολογικό πλαίσιο όπως αυτό του Μελέαγρου και του καλυδωνίου κάπρου. Ακόμα, τονίζοντας αυτή την ασάφεια, μπορεί να παρατηρηθεί ότι οι περισσότεροι κυνηγοί φορούν ελληνικό ένδυμα, ενώ ένας μόνο περσικό.⁴²

Το κυνήγι διεξάγεται πάνω σε ίππους εναντίον μιας αρκούδας και ενός κάπρου, ενώ εικονίζεται επίσης στη ζωφόρο, μια πομπή μορφών που φέρουνε ζώα, μια μάχη και μια σκηνή συμποσίου, η οποία μπορεί να αναφέρεται σε ένα συμπόσιο που να απολαμβάνεται από τον νεκρό σε αυτή την ζωή ή στην επόμενη. Παρόλο που ο δυνάστης ήταν Λύκιος, χρησιμοποίησε ελληνικούς μύθους στο μνημείο, κάτι το οποίο μπορεί να υποδηλώνει ότι φιλοδοξεί να ενστερνιστεί τα ιδανικά που αντιπροσωπεύονται σε αυτούς.⁴³

1.8 Η ζωφόρος του σηκού

Μια τέταρτη ζωφόρος περιτρέπει την κορυφή του σηκού, πάνω από την είσοδο του νεκρικού θαλάμου. Ήταν η λιγότερο ορατή από όλη τη γλυπτική διακόσμηση του μνημείου, καθώς κατά διαστήματα επισκιάζονταν από κίονες. Συνολικά έχουν διασωθεί μόνο 11 ανάγλυφες πλάκες συμπεριλαμβανομένων και αυτών από τις 4 γωνιαίες.⁴⁴ Στην ανατολική πλευρά, οι πλάκες είναι αρκετά κατεστραμμένες.⁴⁵

Οι σκηνές που διακρίνονται σχετίζονται με το συμπόσιο και με θυσία αλλά όπως και στη ζωφόρο του επιστυλίου έτσι και εδώ, είναι δύσκολο να διακριθεί ένα συγκεκριμένο μοτίβο. Σχετικά με το συμπόσιο, απεικονίζονται οκτώ κλίνες με την καθεμία σε χρήση από δύο άνδρες συμποσιαστές, ενώ άλλες δύο κλίνες από έναν (εικ.18). Ο λόγος που δύο συμποσιαστές απεικονίζονται ανεκεκλιμένοι μεμονωμένα στις δύο κλίνες, είναι για να διαφοροποιηθούν από τους υπόλοιπους, καθώς κατέχοντας

⁴¹ Barringer 2008, 193.

⁴² Jenkins 2006, 195.

⁴³ Barringer 2001, 190-192.

⁴⁴ Jenkins 2006, 196.

⁴⁵ Demargne 1987, 205.

την προσωπική τους κλίνη, τους προσδίδεται κύρος και με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται η ανώτερη κοινωνική τους θέση. Επομένως, δεν θα μπορούσε να εικονίζεται κάποιος άλλος εκτός τον δυνάστη Ερβίνα και τον γιο και διάδοχο του, ή κάποιο άλλο σημαντικό πρόσωπο της αυλής (εικ.19). Το πρόσωπο του δυνάστη είναι στραμμένο προς τον θεατή και απεικονίζεται ελαφρώς μεγαλύτερο από τους υπόλοιπους συμποσιαστές. Φορά διάδημα και είναι γενειοφόρος με έναν τρόπο που θυμίζει βασιλείς της Ασσυρίας και της Περσίας. Κρατεί ένα ρητό, περσικό σκεύος πόσεως στο δεξί χέρι, το οποίο διακοσμείται με έναν γρύπα, ενώ στο αριστερό κρατεί ένα κύπελλο. Ανάλογο αγγείο κρατεί ένας υπηρέτης, το οποίο εικονίζει έναν ίππο με φτερά, και άλλα απλούστερα ρητά απεικονίζονται σε άλλα σημεία της ζωφόρου.⁴⁶ Σύμφωνα με την Ebbinghaus, τα αγγεία αυτά είναι ζωόμορφα ρητά με πολλές από τις μορφές να αποδίδονται με ζωγραφικό τρόπο.⁴⁷ Οι ρίζες τους ανάγονται στην αχαιμενιδική Αυτοκρατορία και είναι σύμβολα γοήτρου του δυνάστη.⁴⁸ Ακόμη, υπηρέτες που φορούν χιτώνα ή χιτωνίσκο εικονίζονται να κρατούν άλλα αγγεία τα οποία φαίνονται να είναι ελληνικά εξαιτίας του σχήματος τους.

Οι σκηνές της θυσίας πιθανώς να συνδέονται με το συμπόσιο και πιθανώς να υποδεικνύουν μια ενδεχόμενη λατρεία του δυνάστη στην μεταθανάτια ζωή, με την ψυχή του να τροφοδοτείται με κρέας και αλκοόλ (εικ.20). Επιπλέον, ιστάμενες ανδρικές μορφές παρουσιάζονται να συνομιλούν περιστασιακά με έναν τρόπο παρόμοιο που θυμίζει τους ήρωες της ανατολικής πλευρά της ιωνικής ζωφόρου του Παρθενώνα.⁴⁹

Η ζωφόρος αυτή μπορεί να συσχετιστεί με μια αναφορά της επιτυχίας του Ερβίνα στο κυνήγι, αλλά και της υποδοχής των τιμών που του προσφέρονται από μια ανδρική πομπή. Καταληκτικά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το συμπόσιο λαμβάνει χώρα σε αυτόν τον κόσμο ή στην άλλη ζωή, με την θυσία να αποτελεί μια ταφική τελετουργία προς τον δυνάστη.⁵⁰

⁴⁶ Jenkins 2006, 196.

⁴⁷ Ebbinghaus 2000, 101-105.

⁴⁸ Robinson 1999, 373.

⁴⁹ Boardman 1985, 244-245 σε σχέδιο απεικονίζεται η ανατολική πλευρά της ιωνικής ζωφόρου του Παρθενώνα, 244 εικ. ανατολική ζωφόρος, πλάκα VI, πίν. 49,53,57,58. Boardman 2000, 128-129, 149 εικ. 94. Η ανατολική πλευρά της ιωνικής ζωφόρου όπου απεικονίζονται οι επώνυμοι ήρωες. Neils 2001, 158-161. Jenkins 2006, 196.

⁵⁰ Barringer 1995, 61-62. Ebbinghaus 2000, 99.

1.9 Οι Νηρηίδες

Το μνημείο των Νηρηίδων παίρνει το σύγχρονο όνομα του, από την πιο ιδιαίτερη γλυπτή διακόσμηση του. Μια σειρά νεαρών γυναίκειων ιστάμενων μορφών, συμβολίζουν της νύμφες της θάλασσας, κόρες του Νηρέα, θεού της θάλασσας (εικ.21,22,23).

Απεικονίζονται να φορούν ενδύματα συνεπαρμένα από τον άνεμο, λεπτούς χιτώνες, οι οποίοι προσκολλούνται επάνω στον κορμό με ογκώδεις ιμάτια να ξεδιπλώνονται από πίσω, τα οποία είναι κολλημένα είτε στον ώμο είτε στο άνω άκρο, αποκαλύπτοντας πλήρως την ανατομία του. Οι μορφές είναι ιστάμενες με το ένα σκέλος εκτεταμένο μπροστά, σαν να είναι σε κίνηση και ήταν τοποθετημένες ανάμεσα στα μετακίονια διαστήματα.⁵¹ Η τοποθέτησή τους θυμίζει αναθήματα που αφήνονται στα σκαλοπάτια και τα βάθρα των ναών.

Σύμφωνα με την Barringer οι μορφές συναντούν τα πλησιέστερα στυλιστικά παράλληλα στον πλούσιο ρυθμό της βόρειας Πελοποννήσου (περίπου το 400 π.Χ.). Έχουν σκαλιστεί με ιδιαίτερη προσοχή στην πρόσθια όψη, ενώ αντίθετα στην οπίσθια και στις πλευρές είναι αδρά δουλεμένες, καθώς η τοποθέτηση τους στο κτίριο δίνει έμφαση στην μετωπικότητα τους, παρέχοντας ένα πλαίσιο με το οποίο οι μορφές μπορούν να ιδωθούν.⁵² Σύμφωνα με τον Jenkins, υποστηρίζεται ότι σε αυτές τις μορφές, είναι εμφανείς οι επιρροές και οι ισχυρές αντηχήσεις με το ύφος των αετωματικών γλυπτών του Παρθενώνα, σε μια πλούσια γλυπτική επεξεργασία των γυναίκειων μορφών και των κινούμενων ενδυμάτων. Το σχήμα και η υφή του υλικού και των ενδυμάτων έχει εμπνευστεί από τα στοιχεία του αέρα και του νερού, μετατρέποντας τις μορφές σε ιδιαίτερα υποβλητικές, ενθυμίζοντας σε μεγάλο βαθμό την μορφή της Ίριδας του δυτικού αετώματος του Παρθενώνα.⁵³

Συνολικά διασώθηκαν έντεκα μορφές από τις οποίες οι έξι διατηρήθηκαν σε πολύ καλή κατάσταση, δύο διατήρησαν το άνω τμήμα του κορμού και τρεις μόνο κάποια μεγάλα θραύσματα ενώ σε καμία Νηρηίδα δεν σώθηκε η κεφαλή της. Οι Νηρηίδες τοποθετούνταν ανάμεσα στα μετακίονια διαστήματα της ανατολικής, δυτικής και βόρειας πλευράς του μνημείου και πιθανώς στη νότια πλευρά η οποία ήταν λιγότερο εμφανής, να μην υπήρχαν μορφές ανάμεσα στους κίονες. Διακρίνονται σε δύο

⁵¹ Barringer 1995, 62-63. Boardman 1999, 224. Jenkins 2006, 196-197. Πλάντζος 2016, 192.

⁵² Barringer 1995, 63. Πλάντζος 2016, 192.

⁵³ Boardman 1999, 224. Jenkins 2006, 196-197.

ομάδες ανάλογα με την στροφή του κορμού τους, προς τα αριστερά ή τα δεξιά. Η ακριβής θέση τους στο μνημείο δεν μπορεί να υπολογιστεί εξαιτίας της κακής διατήρησης των βάσεων τους και των οπών του στυλοβάτη στον οποίο τοποθετούνταν. Το μόνο στοιχείο το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί ένδειξη για τη θέση τους στο οικοδόμημα είναι τα στοιχεία εύρεσης τους, όπως για παράδειγμα τρεις Νηρηίδες ήρθαν στο φως κοντά στην βορειοδυτική γωνία, όπου πιθανολογείται η θέση τους στην βόρεια πλευρά.⁵⁴

Τέλος, η ερμηνεία των γυναικείων αυτών ιστάμενων μορφών ως νύμφες της θάλασσας, σχετίζεται με τα πλάσματα του νερού (δελφίни, ψάρια, κάβουρας, θαλάσσιο πτηνό) τα οποία αποδίδονται κάτω από τα σκέλη επτά μορφών.⁵⁵

1.10 Τα αετώματα του μνημείου

Όσον αφορά τα αετώματα του μνημείου των Νηρηίδων, είναι εμφανής η διαφοροποίησή τους, καθώς αποτελούνται από ανάγλυφα γλυπτά και όχι ολόγλυφα, όπως οι περισσότεροι ελληνικοί ναοί.

Στο ανατολικό αέτωμα (εικ.24) απεικονίζεται ένθρονος ο δυνάστης, συνοδευόμενος από τη σύζυγο του και τα παιδιά του. Αυτή η εμφάνιση του βασιλικού ζεύγους σχετίζεται και με άλλους λυκιακούς τάφους, όπου η απεικόνιση του δυνάστη και της γυναίκας του είναι συχνή.⁵⁶ Παλαιότερα θεωρείτο ότι οι μορφές του ανατολικού αετώματος αντιπροσώπευαν θεότητες του Ολύμπου ή χθόνιες θεότητες, αλλά η επιστημονική κοινότητα κατέληξε στην απεικόνιση του δυνάστη που περιβάλλεται από υπηρέτες, αλικούς και αξιωματούχους.⁵⁷ Σύμφωνα με τον Jenkins και τον Demargne, το βασιλικό ζεύγος του αετώματος του μνημείου των Νηρηίδων, φαίνεται να έχει ως πρότυπο το θεϊκό ζεύγος του Δία και της Ήρας, όπως απεικονίζεται στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα.⁵⁸ Και στα δύο μνημεία, η γυναικεία μορφή ανασηκώνει το ιμάτιο στη νυφική χειρονομία της ανακάλυψης, η οποία συνηθίζεται στα νεαρά παντρεμένα κορίτσια. Για αυτό τον λόγο και αρχικά θεωρήθηκε ότι εικονίζονται

⁵⁴ Jenkins 2006, 196-197.

⁵⁵ Demargne 1987, 192. Barringer 1995, 63. Sturgeon 2000, 60. Jenkins 2006, 197.

⁵⁶ Boardman 1999, 223. Jenkins 2006, 199.

⁵⁷ Barringer 1995, 62.

⁵⁸ Boardman 1985, πίν. 45,48. Demargne 1987, 190, 205. Boardman 1995, 128-129, 149 εικ. 94 στο σχέδιο της ανατολικής πλευράς της ιωνικής ζωφόρου εικονίζεται ο Δίας και η Ήρα. Neils 2001, 161-166 εικ. 124. Jenkins 2006, 199.

θεότητες. Οι δύο μορφές που πιθανόν να είναι τα παιδιά του δυνάστη, εικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα. Ακόμη, εμφανίζεται και το οικογενειακό κατοικίδιο, ένας σκύλος να είναι κουλουριασμένος κάτω από τον θρόνο του δυνάστη, ενώ εκατέρωθεν απεικονίζεται η βασιλική ακολουθία.

Η σκηνή του ανατολικού αετώματος χαρακτηρίζεται από στατικότητα και ηρεμία, ενώ αντίθετα στο αποσπασματικό δυτικό αέτωμα απεικονίζεται μια δυναμική σκηνή μάχης (εικ.25). Στο τμήμα το οποίο δεν έχει διασωθεί, πιθανώς να απεικονιζόταν ο δυνάστης έφιππος να τρομοκρατεί έναν πεσμένο εχθρό. Εδώ μπορεί να παρατηρηθεί η αθηναϊκή επιρροή, που σχετίζεται με την επιτύμβια στήλη του Δεξιλέω⁵⁹ που πέθανε το 394/393 και απεικονίζεται έφιππος, έτοιμος να συνθλίψει τον πεσμένο του αντίπαλο του.⁶⁰ Το θέμα αυτό μπορεί μεν να θεωρηθεί κάπως ασυνήθιστο για έναν διάκοσμο αετώματος, αλλά η δυναμική αντίθεση που προκαλείται ανάμεσα στη στατική σύνθεση του ανατολικού αετώματος και τη δυναμικότητα του δυτικού, παρέχει αντίστιξη, εναρμόνιση κάτι τυπικό για το γλυπτό διάκοσμο των ελληνικών αετωμάτων, όπως για παράδειγμα του ναού του Διός στην Ολυμπία.⁶¹

1.11 Τα ακρωτήρια του μνημείου

Αρκετά συχνά στους ελληνικούς ναούς, οι γωνίες και η κορυφή των αετωμάτων στέφονταν από μια φυτική ή ζωόμορφη διακόσμηση, το λεγόμενο ακρωτήριο. Παρόμοια και εδώ, δύο αποσπασματικές ομάδες γλυπτών, θεωρούνται ως τα κεντρικά ακρωτήρια στη δυτική και ανατολική πλευρά του μνημείου των Νηρηίδων. Μια ομάδα αυτών των γλυπτών εντοπίστηκε στη δεξαμενή στα ανατολικά του μνημείου και ενδεχομένως να άνηκε στην ανατολική πλευρά ως το κεντρικό ακρωτήριο. Απεικονίζεται μια γυμνή νεαρή ανδρική μορφή, η οποία κρατεί μια νεαρή γυναίκεια μορφή. Το μόνο που διασώζεται είναι ο κορμός του νεαρού άνδρα μαζί με το δεξί κάτω άκρο της ενδεδυμένης νεαρής, δίχως να σώζονται οι κεφαλές των μορφών. Ο νεαρός κρατεί το γόνατο της γυναίκειας μορφής με το δεξί του χέρι, και το εσωτερικό του μηρού με το αριστερό (εικ.26).

⁵⁹ Demargne 1987, 205. Jenkins 2006, 199.

⁶⁰ Hurwit 2007, 35-44, εικ. 6. Το συγκεκριμένο μοτίβο με το απεικονίζεται ο Δεξιλέως πηγάζει στις αρχές 5ο αι. π.Χ. στην πρόιμη κλασική περίοδο.

⁶¹ Jenkins 2006, 199. Barringer 2008, 8-58 εικ. 7, 8, 10, 11.

Το άλλο κεντρικό ακρωτήριο επίσης απεικονίζει έναν νεαρό άνδρα να κρατεί μια νεαρή κοπέλα. Εδώ, η κεφαλή του νεαρού έχει διασωθεί και είναι προσκολλημένη επάνω της το άνω άκρο πιθανώς ενός κοριτσιού, όπου τραβά την κόμη και την κεφαλή του νεαρού προς το μέρος της. Η κόμη είναι κοντά κομμένη και δεμένη με μια ταινία. Τίποτε άλλο δεν έχει σωθεί από τη νεαρή γυναικεία μορφή (εικ.27).⁶²

Επιπρόσθετα, τρεις γυναικείες μορφές από τις τέσσερις έχουν βρεθεί και μπορούν εύκολα να αναγνωριστούν ως τα γωνιακά ακρωτήρια που αποδίδονται στις δύο προσόψεις. Απεικονίζονται νεαρές γυναίκες ενδεδυμένες με ποδήρεις χιτώνες να στρέφουν την κεφαλή τους προς τη σκηνή της απαγωγής και να κινούνται γρήγορα προς την μία πλευρά, αντί να απομακρύνονται (εικ.28). Ο Demargne τις ταυτίζει με Νηρηίδες, όμως εδώ είναι μικρότερες σε μέγεθος.⁶³

Οι ερμηνείες που έχουν δοθεί για το θέμα των ακρωτηρίων, είναι ποίκιλες. Η συχνότερη ταύτιση αφορά τα γλυπτά σαν σύνολο και σχετίζεται με τον βιασμό των κορών του Λεύκιππου από τους Διόσκουρους, Κάστορα και Πολυδεύκη.⁶⁴ Αυτό ήταν ένα διάσημο θέμα εκείνη την εποχή, όπως φαίνεται και από την γλυπτική του μνημείου της Τρύσας (βλ. παρακ. κεφ.). Μια άλλη εκδοχή από τον Demargne είναι ότι απεικονιζόταν η Θέτιδα, η μητέρα του Αχιλλέα, να προσπαθεί να ξεφύγει από τον μελλοντικό σύζυγό της, τον Πηλέα.⁶⁵ Στα ακρωτήρια περιλαμβάνονται τα δύο στάδια της απαγωγής με τη Θέτιδα να αντιστέκεται στο δυτικό και τον Πηλέα να εικονίζεται νικηφόρος στο ανατολικό.⁶⁶ Ακόμη, έχει υποστηριχθεί ότι ίσως επρόκειτο για τον Άδη και την Περσεφόνη ή τον Θησέα και την Ελένη στα ανατολικά,⁶⁷ ενώ στα δυτικά να παριστάνονταν ένα από τα κατορθώματα του Ηρακλή.⁶⁸

1.12 Άλλα γλυπτά του μνημείου

Τον γλυπτό διάκοσμο του μνημείου συμπληρώνουν ελεύθερα γλυπτά, σχετικά με τα οποία οι μελετητές δεν γνωρίζουν την ακριβή τους θέση. Διαπιστώθηκαν δύο ιστάμενα ολόγλυφα γλυπτά, μιας ανδρικής και μιας γυναικείας μορφής, τα οποία είναι

⁶² Jenkins 2006, 198.

⁶³ Demargne 1987, 199. Jenkins 2006, 198.

⁶⁴ Barringer 1995, 62. Jenkins 2006, 198.

⁶⁵ Demargne 1987, 196, 199. Sturgeon 2000, 60. Jenkins 2006, 198.

⁶⁶ Barringer 1995, 62.

⁶⁷ Sturgeon 2000, 60.

⁶⁸ Sturgeon 2000, 60. Jenkins 2006, 198.

δύσκολο να τοποθετηθούν με σιγουριά στο μνημείο.⁶⁹ Το ανδρικό άγαλμα είναι αρκετά κατεστραμμένο και παρουσιάζοταν με βεβαιότητα πρόσθιο (εικ.29), ενώ το γυναικείο είναι καλύτερα διατηρημένο, αλλά απεικονίζεται σε στάση αρκετά διαφορετική από τις Νηρηίδες, ως ακίνητο, ενώ αυτές είναι έντονα κινημένες (εικ.30).⁷⁰ Όσον αφορά την αναγνώρισή τους, υπάρχουν διάφορες θεωρίες. Ο Jenkins αναφέρει ότι η γυναικεία μορφή δεν θα μπορούσε να απεικονίζει κάποια Νηρηίδα με γνώμονα τον χαρακτήρα και τη σύνθεση του ενδύματος, εκτός αν απεικονίζεται η Θέτιδα μαζί με τον Πηλέα. Ωστόσο, θα μπορούσε να ήταν αγάλματα πορτρέτων, του δυνάστη και της γυναίκας του. Επιπλέον, δεν θα μπορούσαν να είχαν τοποθετηθεί μαζί με τις Νηρηίδες στα μετακίονια διαστήματα, ίσως όμως να έστεκαν μπροστά από την βόρεια πλευρά.⁷¹ Σύμφωνα με τον Demargne, το ζεύγος των αγαλμάτων ταυτίζεται με τη Θέτιδα και τον Πηλέα και τοποθετείται μαζί με τις Νηρηίδες πιθανώς στην ανατολική ή στην νότια πλευρά, ενώ άλλοι μελετητές το θεωρούν ως τους γονείς των Νηρηίδων ή ως τον δυνάστη και την γυναίκα του.⁷²

Επιπρόσθετα, κοντά στο μνημείο εντοπίστηκαν και τα γλυπτά ενός λιονταριού και μιας λέαινας, που πιθανώς να λειτουργούσαν ως προστάτιδες μορφές (εικ.31). Η τεχνοτροπία τους θεωρείται αρχαϊζουσα, σε σύγκριση με την υψηλή κλασική γλυπτική που παρουσιάζεται στα αρχιτεκτονικά γλυπτά. Οι μεγάλοι στρογγυλοί και βαθιοί οφθαλμοί τους, μπορούν να συσχετιστούν με την τεχνοτροπία και ταυτόχρονα πιθανώς να εξυπηρετούσαν και στον εντυπωσιασμό του θεατή. Η συμπεριφορά τους μπορεί να χαρακτηριστεί επιθετική, με τις κεφαλές τους κατεβασμένες και τους γλουτούς τους ανυψωμένους σαν να ετοιμάζονται για επίθεση. Η αγκαθωτή χαίτη τους έχει διευθετηθεί σε παράλληλες σειρές βοστρύχων. Τέτοιες προστάτιδες μορφές υπήρχαν στην μακρά παράδοση της Ανατολής, ίσως στην εποχή των Χετταίων, των Ασσυρίων και των περσικών παλατιών, όταν στις πύλες και στις θύρες τους απεικονίζονταν φανταστικά τέρατα. Αυτοί οι δύο λέοντες πιθανώς να αποτελούσαν μέρος μιας πομπής που αναπτύσσονταν γύρω από την βόρεια πλευρά ή κατά την προσέγγιση της.⁷³

⁶⁹ Jenkins 2006, 200.

⁷⁰ Demargne 1987, 194.

⁷¹ Jenkins 2006, 200.

⁷² Demargne 1987, 277-279. Barringer 1995, 65. Jenkins 2006, 200.

⁷³ Jenkins 2006, 200-201.

1.13 Η ερμηνεία του Μνημείου των Νηρηίδων

Περνώντας στο κομμάτι της ερμηνείας του μνημείου, είναι σημαντικό να σημειωθεί ο πολυδιάστατος χαρακτήρας και η σημασία του για την κατανόηση του. Κατά καιρούς διάφορα θέματα έχουν απασχολήσει την επιστημονική κοινότητα τα οποία αφορούν την ερμηνεία. Καταρχάς οι γυναικείες μορφές, οι Νηρηίδες οι οποίες απεικονίζονται στα μετακίονια διαστήματα, έχουν προκαλέσει το ενδιαφέρον των μελετητών ως προς τη σημασία και τον ρόλο τους στο μνημείο. Ακόμη, αρκετοί ασχολήθηκαν με την αιτία της επιλογής του συγκεκριμένου εικονογραφικού προγράμματος από τον δυνάστη, ως προς τον σκοπό αλλά και τα μηνύματα που ήθελε να μεταδώσει στον λαό.

Τα αγάλματα των Νηρηίδων έχουν απασχολήσει τους μελετητές, ως προς την εμφάνιση τους στο μνημείο, τον ρόλο που εξυπηρετούν, αλλά και τον λόγο που επέλεξε ο δυνάστης να τις χρησιμοποιήσει στο μνημείο του.

Σχετικά με την ταύτιση των γλυπτών, πολλές και διαφορετικές ερμηνείες έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς από τους ερευνητές με τους περισσότερους να συγκλίνουν στις Νηρηίδες, κόρες του θεού της θάλασσας Νηρέα, να αναδύονται από τη θάλασσα. Διάφοροι μελετητές έχουν αναγνωρίσει τις μορφές ως προσωποποιήσεις της θάλασσας, των κυμάτων ή των νερών της Λυκίας, όπως οι Ώρες ή το αεράκι της θάλασσας, ως προσωποποιήσεις των Νήσων Μακάρων, ως προσωποποιήσεις των πόλεως και των ανθρώπων της Ιωνίας και της Αιολίας και ως προσωποποιήσεις των πλοίων του λυκιακού στόλου.⁷⁴ Ακόμη, έχουν ταυτιστεί και ως μια λυκιακή παραλλαγή των ελληνικών θαλάσσιων νυμφών, που μπορεί να σχετίζονται με τις τοπικές πηγές φρέσκου νερού όπως αυτές στο ιερό της Λητούς.⁷⁵ Από αυτές τις προτάσεις, οι ταυτίσεις ως Ώρες και Νηρηίδες έχουν ακόμα υποστηρικτές. Οι Νηρηίδες είναι η συχνότερη αναγνώρισή τους ενώ όλες οι άλλες θεωρίες έχουν πειστικώς απορριφθεί. Ο Six τις ταύτιζε ως Ώρες ή θαλάσσιο αεράκι και υποστήριξε ότι οι μορφές δεν είναι κατάλληλες ως Νηρηίδες, διότι εκείνες ανήκουν στην θάλασσα και δεν θα απεικονίζονταν σε ένα τέτοιο μνημείο. Ακόμη, σχετικά με το πέταγμα πάνω από την θάλασσα, ο Six υποστηρίζει ότι είναι περισσότερο κατάλληλο για τις Ώρες, οι οποίες θα εμφανίζονταν στον τάφο σαν το θαλασσινό αεράκι που φυσάει γύρω από τους νήσους των Μακάρων. Παρόλα αυτά, αποτυγχάνει να λάβει υπόψη του την παρουσία των

⁷⁴ Barringer 1995, 63.

⁷⁵ Jenkins 2006, 197-198.

θαλάσσιων πλασμάτων, τα οποία δεν σχετίζονται με τις Ώρες, αλλά με τις Νηρηίδες. Επίσης, οι Νηρηίδες εμφανίζονται και στη στεριά, κάτι που αποδεικνύεται σε απεικονίσεις άλλων μνημείων και ιδίως αγγειογραφιών έχοντας ταυτόχρονα έναν καθιερωμένο ρόλο σε σκηνές σε σκηνές θρήνου. Επομένως, η πιο εύλογη ταύτιση των μορφών είναι ως Νηρηίδες. Στο μνημείο αυτό χρησιμεύουν ως θρηνωδοί, παρειαυρισκόμενες για τη ταφή ή ως συνοδοί του νεκρού στην άλλη ζωή, στις νήσους των Μακάρων, ένα ταξίδι που συχνά συμβαίνει πάνω από το νερό.⁷⁶

Παρόλο που οι περισσότεροι ερευνητές ταυτίζουν τις γυναικείες μορφές με τις Νηρηίδες, αποδίδονται διαφορετικές ερμηνείες για το συμβολισμό της παρουσίας τους. Έχει ειπωθεί ότι είτε ήταν συνδεδεμένες με τις αναπαραγωγικές δυνάμεις της φύσης, είτε ότι εμφανίζονται εξαιτίας μιας ναυμαχίας που έχει προκληθεί και μνημονεύονται με αυτόν τον τρόπο. Αυτές οι απόψεις ωστόσο, δεν αναλογούν στον χαρακτήρα και στις δραστηριότητες των Νηρηίδων, καθώς εκείνες δεν συνδέονται ποτέ με την αναπαραγωγή. Η υπόθεση της ναυμαχίας μπορεί στην αρχή να φαίνεται εύλογη με την εμφάνιση των Νηρηίδων στην μάχη του Περσέα και του κήτους, με σκοπό την διάσωση της Ανδρομέδας, αλλά σε αυτή την περίπτωση οι Νηρηίδες έχουν προσωπικό ενδιαφέρον για τη μάχη. Επομένως, παρόλη την θαλάσσια φύση τους οι Νηρηίδες δεν σχετίζονται με ναυμαχίες, καθιστώντας έτσι αυτή την ιδέα μη ικανοποιητική. Αναμφίβολα, η κύρια ερμηνεία που έχει δοθεί και σχετίζεται με τον χαρακτήρα των Νηρηίδων είναι η συμβολή τους στην συνοδεία των νεκρών στην άλλη ζωή.⁷⁷

Στην ελληνική αγγειογραφία εμφανίζονται σε σκηνές που απεικονίζουν την κατασκευή των νέων όπλων από τον Ήφαιστο για τον ήρωα Αχιλλέα ή σαν αδελφές της θαλάσσιας νύμφης Θέτιδας κατά τη διάρκεια της πάλης της με τον μνηστήρα της Πηλέα. Ωστόσο, ο ρόλος των Νηρηίδων στο μνημείο αυτό διαφοροποιείται, καθώς εμφανίζονται να είναι υπερφυσικές σύντροφοι της ψυχής του τεθνεώτος στο πέρασμα του στη μεταθανάτια ζωή πάνω από τα κύματα της θάλασσας. Αυτός ο ρόλος μπορεί να επιβεβαιωθεί και από τη λογοτεχνία, στην τραγωδία του Ευριπίδη «Ανδρομάχη», όπου η Θέτιδα υπόσχεται στον σύζυγο της Πηλέα το δώρο της αθανασίας, αναζητώντας τον μαζί με τις αδελφές της Νηρηίδες, για τον οδηγήσει στην αιώνια ζωή, στο σπίτι του πατέρα της, του θαλάσσιου θεού Νηρέα.⁷⁸

⁷⁶ Six 1893, 131-136. Barringer 1995, 63-64.

⁷⁷ Barringer 1995, 64.

⁷⁸ Jenkins 2006, 197.

Ένα αξιόλογο παράδειγμα που επαληθεύει την παραπάνω θεωρία ως προς τον ρόλο των Νηρηίδων ως συνοδοί των ψυχών στην άλλη ζωή και κατά τη διάρκεια μιας αποθέωσης, είναι η παράσταση ενός απουλικού ερυθρόμορφου πινακίου, του ζωγράφου του Κάτω Κόσμου που χρονολογείται περίπου το 330-310 π.Χ.⁷⁹ Στην παράσταση αυτή απεικονίζεται ο Ηρακλής γλωμός όπως αρμόζει στους νεκρούς και η Αθηνά με την αιγίδα της και το κράνος να στέκονται μαζί σε ένα άρμα, ενώ μια φτερωτή Νίκη κρατεί μια φιάλη. Την κεντρική σκηνή περιβάλλει ένας όμιλος Νηρηίδων, όπου κρατούν θαλάσσια πλάσματα, καθώς και διάφορα αντικείμενα, που συχνά προσφέρονταν από τους ζωντανούς στο τάφο του νεκρού. Η αποθέωση του Ηρακλή συνδέεται με αυτή του Πηλέα και κατ' επέκταση με τον δυνάστη Ερβίνα.⁸⁰

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, υποδηλώνεται ότι η επιλογή του συγκεκριμένου εικονογραφικού προγράμματος από τον δυνάστη, εξυπηρετεί στην μετατροπή του σε ήρωα, την ανύψωσή του σε ένα ηρωικό επίπεδο, δηλαδή στην ηρωοποίηση του.⁸¹

Στο μνημείο των Νηρηίδων όπως και σε άλλους λυκιακούς τάφους είναι φανερή μια συσσώρευση στοιχείων που αθροίζονται σε ένα όραμα για την εικόνα του δυνάστη που δημιουργείται από τον ίδιο. Ο Ερβίνας εμφανίζεται τουλάχιστον πέντε φορές στο μνημείο, μια φορά στο καθένα από τα δύο αετώματα, μια ως ο δυνάστης των κατακτημένων πόλεων με περσικό χαρακτήρα, ως ανακεκλιμένος συμποσιαστής και ίσως ως μια μορφή με περσική ενδυμασία να στεφανώνει έναν πολεμιστή στην χαμηλότερη ζωφόρο του ποδίου. Τα αετώματα από τη μια παρουσιάζουν τον Ερβίνα σε δράση να ηγείται μιας στρατιωτικής μάχης, ενώ αλλά από την άλλη να είναι ένθρονος σε ανάπαυση. Οι ζωφόροι του επιστυλίου και του σηκού απεικονίζουν κυνήγι και συμπόσιο, ενώ οι ζωφόροι του ποδίου μια αληθινή και ηρωική μάχη.⁸²

Ο Demargne υποστηρίζει ότι ο γλυπτός διάκοσμος εξυμνεί τα επιτεύγματα του δυνάστη στην αληθινή ζωή. Ακόμη, θεωρεί ότι οι σκηνές της μάχης και του κυνηγιού αναφέρονται στις νίκες του δυνάστη, ενώ η σκηνή του συμποσίου απεικονίζει τον δυνάστη να γιορτάζει σε αυτόν τον κόσμο ή στον επόμενο. Ειδικότερα, οι σκηνές των μαχών μπορούν να συνδεθούν με την Αμαζονομαχία αλλά και ο δυνάστης παρομοιάζεται με τους ήρωες Ηρακλή και Θησέα. Στο ανατολικό αέτωμα εικονίζεται η αυλή του δυνάστη, ενώ στο δυτικό θα εμφανίζονταν ως νικητή μάχης. Ακόμα και στο

⁷⁹ Barringer 1995, 66.

⁸⁰ Barringer 1995, 66.

⁸¹ Barringer 2001, 191.

⁸² Jenkins 2006, 201.

θέμα των ακρωτηρίων υποδηλώνεται η ανύψωση σε ηρωικό επίπεδο και η αποθέωσή του, όπως ακριβώς και ο Πηλέας. Ο θάνατος του δυνάστη συγκρίνεται με αυτόν του Πηλέα. Τέλος, οι Νηρηίδες λειτουργούν ως συνοδοί για τον Πηλέα αλλά και για τον δυνάστη στην αντίστοιχη αποθέωση, στη μετάβαση από την ζωή στον θάνατο και στη θεϊκή αθανασία.⁸³

Καταληκτικά, τα στοιχεία του πολιτισμού που αναμειγνύονται ως προς την εικόνα του Ερβίνα με λυκιακά, ελληνικά και περσικά χαρακτηριστικά, είναι μια ένδειξη για τις ελληνικές ιδέες που επικρατούν στη Λυκία.⁸⁴ Φυσικά, δεν πρέπει να λησμονηθούν οι αναφορές των κατορθωμάτων του Ερβίνα στις επιγραφές που βρέθηκαν στο ιερό της Λητούς, ή οι απεικονίσεις του δυνάστη σε νομίσματα της εποχής μαζί με τον Ηρακλή.⁸⁵ Ο Ερβίνας τελικά προβάλλεται ως ένας θεοποιημένος ήρωας με ελληνικό χαρακτήρα.⁸⁶

⁸³ Barringer 1995, 65. Barringer 2001, 191.

⁸⁴ Jenkins 2006, 201.

⁸⁵ Sturgeon 2000, 60.

⁸⁶ Jenkins 2006, 201.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Το Ηρώον της Τρύσας

2.1 Γενικά στοιχεία για το Ηρώον της Τρύσας

Το ηρώον της Τρύσας ανήκει και αυτό στην ίδια κατηγορία μνημειακών τάφων, με το μνημείο των Νηρηίδων που αναλύσαμε παραπάνω, καθώς επρόκειτο για ένα οικοδόμημα με ιδιαίτερη αρχιτεκτονική και γλυπτό διάκοσμο, του οποίου τα θέματα σχετίζονται παράλληλα με τα θέματα του εικονογραφικού προγράμματος του μνημείου των Νηρηίδων. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σε αντίθεση με το μνημείο των Νηρηίδων όπου η ταυτότητα του δυνάστη είναι γνωστή, στο ηρώον της Τρύσας μας είναι άγνωστη, καθώς δεν σώζονται επιγραφές για την ταύτιση του νεκρού.⁸⁷ Όσον αφορά τη χρονολόγηση του μνημείου, καθορίζεται αποκλειστικά με βάση τη σύγκριση των στιλιστικών χαρακτηριστικών του γλυπτού διακόσμου με άλλα μνημεία, και υποστηρίζεται από τους περισσότερους ερευνητές η χρονολόγηση 380-370 π.Χ., αν και ορισμένοι έχουν τοποθετήσει το μνημείο έως το 360, σε κάθε περίπτωση όμως, μετά από το μνημείο των Νηρηίδων.⁸⁸

Το ηρώον βρίσκονταν στην κεντρική Λυκία μεταξύ της Αντιφέλλου (σημερινό Καş) και των Μύρων⁸⁹, κοντά στην Αττάλεια στη θέση Gjölbaschi, αρχαία Τρύσα και αποτελεί ένα καλό παράδειγμα ενός πρώιμου ηρώου-τεμένους, όπου εσωτερικά του περιβόλου που περιέκλειε το ηρώον, εκτός από το σημείο της ταφής του δυνάστη, υπήρχαν δομές για την πραγματοποίηση νεκρικών συμποσίων αλλά και λατρευτικών δραστηριοτήτων (εικ.32).⁹⁰

⁸⁷ Barringer 2001, 261 σημ. 89, αναφέρει ότι δε σώζονται επιγραφές που να μας αποκαλύπτουν το όνομα του δυνάστη. Ο Thiersch 1907, 239, υποστήριξε ότι με βάση την εικονογραφία το ηρώον τιμούσε έναν Αθηναίο άνδρα, ο οποίος είχε νυμφευτεί μια γυναίκα αριστοκρατικής καταγωγής από τη Λυκία. Ακόμα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι με βάση αρκετές επιγραφές που βρέθηκαν σε λυκιακούς τάφους αποκαλύπτεται ότι οι τάφοι προετοιμάζονταν ενώ οι παραγγελιοδότες τους ήταν ακόμη εν ζωή (Keen 1998, 185). Barringer 2008, 172-173.

⁸⁸ Barringer 2008, 173. Ο Fedak 1990, 91 θεωρεί ότι το μνημείο πρέπει να χρονολογηθεί γύρω στο 360 π.Χ. Ο Boardman 1999, 225 υποστηρίζει και αυτός, ότι η χρονολόγηση του μνημείου δεν μπορεί να απομακρυνθεί ιδιαίτερα από το μνημείο των Νηρηίδων. Η Sturgeon 2000, 64 υποστηρίζει ότι το μνημείο χρονολογείται γύρω στα 380 ή λίγο αργότερα, βέβαια όμως μετά από το μνημείο των Νηρηίδων αλλά και ο Jenkins 2006, 159 αναφέρει ότι χρονολογείται μια δεκαετία μετά από το μνημείο των Νηρηίδων γύρω στο 370.

⁸⁹ Jenkins 2006, 158.

⁹⁰ Fedak 1990, 23.

Το ηρώον της Τρύσας παρόλο που ανακαλύφθηκε από τον Julius August Schönborn το 1841, έπεσε στην αφάνεια μέχρι την επανανακάλυψή του από τον Otto Benndorf το 1881, ο οποίος φρόντισε για τη μεταφορά του γλυπτού διακόσμου του μνημείου το 1883⁹¹ (εικ.33,34) και συγκεκριμένα των γλυπτών ζωφόρων, το διακοσμητικό υπέρθυρο αλλά και τη σαρκοφάγο του Δεραίμη-Αισχύλου, η οποία ήταν τοποθετημένη εξωτερικά από το ηρώον, στο Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη, όπου και παραμένουν μέχρι σήμερα.⁹²

Μια επιγραφή η οποία βρέθηκε στα Μύρα αναγράφει ότι στο ηρώον ζούσαν επιστάτες, οι οποίοι ήταν αρμόδιοι για τη φύλαξη, την καθαριότητα αλλά και τη διατήρηση του χώρου, καθώς αυτό χρησιμοποιούνταν συχνά για λατρευτικές τελετουργίες.⁹³

2.2 Η αρχιτεκτονική του ηρώου της Τρύσας

Η αρχιτεκτονική του ηρώου της Τρύσας θεωρείται ένα μοναδικό και ξεχωριστό παράδειγμα ως προς τα χαρακτηριστικά της, σε σχέση με άλλα οικοδομήματα αφιερωμένα σε λατρείες ηρώων. Θα πρέπει να επισημανθεί, ότι στους μνημειακούς τάφους, η πραγματική ταφική κατασκευή ή το σημείο της ταφής δεν ήταν παρά μόνο ένα στοιχείο του συνολικού σχεδιασμού και όχι απαραίτητα το κυρίαρχο, καθώς το υπόλοιπο οικοδόμημα σχετίζονταν με λατρευτικά ζητήματα (εικ.35).⁹⁴

Όσον αφορά το ταφικό οικοδόμημα του ηρώου της Τρύσας, παρατηρείται ότι έχει υιοθετηθεί ο λυκιακός τύπος των τάφων-οικιών, οι οποίοι μιμούνται ξύλινες κατασκευές και αφορούν το σημείο της ταφής.⁹⁵ Το ηρώον είχε οικοδομηθεί σε μια περιοχή 866 μ. πάνω από τη θάλασσα, η οποία χαρακτηρίζεται εντυπωσιακή.⁹⁶ Σε αυτό το σημείο δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί το σχόλιο του Schönborn ο οποίος τόνισε ότι «θεωρώ τη θέα του περιβόλου, ως την πιο όμορφη που έχω δει ποτέ. Στα ανατολικά κοιτάζει κανείς προς ένα μακρινό ακρωτήριο, από κάτω βρίσκεται η θάλασσα, με μια σειρά βραχιδών νήσων, στα βόρεια και δυτικά υψώνονται βουνά πάνω από βουνά, ενώ

⁹¹ Barringer 2001, 192. Jenkins 2006, 158. Boardman 1999, 225.

⁹² Rolley 1999, 233. Barringer 2001, 192.

⁹³ Fedak 1990, 91.

⁹⁴ Fedak 1990, 88.

⁹⁵ Fedak 1990, 88.

⁹⁶ Fedak 1990, 89.

το άμεσο προσκήνιο είναι αξιόλογο και εντυπωσιακό».⁹⁷ Κάτι τέτοιο φυσικά δεν θα πρέπει να ξενίζει, διότι το να επιλεχθεί μια τέτοια τοποθεσία για το ηρώον ήταν μια συνηθισμένη πρακτική στην αρχαιότητα, καθώς επιλέγονται βουνά ή και πλαγιές λόφων για την κατασκευή τάφων και ιερών. Το φυσικό τοπίο της Μεσογείου δίνει αμέτρητες δυνατότητες προσφέροντας πολλές τέτοιες τοποθεσίες για την ανάπτυξη αυτής της πρακτικής.⁹⁸

Για την κατασκευή του μνημείου επιλέχθηκε το υψηλότερο (κατά περίπου 3 μ.) από τα δύο φυσικά οροπέδια στην ανατολική πλευρά του λόφου της ακρόπολης.⁹⁹ Το ηρώον προσαρμόστηκε στην επικλινή πλαγιά στα δυτικά, ενώ στα ανατολικά ενισχύθηκε η βάση του ώστε να διαμορφωθεί μια οριζόντια επιφάνεια.¹⁰⁰ Οι τοίχοι του ηρώου έχουν κατασκευαστεί από ασβεστόλιθο, δημιουργώντας έναν τραπεζοειδή περίβολο ο οποίος συγκροτεί το ηρώον.¹⁰¹ Η νότια και κύρια πλευρά του περιβόλου έχει μήκος 19,66 μ., η δυτική 24,54 μ., η βόρεια 20,7 μ., ενώ η ανατολική 23,5 μ., με το πάχος των τοίχων να υπολογίζεται κατά μέσο όρο 1 μ., και το αρχικό ύψος της εσωτερικής όψης να ήταν περίπου 3 μ.¹⁰² Η τοιχοποιία των τριών ελεύθερων ιστάμενων τοίχων στα βόρεια, ανατολικά και νότια είναι κατασκευασμένη από δύο παράλληλες στρώσεις δόμων ενώ ο χώρος ανάμεσα τους, ήταν γεμισμένος με μπάζα. Η δυτική πλευρά, εφάπτεται στη πλαγιά του λόφου, με πολυγωνικές πλάκες πίσω από μια μονή στρώση δόμων. Οι κορυφές των τοίχων καλύπτονταν από λίθους πάχους περίπου 0,34 μ.¹⁰³

Η είσοδος στο ηρώον πραγματοποιούταν από τη νότια πλευρά, με τη θύρα να ήταν έκκεντρα τοποθετημένη στον νότιο τοίχο. Η τοιχοποιία του νότιου τοίχου είναι περισσότερο εκλεπτυσμένη από εκείνη των υπολοίπων πλευρών.¹⁰⁴ Το εξωτερικό μέχρι το επίπεδο του κατωφλιού της πόρτας, αποτελείται κυρίως από λιθοπλίνθους με τραχιά επιφάνεια και ομαλά σχεδιασμένα περιθώρια. Πάνω από αυτούς, υπάρχουν δύο ογκώδεις σειρές απλούστερων πλακών με τραπεζοειδή σχήμα που επικαλύπτονται από δύο υπερκείμενες ζωφόρους.¹⁰⁵ Η διακοσμητική ζώνη κάτω από την επικάλυψη,

⁹⁷ Schönborn 1851, 41-42. Fedak 1990, 89.

⁹⁸ Fedak 1990, 209 σημ. 99.

⁹⁹ Fedak 1990, 89. Jenkins 2006, 158-159.

¹⁰⁰ Fedak 1990, 89.

¹⁰¹ Fedak 1990, 89. Rolley 1999, 233. Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 173.

¹⁰² Fedak 1990, 89. Rolley 1999, 233. Boardman 1999, 225. Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 173.

¹⁰³ Fedak 1990, 89.

¹⁰⁴ Fedak 1990, 89. Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 173.

¹⁰⁵ Fedak 1990, 89.

παρατηρείται μόνο στην εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου¹⁰⁶ και αποτελείται από έναν αστράγαλο, ιωνικό κυμάτιο και γείσο. Το ύψος που ανάγεται στα 0,32 μ. και η διάταξη αυτής της διακοσμητικής ζώνης είναι σχεδόν ίδια με του μνημείου των Νηρηίδων (το ύψος ανάγεται στα 0,325 μ.), με τη διπλή σειρά του μοτίβου του ιωνικού κυματίου. Ωστόσο, στην Τρύσα το γείσο προεξέχει περισσότερο και το ιωνικό κυμάτιο είναι λιγότερο στρογγυλεμένο.¹⁰⁷ Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου και οι εσωτερικές πλευρές όλων των τοίχων, διακοσμούνταν με επάλληλες ανάγλυφες γλυπτές ζωφόρους οι οποίες βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη,¹⁰⁸ ενώ ένα γλυπτό υπέρθυρο και παραστάδες σχηματίζουν την είσοδο.¹⁰⁹

Η θύρα στον νότιο τοίχο του περιβόλου προσεγγίζονταν από ένα μονοπάτι και πιθανώς θα ήταν κατασκευασμένη από ξύλο, ώστε να διαχωρίζει το ηρώον από τον εξωτερικό περιβάλλοντα χώρο, ενώ υπήρχε κάποια εγκατάσταση σκαλοπατιών ή κλίμακας, ώστε να γεφυρωθεί το κενό των 2 μ. που υπήρχε μεταξύ του επιπέδου του εδάφους εξωτερικά και του κατωφλιού.¹¹⁰

Εσωτερικά του τεμένους, στο βορειοδυτικό τμήμα βρισκόταν μια μεγάλη σαρκοφάγος, μια λίθινη ταφική οικία τυπικού λυκιακού σχεδιασμού (μίμηση ξύλινης κατασκευής), με προσανατολισμό προς το λατρευτικό κτίριο που βρισκόταν στην απέναντι γωνία και διαγώνια σε σχέση με την είσοδο (εικ.36).¹¹¹ Η μεγάλη επιβλητική σαρκοφάγος άνηκε στον δυνάστη και στη σύζυγο του,¹¹² ενώ ακόμη έχουν εντοπιστεί και θραύσματα σαρκοφάγων μικρότερων σε μέγεθος χωρίς ωστόσο να είναι γνωστός ο αριθμός και η θέση τους.¹¹³ Επιπλέον στο εσωτερικό του περιβόλου, διαπιστώνονται ένας βωμός, μια ξύλινη κατασκευή στη νοτιοανατολική γωνία για νεκρική λατρεία, και ίσως μια ακόμη κατασκευή στη βορειοδυτική γωνία, οι οποίες υποδηλώνουν μια λατρευτική δραστηριότητα με συμπόσια και προσφορές να λαμβάνουν χώρα.¹¹⁴ Η σαρκοφάγος του δυνάστη είχε ορθογώνιο σχήμα, ύψος 7 μ., ήταν τοποθετημένη στο

¹⁰⁶ Fedak 1990, 89. Barringer 2008, 173.

¹⁰⁷ Fedak 1990, 89.

¹⁰⁸ Fedak 1990, 89. Boardman 1999, 225. Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 173.

¹⁰⁹ Barringer 2001, 193.

¹¹⁰ Fedak 1990, 90. Barringer 2008, 184.

¹¹¹ Fedak 1990, 91. Rolley 1999, 233. Barringer 2001, 193.

¹¹² Rolley 1999, 233. Barringer 2008, 173.

¹¹³ Fedak 1990, 91. Barringer 2008, 173.

¹¹⁴ Sturgeon 2000, 63. Barringer 2008, 173-174.

βόρειο τμήμα του τεμένους και σώζεται αποσπασματικά.¹¹⁵ Αποτελούνταν από δύο επάλληλα μέρη, κάτι κοινό στον ανατολικό κόσμο. Ο ηγεμόνας ίσως μαζί με την οικογένειά του να ήταν ενταφιασμένοι στο επάνω μέρος, ενώ το κάτω μπορεί να προοριζόταν για δούλους ή υπηρέτες. Το σχήμα του ανώτερου μέρους, είχε τη μορφή οίκου, μιας πρωτότυπης ξύλινης κατασκευής. Επάνω στη σαρκοφάγο έχουν ανακατασκευαστεί κάποια αποσπασματικά γλυπτά ανάγλυφα από τρεις διαφορετικές σκηνές ενός οικογενειακού, ανδρικού και νεκρικού συμποσίου.¹¹⁶ Παράλληλα αποκαλύφθηκαν σχεδόν σε φυσικό μέγεθος, μαρμάρινα θραύσματα τριών διαστάσεων δακτύλων από δύο χέρια, υποδηλώνοντας ότι μπορεί να υπήρχαν λατρευτικά αγάλματα του ηγεμόνα και της γυναίκας του, με τη θέση τους όμως να παραμένει άγνωστη.¹¹⁷ Πιθανότατα στον υπόλοιπο χώρο του τεμένους να υπήρχαν φυτά και δέντρα.¹¹⁸

Το ηρώον της Τρύσας δεν είναι κτίριο με τη συμβατική έννοια, διότι δεν δημιουργείται ένας τρισδιάστατος χώρος ο οποίος να ορίζεται από τοίχους και στέγη, αντιθέτως οι τοίχοι του περιβόλου οριοθετούν τον ιερό χώρο του τεμένους. Μέσα στο τέμενος το προϋπάρχον φυσικό τοπίο δεν καταστράφηκε εντελώς για τη δημιουργία του ηρώου, αλλά προσαρμόστηκε στη νέα λειτουργία του χώρου. Στη σύγχρονη ορολογία ο σχεδιασμός του ηρώου θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα είδος της αρχιτεκτονικής τοπίου. Οι κρεμαστοί κήποι της Βαβυλώνας, η διευθέτηση του τάφου του Κύρου, το άδυτο στο ναό των Διδύμων, ο τάφος ΙΙΙ του Μουσταφά Πασά στην Αλεξάνδρεια και το μεταγενέστερο Μαυσωλείο του Αυγούστου στη Ρώμη είναι μνημεία τα οποία θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τον ηρώον της Τρύσας, ως προς τα διακοσμητικά στοιχεία τους στη διαμόρφωση του τοπίου, αλλά και στην αρχιτεκτονική διακόσμησή τους.

Μέχρι την ύστερη ελληνιστική περίοδο αυτού του είδους τα ηρώα με αυλή συναντώνται σε μια ευρεία περιοχή. Ωστόσο όπως είναι φυσικό, με το πέρασμα του χρόνου η συνολική μορφή τους άλλαξε, όπως διαπιστώνεται και στο ηρώον της Καλυδώνας, που χρονολογείται από τις αρχές του 1ου αι. π.Χ. Σε αυτό το μνημείο παρόλο που η γενική ιδέα σχετίζεται με το ηρώον της Τρύσας, η αυλή περιβάλλεται από

¹¹⁵ Barringer 2001, 193. Ένθρονες, ιστάμενες μορφές και ένας σκύλος αποτελούν κάποια από τα σωζόμενα θραύσματα της σαρκοφάγου. Barringer 2008, 174.

¹¹⁶ Barringer 2008, 174.

¹¹⁷ Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 174.

¹¹⁸ Fedak 1990, 91.

δωμάτια διαφόρων μεγεθών και ένας υπόγειος θάλαμος υπάρχει ακριβώς κάτω από το κύριο δωμάτιο.¹¹⁹

Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι εξωτερικά του ηρώου στα ανατολικά, βρισκόταν μια νεκρόπολη, όπου εντοπίστηκαν αρκετές σαρκοφάγοι, όπως για παράδειγμα η σαρκοφάγος Δεραίμη-Αισχύλου που βρίσκεται σήμερα και αυτή στο Μουσείο τη Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη.¹²⁰

2.3 Ο γλυπτός διάκοσμος του ηρώου της Τρύσας

Όσον αφορά το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου του ηρώου της Τρύσας, μπορεί να παρατηρηθεί μια ώσμωση ελληνικών μυθολογικών και ανατολικών τοπικών θεμάτων, μέσω των οποίων υποδηλώνεται η ηρωική υπόσταση του δυνάστη της Τρύσας. Η σημασία και η ιδιαιτερότητα του ηρώου αντικατοπτρίζεται στην αφθονία και ποικιλομορφία των μύθων που απεικονίζονται στο μνημείο σε σχέση με άλλους λυκιακούς τάφους, στους οποίους απουσιάζει η πολυτέλεια με την οποία διακατέχεται το ηρώον της Τρύσας. Παρόλο που αρκετοί ερευνητές έχουν ερμηνεύσει τον γλυπτό διάκοσμο ως μια έκφραση της κυριαρχίας του δυνάστη επί των πόλεων, ή και της ήττας των αντιπάλων που απέβλεπαν στην εξουσία,¹²¹ τα θέματα των μαχών, του κυνηγιού, της απαγωγής και του συμποσίου σχετίζονται περισσότερο με την ηρωοποίηση του ανώνυμου δυνάστη.¹²²

Λόγω του ότι οι ζωφόροι βρέθηκαν κατά χώρα και τεκμηριώθηκαν προσεκτικά, από τον Benndorf και την ομάδα του, με σχέδια, χαλκογραφίες αλλά και σημειώσεις τον 19ο αι., όταν τα γλυπτά διατηρούνταν ακόμα σε καλή κατάσταση, οι μελετητές είναι βέβαιοι σχετικά με τη διεύθυνση τους και την τοποθέτηση τους στο οικοδόμημα.¹²³

Αν και η κεντρική διοίκηση της Τρύσας οριζόταν από την Περσία, ο δυνάστης έδειξε έντονα το ενδιαφέρον του για τον ελληνικό πολιτισμό, καθώς κάλεσε είτε Έλληνες, είτε καλλιτέχνες που γνώριζαν σε βάθος τους ελληνικούς μύθους και τις

¹¹⁹ Fedak 1990, 91-92.

¹²⁰ Barringer 2008, 174.

¹²¹ Stewart 1990, 172. Barringer 2001, 192.

¹²² Barringer 2001, 192-193.

¹²³ Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 175 εικ. 130 σχέδιο του ηρώου της Τρύσας και αποτύπωση του εικονογραφικού προγράμματος.

τυπικές εικαστικές συνθέσεις των μυθολογικών θεμάτων, για να κατασκευάσουν τα γλυπτά του ηρώου.¹²⁴

2.4 Το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου

Τα ανάγλυφα γλυπτά των ζωφόρων του μνημείου έχουν κατασκευαστεί από ασβεστόλιθο, σκαλίστηκαν σε χαμηλό ανάγλυφο και σώζονται περίπου κατά 210 μ. από το συνολικό μήκος των 243 μ. Σήμερα, μπορεί να παρατηρηθεί ότι η γλυπτή επιφάνεια των αναγλύφων έχει διαβρωθεί σε έντονο βαθμό. Ακόμη, θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα ανάγλυφα ήταν ζωγραφισμένα, καθώς έχουν εντοπιστεί ίχνη χρώματος επάνω στις επιφάνειες των γλυπτών. Λόγω του μεγάλου μήκους των ζωφόρων, δόθηκε η δυνατότητα στους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν τις ανάγλυφες παραστάσεις με άνεση και ευκολία. Στις εσωτερικές όψεις των τοίχων του ηρώου και στην εξωτερική του νότιου τοίχου, τα ανάγλυφα ήταν διατεταγμένα σε δύο επάλληλες ζωφόρους, η μια ακριβώς επάνω από την άλλη, επενδύοντας παράλληλα τις κορυφές των τοίχων του τεμένους, οι οποίοι έφταναν τα 3.16 μ. Παρόλο που τα θέματά τους προέρχονται από την ελληνική μυθολογία, η διάταξη και η έλλειψη μορφοποίησης πάνω και κάτω από τα ανάγλυφα, είναι ασυνήθιστη στην ελληνική τέχνη, και σχετίζεται περισσότερο με την ανατολή.¹²⁵

Όσον αφορά τα θέματα του εικονογραφικού προγράμματος του γλυπτού διακόσμου (εικ.37), στον νότιο τοίχο εξωτερικά, ανατολικά της εξώθυρας, απεικονίζεται στην ανώτερη ζωφόρο ένα ελληνικό μυθολογικό θέμα των Επτά επί Θήβας (μήκους 9.40 μ.), ενώ ακριβώς από κάτω αποδίδεται μια μάχη σε ακτή (9.70 μ.). Επιπλέον, στα δυτικά της εξώθυρας απεικονίζεται στο ανώτερο τμήμα της ζωφόρου η Αμαζονομαχία (7.25 μ.), ενώ στο κατώτερο η Κενταυρομαχία με μήκος 7.50 μ. Στο εσωτερικό του νότιου τοίχου, δυτικά της θύρας αποδίδεται η Μνηστηροφονία (7,61 μ.) στο άνω τμήμα και το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου (7.61 μ.) στο κάτω. Στον δυτικό τοίχο και στο άνω και στο κάτω τμήμα των ζωφόρων, απεικονίζονται στο νότιο τμήμα σκηνές μάχης σε ακτή, κυρίως σώμα με σώμα (11.26 μ.), στο κεντρικό μια πολιορκία πόλεως, μήκους 6.18 μ., ενώ στο βόρειο η Αμαζονομαχία (7.10 μ.). Στον βόρειο τοίχο στο δυτικό τμήμα, άνω και κάτω απεικονίζεται η αρπαγή των Λευκιπίδων (8.74 μ.),

¹²⁴ Barringer 2008, 172.

¹²⁵ Fedak 1990, 89. Boardman 1999, 225-226. Barringer 2001, 193. Barringer 2008, 174.

ενώ στο ανατολικό στο άνω τμήμα εικονίζονται σκηνές κυνηγιού (11.94 μ.) και στο κάτω η Κενταυρομαχία (11.96 μ.). Τέλος, στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου, απεικονίζονται άθλοι του Θησέα και του Περσέα (11.75 μ.) στο άνω τμήμα της ζωφόρου και η συνέχεια της Κενταυρομαχίας του βόρειου τοίχου στο κάτω μέρος (11.75 μ.)¹²⁶ Στο ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου απεικονίζεται στο ένα άκρο παράπλευρα της θύρας μια παράσταση ενός τεθρίππου στο άνω τμήμα της ζωφόρου, ενώ στο κάτω μια σκηνή με τον Βελλερεφόντη να σκοτώνει τη Χίμαιρα (2,30 μ.). Ωστόσο στο άλλο άκρο, δίπλα στη νοτιοανατολική γωνία, στο άνω και κάτω τμήμα της ζωφόρου εικονίζονται σκηνές από ένα νεκρικό συμπόσιο (6.92 μ.).¹²⁷

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στη νοτιοανατολική γωνία του τεμένους υπήρχε το δίχωρο λατρευτικό κτίριο, το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω, ανοιχτό κατά μήκος των πλευρών, με αποτέλεσμα οι ζωφόροι να καταλαμβάνουν τη δεύτερη και τρίτη σειρά από την κορυφή, αντί για τις δύο ανώτερες. Πιθανώς επρόκειτο για μια ξύλινη κατασκευή, όπου στερεώνονταν στις λίθινες πλάκες,¹²⁸ και πιθανώς χρησίμευε για την τέλεση λατρευτικών δραστηριοτήτων αλλά και συμποσίων.¹²⁹

Επιπρόσθετα, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στην εξωτερική όψη του ανωφλιού της θύρας (εικ.38), έχουν σκαλιστεί τέσσερις προεξέχουσες φτερωτές κεφαλές ταύρων¹³⁰ που διαχωρίζονταν από ρόδακες¹³¹ ενώ στο κέντρο έχει τοποθετηθεί ένα γοργόνειο. Ακριβώς από κάτω απεικονίζονται δύο ένθρονα ζευγάρια σε χαμηλό ανάγλυφο, τέσσερις καθιστές μορφές αντικριστά τοποθετημένες, έτσι ώστε η μια να κοιτάζει την άλλη, μαζί με ακολούθους, δύο σκυλιά και μια χήνα.¹³² Σύμφωνα με τον Oberleitner, και το γοργόνειο αλλά και οι κεφαλές των ταύρων λειτουργούν ως αποτροπαϊκά σύμβολα παρέχοντας προστασία στις μορφές που εικονίζονται ακριβώς από κάτω τους, τον τεθνεώτα δυνάστη που τιμάται με ηρωικές τιμές αλλά και την

¹²⁶ Fedak 1990, 90. Barringer 2008, 173 εικ. 130.

¹²⁷ Barringer 2008, 173 εικ. 130.

¹²⁸ Η Barringer 2001, 194-195 αλλά και Barringer 2008, 182 αναφέρει επίσης ότι εντοπίστηκαν οπές στις λίθινες πλάκες για τη χρήση ξύλινων αναρτήσεων.

¹²⁹ Benndorf and Niemann 1889, 41-42. Fedak 1990, 91. Oberleitner 1994, 19, 48. Barringer 2001, 195. Barringer 2008, 182. Ωστόσο, ο Dentzer 1982, 408, 410 δεν είναι σίγουρος για το νεκρικό χαρακτήρα των συμποσίων που πραγματοποιούνταν στο συγκεκριμένο κτίριο (Barringer 2001, 261 σημ. 93).

¹³⁰ Barringer 2008, 193. Οι κεφαλές των ταύρων είναι ένα αμιγώς ανατολικό στοιχείο, το οποίο προέρχεται από την Περσία (Eichler 1950, 7-8.)

¹³¹ Fedak 1990, 90. Barringer 2008, 183, 236 σημ. 32 η χρήση των ροδάκων ως μέρος της αρχιτεκτονικής διακόσμησης ενός ταφικού οικοδομήματος, υπενθυμίζει τους ρόδακες στο επιστύλιο της νότιας στοάς του Ερεχθείου στην Ακρόπολη των Αθηνών, που σηματοδοτεί τον θρυλικό τόπο του τάφου του Κέκροπα (Scholl 1995, 208). Άλλα λυκιακά παράλληλα εντοπίζονται στα Σίδυμα, με κεφαλές λεόντων αντί για κεφαλές ταύρων, αλλά και στο ηρώον του Περικλή στη Λίμυρα (Eichler 1950, 8, Ridgway 1997, 94, Szemethy 2005, 72).

¹³² Fedak 1990, 90-91. Barringer 2008, 183.

οικογένεια του, χωρίς όμως να υποστηρίζει επαρκώς αυτή την άποψη.¹³³ Παρόλα αυτά, ο Fedak συμφωνεί με τον ισχυρισμό του Oberleitner και θεωρεί ακόμη ότι οι ρόδακες τονίζουν τον ηρωικό χαρακτήρα του μνημείου, ενώ οι χορευτές που απεικονίζονται στο εσωτερικό της εισόδου, συνδέονται με τον θρησκευτικό χαρακτήρα και τις λατρευτικές τελετές που λαμβάνουν χώρα εντός του ηρώου.¹³⁴

Στο εσωτερικό τη θύρας (εικ.39.), στο ανώφλι εικονίζονται οκτώ γυμνές, γενειοφόρες μορφές του αιγυπτιακού θεού Βησά σε διάφορες στάσεις, είτε να χορεύουν, είτε καθιστές, είτε να παίζουν μουσικά όργανα κατά μήκους του ανωφλίου.¹³⁵ Αυτές οι μορφές θεωρούνται αμιγώς ανατολικά στοιχεία.¹³⁶ Ακόμη, απεικονίζονται στις παραστάδες της θύρας χορευτές, σε φυσικό μέγεθος φέροντας στη κεφαλή τους ανοιχτούς κάλαθους, ενώ παράλληλα είναι ενδεδυμένοι με χιτωνίσκους και παραλληλίζονται με τους χορευτές στο εσωτερικό του ανατολικού και νότιου τοίχου του μνημείου.¹³⁷

Τα ανάγλυφα καλύπτουν μια σειρά από μυθολογικά θέματα, τα οποία είναι αναγνωρίσιμα λόγω των συνθέσεων, των σχημάτων και των τυπικών διευθετήσεων των παραστάσεων που απεικονίζονται, αφού ακολουθούν καθιερωμένους τύπους που είναι γνωστοί στην Ελλάδα. Ωστόσο κάποια από αυτά τα θέματα, όπως η πολιορκία της πόλεως, η μάχη, το συμπόσιο και ο χορός δεν είναι μυθολογικά, παρά σχετίζονται με τις τοπικές παραδόσεις της Λυκίας και της Μ. Ασίας.¹³⁸ Ακόμη και η διευθέτηση των ζωφόρων στην κορυφή των τοίχων, καθώς και οι προτομές των ταύρων πάνω από την είσοδο σχετίζονται περισσότερο με την Ανατολή.¹³⁹

Η σημασία των θεμάτων του εικονογραφικού προγράμματος είναι πολύ μεγάλη και θεωρείται απαραίτητο να αναφερθούν ορισμένα συγκριμένα στοιχεία τα οποία ξεχωρίζουν και διακρίνονται. Καταρχάς, όσον αφορά την Κενταυρομαχία που όπως προαναφέρθηκε, απεικονίζεται στην εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου του ηρώου αριστερά της θύρας κάτω από την Αμαζονομαχία, πρέπει να επισημανθεί ότι σε

¹³³ Barringer 2008, 183, 236 σημ. 33, ο Oberleitner 1994, 22 και η Ridgway 1997, 89 υποστηρίζουν ότι οι μορφές λειτουργούν σίγουρα ως αποτροπαϊκά σύμβολα.

¹³⁴ Fedak 1990, 91.

¹³⁵ Barringer 2008, 183.

¹³⁶ Barringer 2008, 193.

¹³⁷ Barringer 2008, 183-184, 193. Οι χορευτές αυτοί εμφανίζονται και σε άλλα λυκιακά μνημεία (Eichler 1950, 10-11). Επιπλέον, στην Ελλάδα οι χορευτές συνήθως είναι γυναικείες μορφές, ωστόσο στην Τρύσα και στην υπόλοιπη Λυκία είναι ανδρικές (Eichler 1950, 11).

¹³⁸ Barringer 2001, 193-194.

¹³⁹ Barringer 2001, 194. Barringer 2008, 174-175, 235 σημ. 11 ο Robertson 1975, 405 υποστηρίζει ότι πιθανώς κάποια ελληνικά ηρώα να έφεραν ζωγραφικούς πίνακες στο εσωτερικό τους, και τα οποία να αποτέλεσαν τελικά πρότυπο του ηρώου της Τρύσας, λόγω χάρη οι τοιχογραφίες στο Θησείο στην Αθήνα.

αντίθεση με όλες τις άλλες απεικονίσεις της, δεν περιλαμβάνει μόνο γυναικείες μορφές, αλλά και το επεισόδιο με τον θάνατο του Καινέα, θέματα που υποδηλώνουν διάφορες εκδοχές του μύθου (εικ.40).¹⁴⁰

Επιπλέον στο εξωτερικό της νότιας πλευράς δεξιά της θύρας, στην παράσταση με την μάχη των Επτά επί Θήβας, εμφανίζεται ο Δίας να εποπτεύει, καθιστός σε βράχο, πάνω από μια αταύτιστη μάχη που λαμβάνει χώρα κοντά στην αποβίβαση ενός πλοίου. Ακόμη, μπορεί να διακριθεί μια ανδρική μορφή, η οποία πιθανώς ταυτίζεται με τον δυνάστη της Τρύσας να επιβλέπει τη μάχη.¹⁴¹ Σε αυτές τις δύο ζωφόρους οι μορφές του Δία στο επάνω μέρος και του δυνάστη στο κάτω, δημιουργούν έναν οπτικό παραλληλισμό. Σχετικά με την έκβαση της μάχης, φαίνεται να υπερτερούν τα στρατεύματα του δυνάστη καθώς προχωρούν από την αριστερή πλευρά, κάτι το οποίο συνηθίζεται στους νικητές, στην ελληνική αρχιτεκτονική γλυπτική. Ωστόσο, παρόλο που δεν έχει βρεθεί κάποιο παράλληλο της σύνθεσης της μάχης στις απεικονίσεις ελληνικών μύθων στην αγγειογραφία και την γλυπτική, τα κοντινότερα παράλληλα της, εντοπίζονται στη Λυκία και στην Εγγύς Ανατολή, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να σχετιστούν και με το μνημείο των Νηρηίδων.¹⁴²

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, αρκετοί μελετητές συσχετίζουν τα μη μυθολογικά θέματα με τη ζωή και τα κατορθώματα του δυνάστη στην πραγματική ζωή, σαν ένα είδος βιογραφίας.¹⁴³ Τα επιχειρήματα τους βασίζονται κυρίως στο γεγονός ότι τα συγκεκριμένα ανάγλυφα είχαν τοποθετηθεί στη νοτιοανατολική γωνία του τεμένους, όπου έστεκε η ξύλινη κατασκευή για την τέλεση των συμποσίων.¹⁴⁴ Στο εσωτερικό του ηρώου, στον νότιο τοίχο, δεξιά της θύρας, απεικονίζεται ένα τέθριππο άρμα εν κινήσει, με δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές να απεικονίζονται επάνω του (εικ.41). Η πλειονότητα των ερευνητών, ταυτίζει τη μια μορφή που εικονίζεται προφίλ, με τον δυνάστη της Τρύσας λόγω της εξιδανικευμένης εμφάνισής του,¹⁴⁵ ενώ την άλλη με έναν ηνίοχο ο οποίος φαίνεται να κρατεί τα ηνία των υποζυγίων. Με αυτόν τον τρόπο της

¹⁴⁰ Barringer 2008, 175.

¹⁴¹ Oberleitner 1994, 27. Barringer 2008, 175.

¹⁴² Eichler 1950, 14-15. Barringer 2008, 175.

¹⁴³ Barringer 2008, 175. Αντίθετος με αυτή την άποψη είναι ο Borchhardt 1976, 142.

¹⁴⁴ Eichler 1950, 12. Oberleitner 1994, 29, 55. Barringer 2008, 175-176, 235 σημ. 15 ο Oberleitner 1994, 55 υποστηρίζει ότι οι άθλοι του Θησέα συμβάλλουν στην έμφαση του μεγαλείου και της σπουδαιότητας του δυνάστη η οποία αντιπαραβάλλεται στο μνημείο.

¹⁴⁵ Αντίθετα με αυτή την άποψη Borchhardt 1976, 142. Ενώ σύμφωνα Oberleitner 1994, 28. Barringer 2008, 176.

απεικόνισης, προβάλλεται η εικόνα ενός ευγενούς και δραστήριου δυνάστη, ο οποίος θα αντισταθεί στους εχθρούς και θα προστατεύσει με επιτυχία την πόλη του.¹⁴⁶

Επιπλέον, στο κάτω μέρος στα αριστερά του θεατή, απεικονίζεται ένας άνδρας να κουβαλάει μια γυναίκα, η οποία φορά έναν πύλο, ανατολικού στυλ ενώ παράλληλα χειρονομεί έντονα, ως ένδειξη διαμαρτυρίας. Πιθανότατα να εικονίζεται η στιγμή στην οποία ο δυνάστης επιλέγει την σύζυγο του. Στα δεξιά αυτής της σκηνής, εικονίζεται η παράσταση με τον Βελλερεφόντη να ιππεύει τον Πήγασο (εικ.42), το φτερωτό άλογο που γεννήθηκε από τον κομμένο λαιμό της Μέδουσας όταν την σκότωσε ο Περσέας, πολεμώντας τη Χίμαιρα, ένα υβριδικό πλάσμα με δύο κεφαλές λιονταριού και αίγας, η μια εκ των οποίων ξεπηδούσε από τη μέση του σώματος της, σώμα αίγας και με ουρά που κατέληγε σε κεφαλή φιδιού. Σύμφωνα με το μύθο, η πάλη αυτή του Βελλερεφόντη με τη Χίμαιρα έλαβε χώρα στη Λυκία. Οι ερευνητές υποστηρίζουν ότι η εμφάνιση του Βελλερεφόντη, θα μπορούσε να αποτελεί μια μνεία στην ηρωική καταγωγή του δυνάστη αλλά και μια αναφορά στο μεταθανάτιόν αφηρωισμό του. Οι δύο σκηνές με τον άθλο του ήρωα και το τέθριππο στο οποίο εικονίζεται ο δυνάστης παρατίθενται πάνω και κάτω.¹⁴⁷

Στο εσωτερικό του ηρώου, στα δυτικά της εξώθυρας στην άνω ζωφόρο, παρατηρείται η Μνηστηροφονία, με τον Οδυσσέα να σφάζει τους μνηστήρες, οι οποίοι συμποσίαζαν στο παλάτι του στην Ιθάκη.¹⁴⁸ Ο Οδυσσέας εικονίζεται στα αριστερά της σκηνής συνοδευόμενος από τον γιό του Τηλέμαχο, να τράβα το τόξο, έτοιμος να επιτεθεί στους φανερά διαταραγμένους μνηστήρες, οι οποίοι εικονίζονται ανεκεκλιμένοι επάνω σε κλίνες, ώστε να υποδηλωθεί η παρουσία τους στο συμπόσιο (εικ.43). Οι μνηστήρες κατά τη διάρκεια της μακροχρόνιας απουσίας του ήρωα εκμεταλλεύονταν τον οίκο του και τρομοκρατούσαν την οικογένεια του. Παράλληλα η Πηνελόπη εικονίζεται με τις θεραπαινίδες να παρακολουθούν την εκτέλεση της σκηνής (εικ.44).¹⁴⁹ Επιπρόσθετα, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η Πηνελόπη απεικονίζεται στη χειρονομία της ανακάλυψης, με το αριστερό χέρι να ανασηκώνει το ιμάτιο προς τα πάνω, ενώ με το δεξί της χέρι το κρατά κοντά στον κορμό. Παράλληλα με τη συγκεκριμένη απεικόνιση της Πηνελόπης, υπάρχουν πολλά παράλληλα στην ελληνική αγγειογραφία αλλά και γλυπτική με γνωστότερο το παράδειγμα της Ήρας

¹⁴⁶ Barringer 2008, 176.

¹⁴⁷ Barringer 2008, 176, 178.

¹⁴⁸ Barringer 2008, 178, 235 σημ. 17 ο Oberleitner 1994, 30-32 και Gschwantler 2002, 133-134 υποστηρίζουν ότι η σκηνή του Οδυσσέα εμπνεύστηκε από την Οδύσσεια του Ομήρου.

¹⁴⁹ Oberleitner 1994, 30-33 εικ. 53-57. Barringer 2008, 178 εικ. 135.

στον Παρθενώνα. Και εδώ η συγκεκριμένη χειρονομία υποδηλώνει την πολυαναμενόμενη συνάντηση της γυναίκας με τον σύζυγο της, τη θέση της στο οίκο, την πίστη της στην οικογένεια της, και όχι την επιφάνεια μιας θεότητας.¹⁵⁰

Το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου εμφανίζεται κάτω από την Μνηστηροφονία, στην κάτω ζωφόρο. Το κυνήγι αυτό, υποκινήθηκε από τον βασιλιά της Καλυδώνας, του οποίου η γη καταστρέφονταν από έναν κάπρο τον οποίο έστειλε η Άρτεμις, ως τιμωρία για την αποτυχία του να τη συμπεριλάβει σε μια θυσία που πραγματοποίησε. Για το κυνήγι του κάπρου, ο γιος του βασιλιά, ο Μελέαγρος, στρατολόγησε πολλούς και σημαντικούς ήρωες μεταξύ των οποίων, τον Πηλέα, τους Διόσκουρους, αλλά και την Αταλάντη, ακόλουθο της Αρτέμιδος, ώστε να συμμετάσχουν σε αυτή την ευγενή και ταυτόχρονα επικίνδυνη επιχείρηση.¹⁵¹ Η παράσταση αυτή, παραθέτει στοιχεία από την αττική αγγειογραφία στην οποία εμφανίζεται αυτή η σκηνή, και ιδιαίτερα από τα ερυθρόμορφα αττικά αγγεία του 5ου και 4ου αι. Η σκηνή επικεντρώνεται στον κάπρο ο οποίος είναι τοποθετημένος στο κέντρο της παράστασης, και εμφανίζεται να μετακινείται προς τα αριστερά, κάτι το οποίο συνηθίζεται στην αττική αγγειογραφία. Παράλληλα εμφανίζονται κυνηγοί να συγκλίνουν προς τον κάπρο από όλες τις πλευρές, κρατώντας δόρατα, σπαθιά και λίθους, ενώ τα σκυλιά ορμούν στον κάπρο από τη πρόσθια και την οπίσθια πλευρά. Αρκετοί από τους κυνηγούς φέρουν ασπίδες και οπλισμό οπλιτών, ενώ μια μορφή (πιθανώς ο Θησέας) πίσω από τον κάπρο απεικονίζεται να απειλεί το ζώο με ένα υψωμένο ρόπαλο.¹⁵² Ακόμη παριστάνονται τραυματισμένοι κυνηγοί, που μεταφέρονται προς την αριστερή ή τη δεξιά πλευρά, δημιουργώντας ένα παράλληλο με τον τραυματισμένο ή νεκρό κυνηγό που αποδίδεται συνήθως κάτω από τα σκέλη του κάπρου στις παραστάσεις της αττικής αγγειογραφίας. Συγκεκριμένα παρατηρούνται δύο κυνηγοί να μεταφέρουν έναν τρίτο και ένας άλλος κυνηγός να τραβά μια τραυματισμένη μορφή μακριά από τη σκηνή. Στα αριστερά του κάπρου, ένας κυνηγός εικονίζεται έτοιμος να στοχεύσει με το τόξο και παρόλο που η διατήρηση της μορφής δεν είναι καλή και δυσκολεύει την αναγνώριση, η παρουσία του στήθους, βοηθά τους μελετητές να καταλήξουν στην ταύτιση της μορφής με την Αταλάντη (εικ.45), ενώ ο κυνηγός που απεικονίζεται πλησιέστερα στον κάπρο αναγνωρίζεται ως ο Μελέαγρος.¹⁵³ Σχετικά με τα ενδύματα οι περισσότεροι κυνηγοί

¹⁵⁰ Landskron 2015, 96.

¹⁵¹ Barringer 1996. Barringer 2001, 147-171. Barringer 2008, 178.

¹⁵² Barringer 2001, 199.

¹⁵³ Barringer 2001, 199. Ο απουλικός κρατήρας στην Τεργέστη βρίσκεται στο Museo Civico (S380).

φορούν χιτώνες με ιμάντες και φέρουν κράνη. Επιπλέον, ως παράλληλο μπορεί να θεωρηθούν οι κυνηγοί του απουλικό αμφορέα στην Τεργέστη περ. το 350 π.Χ.¹⁵⁴

Θεωρείται απαραίτητο να αναφερθεί ότι στον δυτικό τοίχο, οι ζωφόροι διαφέρουν σε μορφή. Στο νότιο άκρο, τέσσερις πλώρες μεγάλων πλοίων καταλαμβάνουν όλον τον χώρο και των δύο ζωφόρων στο ύψος, και έπειτα οι ζωφόροι διαχωρίζονται οριζόντια σε δύο παράλληλες συνθέσεις στον νότιο τοίχο (εικ.46). Θα πρέπει να αναφερθεί ότι στο πλοίο που εικονίζεται πιο αριστερά, διαφαίνεται μια ιστάμενη ανδρική μορφή η οποία έχει το ένα χέρι της σηκωμένο στο ύψος του πηγουνιού, ενώ την ίδια στιγμή η μάχη εκτυλίσσεται δίπλα. Όσον αφορά αυτή την ιδιαίτερη μορφή των ζωφόρων, όπου από ένα σημείο και μετά οι σκηνές διαχωρίζονται τοπικά, οι μελετητές έχουν εκφέρει διάφορες απόψεις πάνω σε αυτό το ζήτημα. Μια θεωρία που φαίνεται να επικρατεί, είναι ότι οι σκηνές της ανώτερης ζωφόρου λαμβάνουν χώρα στο πίσω μέρος της μάχης, ενώ οι σκηνές που εκτυλίσσονται στην κάτω ζωφόρο φαίνεται να πραγματοποιούνται στο προσκήνιο και με αυτόν τον τρόπο οι δύο ζωφόροι ενώνονται συνθετικά.¹⁵⁵ Στο μέσο της μάχης απεικονίζεται μια ανδρική μορφή, ο επικεφαλής των στρατευμάτων που αναγνωρίζεται πιθανώς ως ο δυνάστης, μαζί με έναν ηνίοχο, ιστάμενοι επάνω σε ένα τέθριππο (εικ.47), δημιουργώντας ένα οπτικό παράλληλο με το τέθριππο άρμα που απεικονίζεται στον νότιο τοίχο. Ωστόσο, εδώ ο δυνάστης παριστάνεται να κάνει μια έντονη χειρονομία, σαν να προτρέπει τα στρατεύματά του που πλησιάζουν από την αριστερή πλευρά προς τα μέσο της σκηνής, να επιτεθούν. Σε αυτή την περίπτωση υποδηλώνεται η κατακτητική υπόσταση του δυνάστη.¹⁵⁶

Στο μέσο του δυτικού τοίχου απεικονίζεται μια ενιαία σκηνή πολιορκίας μιας πόλης, όπου εκτείνεται σε όλο το ύψος των δύο επάλληλων ζωφόρων, και δε σχετίζεται με τη μάχη στην ακτή στο αριστερό μέρος. Πρέπει να σημειωθεί, ότι η πόλη που δέχεται επίθεση είναι οχυρωμένη και η πολιορκία της παρακολουθείται από τον δυνάστη, ο οποίος απεικονίζεται καθιστός στις επάλξεις, μαζί με έναν υπηρέτη ο οποίος φαίνεται να τον σκιάζει με ένα σκιάδιο (ομπρέλα ηλίου), όπου θα έπρεπε να ήταν αποδοσμένο ζωγραφικά, καθώς τώρα έχει χαθεί από το ανάγλυφο (εικ.48). Παράλληλα, απεικονίζεται ένας άλλος υπηρέτης και ένας πάνθηρας να ξεκουράζονται στα σκέλη του. Ακόμη, αποδίδεται και η σύζυγός του δυνάστη σε κοντινή απόσταση καθιστή, με

¹⁵⁴ Barringer 2001, 199.

¹⁵⁵ Eichler 1950, 22-26 αναφέρεται στις χωρικές σχέσεις στη ζωφόρο. Oberleitner 1994, 33. Barringer 2008, 179.

¹⁵⁶ Oberleitner 1994, 34. Barringer 2008, 179-180.

έναν υπηρέτη να κρατεί και σε εκείνη ένα σκιάδιο, το οποίο τώρα αποδίδεται ανάγλυφα. Επιπλέον, απεικονίζεται η θυσία ενός κριαριού και πίσω από τον δυνάστη, ώστε να εξασφαλιστεί η ευνοϊκή έκβαση της μάχης. Οι κάτοικοι της πόλεως παριστάνονται να φεύγουν έξω από τα τείχη, έχοντας μαζί τα υπάρχοντα τους.¹⁵⁷ Η σημασία της απεικόνισης της πολιορκίας της πόλης στο μνημείο, με την έμφαση στα τείχη συσχετίζεται με τα πραγματικά οχυρωματικά τείχη της ακρόπολης της Τρύσας, που υψώνονται πάνω και πίσω από το τέμενος, υποδηλώνοντας ότι ίσως η ίδια η Τρύσα είχε αντέξει με επιτυχία μια πολιορκία υπό την καθοδήγηση του δυνάστη της στο παρελθόν.¹⁵⁸

Παρόλο αυτά, οι μελετητές έχουν υποστηρίξει διάφορες απόψεις για αυτή την παράσταση αλλά και γενικά για τον δυτικό τοίχο θεωρώντας ότι οι σκηνές αλληλοεπηρεάζονται και συσχετίζονται. Ιδιαίτερα θεωρούν ότι παρόλο που τα θέματα αυτά εκ πρώτης όψεως φαίνονται μη μυθολογικά, ως απεικόνιση πραγματικών γεγονότων που συνέβησαν στο παρελθόν, μπορεί να ερμηνευθούν και ως μυθολογικά.¹⁵⁹ Η παράσταση της πολιορκίας έχει ερμηνευθεί από πολλούς ερευνητές ως η απεικόνιση της Ιλίου Πέρσις,¹⁶⁰ με τις ένθρονες μορφές να αναγνωρίζονται ως Πρίαμος και Ελένη και η μορφή που τελεί τη θυσία ως τον Έκτορα.¹⁶¹ Φυσικά αυτό παρόλο που δεν μπορεί να αποκλειστεί, θα πρέπει να σημειωθεί ότι δεν υπάρχει κανένα εικονογραφικό παράλληλο για την άλωση της Τροίας όπου να βρίσκει αντιστοιχίες στη σύνθεση εδώ. Επιπλέον, οι δύο πολιορκίες δεν είναι αντίστοιχες, καθώς η Τροία αλώθηκε με επιτυχία, ενώ αντίθετα η πόλη που εικονίζεται εδώ μπορεί να δέχεται

¹⁵⁷ Oberleitner 1994, 36, 39-42 εικ. 74-81. Barringer 2008, 180, 236 σημ. 21 Jacobs 1987, 61-64 αναλύει την πολιορκία και υποστηρίζει ότι δεν αντλεί στοιχεία από τα Ασσυριακά πρωτότυπα όπως υποστήριξε ο Childs.

¹⁵⁸ Oberleitner 1994, 42. Barringer 2008, 180.

¹⁵⁹ Barringer 2001, 198.

¹⁶⁰ Borchhardt 1976, 143. Jacobs 1987, 61-64. Borchhardt 1990, 168. Ο Fedak 1990, 90 αναφέρει ότι απεικονίζεται η άλωση της Τροίας χωρίς να το αναλύει περαιτέρω. Barringer 2001, 198-199, 262-263 σημ. 116 ο Benndorf 1889 ήταν ο πρώτος που υποστήριξε ότι στον δυτικό τοίχο απεικονίζεται ο Τρωικός Πόλεμος, όπου οι τρεις σκηνές σχετίζονταν με την *Αιθιοπίδα*, η οποία περιγράφει την άφιξη των Αμαζόνων. Η άποψη αυτή γρήγορα αντικρούστηκε από τον Gardner 1889, 285 ο οποίος υποστήριξε ότι απεικονίζεται μια τοπική μάχη στη Λυκία. Ο Noack 1893 και ο Childs 1978 συμφώνησαν και εκείνοι αυτή την άποψη. Αντίθετα, ο Münsterberg 1890, Mackenzie 1898, Thiersch 1907, Noll 1971, 42, Borchhardt και Mader 1972, 10, Dentzer 1982, 410, ακολουθούν την ερμηνεία του Benndorf. Ο Oberleitner 1994, 42 υποστηρίζει την άποψη του Τρωικού πολέμου αλλά αντικατοπτρίζει ένα τοπικό γεγονός με μυθολογική χροιά. Ο Borchhardt και Borchhardt-Birbaumer 1992, 42, ερμηνεύουν τις σκηνές ως μυθολογικές, συνδεόμενες όμως με πραγματικά τοπικά γεγονότα, με τους λυκακούς βασιλίδες Σαρπηδών και Γλαύκο να μάχονται στην Τροία, ταυτίζονταν παράλληλα την ένθρονη μορφή ως Πρίαμο, ενώ ο Mackenzie 1898, 161 υποστήριξε ότι οι δύο κύριοι πολεμιστές είναι ο Αχιλλέας και ο Αγαμέμνωνας. Η Ridgway 1997, 92 υποδεικνύει τις δυσκολίες που φέρουν οι ερμηνείες του Τρωικού πολέμου και της τοπικής μάχης. Barringer 2008, 180-181.

¹⁶¹ Barringer 2001, 198-199.

επίθεση, αλλά δεν υπάρχει καμία νύξη για το αποτέλεσμα.¹⁶² Τέλος, άλλοι μελετητές θεωρούν ότι επρόκειτο για μια σκηνή της μυθολογίας που σχετίζεται με τον Βελλερεφόντη ή ως μια ακόμα εμφάνιση του δυνάστη, ο οποίος απεικονίζεται αρκετές φορές στον δυτικό τοίχο, ως αναφορά στον πρόγονο του, Βελλερεφόντη.¹⁶³

Στο βόρειο άκρο του δυτικού τοίχου απεικονίζεται η Αμαζονομαχία, όπου καταλαμβάνει και τις δύο παράλληλες ζωφόρους, οι οποίες θα μπορούσαν και εδώ να ερμηνευθούν ως το βάθος και το προσκήνιο της ίδιας σκηνής. Σε αυτή την παράσταση θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ξεχωρίζει η ανδρική μορφή ενός πολεμιστή που φορά κράνος με λοφίο το οποίο έχει τη μορφή ενός πτερωτού ζώου, καταλαμβάνει κεντρική θέση στη σκηνή και από ορισμένους ερευνητές ταυτίζεται με τον Βελλερεφόντη.¹⁶⁴

Στον βόρειο τοίχο απεικονίζεται από τα δυτικά προς τα ανατολικά και στις δύο ζωφόρους η αρπαγή των Λευκιππίδων. Σύμφωνα με τον μύθο η Ιλάειρα και η Φοίβη ήταν εξαδέλφες των Διόσκουρων Κάστορα και Πολυδεύκη και είχαν αρραβωνιαστεί με τον Ίδα και τον Λύγκεα, τους γιούς του Αφαρέως από τη Μεσσηνία. Ωστόσο οι Διόσκουροι απήγαγαν τις κόρες του Λεύκιππου λίγο πριν την πραγματοποίηση του γάμου. Η απαγωγή της γυναίκας που εικονίζεται στο εσωτερικό του νότιου τοίχου δημιουργεί ένα παράλληλο με την αρπαγή των Λευκιππίδων.¹⁶⁵

Ανατολικά της παράστασης της αρπαγής στο βόρειο τοίχο εικονίζεται ένα οικοδόμημα μεγάλου μεγέθους, αποδοσμένο με αρκετές λεπτομέρειες, παράλληλα γυναικείες μορφές που φαίνονται αναστατωμένες αλλά και προετοιμασίες για ένα επικείμενο συμπόσιο καθώς εικονίζονται σφαγές ζώων αλλά και μεγάλοι λέβητες. Ορισμένοι από τους συμποσιαστές και από τις ταραγμένες γυναίκες φαίνονται να αντιδρούν στην απαγωγή ενώ παράλληλα άλλοι φαίνεται να αγνοούν το γεγονός.¹⁶⁶

Όσον αφορά τη σκηνή του κυνηγιού στην ανώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου δεξιότερα, δεν φαίνεται να θυμίζει άλλα γνωστά κυνήγια από την ελληνική μυθολογία. Μπορούν να παρατηρηθούν έφιππες και πεζές μορφές συνοδευόμενες από σκύλους να κυνηγούν διάφορα ζώα, τα οποία εικονίζονται ανάμεσα τους, όπως αίγες, κάπρους, μια αρκούδα, έναν πάνθηρα, και δύο άγρια ζώα αγνώστων στοιχείων, διατηρώντας παράλληλα μεγάλες αποστάσεις μεταξύ τους. Ακόμη, μπορεί να διακριθεί ότι οι κυνηγοί χρησιμοποιούν δόρατα, πελέκεις και τόξα με βέλη εναντίον των θηραμάτων

¹⁶² Jacobs 1987, 62. Oberleitner 1994, 42-43. Ridgway 1997, 92, 107 n.29. Αναφέρουν τις δυσκολίες αυτής της θέσης. Barringer 2008, 181.

¹⁶³ Koepf 1907. Oberleitner 1994, 44. Barringer 2008, 181.

¹⁶⁴ Oberleitner 1994, 38. Barringer 2008, 181.

¹⁶⁵ Barringer 2008, 181.

¹⁶⁶ Barringer 2008, 181-182.

τους. Η διατήρηση των αποστάσεων παρατηρείται και στη σκηνή της Κενταυρομαχίας ακριβώς από κάτω, παραπέμποντας και σε μια πρωιμότερη ανατολική επιρροή.¹⁶⁷ Ακόμη διακρίνονται κυνηγοί οι οποίοι πλαισιώνουν ένα αιλουροειδές έτοιμοι να το σκοτώσουν.

Η σκηνή της Κενταυρομαχίας στην κατώτερη ζωφόρο ξεκινά από το ανατολικό άκρο του βόρειου τοίχου συνεχίζοντας προς τον ανατολικό. Σε αντίθεση με την Κενταυρομαχία που απεικονίζεται στον εξωτερικό νότιο τοίχο, εδώ δεν απεικονίζεται ούτε το επεισόδιο του Καινέα αλλά ούτε γυναικείες μορφές, με τους Κενταύρους παράλληλα να χρησιμοποιούν λίθους και όχι αγγεία ως όπλα. Με βάση αυτό, αρκετοί μελετητές υποστηρίζουν ότι απεικονίζεται η ηράκλεια περιπέτεια εναντίον του Κένταυρου Φόλου, και όχι ο θεσσαλικός γάμος.¹⁶⁸

Στον ανατολικό τοίχο, η σκηνή της Κενταυρομαχίας ολοκληρώνεται ενώ στο ανώτερο επίπεδο απεικονίζονται μια τουλάχιστον περιπέτεια του Περσέα, ο αποκεφαλισμός της Μέδουσας Γοργώς. Τα κενά που παρατηρούνται και στις δύο πλευρές της συγκεκριμένης πλάκας μπορεί να συμπληρώνονταν με άλλα κατορθώματα του ήρωα Περσέα. Η Κενταυρομαχία τελειώνει με τους άθλους του Θησέα, που γεμίζουν το χώρο τόσο στην κορυφή όσο και το κάτω μέρος της ζωφόρου με κενά ανάμεσά τους. Από τα ανάγλυφα που έχουν διασωθεί μπορεί να διακριθούν η ανάκτηση του σπαθιού και τα σανδαλιών του πατέρα του από τον Θησέα όπου βρίσκονταν κάτω από έναν βράχο, η κατακρήμνιση του Σκίρωνα από τον βράχο του, η μάχη του Θησέα με τον Σίνη τον πιτυοκάμπτη και ο φόνος του Μινώταυρου. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι κάτω από τις σκηνές του Σκίρωνα και του Σίνη στην κάτω ζωφόρο, περιέργως απεικονίζονται θαλάσσια ζώα όπως ψάρια, μια χελώνα και ένα δελφίνι.

Στο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου και οι δύο ζωφόροι απεικονίζουν συμπόσια με συμμετέχοντες άνδρες, γυναίκες και αγόρια να χορεύουν με τη μουσική.¹⁶⁹

Καταληκτικά, είναι σημαντικό να επισημανθεί για ακόμα μια φορά ότι ορισμένα από τα θέματα των αναγλύφων σκηνών αντικατοπτρίζουν δραστηριότητες της πραγματικής ζωής που συνέβαιναν, τόσο στο ηρώον όσο και αλλού. Για παράδειγμα, οι σκηνές του συμποσίου στον ανατολικό και νότιο τοίχο πιθανώς να αντανakλούν τις δραστηριότητες των ανθρώπων (ή και του δυνάστη εν ζωή) που συμμετείχαν στα

¹⁶⁷ Barringer 2001, Barringer 2008, 182, 236 σημ. 27 ένα παράδειγμα μιας σαρκοφάγου από την Κύπρο, στην οποία απεικονίζεται μια σκηνή κυνηγιού σε χαμηλό ανάγλυφο (500-450 περ. π.Χ.), Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης 74.51.2451 (Barringer 2001, 184 εικ. 97).

¹⁶⁸ Barringer 2008, 182.

¹⁶⁹ Barringer 2008, 182.

νεκρικά συμπόσια και στις λατρευτικές δραστηριότητες και εισέρχονταν στο τέμενος με μια πομπή από την πόλη, διάφορες ημέρες της εορτής.¹⁷⁰ Επιπλέον, και οι μη μυθολογικές απεικονίσεις όπως η μάχη και το κυνήγι πιθανώς να αναφέρονται σε πραγματικά γεγονότα από τη ζωή του νεκρού.¹⁷¹

2.5 Τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των αναγλύφων του γλυπτού διακόσμου

Όσον αφορά την τεχνοτροπία των γλυπτών αναγλύφων, οι μελετητές έχουν εντοπίσει τόσο ελληνικές όσο και ασιατικές επιρροές, κάτι το οποίο φυσικά μπορεί να διακριθεί ήδη από τη θεματολογία. Αυτές οι ασιατικές επιρροές μπορούν να διαπιστωθούν με ευκολία κυρίως στις ανάγλυφες παραστάσεις που κοσμούν τη θύρα του μνημείου με τις μορφές του Βησά, τους δύο χορευτές και τα αποτροπαϊκά σύμβολα, τα ημίτομα ταύρων (αχαιμενιδική αυτοκρατορία), καθώς και τις πανομοιότητες μορφές των πολεμιστών στην παράσταση της πολιορκίας της πόλης, ενώ αντίθετα οι ζωφόροι που περιτρέχουν τους τοίχους του οικοδομήματος καταλαμβάνονται από ελληνικούς μύθους.¹⁷² Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι παραστάσεις με μη μυθολογικό περιεχόμενο όπως το κυνήγι και η μάχη σχετίζονται περισσότερο με τη λυκιακή παράδοση.¹⁷³

Ακόμη, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι όπως συμβαίνει και με την αγγειογραφία, τα θέματα του γλυπτού διακόσμου μπορεί να επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό και από τη μνημειακή ζωγραφική, τους ζωγραφικούς πίνακες της ηπειρωτικής Ελλάδας.

Επιπρόσθετα, άλλα παραδείγματα ανατολικών και ιδιαίτερα λυκιακών επιρροών που διαφαίνονται με ευκολία στο μνημείο, είναι οι απεικονίσεις του δυνάστη ως νικητή στη μάχη και ένθρονο μαζί με τη σύζυγο του στη σκηνή της πολιορκίας, όπου εικονίζονται μαζί με τα χαρακτηριστικά σκίαστρα, που αποτελούν ανατολικό στοιχείο προερχόμενο από την ασσυριακή και περσική τέχνη. Αυτό όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως, δεν παραλείπεται φυσικά και από το μνημείο των Νηρηίδων αφού και εκεί απεικονίζεται ο δυνάστης να σκιάζεται μέσα στο πλαίσιο μιας ανάλογης

¹⁷⁰ Oberleitner 1994, 51, 54. Barringer 2001, 195.

¹⁷¹ Barringer 2001, 195.

¹⁷² Benndorf 1889, 1890, 1891, Mackenzie 1898, Stewart 1990, 171, Oberleitner 1994, 56-61, Ridgway 1997, 88 ff. Barringer 2001, 195.

¹⁷³ Boardman 1999, 225.

εικονογραφίας. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Childs τονίζει ότι το ζευγάρι δεν είναι ενδεδυμένο με ανατολικά ενδύματα. Οι απεικονίσεις των δυναστών είναι χαρακτηριστικές και παρατηρούνται συχνά στους λυκιακούς τάφους.¹⁷⁴

Τέλος, είναι σημαντικό να επισημανθεί, ότι όσον αφορά το κυνήγι και την απεικόνισή του, η τέχνη της Εγγύς Ανατολής παρέχει σίγουρα τις πηγές και αποτελεί σημείο έμπνευσης και επιρροής για το κυνήγι και ιδιαίτερα για την απεικόνιση των πανθήρων και των υπόλοιπων αιλουροειδών που συνήθως απεικονίζονται, όπως οι λέοντες και οι λέαινες. Βέβαια, το κυνήγι του πάνθηρα κάνει και μια περιστασιακή εμφάνιση στην αττική αγγειογραφία, αλλά το κυνήγι των λεόντων είναι πανταχού παρόν στην εικονογραφία της τέχνης της Εγγύς Ανατολής, ιδιαίτερα στην ασσυριακή και αχαιμενιδική τέχνη.¹⁷⁵

2.6 Η ερμηνεία του ηρώου της Τρύσας

Όσον αφορά το ερμηνευτικό κομμάτι του ηρώου της Τρύσας, ήδη κάποια στοιχεία αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο στο οποίο αναλύθηκε ο γλυπτός διάκοσμος του μνημείου. Είναι σημαντικό να γίνει ξεκάθαρο ότι κάτι τέτοιο είναι αναπόφευκτο, καθώς το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου και η ερμηνεία συνδέονται άρρηκτα, αφού πίσω από την εικονογραφία κρύβονται οι σκοποί, οι στόχοι και στη συγκεκριμένη περίπτωση του δυνάστη της Τρύσας, καθώς αυτός αποτέλεσε τον παραγγελιοδότη και επέλεξε τα συγκεκριμένα θέματα να κοσμήσουν το μνημείο του. Οπότε όπως είναι λογικό και αναμενόμενο, οι μελετητές του μνημείου έχουν αναρωτηθεί σχετικά με τους λόγους που ο δυνάστης έκανε αυτή την επιλογή, τους στόχους, αλλά και τα μηνύματα τα οποία ήθελε να μεταδώσει στους υπηκόους του. Επομένως, σε αυτήν την ενότητα θα πραγματοποιηθεί μια περαιτέρω ανάλυση της ερμηνείας του εικονογραφικού προγράμματος του ηρώου της Τρύσας.

Όπως προαναφέρθηκε, πολλές από τις παραστάσεις διακρίνονται για το μυθολογικό τους περιεχόμενο καθώς απεικονίζουν αρκετούς ελληνικούς μύθους, παίρνοντας πολλά εικαστικά δάνεια από αθηναϊκά μνημεία, κάτι που υποδηλώνει το έντονο ενδιαφέρον της τοπικής αριστοκρατίας για την ελληνική τέχνη και πολιτισμό. Ακόμη, τα θέματα της πολιορκίας, της μάχης, του συμποσίου και αυτά που

¹⁷⁴ Klimowsky 1964. Childs 1978, 5, 34. Barringer 2001, 195.

¹⁷⁵ Barringer 2001, 200.

απεικονίζονται στη θύρα του μνημείου, έχουν επηρεαστεί από την τοπική λυκιακή θεματολογία, υποδηλώντας τη σύνδεση με τον τόπο, τη διατήρηση της ανατολικής παράδοσης, ενώ παράλληλα νομιμοποιούν την εξουσία του δυνάστη.¹⁷⁶

Όπως και στο μνημείο των Νηρηίδων κεντρικό ζήτημα αποτελεί η ηρωοποίηση του δυνάστη. Έχει παρατηρηθεί από τους μελετητές, ότι η μορφή του δυνάστη μπορεί να αναγνωριστεί αρκετές φορές στα ανάγλυφα που κοσμούν το μνημείο και συγκεκριμένα στη μάχη στην ακτή, στην πολιορκία της πόλεως, αλλά και στην απαγωγή μιας γυναίκας. Ωστόσο και με βάση τη θέση των αναγλύφων στο μνημείο και την εμφάνιση σημαντικών ηρώων της ελληνικής μυθολογίας όπως του Περσέα, του Θησέα και του Βελλερεφόντη υποδηλώνεται η σύνδεση και η παρομοίωση του δυνάστη με αυτούς τους ήρωες, ο συσχετισμός των κατορθωμάτων τους και η ανύψωση του σε ένα επίπεδο ηρωικό που αγγίζει το θεϊκό, καθώς με βάση τις έρευνες που πραγματοποιήθηκαν στο μνημείο και την αποκάλυψη των αρχιτεκτονικών καταλοίπων μπορεί σχεδόν με βεβαιότητα να υποστηριχθεί η τέλεση νεκρικών συμποσίων και λατρευτικών δραστηριοτήτων προς τιμήν του δυνάστη μετά θάνατον μέσα στον χώρο του τεμένους.

Ακόμη, ιδίως η εμφάνιση του Βελλερεφόντη στα ανάγλυφα, μπορεί να αποτελεί μια μνεία στην κοινή καταγωγή του ανώνυμου δυνάστη με τον ήρωα καθώς και η διάσημη μάχη του Βελλερεφόντη εναντίον της Χίμαιρας πραγματοποιήθηκε στην Λυκία. Αλλά και ο Περσέας συνδέεται με την Λυκία, λόγω της συνεργασίας του με Λύκιους οικοδόμους για την κατασκευή οικοδομημάτων στην Αργολίδα, ενώ θεωρείται παράλληλα πρόγονος των βασιλέων της αχαιμενιδικής Αυτοκρατορίας, οι οποίοι κυβέρνησαν τη Λυκία μέσω δυναστών όπως ακριβώς ο δυνάστης της Τρύσας.¹⁷⁷

Επιπρόσθετα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα ανάγλυφα με μη μυθολογικό περιεχόμενο συμβάλλουν στην ηρωοποίηση του δυνάστη μέσω οπτικής αναλογίας με τα μυθολογικά ανάγλυφα και τους εικονιζόμενους ήρωες της ελληνικής μυθολογίας, που εμφανίζονται στο ηρώον. Ένα παράδειγμα είναι η αντιπαραβολή και παρομοίωση των απλών κυνηγών της καθημερινότητας με τους κυνηγούς που εμφανίζονται μέσα σε ένα μυθολογικό πλαίσιο και στη συγκεκριμένη περίπτωση στο μύθο του κυνηγιού του Καλυδώνιου κάπρου. Στη Τρύσα παρατηρούνται επαναλαμβανόμενες συνθέσεις αλλά και αντιστοίχιση μυθολογικών παραστάσεων, όπως οι άθλοι του Θησέα και του Περσέα, με τις μη μυθολογικές σκηνές, για να τονίσουν τη δύναμη του δυνάστη και να

¹⁷⁶ Jenkins 2006, 159.

¹⁷⁷ Barringer 2001, 198.

τον αναγάγουν στη σφαίρα των ηρώων.¹⁷⁸ Αλλά και ο δυνάστης στο άρμα αντιπαράβάλλεται με τον Βελλερεφόντη που φονεύει τη Χίμαιρα.

Οι ελληνικοί μύθοι χωρίς προφανείς ανατολικούς συσχετισμούς δεν επιλέχθηκαν τυχαία, αλλά συνδυάστηκαν με μη μυθολογικές ανατολικές σκηνές για να παρομοιάσουν τον δυνάστη και τις επιτυχίες του με τους Έλληνες ήρωες, οι οποίοι έχουν επιτελέσει σπουδαία και γενναία κατορθώματα. Σύμφωνα με αυτό, ο δυνάστης μέσω των επιτευγμάτων του ηρωοποιείται, κάτι το οποίο επιτυγχάνεται στο μνημείο μέσω των οπτικών μεταφορών και των παραλλήλων που δημιουργούνται με το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου.¹⁷⁹

Καταληκτικά, στη σφαίρα του ελληνικού κόσμου του 6ου και του 5ου αι., οι σκηνές κυνηγιού αντανακλούσαν ηρωικές δραστηριότητες, στενά συνδεδεμένες με την ανδρεία στον πόλεμο, ενώ παράλληλα μερικές φορές χρησιμοποιούνταν και ως τελετουργίες μετάβασης. Επιπρόσθετα, στην Ανατολή αλλά και στη Μακεδονία, οι εικόνες κυνηγιού αφορούσαν αποκλειστικά την αριστοκρατία, όπως για παράδειγμα σε ορισμένα ασσυριακά ανάγλυφα του 7ου π.Χ. αναδεικνύεται η σχέση μεταξύ του βασιλικού κυνηγιού και της ανδρείας στη μάχη. Αλλά και στην αιχαιμενιδική αυτοκρατορική τέχνη, όπως σε ανάγλυφα από την Αίθουσα των Εκατό Κιόνων στην Περσέπολη του 5ου π.Χ. αι., απεικονίζεται ο βασιλιάς να πολεμά με λέοντες και άλλα ζώα, σώμα με σώμα,¹⁸⁰ ενώ σε περσικές κυλινδρικές σφραγίδες της κλασικής περιόδου, αποδίδεται ο βασιλιάς να κυνηγά λιοντάρια, σε άρμα ή πεζός.¹⁸¹ Συνεπώς και ο τοπικός δυνάστης της Τρύσας, υποτελής του μεγάλου βασιλιά της Περσίας, εμφανίζεται να μιμείται το ένδοξο παράδειγμα εκείνου.

¹⁷⁸ Barringer 2001, 196.

¹⁷⁹ Childs and Demargne 1898, 262, 275. Ridgway 1997, 91-92, 107 σημ. 29. Marksteiner 2002, 185-186. Barringer 2008, 196, 238 σημ. 75 ο Oberleitner 1994, 55 και έπειτα, υποστηρίζει ότι οι ελληνικοί μύθοι λειτουργούν ως πρότυπο, ενώ τα επιτεύγματα των ηρώων θεωρούνται σπουδαία, ώστε οι δυνάστες οι της Ανατολής επιθυμούσαν να μιμηθούν. Από την άλλη, ο Jacobs 1987, 66-67 θεωρεί ότι η χρήση των ελληνικών μύθων στην Λυκία θα μπορούσε να αποτελεί μια επαναστατική ένδειξη εναντίον του Πέρση βασιλιά.

¹⁸⁰ Ghirshman 1964, 202-203 εικ. 250-253 ως παραδείγματα. Barringer 2008, 199.

¹⁸¹ Ghirshman 1964, 268-269 εικ. 329, 332. Barringer 2008, 199.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Το Μνημείο του Περικλή στη Λίμυρα

3.1 Γενικά στοιχεία για το Μνημείο του Περικλή

Το μνημείο του Περικλή στη Λίμυρα χαρακτηρίζεται ως ένας μνημειακός τάφος, καθώς παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με τα δύο μνημεία που αναλύθηκαν παραπάνω, το μνημείο των Νηρηίδων και το ηρώον της Τρύσας. Στο μνημείο είναι ιδιαίτερα εμφανείς οι επιρροές που δέχτηκε από αθηναϊκούς ελληνικούς ναούς ως προς την αρχιτεκτονική και τον γλυπτό διάκοσμο, χωρίς ωστόσο να απομακρύνεται από τις περσικές αχαιμενιδικές και λυκιακές τοπικές παραδόσεις.

Το οικοδόμημα ανακαλύφτηκε το 1966 σε μια βραχώδη περιοχή ενός ακρωτηρίου, στο κατώτερο επίπεδο της ακρόπολης της Λίμυρας, 218 μ. πάνω από το επίπεδο της θάλασσας (εικ.49). Η ανασκαφή του συγκροτήματος πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια των ετών 1969-1971 από τον Jurgen Borchhardt, ο οποίος αργότερα δημοσίευσε τη μελέτη του για το μνημείο. Το ηρώον πιθανώς να καταστράφηκε από σεισμό, αλλά πολλά από τα γλυπτά και αρχιτεκτονικά μέλη του παρέμειναν στον χώρο, εξαιτίας του δύσβατου εδάφους, κάτι το οποίο οδήγησε αργότερα σε μια ακριβή αναπαράστασή του.¹⁸² Όπως και στα δύο προηγούμενα μνημεία έτσι και σε αυτό μεταφέρονται πολιτικά μηνύματα, αλλά και η σύνδεση του δυνάστη με μυθολογικούς ήρωες, που τον εξυψώνει και νομιμοποιεί την εξουσία του.

Μια πυρκαγιά κατά τη διάρκεια της ανασκαφικής περιόδου του 1990 κατέστρεψε το ηρώον σε ένα βαθμό, και έτσι ξεκίνησε μια μακρά περίοδος αποκατάστασής του.¹⁸³ Σήμερα τα διασωθέντα και αποκαταστημένα τμήματα του ηρώου, συμπεριλαμβανομένων τμημάτων των ζωφόρων, των Καρυατίδων, αλλά και των ακρωτηρίων, εκτίθενται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας στην Τουρκία.¹⁸⁴

Επιπλέον σχετικά με την ταυτότητα του δυνάστη, τα νομίσματα που έκοψε στη Λίμυρα κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησής του και οι επιγραφές που βρέθηκαν σε

¹⁸² Borchhardt 1976. Fedak 1990, 68.

¹⁸³ Daxner 1996. Şare 2013, 59.

¹⁸⁴ Şare 2013, 59.

τοπικούς τάφους και φέρουν το όνομα του, σε συνδυασμό με τη μνημειακότητα του ηρώου αφήνουν ελάχιστες αμφιβολίες ότι ο τάφος ανήκει σε κάποιον άλλον δυνάστη εκτός από τον Περικλή. Το μνημείο αυτό όπως και τα προηγούμενα ήταν ένα ηρώο, καθώς εντοπίστηκε μια ποικιλία αναθημάτων στη βόρεια πλευρά, κάτι το οποίο δηλώνει τη συνέχιση της λατρείας του ήρωα-δυνάστη έως το τέλος της ελληνιστικής περιόδου.¹⁸⁵ Ο Περικλής ήταν ο τελευταίος γνωστός ανεξάρτητος δυνάστης της Λυκίας και διοίκησε στο ανατολικό τμήμα της, στη Λίμυρα περίπου το 380-362 π.Χ. ενώ αργότερα προσπάθησε να ελέγξει το μεγαλύτερο μέρος της Λυκίας. Με βάση τα νομισματικά και επιγραφικά στοιχεία προσδιορίζεται ότι ο Περικλής γεννήθηκε γύρω στο 435 π.Χ. και προέρχονταν από τοπική οικογένεια, η οποία διατηρούσε δεσμούς με την Αθήνα, εξού και το όνομα αυτού.¹⁸⁶ Ένα αξιοσημείωτο ορόσημο της καριέρας του ήταν η συμμετοχή του στην εξέγερση των δυναστών (366-360 π.Χ.), καθώς εναντιώθηκε στον βασιλιά Αρταξέρξη Β΄ και κατ' επέκταση σε ολόκληρη την αχαιμενιδική Αυτοκρατορία.

Όσον αφορά τη χρονολόγηση του ηρώου, επικρατούν διάφορες απόψεις. Ο Borchhardt υποστηρίζει ότι με βάση τα στοιχεία που διεσώθησαν για τη ζωή του Περικλή, το ηρώον πιθανώς να χρονολογείται γύρω στο 370, καθώς θεωρεί ότι οι ζωφόροι του μνημείου τιμούν τον Πέρση βασιλιά, άρα το μνημείο θα έπρεπε να έχει ολοκληρωθεί πριν την συμμετοχή του Περικλή στην εξέγερση των δυναστών.¹⁸⁷ Ωστόσο η Bruns-Özgan αμφισβητεί αυτή την θεωρία, υποδεικνύοντας παράλληλα πρωιμότερα στιλιστικά χαρακτηριστικά και τοποθετεί την ολοκλήρωση του μνημείου το αργότερο έως τη δεκαετία του 340.¹⁸⁸ Από την άλλη η Ridgway, σημειώνει ότι η κοίλη απόδοση των οφθαλμών των οπλιτών στις ζωφόρους, μπορεί να υποδηλώνει ότι το ηρώο οικοδομήθηκε περισσότερο από μια δεκαετία αργότερα από το μνημείο των Νηρηίδων.¹⁸⁹ Με βάση τη βιογραφία του Περικλή και την τεχνοτροπία των ζωφόρων υπολογίζεται μια χρονολογία μεταξύ του 370 και 362 για την κατασκευή του ηρώου, όταν αυτός βρισκόταν ακόμη εν ζωή.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Şare 2013, 59.

¹⁸⁶ Keen 1998, 166-67. Şare 2013, 57.

¹⁸⁷ Borchhardt 1976, 99-105. Keen 1998, 167. Şare 2013, 59.

¹⁸⁸ Bruns-Özgan 1987, 90. Şare 2013, 59.

¹⁸⁹ Ridgway 1997, 97. Şare 2013, 59.

¹⁹⁰ Şare 2013, 59.

3.2 Η αρχιτεκτονική του Μνημείου του Περικλή

Ο τάφος του Περικλή ακολουθεί τον αρχιτεκτονικό τύπο, του μνημειακού τάφου με προδιαγραφές αρχαίου ελληνικού ναού και στοιχεία λυκιακών τάφων, που εισήχθη με το Μνημείο των Νηρηίδων, αποκτώντας παράλληλα μεγάλη δημοτικότητα στη Μ. Ασία αλλά και αλλού (εικ.50). Ωστόσο, θα πρέπει να τονιστεί από την αρχή ότι αποτελεί ένα ανεξάρτητο δημιούργημα, καθώς παρουσιάζει μια διαφορετική δομή.¹⁹¹

Παρατηρείται ότι για την κατασκευή του μνημείου επιλέχθηκε, όπως και για το ηρώον της Τρύσας, αλλά και για το μνημείο των Νηρηίδων, μια ιδιαίτερη εποπτική τοποθεσία στην άκρη της πλαγιάς ενός λόφου, στο κατώτερο επίπεδο της ακρόπολης της Λίμυρας, αρκετά ψηλά από την πόλη με καταπληκτική θέα της γύρω περιοχής. Η κύρια προσέγγιση στο ηρώον γινόταν από τα ανατολικά, ενώ το οικοδόμημα έχει προσανατολισμό Β-Ν με πιθανό άνοιγμα στη νότια πλευρά. Μπροστά από την νότια πρόσοψη υπήρχε μια κλίμακα με βαθμίδες ευρέος πλάτους, η οποία δεν φαίνεται να είχε λειτουργικό σκοπό, πιθανώς όμως να συνέβαλε στην ανάδειξη της μνημειακότητας του μνημείου, αυξάνοντας το ύψος του φαινομενικά, όπως θα διακρινόταν από το κατώτερο επίπεδο. Ακόμη, θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι το οικοδόμημα με τον πλούσιο διάκοσμό του θα δημιουργούσε έντονη αντίθεση με το μονότονο χρώμα του βράχου και συνεπώς θα δημιουργούνταν ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, που ίσως να χρησίμευε και ως ορόσημο για τους ναυτικούς που πλησίαζαν στην ακτή τις Λίμυρα.¹⁹²

Για την κατασκευή του ταφικού οικοδομήματος, λαξεύτηκε ένα μεγάλο κομμάτι από τον βράχο της πλαγιάς, με σκοπό την πραγματοποίηση της θεμελίωσης του μνημείου σε βάθος 18 μ. και πλάτος 19 μ., ενώ οι διαστάσεις του μνημείου ανάγονται στα 6,8 x 10,4 μ. Το μνημείο ήταν χτισμένο επάνω σε ένα πόδιο ύψους 3,8 μ., το οποίο είχε τοποθετηθεί ακριβώς επάνω από μια ελαφρώς προεξέχουσα στρώση βάσης (ύψους 0,5 μ.), η οποία εφαπτόταν ακριβώς επάνω στην επιφάνεια του βράχου.¹⁹³ Το υψηλό πόδιο θυμίζει εκτός από εκείνο του μνημείου των Νηρηίδων, τον προμαχώνα επάνω στον οποίο έχει κατασκευαστεί ο ναός της Αθηνάς Νίκης, αλλά και το πόδιο που βρίσκεται κάτω από τη νότια πλευρά του Ερεχθείου.¹⁹⁴ Είχε κατασκευαστεί από μεγάλες πλάκες ασβεστόλιθου, οι οποίες είχαν τοποθετηθεί με ιδιαίτερη προσοχή και

¹⁹¹ Fedak 1990, 68.

¹⁹² Fedak 1990, 68, 70. Ridgway 1997, 94.

¹⁹³ Fedak 1990, 68.

¹⁹⁴ Ridgway 1997, 94. Şare 2013, 58.

στέφονταν με τη διαμόρφωση αντίστροφου κυματίου (*cyma reversa*). Ακόμη, σύμφωνα με τους ανασκαφείς, δεν βρέθηκε ανάγλυφη διακόσμηση στις πλάκες του ποδίου σε αντίθεση με το Μνημείο των Νηρηίδων. Εντός του ποδίου υπήρχε ένας κατώτερος ταφικός θάλαμος, ο οποίος μπορούσε να προσεγγιστεί μέσω ενός ανοίγματος από τη νότια, την κύρια πρόσοψη του μνημείου.¹⁹⁵

Όσον αφορά την ανωδομή του μνημείου, επιλέχθηκε ο τύπος του ιωνικού τετράστυλου αμφιπρόστυλου, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε και στον ναό του Ιλισού και της Αθηνάς Νίκης στην Αθήνα στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι αντί για κίονες στις στενές πλευρές του κτιρίου βόρεια και νότια, χρησιμοποιήθηκαν Καρυάτιδες (ύψους 2,8 μ.), οι οποίες ήταν τοποθετημένες μέσα σε κυκλικές βάσεις (ύψους 0,9 μ.) στηρίζοντας τον ιωνικό θριγκό. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η ύπαρξη των Καρυατίδων θυμίζει έντονα τις Καρυάτιδες του Ερεχθείου της Ακρόπολης των Αθηνών, ωστόσο εδώ χρησιμεύουν ως βαριά στηρίγματα της οροφής.¹⁹⁶

Το επιστύλιο το οποίο αποτελεί το κατώτερο τμήμα του ιωνικού θριγκού, αποτελείται από δύο οριζόντιες ταινίες, με την κατώτερη να μη φέρει διακόσμηση, ενώ την ανώτερη να κοσμεύεται με μια σειρά ανάγλυφων ροδάκων, κάτι που συνηθίζεται στα ταφικά μνημεία, και διαπιστώνεται παράλληλα στη νότια πρόσοψη του Ερεχθείου. Πάνω από τον θριγκό αντί για ζωφόρο, υπάρχουν γεισίποδες, δηλαδή μια σειρά οδοντωτών προεξοχών. Το γείσο του μνημείου ήταν απλό. Στη νότια και βόρεια πλευρά ο θριγκός στεφόταν με αετώματα τα οποία δεν έφεραν ανάγλυφο διάκοσμο, χωρίς ωστόσο να αποκλείονται ζωγραφισμένες σκηνές. Οι γωνίες και η κορυφή των τριγωνικών αετωμάτων τονίζονταν με ανθρωπόμορφα γλυπτά ακρωτήρια. Πάνω από τα καταέτια γείσα των αετωμάτων, βρισκόταν η σίμη ή σίμα που διέθετε ως στόμιο μια κεφαλή ενός λέοντα, αποτελώντας την υδρορροή του κτιρίου.¹⁹⁷

Ο σηκός του οικοδομήματος, μήκους 6 μ. στέγαζε έναν δεύτερο ταφικό θάλαμο πάνω ακριβώς από τον κατώτερο θάλαμο του ποδίου, όπου και σε αυτόν υπήρχε μια είσοδος από τη νότια πλευρά. Ο Borchhardt καταγράφει ότι την εποχή της αρχαιολογικής ανακάλυψής, μέσα στον θάλαμο αυτόν διατηρούνταν ακόμη τα υπολείμματα της κλίνης, αλλά και ίχνη διάφορων επίπλων του τάφου, τα οποία μετά από το πέρας της πυρκαγιάς είναι δύσκολο να εντοπιστούν.¹⁹⁸ Η εξωτερική όψη του σηκού (0,9 μ. ύψος), έφερε ζωφόρο στην ανατολική και δυτική πλευρά. Επιπλέον, οι

¹⁹⁵ Fedak 1990, 68-69.

¹⁹⁶ Fedak 1990, 69.

¹⁹⁷ Fedak 1990, 69. Ridgway 1997, 94.

¹⁹⁸ Borchhardt 1999α, 46. Şare 2013, 58.

γωνίες των τοίχων του σηκού κοσμούνταν με παραστάδες, όπου κάτω ακριβώς από τα κιονόκρανα, βρίσκονταν ανάγλυφοι ρόδακες ανά ζεύγη.

Από τα παραπάνω δεδομένα συμπεραίνεται ότι ο αρχιτέκτονας του μνημείου ενδέχεται να ήταν γηγενής Λύκιος, αλλά αρκετά εξοικειωμένος με την αυστηρή συμμετρία των περσικών οικοδομημάτων, όπως για παράδειγμα το κατοπτρικό αποτέλεσμα των ζωφόρων, το οποίο συναντάται στις εισόδους των κτιρίων της αχαιμενιδικής Αυτοκρατορίας. Τέλος, ως μέτρο οικονομίας, τόσο τα αρχιτεκτονικά όσο και τα γλυπτά μέλη του οικοδομήματος κατασκευάστηκαν από τον τοπικό λίθο, που εξορύχθηκε κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της τάφρου θεμελίωσης του μνημείου.¹⁹⁹

3.3 Ο γλυπτός διάκοσμος του μνημείου

Όσον αφορά το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου του ηρώου του Περικλή, διακρίνεται ένας συνδυασμός ελληνικών μυθολογικών και ανατολικών ιστορικών θεμάτων, μέσω των οποίων αντικατοπτρίζεται η κοινωνική υπόσταση του δυνάστη και η εμπλοκή του στις πολιτικές εξελίξεις, ενώ παράλληλα σχετίζονταν με τη μετέπειτα ηρωική λατρεία του. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η οικοδόμηση του ηρώου, πρέπει να ξεκίνησε κατά τη διάρκεια της ζωής του δυνάστη, ο οποίος θα ασκούσε τον έλεγχο στο αρχιτεκτονικό και γλυπτικό πρόγραμμα του τάφου του.²⁰⁰

Αναλυτικά, ο γλυπτός διάκοσμος του μνημείου περιλαμβάνει τις Καρνατίδες, τα ακρωτήρια, ανάγλυφους ρόδακες στα κιονόκρανα των παραστάδων και στην άνω ζώνη του περιστυλίου, υδρορροές με κεφαλές λεόντων που διατρέχουν τις πλευρικές σίμες και τέλος τις ανάγλυφες ζωφόρους οι οποίες περιτρέχουν εξωτερικά τον σηκό.²⁰¹

3.4 Οι ζωφόροι του σηκού

Το μνημείο κοσμείται στην ανατολική και δυτική πλευρά εξωτερικά του σηκού με ζωφόρους, όπου η κάθε μια από αυτές αποτελούνταν από 3 πλάκες, μήκους 2 μ. σχηματίζοντας ένα συνολικό μήκος των 6 μ. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι βάσει ενός

¹⁹⁹ Fedak 1990, 70.

²⁰⁰ Ridgway 1997, 102. Şare 2013, 71.

²⁰¹ Οι κυριότερες μελέτες για τα γλυπτά του ηρώου του Περικλή είναι: Borchhardt 1976, Borchhardt 1993, Borchhardt 1999a, Boardman 1995, Ridgway 1997, Benda-Weber 2005.

θραύσματος το οποίο ανακαλύφθηκε υστερότερα, δημιουργήθηκε η υπόθεση από τους ερευνητές σχετικά με την επέκταση των ζωφόρων στη νότια πλευρά του μνημείου, στην οποία ήταν τοποθετημένες παράλληλα και οι θύρες του ταφικού θαλάμου. Παρόλα αυτά, δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία σχετικά με τη νότια ζωφόρο και την περαιτέρω υποστήριξη αυτής της θεωρίας.²⁰²

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι σχετικά με την ανατολική ζωφόρο του τάφου του Περικλή, το μεγαλύτερο μέρος της έχει χαθεί, με αποτέλεσμα οι ερευνητές να εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τη δυτική ζωφόρο, η οποία είναι καλύτερα διατηρημένη, ώστε να δοθεί η ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος του γλυπτού διακόσμου του μνημείου. Τα θέματα τα οποία απεικονίζονται και στις δύο ζωφόρους αφορούν μια πομπή, η οποία κατευθύνεται από τον βορρά, από το φρούριο προς τον νότο στην πόλη της Λίμυρας. Αρχικά αυτό το θέμα θεωρήθηκε ότι σχετιζόταν με πανομοιότυπες απεικονίσεις στιγμών της πραγματικής ζωής, ωστόσο με βάση τη μεταγενέστερη έρευνα ανακαλύφθηκαν πρόσθετα θραύσματα που ανήκαν στην ανατολική ζωφόρο, στα οποία διαφαίνονται αμυδρές διαφορές ανάμεσα στις σκηνές της, σε σύγκριση με τη δυτική.²⁰³

Ειδικότερα, όσον αφορά τη δυτική ζωφόρο (εικ. 51,52,53) η παράσταση της πομπής περιλαμβάνει 45 ανάγλυφες μορφές, ορισμένες από τις οποίες όμως σώζονται μόνο αποσπασματικά.²⁰⁴ Η πομπή ξεκινά με ένα άρμα όπου πάνω του απεικονίζεται ένας ηνίοχος και το οποίο είναι τοποθετημένο στα δεξιά της σκηνής, ενώ παράλληλα κινείται προς την ίδια κατεύθυνση. Πίσω από τον ηνίοχο εικονίζεται μια γενειοφόρα ανδρική μορφή με βαριά πανοπλία, έχοντας υψωμένο το δεξί χέρι ενώ στρέφεται και προς τα πίσω, δίνοντας το σήμα της αναχώρησης. Η μορφή αυτή είναι η μοναδική γενειοφόρα σε όλη τη ζωφόρο. Πρέπει να σημειωθεί ότι τα σκέλη της συγκεκριμένης μορφής δεν είναι ορατά, πιθανότατα για να δηλώσει ότι επρόκειτο να ανέβει στο άρμα, ενώ παράλληλα παρατηρείται ότι τα μέλη της πομπής αρχίζουν να την ακολουθούν.

Ακριβώς πίσω από αυτή, απεικονίζονται 8 ανδρικές μορφές πεζές, οι οποίες ταυτίζονται με στρατιωτικούς και πολιτικούς αξιωματούχους αλλά και μουσικούς, όντας ενδεδυμένες με διαφορετικές ενδυμασίες. Στη συνέχεια ακολουθούν 6 έφιππες ανδρικές μορφές, που εικονίζονται στο κέντρο της πομπής ολοκληρώνοντας την, έχοντας διαφορετική ενδυμασία ανά ζεύγη. Ωστόσο, θα πρέπει να τονιστεί η έφιππη

²⁰² Borchhardt 1976, 49. Şare 2013, 60.

²⁰³ Şare 2013, 60-61.

²⁰⁴ Şare 2013, 62 εικ 7-9 σχέδιο της δυτικής ζωφόρου και σωζόμενα θραύσματα.

ανδρική μορφή η οποία εικονίζεται στο κέντρο της σκηνής, σε κατά τομή όψη χωρίς καμία επικάλυψη, κάτι το οποίο τονίζει την σημασία της, ως τη σημαντικότερη από όλες. Οι ιππείς ολοκληρώνουν την πομπή και στη συνέχεια ακολουθεί μια φάλαγγα οπλιτών οι οποίοι φέρουν ασπίδες, πανοπλίες και διάφορα είδη κρανών. Επομένως, οι μορφές στη ζωφόρο σχηματίζουν τρεις κύριες ομάδες, την ομάδα της φάλαγγας, την ομάδα των ιππέων και τη μορφή που ανεβαίνει στο άρμα με την ομάδα των μουσικών, και τις υπόλοιπες μορφές των αξιωματούχων σε βηματισμό που την ακολουθούν.²⁰⁵

Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί η διάταξη των ανάγλυφων μορφών στον χώρο, ιδίως των οπλιτών, οι οποίες παρουσιάζουν ομοιότητες με τις ρωμαϊκές ιστορικές ζωφόρους, στις οποίες οι μορφές που βρίσκονται στο βάθος της σκηνής, απεικονίζονται μόνο ως ασώματες κεφαλές, με την αίσθηση ότι τα σώματα τους βρίσκονται ακριβώς πίσω από εκείνες που εικονίζονται στο μπροστινό μέρος. Στις πίσω σειρές της φάλαγγας παρατηρούνται σκέλη οπλιτών τα οποία αιωρούνται, κάτι το οποίο μπορεί να υποδηλώνει τρία διαφορετικά επίπεδα του εδάφους, τα οποία ίσως αργότερα να τα επεξεργάστηκε κάποιος ζωγράφος, ώστε να αποδώσει περισσότερες λεπτομέρειες. Πρέπει να σημειωθεί ότι με αυτή την απόδοση των μορφών δημιουργείται ένα είδος προοπτικής στη δισδιάστατη ζωφόρο, χαρακτηριστικό άγνωστο για την ελληνική γλυπτική της εποχής. Σχετικά με την απεικόνιση της «οπλιτικής φάλαγγας» (εικ.54), παρατηρείται ότι οι οπλίτες προστατεύουν με το μισό της ασπίδας τους τον διπλανό τους, κάτι που αποτελεί μια παραλλαγή του τυπικού μοτίβου της λυκιακής φάλαγγας.²⁰⁶ Επιπρόσθετα, πρέπει να αναφερθεί ότι οι περισσότεροι από τους οπλίτες είναι ενδεδυμένοι με ανατομικούς θώρακες ώστε να εφάπτονται ακριβώς στον κορμό τους, ενώ παράλληλα διακρίνονται χιτώνες με μακριές χειρίδες και περικνημίδες.²⁰⁷ Όσον αφορά τα υποδήματα, πιθανώς να αποδόθηκαν με χρώμα διότι δεν εντοπίζονται ίχνη.²⁰⁸ Ακόμη στη ζωφόρο παρατηρούνται 3 βασικοί τύποι κρανών, το ημικυκλικό αττικό κράνος, ένα κράνος σε ωοειδές σχήμα και το λεγόμενο θρακικό κράνος, ενώ παράλληλα ορισμένα από αυτά φέρουν λοφία στην κορυφή τους. Οι οπλίτες εκτός από τις ασπίδες, κρατούν σπαθιά και λόγχες, με τις τελευταίες να αποδίδονταν χρωματικώς. Οι ιππείς, απεικονίζονται με χειριδωτούς χιτώνες με μακριές χειρίδες και αναξυρίδες, οι οποίες πιθανώς να έφεραν χρωματικά σχέδια, κάτι το οποίο

²⁰⁵ Sare 2013, 61.

²⁰⁶ Sare 2013, 63. Το μοτίβο αυτό αποτελεί ένα κοινό χαρακτηριστικό των σκηνών μάχης της Λυκίας, με παραδείγματα γνωστά από πολλά ανάγλυφα (Benda-Weber 2005, 154–56, Taf. 36).

²⁰⁷ Sare 2013, 63.

²⁰⁸ Borchhardt 1976, 58. Sare 2013, 64.

αποτελεί ένα καθαρά ανατολικό στοιχείο, υποδεικνύοντας ανάλογες επιρροές. Δεν φαίνεται να φέρουν στρατιωτικό εξοπλισμό, εκτός από κάποιες μορφές στο πίσω μέρος που φορούν κράνη.²⁰⁹

Δύο από τις μορφές που εικονίζονται στο κέντρο της σκηνής φορούν κάνδυες, ένα είδος χειριδωτού μανδύα, που ήταν κυρίως ένα στρατιωτικό περσικό ένδυμα με γούνινη επένδυση στους ώμους, υποδηλώνοντας την υψηλή τους κοινωνική θέση.²¹⁰ Επιπρόσθετα, παρατηρείται ότι οι περισσότεροι από τους ιππείς φορούν ένα κάλυμμα κεφαλής, την λεγόμενη κυρβάσια, κίδαρι ή τιάρα, το ψηλό κωνικό ή κυλινδρικό καπέλο από δέρμα ή σκληρή τσόχα που φοριούνταν από τους Πέρσες αλλά και από άλλους λαούς της Ανατολής όπως τους Σκύθες.²¹¹ Το καπέλο είχε οξεία απόληξη και από αυτό εξαρτώνταν 3 μακριές γλωσσοειδείς πτέρυγες που έπεφταν στους κροτάφους και στον αυχένα.²¹² Τέλος, ο συνδυασμός των ενδυμάτων που απεικονίζονται στη ζωφόρο είναι γνωστός από την αχαιμενιδική τέχνη της Ανατολής.

Όσον αφορά την ανατολική ζωφόρο του ηρώου υποστηρίζεται από τους ερευνητές, ότι θα ήταν σημαντικότερη από τη δυτική (εικ.56,57,58). Τα θραύσματα που έχουν εντοπιστεί, υποδεικνύουν ότι το θέμα της ζωφόρου ήταν παρόμοιο με αυτό της δυτικής, καθώς απεικόνιζε μια πομπή με επικεφαλής ένα άρμα και μια ανδρική μορφή που δίνει το σήμα της αναχώρησης, ακολουθούμενη από πολιτικούς, στρατιωτικούς αξιωματούχους, σαλπικτές, ιππείς και μια φάλαγγα.²¹³ Παρόλο που τα ενδύματα των σωζόμενων μορφών παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με εκείνα της δυτικής ζωφόρου, τα πρόσφατα ανακαλυφθέντα θραύσματα δείχνουν ότι η εκτέλεση, η σύνθεση και ο αριθμός των μορφών που φορούν ποικίλες ενδυμασίες και καλύμματα κεφαλής είναι

²⁰⁹ Şare 2013, 64-65. Ωστόσο, ο Borchhardt 1976, 75-76 υποστηρίζει ότι φέρουν λόγχες με το αριστερό τους χέρι, αλλά ακόμα και αν πράγματι οι ιππείς απεικονίζονται χωρίς στρατιωτικό εξοπλισμό σε μια στρατιωτική πομπή, αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί από ένα στρατιωτικό έθιμο των Αχαιμενιδών σύμφωνα με το οποίο τα όπλα των ιππέων μεταφέρονταν από τους υπηρέτες τους.

²¹⁰ Şare 2013, 64. Ο κανδύς ήταν ένα ένδυμα του οποίου το μήκος έφτανε μέχρι τον αστράγαλο ή το γόνατο ολόσωμο, με διακοσμημένες χειρίδες, που απλώνονταν πάνω από τους ώμους και συνήθως στερεώνονταν με ιμάντες. Ήταν αρκετά δημοφιλής κυρίως στους άνδρες της Ανατολής, ιδιαίτερα στην αυτοκρατορία των Αχαιμενιδών.

²¹¹ Şare 2013, 64. Στις αρχαίες πηγές αναφέρεται και με τους τρεις τρόπους (Ηρόδοτος, *Ιστορίαι* 1.132.1, 3.12.4, 5.49, 7.61.1, 7.90). Αυτό το κάλυμμα κεφαλής πιθανώς να είναι το πιο αντιπροσωπευτικό ενδυματολογικό στοιχείο στην εικονογραφία της Ανατολής του 5ου αι. Εμφανίζεται μέσα σε διάφορα πλαίσια συμπεριλαμβανομένων σκηνών μάχης αλλά και πομπών και φοριέται πάντα από άνδρες. Ακόμη, Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν* 7.58 «καὶ Περσῶν μὲν ἴδια κάνδυς καὶ ἀναξυρίς, καὶ τιάρα, ἣν καὶ κυρβάσιαν καὶ κίδαριν καὶ πῖλον καλοῦσιν.»

²¹² Ηρόδοτος, *Ιστορίαι* 7.64.

²¹³ Şare 2013, 64-65 και 66 εικ. 12-13 σχέδιο της ανατολικής ζωφόρου και σωζόμενα θραύσματα.

ελαφρώς διαφορετικά,²¹⁴ ενώ παράλληλα παρατηρούνται πολλές μορφές να φορούν πέτασο.²¹⁵

Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ενώ στη δυτική ζωφόρο όλες οι μορφές με εξαίρεση εκείνη που ανεβαίνει στο άρμα, εμφανίζονται σε αυστηρό προφίλ, στην ανατολική τα νέα θραύσματα που ήρθαν στο φως αποκαλύπτουν μια χαλαρότερη διάταξη με τις μορφές να στρέφονται η μια προς την άλλη, σαν να συνομιλούν. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Borchhardt πραγματοποίησε μια σύγκριση αυτών των μορφών με τις μορφές που απεικονίζονται σε διάλογο στις σκηνές πομπών στα Απαδάνα στην Περσέπολη, θεωρώντας αυτό το μοτίβο αχαιμενιδικής προέλευσης.²¹⁶ Ωστόσο, παρόμοιες συνθέσεις με μορφές που στρέφουν τον κορμό για να αντικρίσουν η μια την άλλη, εμφανίζονται και στην ιωνική ζωφόρο του Παρθενώνα στην ανατολική πλευρά μεταξύ των καθιστών θεοτήτων που παρακολουθούν την πομπή των Παναθηναίων.²¹⁷ Αξιοσημείωτες θεωρούνται επίσης οι μορφές που αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους σε πομπή, στις ζωφόρους του κτιρίου G στην Ξάνθο που χρονολογείται στα μέσα του 5ου αιώνα.²¹⁸

Η αντιμετώπιση του χώρου τόσο στην ανατολική όσο και στη δυτική ζωφόρο του ηρώου είναι η ίδια, με την τεχνοτροπία ωστόσο να είναι ελαφρώς διαφορετική, γεγονός που ίσως να υποδηλώνει διαφορετικούς καλλιτέχνες. Ενώ οι μορφές της δυτικής ζωφόρου έχουν καθορισμένα περιγράμματα, στην ανατολική παρουσιάζεται μεγαλύτερη ευαισθησία όσον αφορά την πλαστικότητα και τα ζωγραφικά τεχνάσματα.²¹⁹

3.5 Οι Καρυάτιδες

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το μνημείο του Περικλή κοσμεύεται στις στενές πλευρές του, βόρεια και νότια με οκτώ γυναικείες ιστάμενες μορφές, που ονομάζονται κόρες ή αλλιώς Καρυάτιδες και λειτουργούν ως υποστηρίγματα της οροφής, αντί κιόνων (εικ.59).²²⁰ Η έμπνευση για τη δημιουργία τους πιθανώς προέρχεται από τις Καρυάτιδες του Ερεχθείου της Ακρόπολης των Αθηνών, ωστόσο η τυπολογία και το

²¹⁴ Borchhardt 1993, 351-59. Şare 2013, 65.

²¹⁵ Şare 2013, 65.

²¹⁶ Borchhardt 1993, 353, πίν. 41.2. Şare 2013, 65.

²¹⁷ Neils 2005, 199-224. Pedley 2007, 262 εικ. 8.23. Şare 2013, 65.

²¹⁸ Benda-Weber 2005, Taf. 23.3. Şare 2013, 65.

²¹⁹ Borchhardt 1976, 80 εικ. 14. Şare 2013, 65.

²²⁰ Borchhardt 1976, 27-45. Scholl 1995, 208-210. Ridgway 1997, 98. Borchhardt 1999α, 47-48. Şare 2013, 59.

στυλ τους υποδεικνύει μια τοπική παραγωγή.²²¹ Παρόλο που σήμερα δεν διασώζονται όλες στον ίδιο βαθμό, υπολογίζεται ότι το συνολικό ύψος ξεπερνούσε τις Κόρες του Ερεχθείου. Έχουν κατασκευαστεί από ασβεστόλιθο και φέρουν έναν υψηλό κάλαθο ο οποίος έχει σκαλιστεί σε ενιαίο κομμάτι με την κεφαλή και τον άβακα και στέκονται επάνω σε υψηλές βάσεις κυλινδρικού σχήματος.²²² Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η κατασκευή τους σχετίζεται άρρηκτα με το σημείο θέασης, καθώς εκείνο προοριζόταν να πραγματοποιείται κυρίως από ένα χαμηλότερο επίπεδο, λόγω της θέσης των κορών στο πόδιο και της απότομης προσέγγισης του ηρώου από την νότια πλευρά. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι παρατηρούνται εμφανείς διαφορές ανάμεσα τους, ειδικότερα ως προς την απόδοση της κόμης που αποδίδεται γραμμικά και εξεζητημένα. Με λεπτομέρεια αποδίδονται οι βόστρυχοι οι οποίοι πέφτουν πάνω στην πλάτη, στο στήθος αλλά και κατά μήκος των βραχιόνων, κάτι με το οποίο παράλληλα δηλώνεται η νεότητά τους.²²³ Σε σύγκριση με τις κόρες του Ερεχθείου, οι Καρυάτιδες του μνημείου του Περικλή είναι ενδεδυμένες με βαρύτερα ενδύματα. Φορούν πέπλο, ζωσμένο στη μέση που σχηματίζει κόλπο και ένα μακρύ επίβλημα το οποίο καλύπτει την πλάτη διπλώνοντας στην κεφαλή και εσωτερικά έναν χειριδωτό χιτώνα με κομβία κατά μήκος των χειρίδων. Όσον αφορά τα υποδήματα, φορούν σανδάλια με ψηλές σόλες και στα άνω άκρα περικάρπια με κεφαλές λεόντων ως τελείωμα, κάτι το οποίο θυμίζει τα κοσμήματα των Αχαιμενιδών. Ακόμη, κρατούν μια ποικιλία αντικειμένων όπως ρητά με κεφαλές ίππων, φιάλες και ίσως καθρέπτες.²²⁴

Όσον αφορά την ταύτισή τους, ο Borchhardt υποστηρίζει ότι ταυτίζονται με τις Ώρες ή Χάριτες, συγκρίνοντας τις κόρες με την περιγραφή του Πανσανία²²⁵ για τις Ώρες και τις Χάριτες που απεικονίζονται στον θρόνο του Διός στον ναό του στην Ολυμπία, αλλά και με τις Καρυάτιδες του θρόνου του Απόλλωνα στις Αμύκλες, ο οποίος οικοδομήθηκε τον 6ο αι. από τον Βαθυκλή της Μαγνησίας της Μ. Ασίας.²²⁶ Το

²²¹ Borchhardt 1999α, 47. Şare 2013, 59.

²²² Ridgway 1997, 98. Şare 2013, 59.

²²³ Η Ridgway 1997, 98 αναφέρει ότι είναι αβέβαιο κατά πόσο αυτή η παραλλαγή μπορεί να συσχετίζεται με μια διαφορετική τοποθεσία. Ακόμη σημειώνει ότι τα χαρακτηριστικά αυτά προσδίδουν μια αρχαϊκότητα σε υποστηρίγματα γυναικείων μορφών. Σύμφωνα με Şare 2013, 59 αυτό το είδος της κόμμωσης είναι τυπικό στην πρωιμότερη ανατολική εικονογραφία υποδεικνύοντας μια συνήθεια που συνεχίζει να ακολουθείται.

²²⁴ Ridgway 1997, 98. Şare 2013, 59.

²²⁵ Πανσανίας, *Ἑλλάδος Περιήγησις* 5.11.7 «ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου πεποίηκεν ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦτο μὲν Χάριτας, τοῦτο δὲ Ώρας, τρεῖς ἑκατέρας. εἶναι γὰρ θυγατέρας Διὸς καὶ ταύτας ἐν ἔπεσιν ἔστιν εἰρημένα: Ὅμηρος δὲ ἐν Ἰλιάδι ἐποίησε τὰς Ώρας καὶ ἐπιτετράφθαι τὸν οὐρανὸν καθάπερ τινὰς φύλακας βασιλέως αὐλῆς. τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσίν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρανίων, λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ Θησέως ἐπειρασμένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνας, τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους.»

²²⁶ Borchhardt 1999α, 47. Ridgway 1997, 98. Şare 2013, 60.

τελευταίο μνημείο έφερε ανάγλυφα στα οποία απεικονίζονταν ο φόνος της Μέδουσας Γοργού από τον Περσέα και της Χίμαιρας από τον Βελλερεφόντη, και ενώ από τη μια η σύγκριση φαίνεται κατάλληλη, από την άλλη κάποιιοι μελετητές επισημαίνουν τον ταφικό χαρακτήρα και του οικοδομήματος αλλά και των χαρακτηριστικών που διαφαίνονται στις Καρυάτιδες, κάτι το οποίο αποδυναμώνει την σύγκριση και κατ' επέκταση την ταύτιση.²²⁷ Ωστόσο, ο Borchardt ταυτίζει τους καλάρους που φέρουν στην κεφαλή τους ως πόλους, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την θέση του ότι οι μορφές αυτές ανήκουν στον θεϊκό κόσμο. Παρόλα αυτά, ο πόλος ειδικότερα σε ένα ανατολικό πλαίσιο δεν αποτελεί αποκλειστικά ένα χαρακτηριστικό των θεοτήτων, αφού συχνά συναντάται και σε ανθρώπινες μορφές, κάτι το οποίο διαφαίνεται σε αρχαϊκές παραστάσεις της Ανατολής όπου άνθρωποι και ειδικότερα λατρευτές των δύο φύλων, φορούν πόλους στις κεφαλές τους. Όμως θα πρέπει να σημειωθεί ότι με βάση τα αντικείμενα που κρατούν, υποδηλώνουν ότι επρόκειτο για ανθρώπινες μορφές πιθανώς νεαρές ιέρειες, οι οποίες υποδεικνύουν τον τρόπο συμπεριφοράς για τους επισκέπτες του τάφου, οι οποίοι θα έπρεπε να προσφέρουν αναθήματα ή να πραγματοποιήσουν σπονδές. Επομένως, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο ρόλος τους ήταν ανάλογος με τις κόρες του Ερεχθείου, πιθανώς ως ιέρειες της λατρείας του Περικλή.²²⁸

Είναι απαραίτητο να τονιστεί ότι στις Καρυάτιδες γίνονται περισσότερο εμφανείς οι ελληνικές επιρροές, οι οποίες έχουν συνδυαστεί με τις τοπικές λυκιακές στυλιστικές παραδόσεις, σε σχέση με τον υπόλοιπο γλυπτό διάκοσμο του μνημείου.²²⁹ Αν και με την απόδοση των ενδυμάτων διακρίνεται εύκολα η στήριξη του κορμού και ο διαχωρισμός του άνετου σκέλους από το φέρον/στάσιμο σκέλος, η κάμψη του γονάτου δεν θα ήταν διακριτή αν δεν τονιζόταν από τις πτυχώσεις του ενδύματος, στις οποίες όμως έχει διαβρωθεί η γλυπτή επιφάνεια και πλέον είναι αιχμηρές και γραμμικές, σαν ξεχωριστές στρώσεις ενδυμάτων. Στο στάσιμο σκέλος το ύφασμα δεν έχει αποδοθεί με πλαστικότητα, αλλά με εγχάραξη, ενώ ταυτόχρονα ο κορμός των Καρυάτιδων φαίνεται άκαμπος και αδιαφανής, καθώς κρύβεται κάτω από τα ενδύματα. Πιθανώς, η σαφέστερη διαφορά ανάμεσα στις Καρυάτιδες της Λίμυρας και σε αυτές του Ερεχθείου παρατηρείται στην επεξεργασία του πέπλου στο σημείο του στήθους, όπου χαρακτηρίζεται με γραμμικότητα και επιφανειακότητα, χωρίς τη διαφάνεια των

²²⁷ Ridgway 1997, 98.

²²⁸ Borchhardt 1999a, 47. Η Şare 2013, 60 αναφέρει ότι με βάση την ερμηνεία του Scholl 1995, 210 οι Καρυάτιδες του Ερεχθείου αναπαριστούν γυναίκες που φέρουν σπονδές, ενώ παράλληλα φροντίζουν για την φύλαξη του τάφου του Κέκροπα.

²²⁹ Ridgway 1997, 98.

αθηναϊκών Κορών.²³⁰ Καταληκτικά, με βάση την απόδοση των ενδυμάτων και το στυλ των μορφών θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τοπικοί γλύπτες ή μια τοπική σχολή μιμήθηκαν τα ελληνικά αθηναϊκά πρότυπα με έναν πιο ελεύθερο τρόπο, ίσως επιλέγοντας τι θα αποδώσουν και τι όχι.²³¹

3.6 Τα ακρωτήρια του μνημείου

Στη βόρεια και νότια πλευρά του ηρώου η κορυφή και οι γωνίες των αετωμάτων κοσμούνταν από ακρωτήρια, με ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά. Το κεντρικό και τα γωνιαία ακρωτήρια της βόρειας πλευράς αποκαταστάθηκαν έπειτα από κάποιες δυσκολίες, και το θέμα που απεικονίζονταν, ήταν ήδη γνωστό από την ελληνική τέχνη. Καλύτερα διατηρημένο από όλα τα ακρωτήρια είναι το κεντρικό της βόρεια πλευράς, με το ύψος του να ανέρχεται στα 1.6 μ.²³² Σε αυτό απεικονιζόταν η σκηνή στην οποία ο Περσέας είχε μόλις σκοτώσει τη Μέδουσα Γοργώ (εικ.60). Ο Περσέας απεικονίζεται σε έντονο διασκελισμό, να περπατά ή να ίπταται πάνω από το άψυχο σώμα της Μέδουσας, το οποίο εικονίζεται μπροστά από τα σκέλη του, κρατώντας παράλληλα με το δεξί του χέρι την κεφαλή της ψηλά. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε αντίθεση με τις ελληνικές παραστάσεις, εδώ ο Περσέας απεικονίζεται να φοράει την περσική τιάρα, ένα κάλυμμα κεφαλής με οξεία απόληξη στην κορυφή και έναν μακρύ μανδύα που ανεμίζει, στερεωμένος από τους ώμους του. Η επιλογή του Περσέα δεν θα πρέπει να προκαλεί εντύπωση, καθώς ήταν ένας ήρωας ιδιαίτερα δημοφιλής στη Λυκία.²³³ Τα γωνιακά ακρωτήρια της βόρειας πλευράς διασώζονται αποσπασματικά και πιθανώς να απεικόνιζαν τις αδελφές της Μέδουσας, Σθενώ και Ευρυάλη είτε σε μάχη είτε να απομακρύνονται από τη σκηνή της αιματοχυσίας (εικ.61).²³⁴

Όσον αφορά την τεχνοτροπία των ακρωτηρίων, μπορεί να παρατηρηθεί έντονη πλαστικότητα και κοινά στοιχεία με την ελληνική γλυπτική 4ου αιώνα. Στη μαρμαρίνη κεφαλή του Περσέα παρατηρούνται χαρακτηριστικά τα οποία σχετίζονται έντονα με την Επίδαυρο και την Τεγέα. Η ιδιαίτερη απεικόνιση των οφθαλμών προσδίδει βάθος καθώς οι εσωτερικές κόγχες των οφθαλμών επισκιάζονται από τη μύτη και το μέτωπο,

²³⁰ Ridgway 1997, 98-99.

²³¹ Şare 2013, 60.

²³² Fedak 1990, 69-70. Şare 2013, 60.

²³³ Fedak 1990, 69. Ridgway 1997, 97-98. Şare 2013, 60.

²³⁴ Borchhardt 1976, 86-88. Fedak 1990, 69. Borchhardt 1999a 47. Şare 2013, 60.

ενώ παράλληλα οι εξωτερικές κόγχες των βλεφάρων επικαλύπτονται από μυς των φρυδιών που εξέχουν, κάτι το οποίο θεωρείται "σκοπιανός" μανιερισμός. Ακόμη, το εν μέρει ανοιχτό στόμα δημιουργεί έντονες οπές στις γωνίες. Επομένως, συνολικά στη σύνθεση αντιπαραβάλλεται μια σκηνή με έντονη δραματικότητα, η οποία γίνεται αισθητή λόγω της έντονης έκφρασης με την οποία αποδίδονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου και του κορμού. Η στάση του Περσέα αν και χαρακτηρίζεται τολμηρή, μπορεί να συσχετιστεί παράλληλα σε μεγάλο βαθμό με κάποιες από τις Νηρηίδες της Ξάνθου, καθώς χρησιμοποιεί παρόμοια στήριξη του κορμού. Η περσική τιάρα πιθανώς να επιλέχθηκε για να τονίσει τη σύνδεσή του με την Ανατολή, χωρίς όμως να απομακρύνεται από την ελληνική του καταγωγή.²³⁵ Σύμφωνα με την Ridgway στα ακρωτήρια τονίζεται η σύνδεση του Περσέα με τους Αχαιμενίδες, αλλά και η αστρική του σημασία στην οποία παραπέμπει έμμεσα η στάση του κορμού. Παρόλα αυτά, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν δίνεται κάποια ένδειξη για τη γέννηση του Πήγασου, ο οποίος σύμφωνα με τους ερευνητές φαίνεται να εμφανίζεται στα ακρωτήρια της νότιας πλευράς μαζί με τον Βελλερεφόντη, καθιστώντας τη σύνδεση μεταξύ των δύο ακρωτηρίων σαφέστερη.²³⁶

Τα ακρωτήρια της νότιας πλευράς που αντίκριζαν τη θάλασσα, έχουν καταστραφεί, ωστόσο σύμφωνα με τους ανασκαφείς το θέμα που εικονίζονταν σχετίζονταν με κάποιον από τους μύθους του Βελλερεφόντη. Πιθανώς να απεικονίζονταν είτε η μάχη του Βελλερεφόντη ενάντια στις Αμαζόνες, είτε η πιο γνωστή μάχη του εναντίον της Χίμαιρας, είτε και τα δύο. Ωστόσο, τα ακρωτήρια της νότιας πλευράς είναι αρκετά κατεστραμμένα και ενώ η παρουσία της Χίμαιρας παραμένει αβέβαιη, έχουν εντοπιστεί ορισμένα θραύσματα που παραπέμπουν σε έναν φτερωτό ίππο, τον Πήγασο. Ιδιαίτερα αποσπασματικά είναι και τα γωνιακά ακρωτήρια που έχουν ανακατασκευαστεί ως πεζές Αμαζόνες, αν και φαίνονται λιγότερο ταιριαστές από τις αδελφές της Μέδουσας. Καταληκτικά, με βάση τα θέματα των ακρωτηρίων μπορεί να γίνει εύκολα αισθητός ο επικός και μυθολογικός χαρακτήρας του διακόσμου της οροφής του μνημείου του Περικλή.²³⁷

²³⁵ Ridgway 1997, 97-98. Şare 2013, 60.

²³⁶ Ridgway 1997, 97-98.

²³⁷ Borchhardt 1976, 88. Fedak 1990, 69-70. Ridgway 1997, 98. Şare 2013, 60.

3.7 Η ερμηνεία των θεμάτων των ζωφόρων του μνημείου

Πολλοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί με την ερμηνεία των θεμάτων τα οποία απεικονίζονται στις δύο ζωφόρους του μνημείου, εκφέροντας διάφορες απόψεις. Ο Borchhardt υποστηρίζει ότι στο κέντρο κάθε ζωφόρου του μνημείου απεικονίζεται ο βασιλιάς της αιχαιμενιδικής αυτοκρατορίας Αρταξέρξης Γ', σε περίοπτη θέση ανάμεσα στους ιππείς, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την δύναμη του δυνάστη και την πίστη του σε αυτόν. Ακόμη θεωρεί ότι η πομπή στη δυτική ζωφόρο έχει στρατιωτικό χαρακτήρα, ενώ στην ανατολική εικονίζεται μια σκηνή αναχώρησης για ένα βασιλικό κυνήγι, όπου και στις δύο ηγείται ο Περικλής με τους αξιωματούχους της αυλής του, ακολουθούμενοι από τον Αρταξέρξη Γ', άλλους Πέρσες έφιππους αξιωματούχους αλλά και μισθοφορικά στρατεύματα με πεζούς.²³⁸

Η ερμηνεία αυτή του Borchhardt βασίζεται κυρίως στις δύο ανδρικές μορφές της δυτικής ζωφόρου οι οποίες ξεχωρίζουν (με τον αριθ. 38 και 22)²³⁹ και τις οποίες ταυτίζει με τον Περικλή ή τον πατέρα του Trebennimi και τον Αρταξέρξη Γ' αντίστοιχα.²⁴⁰ Ωστόσο με την επανεξέταση της εικονογραφίας, διαπιστώνεται μια διαφορετική ταύτιση αυτών των μορφών. Δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι η πιο εξέχουσα μορφή της δυτικής ζωφόρου είναι αυτή με τον αρ. 22 (εικ.55), η οποία απεικονίζεται σχεδόν στο κέντρο της σκηνής χωρίς καμία επικάλυψη. Ο Borchhardt συνεπώς ταυτίζει αυτή τη μορφή με τον Αρταξέρξη Γ', στηρίζοντας την θεωρία του κυρίως στην εμφάνιση της τιάρας με την οποία καλύπτει την κεφαλή του, κάτι το οποίο αναφέρεται και από τον Ξενοφώντα,²⁴¹ ότι μόνο ο Πέρσης βασιλιάς μπορεί να τη φορέσει με ανασηκωμένες τις πτέρυγες. Παρόλο που και άλλες μορφές στη ζωφόρο εμφανίζονται παρόμοια ενδεδυμένες με την κεντρική, μόνο εκείνη φορεί την συγκεκριμένη μορφή της τιάρας. Παρόλα αυτά, αυτό το στοιχείο από μόνο του δεν είναι αρκετό για την αναγνώριση της μορφής ως τον Αρταξέρξη Γ'.²⁴² Ακόμη η Ridgway υποστηρίζει ότι δεν είναι πιθανό ο Περικλής ο οποίος εξεγέρθηκε κατά του Αρταξέρξη Β' στην εξέγερση των σατραπών και τελικά ηττήθηκε να απεικονίζει τον

²³⁸ Borchhardt 1976, 66–67. Borchhardt 1993, 356. Borchhardt 1999α, 49–52. Şare 2013, 65.

²³⁹ Για να μη προκληθεί σύγχυση με την χρήση των εκάστοτε αριθμών, έχει επιλεγεί το ίδιο σύστημα αρίθμησης που έχει χρησιμοποιήσει η Şare 2013, εικ. 7,8 αρ. 38, 22 και θα ακολουθηθεί σε όλη την παρούσα εργασία.

²⁴⁰ Borchhardt 1999β. Şare 2013, 65.

²⁴¹ Ξενοφών *Ανάβασις* 2.5.23, «τὴν μὲν γὰρ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ τιάραν βασιλεῖ μόνῳ ἔξεστιν ὀρθὴν ἔχειν».

²⁴² Στην Ανατολή αυτού του είδους οι τιάρες εμφανίζονται μέσα σε διάφορα εικονογραφικά πλαίσια να φοριούνται όχι μόνο από τον Πέρση βασιλιά αλλά και από άλλους ανθρώπους. Για παράδειγμα μια επιτύμβια στήλη από το Yalvizdam της Λυκίας που χρονολογείται στις αρχές του 4ου αι., εικονίζει μια έφιππη ανδρική μορφή να φοράει την τιάρα με την οξεία απόληξη (Şare 2013, 68 εικ. 16). Şare 2013, 65–67.

Αρταξέρξης Γ' στο ταφικό του μνημείο.²⁴³ Αλλά ακόμη και αν θεωρήσουμε ότι η κατασκευή του ηρώου ολοκληρώθηκε πριν το 370, δηλαδή πριν την εξέγερση των δυναστών και σε αυτή την περίπτωση θα ήταν αναμενόμενο ο Περικλής να απεικονίζεται στα ανάγλυφα ως η πιο εξέχουσα και σημαντική μορφή στο ίδιο του το μνημείο και όχι ο Πέρσης βασιλιάς.²⁴⁴

Η δεύτερη μορφή που αναγνωρίζεται από τον Borchhardt ως η σημαντικότερη της δυτικής ζωφόρου είναι η μορφή με τον αρ. 38 ως τον Περικλή ή τον Trebennimi²⁴⁵ με πλήρη πανοπλία, να ανεβαίνει στο τέθριππο με μια έντονη χειρονομία προς τους ακολούθους για την αναχώρηση προς τη μάχη. Η ταύτιση βασίζεται κυρίως στην εικονογραφική σύγκριση της μορφής με τις απεικονίσεις του Περικλή ως γενειοφόρου σε νομίσματα της Λυκίας (εικ.62).²⁴⁶ Εντούτοις, η σύγκριση αυτή δεν θεωρείται αξιόπιστη καθώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου της μορφής της δυτικής ζωφόρου δεν είναι αρκετά σαφή ώστε να πραγματοποιηθεί με βεβαιότητα, η ταύτιση με τις απεικονίσεις των νομισμάτων.²⁴⁷ Επομένως εάν η μορφή με τον αρ. 38 δεν είναι ο Περικλής και η μορφή με τον αρ. 22 δεν είναι ο Αρταξέρξης Γ', τότε δημιουργείται ξανά το ερώτημα περί ταύτισης των μορφών αυτών. Μια εξήγηση που μπορεί να δοθεί είναι ότι η μορφή με τον αρ. 22 είναι πράγματι ο ίδιος ο Περικλής, ενώ η άλλη πιθανώς να αναγνωρίζεται ως ένας από τους κορυφαίους στρατηγούς του, του οποίου η ταυτότητα έχει σήμερα χαθεί. Μια άλλη θεωρία είναι η ύπαρξη δύο κύριων μορφών στη ζωφόρο, ο Περικλής και ο νεότερος Trebennimi, οι οποίοι συγκυβερνούσαν στην Λίμυρα μέχρι τον θάνατο του τελευταίου, ή ο Περικλής και ο πατέρας του Trebennimi. Βέβαια μια διακυβέρνηση ενός πατέρα και υιού δεν θα πρέπει να ξενίζει, διότι φαίνεται να ήταν μια συνήθης πρακτική των Λυκίων, γνωστή και από την ενεπίγραφη στήλη της Ξάνθου, στην οποία αναφέρεται η συγκυριαρχία της δυτικής και κεντρικής Λυκίας από τον Kheriga και τον γιο του, Ερβίνα της δυναστείας των Ξανθίων Harpagid.²⁴⁸

Όσον αφορά την ταύτιση των μορφών της ανατολικής ζωφόρου, η αναγνώριση των μορφών είναι δυσκολότερη καθώς η διατήρηση της δεν είναι καλή. Σύμφωνα με τα νεότερα ανακαλυφθέντα θραύσματα μπορεί να διακριθεί η μορφή που ηγείται της

²⁴³ Ridgway 1993, 96. Şare 2013, 67.

²⁴⁴ Şare 2013, 67.

²⁴⁵ Στις μεταγενέστερες δημοσιεύσεις του ο Borchhardt 1998 και Borchhardt 1999β, ταυτίζει την μορφή ως Trebennimi.

²⁴⁶ Borchhardt 1976, 99-105, πίν. 60.2, 3. Borchhardt 1999β, Taf. 21.1-3. Şare 2013, 67.

²⁴⁷ Ridgway 1997, 94. Şare 2013, 67.

²⁴⁸ Jenkins 2006, 156. Şare 2013, 67-68. Για τη συνεργατική διακυβέρνηση των δυναστών της Λυκίας, Thonemann 2009, 169-71.

πομπής ως η σημαντικότερη και αναφέρεται με τον αρ. 28, η οποία αντιστοιχεί στη μορφή με τον αρ. 38 στη δυτική ζωφόρο.²⁴⁹ Παρόλο που το μεγαλύτερο μέρος του κορμού της έχει καταστραφεί παρατηρείται ότι φοράει πέτασο και κάνει μια έντονη κίνηση με το χέρι υποδηλώνοντας την κατεύθυνση για την αναχώρηση της πομπής. Επομένως ο Borchhardt ταυτίζει τον Περικλή με αυτή ακριβώς την μορφή και θεωρεί ότι αποδίδεται να ξεκινά για ένα βασιλικό κυνήγι μαζί με την συνοδεία του, μια τυπική απεικόνιση ενός δυνάστη της Ανατολής.²⁵⁰

Η Şare υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε με βεβαιότητα να ταυτίσουμε αυτή την μορφή της ανατολικής ζωφόρου, διότι λόγω της αποσπασματικής φύσης της καθίσταται προβληματική η αναγνώριση της μορφής ως ο δυνάστης Περικλής, καθώς θα μπορούσε να είναι μια σημαντική μορφή της συνοδείας του. Ωστόσο, ακόμα και αν μορφή είναι πράγματι ο Περικλής, ο πέτασος δεν αρκεί για την ταύτιση, ούτε για την ερμηνεία της αναχώρησης για ένα βασιλικό κυνήγι. Οι απεικονίσεις των λυκιακών αξιωματούχων οι οποίοι απεικονίζονται ενδεδυμένοι με διαφορετικές ενδυμασίες, πιθανώς να παραπέμπει στους διαφορετικούς κατά περίπτωση ρόλους τους, στο πλαίσιο του ίδιου αφηγηματικού προγράμματος, κάτι το οποίο συνηθίζεται στην λυκιακή εικονογραφία.²⁵¹

Για να υποστηρίξει τη θεωρία του περί «αναχώρησης για κυνήγι» ο Borchhardt επισημαίνει τον μεγάλο αριθμό των μορφών που φορούν πέτασο, τους οποίους ταυτίζει με μια ομάδα που συνοδεύει την περσική βασιλική οικογένεια σε εικόνες κυνηγιού.²⁵² Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι περισσότερες γνωστές σκηνές κυνηγιού, που εμφανίζονται στη Μακεδονία του 4ου αι., περιλαμβάνουν μορφές με πέτασους στην εικονογραφία τους, κάτι το οποίο υποδηλώνει ότι αυτό το χαρακτηριστικό μπορεί να είχε μια ιδιαίτερη λειτουργία και σχετιζόταν με το κυνήγι.²⁵³

Οι σκηνές κυνηγιού είναι διαδεδομένες στην λυκιακή εικονογραφία και κατ' επέκταση στην ανατολική. Όπως προαναφέρθηκε και στο μνημείο των Νηρηίδων, αλλά και στο ηρώον της Τρύσας, έχουν εντοπιστεί ανάγλυφα στα οποία απεικονίζονται σκηνές κυνηγιού. Παρατηρείται ότι σε αυτά εμφανίζονται ιππείς να επιτίθενται σε άγρια

²⁴⁹ Şare 2013 εικ. 12, αρ. 28. Şare 2013, 68.

²⁵⁰ Borchhardt 1976, 66-67. Borchhardt 1993, 356. Şare 2013, 68.

²⁵¹ Η προέλευση της παράδοσης αυτής ανάγεται ενδεχομένως στο α' μισό του 5ου αι. στον τάφο Karaburun II. Şare 2013, 68-69.

²⁵² Borchhardt 1993, 352-53 για περαιτέρω ανάλυση της συγκεκριμένης ομάδας. Şare 2013, 69.

²⁵³ Αξιοσημείωτα παραδείγματα είναι η τοιχογραφία κυνηγιού στην πρόσοψη του τάφου του Φιλίππου Β' (Ανδρόνικος 1984, 106-18) και τα ψηφιδωτά για κυνήγι ελαφιού και λέοντα από την Πέλλα (Dunbabin 1999, 14 εικ. 12). Şare 2013, 69.

ζώα, όπως αρκούδες και κάπρους. Ωστόσο, εδώ με βάση την αποκατάσταση της ζωφόρου από τον Borchhardt δεν εμφανίζονται ούτε κυνηγοί ούτε θηράματα, αλλά απεικονίζεται μια φάλαγγα. Επομένως, θα ήταν εύλογο να ερμηνευτεί ως μια σκηνή στρατιωτικής πορείας.

Ένα ακόμη ερώτημα που προξενεί το ενδιαφέρον των ερευνητών αφορά την ενδυμασία και την εθνική ταυτότητα των ομάδων της φάλαγγας και του ιππικού στα ανάγλυφα των ζωφόρων, ενώ παράλληλα σχετίζεται με την κατανόηση των θεμάτων.²⁵⁴ Ο Borchhardt υποστηρίζει ότι εκτός από τον Περικλή, ο οποίος απεικονίζεται να ξεκινά για κυνήγι και πόλεμο, καμία από τις υπόλοιπες μορφές δεν είναι λυκιακή.²⁵⁵ Για αυτή την θέση του, βασίζεται στην ενδυμασία τους αλλά και στους εικονιζόμενους ίππους τους οποίους αναγνωρίζει ως ίππους της Νισαίας, ερμηνεύοντας παράλληλα τους ιππείς ως Πέρσες ευγενείς, συμπεριλαμβανομένου και του βασιλιά Αρταξέρξη Γ'. Ακόμη με βάση τον στρατιωτικό εξοπλισμό, ταυτίζει τη φάλαγγα ως Έλληνες μισθοφόρους.²⁵⁶

Ωστόσο σύμφωνα με τη Şare, η ενδυμασία αυτή δεν αποτελεί αντικείμενο προσδιορισμού, διότι πολλά από τα ενδύματα αυτά έχουν υιοθετηθεί από τους λαούς της Ανατολής. Επιπλέον, κανένας από τους ιππείς δεν απεικονίζεται γενειοφόρος κάτι το οποίο συμφωνεί με την αναπαράσταση των Λυκίων και όχι το Περσών, οι οποίοι δεν εικονίζονται αγένειοι.²⁵⁷ Όσον αφορά τους ίππους, εμφανίζονται συχνά στην εικονογραφία της Ανατολής του 5ου αι., υποδηλώνοντας την κοινωνική θέση του εκάστοτε ιππέα.²⁵⁸

Η εξέταση του οπλισμού της φάλαγγας δεν αρκεί για να τους ταυτίσει τους εικονιζόμενους ως Έλληνες, δεδομένου ότι η ελληνική οπλιτική πανοπλία είχε υιοθετηθεί με μικρές παραλλαγές σε όλη τη Μεσόγειο από τον 4ο αι.²⁵⁹

Συμπερασματικά, είναι πιθανότερο ότι ο Περικλής απεικονίζεται στη δυτική ζωφόρο με τους αξιωματούχους της αυλής του και τους εθνικά διαφορετικούς μισθοφόρους. Η μεγάλη ποικιλία των κεφαλόδεσμων και στις δύο ζωφόρους μπορεί να υποδηλώνει την πρόθεση να απεικονιστούν μισθοφόροι, διαφορετικής εθνικής προέλευσης που δρούσαν υπό την ηγεσία του Περικλή.²⁶⁰

²⁵⁴ Şare 2013, 69.

²⁵⁵ Borchhardt 1976, 121-22. Şare 2013, 69.

²⁵⁶ Borchhardt 1976, 64-66. Şare 2013, 69.

²⁵⁷ Borchhardt 1976: 122, αρ. 507, ο Borchhardt αναφέρει ότι αυτό το χαρακτηριστικό αποτελεί ένα σημαντικό επιχείρημα κατά την ταύτιση των μορφών ως Πέρσες. Jacobs 1987, 73. Şare 2013, 69.

²⁵⁸ Nollé 1992, 58. Gabrielli 2006, 17-35. Draycott 2007β, 83-84. Şare 2013, 69.

²⁵⁹ Snodgrass 1999. Şare 2013, 69.

²⁶⁰ Şare 2013, 69. Şare 2013 εικ. 11, 15.

3.8 Η ερμηνεία του Μνημείου του Περικλή

Όσον αφορά την ερμηνεία του τάφου του Περικλή είναι σημαντικό να επισημανθεί αρχικά ο πολύπλευρος χαρακτήρας του μνημείου ο οποίος διαφαίνεται μέσα από την αρχιτεκτονική και τον γλυπτό διάκοσμο. Ο Περικλής με βάση τα παραπάνω δεδομένα φαίνεται να ήταν μια σημαντική στρατιωτική προσωπικότητα, ο οποίος έπαιξε ενεργό και καθοριστικό ρόλο στα πολιτικά δρώμενα της εποχής, εφόσον γνωρίζουμε ότι έθεσε υπό την κυριαρχία του όλη τη Λυκία. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη συμμετοχή του στην εξέγερση των δυναστών, καθώς θεωρούσε ότι η δύναμη του μπορούσε να ανταγωνιστεί ακόμα και με αυτή του βασιλιά της Περσίας.

Στο μνημείο είναι εμφανής η επιρροή που δέχτηκε από τους ελληνικούς ναούς και συγκεκριμένα από τον ναό της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη των Αθηνών και το Ερέχθειο, οι οποίοι αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης στην αρχιτεκτονική και στον γλυπτό διάκοσμο, αλλά και από σύγχρονους ή λίγο παλαιότερους τάφους όπως το Μνημείο των Νηρηίδων. Η θέση του μνημείου ήταν ιδιαίτερη, καθώς δημιουργούσε ένα δραματικό σκηνικό, εντυπωσιάζοντας τους θεατές και επισκέπτες της ακρόπολης, εμπνεόμενη από τους ελληνικούς ναούς που κατασκευάζονταν σε παρόμοιες τοποθεσίες. Η επιλογή του συγκεκριμένου εικονογραφικού προγράμματος από τον Περικλή, στόχευε στην κατάδειξη της σύνδεσης του με την Ελλάδα, αλλά ταυτόχρονα και στην παραμονή των τοπικών λυκιακών ανατολικών παραδόσεων.

Συγκεκριμένα η παραπάνω εξέταση των ζωφόρων της Λίμυρας, υποδεικνύει ότι ο Περικλής μαζί με μια άλλη εξέχουσα μορφή, εμφανίζεται ως ο πρωταγωνιστής στις σκηνές που εικονίζονται στα ανάγλυφα κάθε ζωφόρου, συνοδευόμενος από την αυλή του και στρατιωτικούς αξιωματούχους μαζί με μισθοφόρους διαφόρων εθνοτήτων σε μια στρατιωτική πομπή.

Οι σαλπικτές που ηγούνται της πομπής υποδηλώνουν ότι ο Περικλής και ο συνοδεία τους ξεκινούν για πόλεμο και στις δύο ζωφόρους.²⁶¹ Η Ridgway υποστηρίζει ότι στη δυτική ζωφόρο ο Περικλής εμφανίζεται δύο φορές, ως πρόσωπο στρατιωτικού αξιώματος και πολιτικής εξουσίας, χωρίς ωστόσο να γίνεται κάποια συγκεκριμένη αναφορά σε γεγονότα ή τόπους. Επίσης, αναφέρει ότι το θέμα θα πρέπει να θεωρηθεί

²⁶¹ Şare 2013, 70.

καλύτερα γενικό παρά ιστορικό, εξαιτίας της θεματικής επανάληψης και της έλλειψης οποιασδήποτε ιστορικής αναφοράς.²⁶²

Ωστόσο, σύμφωνα με τη Şare, είναι πιθανό αυτές οι στρατιωτικές πομπές να παραπέμπουν σε ιστορικά γεγονότα κατά τη διακυβέρνηση του Περικλή, λόγω χάρη στις νικηφόρες εκστρατείες του στην ανατολική και τη δυτική Λυκία, οι οποίες είναι δυνατόν να απεικονίζονταν στις αντίστοιχες πλευρές του σηκού του ηρώου, κάτι το οποίο υποδεικνύεται παράλληλα και από τη διαφορετική ενδυμασία των μορφών.²⁶³ Είναι γεγονός ότι οι απεικονίσεις πραγματικών γεγονότων δεν είναι ξένες στη λυκιακή τέχνη, κάτι που επιβεβαιώνεται ακόμα και από τον Childs στη μελέτη του για τα ανάγλυφα των πόλεων της Λυκίας, στην οποία επισημαίνει την ύπαρξη και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της ιστορικότητας στη λυκιακή εικονογραφία.²⁶⁴

Ακόμη αξίζει να επισημανθεί ότι παρόλο που δεν σώζεται καμία άμεση λογοτεχνική αναφορά, υπάρχουν νομισματικές και επιγραφικές μαρτυρίες οι οποίες καταγράφουν τις στρατιωτικές νίκες του Περικλή στην ανατολική και δυτική Λυκία και κατ' επέκταση τη φιλοδοξία του να ενοποιήσει τον τόπο υπό τη βασιλεία του.²⁶⁵

Οι επιτύμβιες επιγραφές που βρέθηκαν στην ανατολική και κεντρική Λυκία αναγνωρίζουν την ανώτατη εξουσία του Περικλή, αναφέροντάς τον ως βασιλέα. Σύμφωνα με την αποκατάσταση μιας άλλης επιγραφής από τη Λίμυρα υποδηλώνεται ότι ο ίδιος ο Περικλής είχε υιοθετήσει τον τίτλο του «βασιλέα (όλων) των Λυκίων», *βασιλεύς*.²⁶⁶ Ακόμη η αναφορά του Περικλή ως βασιλέα των Λυκίων και της Λυκίας, ως ανεξάρτητου τόπου υπό την κυριαρχία του σε σύγχρονες και μεταγενέστερες ελληνικές πηγές²⁶⁷ υποδηλώνει ότι ο ισχυρισμός του γινόταν αποδεκτός και από ορισμένους ανθρώπους εκτός της Λυκίας.²⁶⁸

Επομένως και ο γλυπτός διάκοσμος αλλά και η εικονογραφία των νομισμάτων του τα οποία κόπηκαν κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης του, υποδεικνύουν τις πολιτικές φιλοδοξίες του δυνάστη Περικλή. Στα νομίσματα απεικονίζεται σε όψη 3/4 με προσαρμοσμένες λεπτομέρειες στον εμπροσθότυπο, ενώ στον οπισθότυπο ένας οπλίτης μη ενδεδυμένος εκτός από τον κορινθιακό κράνος στην κεφαλή του, σε έντονο

²⁶² Ridgway 1997, 96. Şare 2013, 70.

²⁶³ Şare 2013, 70.

²⁶⁴ Childs 1978. Şare 2013, 70.

²⁶⁵ Bryce 1983, 38-42. Şare 2013, 70.

²⁶⁶ SEG 41.1382.2 Wörle 1991, 203-17- Keen 1998, 47-48, 161. Şare 2013, 70.

²⁶⁷ Θεόπομπος, *Φιλιππικά* ΣΤ.103.17. Πολύαινος, *Στρατηγικά* 5.42. Διόδωρος, *Ιστορική Βιβλιοθήκη* 15.90.3. Şare 2013, 70.

²⁶⁸ Bryce 1983, 39. Keen 1998, 165. Şare 2013, 70.

διασκελισμό να έχει υψωμένο το χέρι του κρατώντας ξίφος. Αυτά τα νομίσματα διαφέρουν από τα προγενέστερα δυναστικά νομίσματα που παρουσίαζαν περσικά μοτίβα.²⁶⁹ Μέσω της παρουσίας του οπλίτη επισημαίνεται για ακόμα μια φορά η στρατιωτική δύναμη του Περικλή και οι πολιτικές του φιλοδοξίες, ωστόσο τα χαρακτηριστικά του προσώπου του αποτυπώνονται εξιδανικευμένα.

Κατά συνέπεια το θέμα των ζωφόρων του ηρώου με τις στρατιωτικές πομπές που τονίζουν την ενοποιητική κυριαρχία του Περικλή, μπορεί μεν να φαίνεται ελαφρώς διαφορετικό από τα θέματα που συνηθίζονται στη λυκιακή εικονογραφία, ωστόσο με την εξέταση του προγράμματος του γλυπτού διακόσμου του μνημείου, υποδεικνύεται ότι το θέμα είναι ανατολικό.²⁷⁰ Το θεματικό πρόγραμμα της λυκιακής ταφικής εικονογραφίας παρουσιάζει συνήθως μια μείξη πραγματικών κατορθωμάτων ιστορικών, συμβολικών αλλά και μυθολογικών που τιμούν ή ηρωοποιούν τον νεκρό.²⁷¹

Ωστόσο θα πρέπει να ειπωθεί ότι τα ακρωτήρια του μνημείου με τον Περσέα και τον Βελλερεφόντη φαίνεται σαν να στεφανώνουν τις στρατιωτικές πομπές που εικονίζονται στα ανάγλυφα των ζωφόρων. Με αυτό αλλά και με τις Καρνάτιδες και κατ' επέκταση με τον συνολικό σχεδιασμό του ηρώου, επιτυγχάνεται ο παραλληλισμός της ανδρείας του Περικλή με εκείνον των ηρώων της ελληνικής μυθολογίας, τονίζοντας τις θρυλικές του ρίζες και μετατρέποντας τα κατορθώματα του από πραγματικά σε επικά, ηρωικά.

Επιπλέον, η δύναμη, ο πλούτος του Περικλή αλλά και η ικανότητα του να ηγείται έναν μισθοφορικό στρατό, όπως ακριβώς και ο Πέρσης βασιλιάς μεταδίδονται μέσω της απεικόνισης της πολυπληθούς στρατιωτικής συνοδείας του. Εν κατακλείδι, μια ακόμη ιδιαιτερότητα των ζωφόρων του ηρώου είναι η απουσία του εχθρού και των μάχης, καθώς απεικονίζονται μόνο η έναρξη των πομπών. Σε αυτή την περίπτωση θεωρήθηκε καλύτερη η παρουσίαση των στρατιωτικών επιτευγμάτων με απώτερο σκοπό την έμφαση στη δύναμη του. Αυτό το χαρακτηριστικό φαίνεται να διακρίνει τον τάφο του Περικλή από άλλους σύγχρονους ή παλαιότερους λυκιακούς τάφους, όπως το μνημείο των Νηρηίδων και το ηρώον της Τρύσας, στους οποίους οι στρατιωτικές πομπές συνδέονται με πραγματικές σκηνές μάχης.²⁷²

²⁶⁹ Olçay και Mørholm 1971, 13-15, πίν. 7, αρ. 389-447. Şare 2013, 70-71.

²⁷⁰ Şare 2013, 71.

²⁷¹ Ridgway 1997, 101-02. Η παράδοση ανάγεται στον 6ο αι., όπως αποδεικνύουν οι τοιχογραφίες του τάφου Kizilbel (Mellink 1998). Şare 2013, 71.

²⁷² Şare 2013, 71-72

Με βάση την αρχιτεκτονική και τον γλυπτό διάκοσμο του ηρώου της Λίμυρας είναι προφανές ότι ο Περικλής γνώριζε το οικοδομικό πρόγραμμα της Ακρόπολης των Αθηνών, το οποίο ενίσχυε την αθηναϊκή ιδεολογία περί ισχύς των Αθηναίων, ενώ παράλληλα ήταν εξοικειωμένος με την χρήση τη τέχνης από την αχαιμενιδική αυτοκρατορία, η οποία αποσκοπούσε στην επιρροή του λαού, ώστε να διασφαλίσουν τον πλούτο και την δύναμη της. Επομένως συνδύασε ελληνικά με ανατολικά στοιχεία ώστε να προβάλλει την εξουσία και να νομιμοποιήσει την πολιτική ισχύ του.

Συμπεράσματα

Από την παρούσα πτυχιακή εργασία γίνεται αντιληπτό ότι οι δυνάστες των τριών μνημείων στόχευαν στην ανύψωση τους στο κοινωνικό επίπεδο του ήρωα, κυρίως μέσω του γλυπτού διακόσμου αλλά και της αρχιτεκτονικής των ταφικών τους οικοδομημάτων. Μια ιδιαιτερότητα που θα πρέπει να σημειωθεί, είναι ότι τα μνημεία αυτά κατασκευάστηκαν κατά την διάρκεια της ζωής των δυναστών, με αποτέλεσμα εκείνοι να καθορίζουν την εκάστοτε αρχιτεκτονική μορφή αλλά και τις εικονιζόμενες σκηνές του γλυπτού διακόσμου. Με αυτόν τον τρόπο, η επιλογή των συγκεκριμένων μύθων, απεικονίσεων αλλά και η παρουσία ηρώων, επιτελέστηκε με γνώμονα τους απώτερους σκοπούς των δυναστών, οι οποίοι επιδίωκαν την νομιμοποίηση της εξουσίας τους και κατ' επέκταση τον αφηρωισμό τους, καθώς εξισώνονταν εσκεμμένα με τους επιλεγμένους ήρωες. Επομένως, επιδίωκαν την δημιουργία αντιπαραβολών των κατορθωμάτων τους με αυτά των ηρώων.

Ακόμη σε αυτό συμβάλλει και η αρχιτεκτονική, η οποία ενίσχυε αυτόν τον σκοπό, καθώς διαπιστώνεται η έντονη σύνδεσή της με τον ελλαδικό χώρο και κυρίως με τους αθηναϊκούς ναούς της Ακρόπολης. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, διότι η Ελλάδα και η ιδιαίτερα η Αθήνα αποτελούσε πρότυπο για τους κατοίκους της Λυκίας εκείνη την εποχή, με αποτέλεσμα επισημαίνοντας την σύνδεση με εξέχοντες ελληνικούς ναούς, έμμεσα να ενισχύεται και η συσχέτιση με το θεϊκό και ηρωικό στοιχείο, άρα και ο αφηρωισμός των δυναστών. Με την τακτική αυτή συνεπώς επιτυγχανόταν να ασκηθεί επιρροή στον λαό, και έτσι αποδίδονταν τιμές από τους υπηκόους, όπου αυτό κατ' επέκταση οδηγούσε στην αναπόφευκτη λατρεία και τελικά στην απόλυτη ηρωοποίηση του εκάστοτε δυνάστη.

Τα αρχαιολογικά κατάλοιπα τα οποία διασώθηκαν υποδεικνύουν ότι οι τρεις δυνάστες, τα ταφικά μνημεία των οποίων μας απασχόλησαν εδώ, είχαν ισχυρή εξουσία και σημαντική επιρροή την οποία ασκούσαν, καθώς και ενεργό πολιτικό ρόλο, αφού συμμετείχαν στα πολιτικά δρώμενα της εποχής τους. Όπως προαναφέρθηκε, ο δυνάστης Περικλής έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέγερση των δυναστών, στην οποία αμφισβητήθηκε η εξουσία του Πέρση βασιλιά Αρταξέρξη Β', αλλά επιπλέον επί της δυναστείας του κατόρθωσε να διοικεί ολόκληρη την Λυκία. Επομένως, τα εν λόγω μνημεία λειτούργησαν ως αρωγοί στην αναγνώριση και ταυτόχρονα στην νομιμοποίηση

της εξουσίας των δυναστών στην περιοχή που διοικούσαν έναντι της αχαιμενιδικής αυτοκρατορίας.

Θα ήταν εύλογο επομένως να πραγματοποιηθεί μια σύγκριση των τριών μνημειακών τάφων στην οποία θα επισημανθούν τα κοινά στοιχεία και οι διαφορές που παρουσιάζουν ως προς την αρχιτεκτονική, τον γλυπτό διάκοσμο αλλά και τη λατρεία των δυναστών. Ακόμη, θα τονιστούν συγκριτικά και οι επιρροές που δέχτηκαν από τον ελλαδικό χώρο και τις λυκιακές παραδόσεις. Τα τρία μνημεία δεν συνδέονται μόνον τοπικά, αλλά κυρίως λειτουργικά, αφού οικοδομήθηκαν για να επιτελέσουν τον ίδιο σκοπό, δηλαδή να αποτελέσουν την τελευταία κατοικία των δυναστών και να προβάλλουν έμμεσα συγκεκριμένα μηνύματα, τα οποία θα επηρέαζαν τον λαό ως προς το πρόσωπο τους.

Δεν θα πρέπει σίγουρα να αμφισβητηθεί ότι τα μνημεία αυτά χαρακτηρίζονταν από πολυτέλεια, καθώς εμφανίζουν μια εξέχουσα αρχιτεκτονική συνδυάζοντας ελληνικά και λυκιακά πρότυπα, καθώς και περσικά χαρακτηριστικά. Αλλά και ο γλυπτός διάκοσμος είναι αρκετά πλούσιος και περίτεχνος παρουσιάζοντας έναν συγκερασμό ανατολικών και ελληνικών στοιχείων.

Ως προς την αρχιτεκτονική, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το μνημείο των Νηρηίδων και το ηρώον του Περικλή οικοδομήθηκαν με προδιαγραφές ελληνικού ναού, αντλώντας παράλληλα στοιχεία από τους λυκιακούς τάφους. Το πόδιον του μνημείου των Νηρηίδων θυμίζει έντονα τον μυκηναϊκό πύργο πάνω στον οποίο στέκεται ο ναός της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη των Αθηνών (εικ.4),²⁷³ αλλά κυρίως τους περσικούς βασιλικούς τάφους, όπως εκείνου του Κύρου του Μεγάλου στις Πασαργάδες. Το ηρώον του Περικλή φαίνεται να παρουσιάζει ωστόσο μια διαφορετική αρχιτεκτονική δομή, παρόλο που διακρίνονται σε αυτό σαφείς επιρροές από το προγενέστερο μνημείο των Νηρηίδων αλλά και από το πόδιον της νότιας πλευράς του Ερεχθείου. Επομένως, οι δύο αυτοί αθηναϊκοί ναοί αποτέλεσαν πρότυπο ως προς την αρχιτεκτονική στα δύο αυτά λυκιακά μνημεία. Δεν θα πρέπει φυσικά να λησμονηθεί να αναφερθεί και η έντονη ομοιότητα των κιονοκράνων από το μνημείο των Νηρηίδων με εκείνα του Ερεχθείου (εικ.6,7).²⁷⁴ Από την άλλη το ηρώον της Τρύσας παρουσιάζει μια διαφορετική αρχιτεκτονική μορφή, καθώς δεν μπορεί να οριστεί ως κτίριο με τη συμβατική έννοια, διότι αποτελείται από έναν περίβολο ο οποίος περικλείει τον ιερό χώρο. Συνεπώς ως προς το τέμενος, το ηρώον της Τρύσας επηρεάστηκε από τα ελληνικά δεδομένα.

²⁷³ Λεβέντη 2014, 57-106.

²⁷⁴ Λεβέντη 2014, 145-163.

Σχετικά με το σημείο της ταφής, στο ηρώον της Τρύσας ο δυνάστης επέλεξε τον λυκιακό τύπο της τυπικής ταφικής σαρκοφάγου, η οποία μιμείται ξύλινες κατασκευές και περιλαμβάνεται μέσα στον χώρο του τεμένους. Αντίθετα, στο μνημείο των Νηρηίδων, ο δυνάστης μαζί με την οικογένειά του θάφτηκε μέσα στον σηκό του μνημείου, ο οποίος αποτελούσε τον ταφικό θάλαμο. Αυτό αποδεικνύεται καθώς κατά την διάρκεια των ανασκαφών, βρέθηκαν 4 νεκρικά λίθινα ανάκλιντρα. Αυτό το στοιχείο συνηθίζονταν και σε άλλους τάφους ευγενών στη Μ. Ασία. Στο ηρώον του Περικλή ωστόσο διαμορφώθηκαν δύο ταφικοί θάλαμοι, σε έναν εκ των οποίων εντοπίστηκαν κάποια ίχνη επίπλων και κλίνης.

Από τα παραπάνω κεφάλαια διαπιστώνεται μια έντονη ώσμωση ανατολικών και ελληνικών στοιχείων ως προς την εικονογραφία αλλά και ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του γλυπτού διακόσμου και των τριών μνημείων. Αρχικά, η διάταξη των ζωφόρων η μια ακριβώς επάνω από την άλλη στο πόδιον του μνημείου των Νηρηίδων, αλλά και στον εξωτερικό και τους εσωτερικούς τοίχους του ηρώου της Τρύσας αποτελεί μια λυκιακή διευθέτηση, η οποία δεν είναι τόσο συνηθισμένη στον ελλαδικό χώρο, πιθανώς όμως να εμπνέεται και από το Θησείο στην Αθήνα που ήταν διακοσμημένο με ζωγραφικές συνθέσεις, αλλά δεν έχει βρεθεί.

Για το μνημείο των Νηρηίδων η πλειοψηφία των ερευνητών προτείνουν ότι ο γλυπτός διάκοσμος φιλοτεχνήθηκε από Έλληνες γλύπτες. Συνολικά, στο μνημείο πραγματοποιείται ένας παραλληλισμός των κατορθωμάτων του δυνάστη με αυτά των ηρώων, ώστε να εξισωθούν και να επιτευχθεί με αυτόν τον τρόπο ο αφηρωισμός του Ερβίνα, με κάθε τμήμα του γλυπτού διακόσμου να συντελεί σε αυτή την προσπάθεια. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τη μεγαλύτερη ζωφόρο του ποδίου, το θέμα της σχετίζεται με μια μάχη, ενδεχομένως ανάμεσα σε Έλληνες και Πέρσες, η οποία όμως εσκεμμένα εμφανίζεται γενικευμένη, χωρίς να απεικονίζει μια συγκεκριμένη αφηγηματική σκηνή, ενώ παράλληλα προτείνει ένα ηρωικό υπόβαθρο, για τη δημιουργία αντιπαραβολών. Ακόμη, στη συγκεκριμένη ζωφόρο η πλειονότητα των σκηνών συνδέεται εικονογραφικά με θέματα άλλων ελληνικών ζωφόρων με την πιο αναγνωρίσιμη σκηνή, εκείνη της ήττας του νεαρού πολεμιστή η οποία, θυμίζει τον θάνατο του Καινέα που απεικονίζεται στη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες.

Στη μικρότερη ζωφόρο του ποδίου παρουσιάζεται μια σκηνή πολιορκίας μιας πόλης με μάχες να εκτελούνται γύρω της. Οι ερευνητές υποστηρίζουν ότι οι συγκεκριμένες απεικονίσεις διακατέχονται από μεγάλο βαθμό ρεαλιστικότητας. Μια από τις μορφές αναγνωρίζεται ως ο Ερβίνας, όπου είναι ενδεδυμένος με ελληνική

ενδυμασία, καθιστός να σκιάζεται από μια ομπρέλα ηλίου (σκιάδιον), και παράλληλα υποδεχόμενος μια πρεσβεία του. Αυτή η σκηνή είναι ένα λυκιακό χαρακτηριστικό και εμφανίζεται και στις σαρκοφάγους του Payava και Merehi.²⁷⁵ Επομένως παρατηρείται ένα ισχυρό ασιατικό μοντέλο, το οποίο παρουσιάζει τον Ερβίνα ως επιτυχημένο στρατηγό. Επιπλέον, σύμφωνα με τους μελετητές η ζωφόρος αυτή διατηρεί έντονες ανατολικές επιδράσεις, που διαφαίνονται στην απεικόνιση συγκεκριμένων εικονογραφικών σχημάτων, λόγου χάρη ο τρόπος αναπαράστασης της πολιορκίας ή η μεταφορά αιχμαλώτων, αλλά και τα τείχη της πόλης που δημιουργήθηκαν με λυκιακά χαρακτηριστικά.

Η ζωφόρος του επιστυλίου κατασκευάστηκε με ιωνική τεχνοτροπία και απεικονίζει σκηνές μάχης, συμποσίου, μορφών που φέρουν προσφορές και κυνηγιού με το τελευταίο να αποτελεί ένα χαρακτηριστικό και του ελληνικού αλλά και του περσικού πολιτισμού και να ερμηνεύεται είτε μέσα στο ένα πλαίσιο είτε στο άλλο. Ακόμη, το κυνήγι εμφανίζεται ακριβώς κάτω από το αέτωμα για να τονιστεί η ανδρεία του δυνάστη που εμφανίζεται σε αυτό. Ωστόσο τα παραπάνω θέματα δεν εμφανίζονται στην ελληνική ταφική τέχνη την εποχή αυτή.

Από την άλλη και στη ζωφόρο του σηκού απεικονίζεται ένα συμπόσιο αλλά και μια θυσία, ωστόσο είναι δύσκολο να διακριθεί ένα συγκεκριμένο μοτίβο όπως στη ζωφόρο του επιστυλίου. Εδώ τονίζεται η ανώτερη κοινωνική θέση του δυνάστη ο οποίος εικονίζεται ανακλιμένος σε μια κλίνη να κρατά ένα ρητό που έχει τις ρίζες του στην αιχμενιδική αυτοκρατορία και παράλληλα αποτελεί ένα σύμβολο γοήτρου. Ο Ερβίνας θυμίζει τους βασιλείς στην αιχμενιδική αυτοκρατορία και στην Ασσυρία. Οι μελετητές υποστηρίζουν ότι η σκηνή του συμποσίου μπορεί να λαμβάνει χώρα σε αυτή τη ζωή ή στην άλλη και ενδεχομένως να υποδεικνύει ενδεχόμενη λατρεία του δυνάστη στη μεταθανάτια ζωή, με την ψυχή του να τροφοδοτείται με κρέας και αλκοόλ. Τέλος, οι ιστάμενες ανδρικές μορφές παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με τους επώνυμους ήρωες που απεικονίζονται στην ανατολική πλευρά της ιωνικής ζωφόρου του Παρθενώνα.

Όσον αφορά τα ελεύθερα ολόγλυφα ιστάμενα γλυπτά των γυναικείων μορφών που έστεκαν στα μετακίονια διαστήματα, οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι απεικονίζουν τις Νηρηίδες και αποτελούν έντονες αντηχήσεις των αετωματικών γλυπτών του Παρθενώνα και ιδιαίτερα της μορφή της Ίριδας.²⁷⁶ Αλλά και τα πλησιέστερα στυλιστικά παράλληλα τους εντοπίζονται στον πλούσιο ρυθμό των

²⁷⁵ Βλ. 18, σημ. 33.

²⁷⁶ Βλ. 22, σημ.52.

ακρωτηρίων του ναού του Ασκληπιού στο ιερό του της Επιδαύρου.²⁷⁷ Σχετικά με τον ρόλο τους στο μνημείο, υποστηρίζεται ότι λειτουργούν ως θρηνωδοί παρευρισκόμενες στον τάφο του, ενώ παράλληλα τον συνοδεύουν στο ταξίδι του στις νήσους στο Μακάρων για να ζήσει εκεί στην αιωνιότητα.

Στο ανατολικό αέτωμα του μνημείου, η πλειονότητα των ερευνητών υποστηρίζει την εμφάνιση του δυνάστη και της συζύγου του, μια συχνή απεικόνιση και σε άλλους λυκιακούς τάφους η οποία παράλληλα φαίνεται όμως να έχει ως πρότυπο το θεϊκό ζεύγος του Δία και της Ήρας, οι οποίοι απεικονίζονται στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα,²⁷⁸ καθώς και οι δύο γυναικείες μορφές παρουσιάζουν την χειρονομία της ανακάλυψης, ανασηκώνοντας τον πέπλο τους. Σε αντίθεση με το ανατολικό, στο δυτικό αέτωμα απεικονίζεται μια δυναμική σκηνή μάχης, στην οποία πιθανώς να αποδιδόταν ο δυνάστης σε ένα παρόμοιο μοτίβο με αυτό του Δεξίλεω. Τα δύο αετώματα δημιουργούν μια δυναμική αντίθεση καθώς το δυτικό αποπνέει μια έντονη κίνηση και δυναμικότητα, ενώ το ανατολικό μια στατικότητα και ηρεμία. Χάρη σε αυτή την αντίστιξη, δημιουργείται μια εναρμόνιση η οποία είναι τυπική στον γλυπτό διάκοσμο των αετωμάτων των ελληνικών ναών.

Σχετικά με τα ακρωτήρια υπάρχουν αρκετές ερμηνείες ως προς την απεικόνιση τους, διότι σώζονται αποσπασματικά. Το πιθανότερο όμως είναι η σύνδεσή τους με ελληνικούς μύθους και συγκεκριμένα με τη απαγωγή της Θέτιδας από τον Πηλέα.

Όσον αφορά τα υπόλοιπα ελεύθερα γλυπτά ιστάμενων μορφών, ίσως να απεικόνιζαν την Θέτιδα και τον σύζυγο της Πηλέα, είτε τον δυνάστη και την γυναίκα του ως αγάλματα πορτρέτων. Τα ολόγλυφα γλυπτά λεόντων πιθανώς λειτουργούσαν ως προστάτιδες μορφές του ηρώου, κάτι το οποίο ανάγεται στη μακρά παράδοση των Χετταίων και των Ασσυρίων, αλλά και των περσικών ανακτόρων, όπου οι πύλες των οικοδομημάτων φυλάσσονταν από φανταστικά τέρατα.

Καταληκτικά, ο Ερβίνας επέλεξε τα συγκεκριμένα εικονογραφικά θέματα ώστε να τονίσει τις ικανότητες του ως στρατηγός, την ανδρεία και την εξουσία του, αλλά και να εξισώσει τα επιτεύγματα του με εκείνα των ελληνικών ηρώων. Ο Ερβίνας πιθανώς εμφανίζεται στο μνημείο γύρω στις πέντε φορές. Πολλοί μελετητές θεωρούν ότι σε ορισμένες σκηνές ο δυνάστης παρομοιάζεται με τον Ηρακλή και τον Θησέα ή ακόμα και τον Πηλέα ο οποίος πέτυχε την θεϊκή αθανασία. Όπως ο Πηλέας ανυψώθηκε στη

²⁷⁷ Λεβέντη 2021, 298-299 εικ. 8.

²⁷⁸ Βλ. 23, σημ. 57.

σφαίρα των θεών, έτσι και ο Ερβίνος ανυψώνεται στη σφαίρα των ηρώων, προβαλλόμενος ως ένας θεοποιημένος ήρωας με ελληνικά χαρακτηριστικά.

Σε αντίθεση με το μνημείο των Νηρηίδων και το ηρώον του Περικλή, στο ηρώον της Τρύσας δεν έχουν διασωθεί στοιχεία τα οποία να υποδεικνύουν την ταυτότητα του δυνάστη με αποτέλεσμα να παραμένει ανώνυμος. Όπως προαναφέρθηκε παρατηρείται ένας συνδυασμός ελληνικών μυθολογικών και ανατολικών τοπικών θεμάτων, ο οποίος ενισχύει την ηρωική υπόσταση του δυνάστη και την προσπάθειά του, να πετύχει τον αφηρωισμό του. Η σημασία του μνημείου και η ιδιαιτερότητα του, οφείλονται στην ποικιλομορφία των μύθων που εμφανίζονται σε αυτό. Θα μπορούσε να ειπωθεί ακόμη ότι ο δυνάστης ενδιαφερόταν σε βάθος για τον ελληνικό πολιτισμό και τη μυθολογία, κάτι το οποίο συμπεραίνεται από την επιλογή συγκεκριμένων μύθων.

Η διάταξη των ανάγλυφων ζωφόρων και η έλλειψη μορφοποίησής τους αποτελεί ένα καθαρά ανατολικό στοιχείο. Ωστόσο, απεικονίζεται ένας σημαντικός αριθμός γνωστών και διαδεδομένων ελληνικών μύθων, αλλά και ορισμένα κατορθώματα ηρώων. Οι συνθέσεις τους είναι αναγνωρίσιμες καθώς εμφανίζονται καθιερωμένοι τύποι, γνωστοί από την Ελλάδα. Ειδικότερα, ο δυνάστης επέλεξε να απεικονιστούν, ο μύθος των Επτά επί Θήβας, η Αμαζονομαχία και η Κενταυρομαχία δύο φορές, η Μνηστηροφονία, το Κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου, η Αρπαγή των Λευκιπίδων, η μάχη του Βελλερεφόντη και της Χίμαιρας και οι άθλοι του Θησέα και του Περσέα. Όσον αφορά τον Περσέα και τον Βελλερεφόντη, αυτοί οι δύο ήρωες συνδέονται με την Λυκία, κάτι το οποίο υποδεικνύει την θέληση του δυνάστη να δηλώσει την κοινή του καταγωγή με εκείνους.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στα ανάγλυφα του ηρώου δημιουργούνται συνεχώς οπτικοί παραλληλισμοί και αντιπαραβολές ανάμεσα στον δυνάστη και στους εκάστοτε εικονιζόμενους ήρωες, ώστε να αναδειχθούν τα επιτεύγματά του, να εξομοιωθούν με εκείνα των ηρώων και κατ' επέκταση να επιτευχθεί ο αφηρωισμός του.

Συγκεκριμένα, στην παράσταση με την μάχη των Επτά επί Θήβας, εμφανίζεται ο Ζεύς, ενώ παράλληλα ξεχωρίζει μια ανδρική μορφή που ταυτίζεται από τους μελετητές ως ο δυνάστης της Τρύσας. Αυτές οι δύο μορφές, του δυνάστη και του Δία δημιουργούν έναν οπτικό παραλληλισμό καθώς και οι δύο εποπτεύουν τη μάχη. Σχετικά όμως με τη σύνθεση της μάχης, τα κοντινότερα παράλληλά της απαντούν στη Λυκία και στην Εγγύς Ανατολή, ενώ συσχετίζονται και με το προγενέστερο μνημείο των Νηρηίδων.

Στη σκηνή της Μνηστηροφονίας, εμφανίζεται ο Οδυσσέας να προστατεύει τον οίκο του, κάτι το οποίο ενισχύει την εικόνα ενός ικανού δυνάστη να παρέχει προστασία. Ακόμη, εμφανίζεται η Πηνελόπη στη χειρονομία της ανακάλυψης, όπως είχε απεικονιστεί και η σύζυγος του δυνάστη στο μνημείο των Νηρηίδων. Όπως είναι γνωστό, πολλά παράλληλα της συγκεκριμένης χειρονομίας τα συναντάμε στην αγγειογραφία αλλά και στην γλυπτική, με τη σημαντικότερη απεικόνιση αυτή της Ήρας στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα.

Επιπλέον, το κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου αντλεί στοιχεία από την αττική αγγειογραφία του 5ου και 4ου αι., ενώ εμφανίζονται σε αυτό αρκετές μυθολογικές μορφές, με την σημαντικότερη αυτή του Θησέα.

Ωστόσο, πέραν από τους ελληνικούς μύθους στο ηρώον απεικονίζονται και σκηνές μαχών, κυνηγιού, απαγωγής, συμποσίου, οι οποίες αντικατοπτρίζουν δραστηριότητες της πραγματικής ζωής, και αναπαρίστανται στο μνημείο σαν ένα είδος βιογραφίας. Οι μελετητές θεωρούν ότι αυτές οι παραστάσεις σχετίζονται περισσότερο με την ηρωοποίηση του δυνάστη.

Μια άλλη μορφή που ταυτίζεται ως ο δυνάστης της Τρύσας, θεωρείται μια εκ των δύο που απεικονίζονται στην σκηνή του τέθριππου άρματος. Λόγω των εξιδανικευμένων χαρακτηριστικών, προβάλλεται η εικόνα ενός ευγενούς και δραστήριου δυνάστη, ο οποίος αντιστέκεται στους εχθρούς και προσφέρει προστασία στην πόλη του. Αυτή η παράσταση δημιουργεί ένα παράλληλο με την απεικόνιση του δυνάστη στο νότιο άκρο του δυτικού τοίχου, ο οποίος απεικονίζεται και εδώ επάνω σε ένα τέθριππο, να παρουσιάζει μια έντονη χειρονομία. Αυτή η απεικόνιση, υποδηλώνει την κατακτητική πρόθεση του δυνάστη.

Βέβαια και στη σκηνή της πολιορκίας, εμφανίζεται ο δυνάστης στις επάλξεις των τειχών να σκιάζεται από μια ομπρέλα ηλίου (σκιάδιον), μια απεικόνιση παρόμοια με αυτή του Ερβίνα στο μνημείο των Νηρηίδων. Τα σκιάδια αποτελούν ένα ανατολικό στοιχείο και ανάγουν τις ρίζες τους στην περσική και ασσυριακή τέχνη. Ακόμη, τα τείχη της πόλης παρουσιάζουν ρεαλιστικά και κοινά χαρακτηριστικά με τα οχυρωματικά τείχη της Τρύσας.

Επιπρόσθετα, όσον αφορά τα ανατολικά στοιχεία που εμφανίζονται στο οικοδόμημα, οι μορφές του αιγυπτιακού θεού Βησά αποτελούν ένα χαρακτηριστικό αμιγής ανατολικής προέλευσης. Αλλά και η διατήρηση των αποστάσεων στις σκηνές κυνηγιού και στην Κενταυρομαχία αποτελεί μια πρωιμότερη ανατολική επιρροή. Ακόμη, πρέπει να σημειωθεί ότι το γοργόνειο, και οι 4 φτερωτές κεφαλές ταύρων που

οφείλονται στην αχαιμενιδική παράδοση, λειτουργούσαν ενδεχομένως ως αποτροπαϊκά σύμβολα, προστατεύοντας το ταφικό οικοδόμημα του δυνάστη της Τρύσας.

Καταληκτικά, συμπεραίνεται ότι η απεικόνιση των ηρώων, του Θησέα, του Περσέα, του Βελλερεφόντη αλλά και του Οδυσσέα στο μνημείο και των κατορθωμάτων τους, σε συνδυασμό με τα κατορθώματα του δυνάστη εξυπηρετεί στην εξίσωση τους αλλά και στον αφηρωισμό του ανώνυμο δυνάστη της Τρύσας. Στο μνημείο παρατηρούνται επαναλαμβανόμενες συνθέσεις και η αντιστοίχιση των μυθολογικών παραστάσεων με τις μη μυθολογικές, όπου μέσω της οπτικής αναλογίας και των μεταφορών συμβάλλουν στην ηρωοποίηση του δυνάστη. Για παράδειγμα, η απεικόνιση του δυνάστη στο άρμα παραλληλίζεται ειδικότερα με τον Βελλερεφόντη επάνω στον Πήγασο που σκοτώνει τη Χίμαιρα, καθώς οι παραστάσεις αυτές βρίσκονται πολύ κοντά η μία στην άλλη, κάτι το οποίο δείχνει τη δύναμη, την ανδρεία και την ικανότητα του να προστατεύσει τους υπηκόους και την πόλη του από τους αντιπάλους. Τέλος, οι σκηνές κυνηγιού αποκαλύπτουν τη γενναιότητα του δυνάστη, ενώ παράλληλα λειτουργούν και ως τελετές μετάβασης. Στη Μακεδονία και στην Ανατολή αφορούσαν αποκλειστικά την αριστοκρατία, ενώ στην αχαιμενιδική αυτοκρατορία ο βασιλιάς απεικονίζεται να κυνηγά άγρια ζώα της περιοχής, κάτι το οποίο μιμήθηκε ο δυνάστης της Τρύσας.

Από την άλλη και στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ηρώου του Περικλή, είναι ξεκάθαρα διακριτός ο συνδυασμός των ελληνικών και ανατολικών θεμάτων, μέσα από τα οποία δηλώνονται τα ισχυρά πολιτικά μηνύματα του Περικλή, με την κοινωνική του υπόσταση και την εμφανή συμμετοχή του στις πολιτικές εξελίξεις.

Σχετικά με τις ανάγλυφες ζωφόρους του μνημείου, εύλογη θα ήταν η υποστήριξη της απεικόνισης ενός καθαρά ανατολικού θέματος, στο οποίο τονίζεται η ενοποιητική κυριαρχία του Περικλή και η δύναμη του στην ηγεσία, καθώς απεικονίζεται ως εξέχουσα μορφή και στις δύο ζωφόρους. Σημαντικό είναι να επισημανθεί ότι η απουσία εχθρών και μάχης, αποτελεί ένα ξεχωριστό χαρακτηριστικό που διαφέρει από τα άλλα δύο μνημεία, καθώς εκεί παριστάνονται μάχες και πομπές με αντιπάλους. Ίσως το κοινό στοιχείο των ζωφόρων του τάφου του Περικλή με τους άλλους δύο, να είναι η απεικόνιση πραγματικών γεγονότων η οποία συνηθίζονταν στη λυκιακή τέχνη, σε αντίθεση με την ελληνική εικονογραφική παράδοση. Με αυτόν τον τρόπο ο Περικλής παρουσίαζε τα κατορθώματά του και υποδήλωνε την εξουσία αλλά και την στρατιωτική του δύναμη, κάτι που εξυπηρετούσε τις πολιτικές του φιλοδοξίες, προβάλλοντας και νομιμοποιώντας την εξουσία του.

Όσον αφορά τις Καρυάτιδες, στο ηρώον του Περικλή χρησιμεύουν ως στηρίγματα της οροφής. Οι μελετητές θεωρούν ότι παρόλο που η τυπολογία και το στυλ τους ανάγεται σε μια τοπική παραγωγή, με βεβαιότητα πρέπει να εμπνεύστηκαν από εκείνες του Ερεχθείου. Αλλά και ο ρόλος τους θα ήταν ανάλογος με τις κόρες του Ερεχθείου ως ιέρειες, προστάτιδες του τάφου του Περικλή που θα υποδείκνυαν τον ακριβή τρόπο συμπεριφοράς των λατρευτών του, ως προς την απόδοση τιμών με αναθήματα και σπονδές. Στις Καρυάτιδες αυτές είναι επομένως εμφανείς οι ελληνικές επιρροές.

Στα ακρωτήρια του ηρώου παρουσιάζονται ελληνικά μυθολογικά θέματα, τα οποία σχετίζονται με τον Περσέα και τον Βελλερεφόντη, ελληνικούς ήρωες οι οποίοι όμως είχαν ξεχωριστή σχέση με την Λυκία. Τα γλυπτά φέρουν και ορισμένα περσικά εικονογραφικά σύμβολα, τα οποία τονίζουν την σύνδεση με την αιχαιμενιδική αυτοκρατορία, όπως η περσική τιάρα που φορεί ο Περσέας. Ωστόσο τα ακρωτήρια διακρίνονται κυρίως από έναν ελληνικό μυθολογικό χαρακτήρα.

Ακόμη, θα μπορούσε να αναφερθεί ότι τα ακρωτήρια με τους ήρωες, φαίνεται σαν να στεφανώνουν τον Περικλή, ο οποίος απεικονίζεται στις δύο ζωφόρους του σηκού ακριβώς από κάτω. Με αυτό τον τρόπο είναι σαν ο Περικλής να ανάγεται στην ηρωική σφαίρα με την συγκατάθεση των ίδιων των ηρώων, οι οποίοι εμφανίζονται στο μνημείο του, να τον επικροτούν και να πραγματοποιούν την εξίσωση των επιτευγμάτων του δυνάστη, με τα δικά τους που απεικονίζονται ακριβώς από πάνω. Επομένως, φαίνεται σαν να δημιουργείται ένα σχήμα παραλληλισμού και σύνδεσης, όπου στο κατώτερο επίπεδο, εκείνο των ζωφόρων εικονίζονται οι εκστρατείες-κατορθώματα του Περικλή και στο ανώτερο, των ακρωτηρίων τα επιτεύγματα των ηρώων. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η αντιπαραβολή της ανδρείας του Περσέα και του Βελλερεφόντη με εκείνη του Περικλή και τα κατορθώματά του μετατρέπονται από ανθρώπινα σε ηρωικά.

Τέλος, παρατηρείται ότι στο ηρώον του Περικλή, εμφανίζεται η σύνδεση του ιδίου με τον ελλαδικό χώρο και ιδιαίτερα την Αθήνα, η οποία αποτυπώνεται τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και στον γλυπτό διάκοσμο, αλλά και στο ίδιο το όνομά του. Παρόλο αυτά, το μνημείο δεν απομακρύνεται από τις λυκιακές, τοπικές παραδόσεις. Ο Περικλής επιδίωξε μέσω της τέχνης να καταδείξει την ισχύ και τη δύναμη του και κατ' επέκταση να συνδέσει τα πολιτικά του επιτεύγματα με τα κατορθώματα των ηρώων μέσω αντιπαραβολών, ώστε να πετύχει τον αφηρωισμό του. Θεωρούσε ότι οι ικανότητες του ξεπερνούσαν τους συγχρόνους του και τόνισε την θρυλική του καταγωγή μέσω των

ηρώων που απεικονίζονταν στο μνημείο, οι οποίοι συνδέονταν με τη Λυκία και ιδιαίτερα με του Περσέα, ο οποίος θεωρούνταν παράλληλα πρόγονος των βασιλέων της Αχαιμενιδικής αυτοκρατορίας.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε όλα αυτά τα μνημεία, τόσο τα θέματα του εικονογραφικού προγράμματος του γλυπτού διακόσμου, όσο και οι απεικονίσεις των δυναστών, αθροίζονται συνολικά σε ένα όραμα του δυνάστη, το οποίο δημιουργείται από τον ίδιο και έχει ως στόχο τον εντυπωσιασμό και την άσκηση επιρροής στους υπηκόους του, καθώς αυτοί στο τέλος θα είναι που θα αποφασίσουν αν θα τιμήσουν τον εκάστοτε δυνάστη ως ήρωα, ή όχι. Οι δυνάστες δημιούργησαν αυτή την εικόνα για τον εαυτό τους με αποτέλεσμα τα μνημεία τους να περιβάλλονται από ένα συνολικό κλίμα προπαγάνδας, με απώτερο σκοπό την επιρροή του λαού, διότι αν εκείνη δεν ήταν επιτυχημένη, οι δυνάστες δεν θα λάμβαναν ηρωικές τιμές, ούτε θα λατρεύονταν, οπότε ο αφηρωισμός τους δεν θα ήταν επιτυχημένος.

Όσον αφορά την λατρεία των δυναστών, τα αρχαιολογικά κατάλοιπα αποκαλύπτουν αν πραγματικά οι δυνάστες αυτοί πέτυχαν τον σκοπό τους, δηλαδή να λατρεύονται ως ήρωες από τους υπηκόους τους. Συγκεκριμένα, στο ηρώον της Τρύσας εντοπίστηκαν κατάλοιπα ξύλινων οικοδομημάτων και βωμού στα οποία τελούνταν ταφικές και λατρευτικές δραστηριότητες προς τιμήν του ηρωοποιημένου δυνάστη. Ακόμη, εντοπίστηκαν θραύσματα τα οποία ενδεχομένως να ανήκαν σε λατρευτικά αγάλματα του δυνάστη και της συζύγου του. Όλα αυτά υποδηλώνουν χωρίς αμφιβολία νεκρική λατρεία με συμπόσια και προσφορές. Στο ηρώον του Περικλή, ήρθε στο φως μια ποικιλία αναθημάτων στη βόρεια πλευρά, κάτι που δηλώνει τη συνέχιση της λατρείας του ήρωα-δυνάστη έως το τέλος της ελληνιστικής περιόδου. Στο μνημείο των Νηρηίδων από την άλλη, δεν έχουν εντοπιστεί κατάλοιπα τα οποία να υποδεικνύουν άμεσα την τέλεση λατρευτικών δραστηριοτήτων.

Μετά από αυτή τη συνολική μελέτη των λυκιακών μνημείων, συμπεραίνεται ότι στα δύο από τα τρία αυτά ηρώα πραγματοποιούνταν ταφικές τελετές, συμπόσια και άλλες λατρευτικές δραστηριότητες προς τιμήν του εκάστοτε ηρωοποιημένου δυνάστη. Συνεπώς αποδεικνύεται η επιτυχία της προπαγάνδας και η επιτυχημένη επιρροή του λαού ως προς τον αφηρωισμό των λυκιακών δυναστών, με τα αρχαιολογικά κατάλοιπα να το αποδεικνύουν.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν εύλογο να αναδειχθεί η σύνδεση ανάμεσα στους τρεις μνημειακούς τάφους που εξετάστηκαν, με το μεταγενέστερό τους Μανσωλείο της Αλικαρνασσού που βρίσκονταν στην Καρία, και το οποίο συγκαταλέγεται στα Επτά

Θαύματα του αρχαίου κόσμου. Το Μαυσωλείο αποτελεί το σημαντικότερο ταφικό οικοδόμημα που κατασκευάστηκε τον 4ο αι., με την αρχιτεκτονική και τον γλυπτό του διάκοσμο να προκαλεί έντονο ενδιαφέρον στην επιστημονική κοινότητα, λόγω της ποικιλομορφίας και της υψηλής καλλιτεχνικής του αξίας. Το Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού θεωρείται το καλύτερο παράδειγμα δυναστικών τάφων, καθώς ακολουθεί την παράδοση που δημιουργήθηκε από τα τρία λυκιακά μνημεία που προηγήθηκαν χρονολογικά. Το Μνημείο των Νηρηίδων, το ηρώον της Τρύσας και ο τάφος του Περικλή στη Λίμυρα αποτελούν προδρομικά μνημεία τα οποία λειτουργούν ως πηγή έμπνευσης, επηρεάζοντας την αρχιτεκτονική μορφή και τον γλυπτό διάκοσμο του Μαυσωλείου. Ακόμη, παρείχαν την βασική ιδέα για τη δημιουργία του Μαυσωλείου, ενός τάφου-ηρώου του οποίου ο κάτοχος ηρωοποιείται και στη συγκεκριμένη περίπτωση ειδικότερα ανάγεται στη σφαίρα των θεών, επιτυγχάνοντας την θεοποίηση του. Θεωρείται ως ο πλουσιότερος και επιβλητικότερος τάφος της εποχής του και αποτέλεσε πρότυπο, ασκώντας επιρροή σε άλλα μεταγενέστερα μνημεία της Ελληνιστικής περιόδου.

Το οικοδόμημα πήρε το όνομα του από τον ιδιοκτήτη του Μαύσωλο, «*μαυσωλείον*», ο οποίος ανήγειρε το προσωπικό του ταφικό μνημείο, ενώ ήταν ακόμη εν ζωή. Η επικράτηση του όρου αυτού αποδεικνύει το μέγεθος της σημασίας και της επίδρασης που άσκησε ώστε να παραμείνει και να χαρακτηρίζει κάθε μνημειακό ταφικό οικοδόμημα. Ακόμη, θα πρέπει να σημειωθεί ότι όταν πέθανε ο Μαύσωλος το 353 π.Χ., η σύζυγος και αδελφή του Αρτεμισία συνέχισε την κατασκευή του οικοδομήματος μέχρι και τον θάνατο της το 351, οπότε ολοκληρώθηκε από τους διαδόχους τους, τα αδέλφια τους Άδα και Ιδριεύς που κληρονόμησαν την εξουσία.²⁷⁹

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το Μαυσωλείο κατέρρευσε τον 13ο αι. από σεισμό. Στις αρχές του 15ου αι. Ιωαννίτες Ιππότες της Ρόδου κατέλαβαν την Αλικαρνασσό και ξεκίνησαν την οικοδόμηση του φρουρίου του Αγ. Πέτρου χρησιμοποιώντας το οικοδομικό υλικό του Μαυσωλείου. Επομένως λόγω της σεισμικής καταστροφής και της μετέπειτα εκμετάλλευσης του υλικού, δεν έχουν διασωθεί αρκετά κατάλοιπα, ώστε να μπορεί να δοθεί μια ξεκάθαρη εικόνα για μια ενδεχόμενη αναπαράσταση, με αποτέλεσμα να είναι γνωστά τα βασικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής μορφής και του γλυπτού διακόσμου και να εκλείπουν άλλα σημαντικά, όπως για παράδειγμα η θέση και η διεύθυνση των ζωφόρων επάνω στο κτίριο, ή θέση ορισμένων γλυπτών. Ακόμη,

²⁷⁹ Jenkins 2006, 204. Πλάντζος 2016, 189.

σχετικά με το «πόδι» που χρησιμοποιήθηκε ως μονάδα μέτρησης στο μνημείο, δεν είναι γνωστή η ακριβής του αντιστοιχία. Συνεπώς, οι μελετητές έχουν σχηματίσει διάφορες θεωρίες, συχνά αντικρουόμενες σχετικά με την αναπαράσταση του Μανσωλείου.²⁸⁰

Ωστόσο με βάση ορισμένα αρχαιολογικά κατάλοιπα, αλλά και ιστορικές μαρτυρίες, όπως του Πλίνιου οι ερευνητές καταλήγουν σε ορισμένα συμπεράσματα. Με βεβαιότητα μπορεί να ειπωθεί ότι το οικοδόμημα απαρτιζόταν από τρία μέρη, με το χαμηλότερο να είναι ένα υψηλό πόδιον. Η κάτοψη της βάσης του μνημείου δεν ήταν τετράγωνη, καθώς με την ανασκαφή της θεμελίωσης που εφάπτεται στον φυσικό βράχο, διαφαίνεται ένα ορθογώνιο σχήμα με δύο μακριές και δύο κοντύτερες πλευρές. Στη κορυφή του ποδίου έστεκε μια ιωνική κιονοστοιχία 36 κιόνων που περιέβαλε τον ναΐσκο και ακριβώς πάνω από αυτή μια πυραμιδοειδής στέγη έστεφε το μνημείο, στη κορυφή της οποίας έστεκε ένα κολοσσιαίο μαρμάρινο τέθριππο άρμα. Ακόμη, θα μπορούσε να σημειωθεί ότι μια συνεχόμενη ζωφόρος σκαλισμένη σε χαμηλό ανάγλυφο περιέτρεχε το επάνω μέρος του ποδίου και απεικόνιζε μια μάχη ανάμεσα σε Έλληνες και Αμαζόνες. Τα καλύμματα των φατνωμάτων της οροφής στην κιονοστοιχία ήταν σκαλισμένα σε χαμηλό ανάγλυφο αναπαριστώντας σκηνές μάχης. Επιπλέον, είναι βέβαιο ότι οι γωνίες της οροφής του μνημείου κοσμούνταν με ακρωτήρια, ωστόσο δεν μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα τα σωζόμενα θραύσματα. Γνωστή είναι και η φυτική ανάγλυφη διακόσμηση των μαρμάρινων σιμών της στέγης οι οποίες κατέληγαν σε στόμια με κεφαλές λεόντων, αλλά και το σχέδιο των ιωνικών κιονόκρανων και της διακοσμητικής βάσης των κιόνων οι οποίοι στέκονται σε χαμηλά βάθρα τετράγωνου σχήματος.²⁸¹

Πρέπει να επισημανθεί ότι ο Πλίνιος παρόλο που αναφέρει πολύ σημαντικές πληροφορίες για το Μανσωλείο, συγχέει τα δεδομένα στην αναφορά των μονάδων μέτρησης. Συγκεκριμένα, επισημαίνει ότι το μνημείο είχε συνολικό ύψος 140 πόδια, ενώ αρχικά είχε αναφέρει 37.5 πόδια.²⁸² Μια σημαντική πληροφορία είναι η αναφορά των τεσσάρων πολύ γνωστών Ελλήνων γλυπτών, όπου ο καθένας τους εργάστηκε σε μια συγκεκριμένη πλευρά του Μανσωλείου. Ο Τιμόθεος ήταν υπεύθυνος για τη νότια πλευρά, ο Βρύαξις για τη βόρεια, ο Σκόπας για την ανατολική και ο Λεωχάρης για τη δυτική.²⁸³ Ωστόσο, σήμερα αυτή η κατανομή αμφισβητείται.²⁸⁴ Επιπλέον, επισημαίνει

²⁸⁰ Jenkins 2006, 212-213.

²⁸¹ Jenkins 2006, 213.

²⁸² Jenkins 2006, 213.

²⁸³ Jenkins 2006, 223.

²⁸⁴ Leventi 2019, 368.

ότι το σύνολο του τεθρίππου το οποίο βρίσκονταν στην κορυφή του μνημείου, ήταν έργο του αρχιτέκτονα του μνημείου Πυθέου, ο οποίος μαζί με τον γλύπτη Σάτυρο έγραψαν μια πραγματεία για το Μουσωλείο, η οποία σήμερα έχει χαθεί.²⁸⁵

Όσον αφορά τον γλυπτό διάκοσμο του μνημείου, παρουσιάζεται το ερώτημα της ύπαρξης κλίμακας στις πλευρές του ποδίου, το οποίο σχετίζεται με την θέση των ελεύθερων ιστάμενων γλυπτών στο οικοδόμημα. Το Μουσωλείο έφερε τρεις τουλάχιστον ζωφόρους σκαλισμένες σε χαμηλό ανάγλυφο. Επιπλέον, έχει βρεθεί μια σημαντική ποσότητα γλυπτών κα θραυσμάτων, τα οποία αντιπροσωπεύουν τρεις διαφορετικές κλίμακες, και κατ' επέκταση κατατάσσονται σε τρεις ομάδες, τα κολοσσιαία, τα ηρωικά και εκείνα του φυσικού μεγέθους. Πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι όπως στο Μνημείο των Νηρηίδων έτσι και εδώ κάποιες μορφές τοποθετούνταν στα μετακίονια διαστήματα. Σε αυτές συμπεριλαμβάνονται φυσικά και τα κολοσσιαία αγάλματα πορτρέτων του Μουσώλου και της Αρτεμισίας.²⁸⁶ Ωστόσο υπάρχουν πάρα πολλά θραύσματα γλυπτών, τα οποία δημιουργούν ερωτήματα ως προς την τοποθέτηση τους στο πόδιον, με αποτέλεσμα οι ερευνητές να εκφέρουν διάφορες θεωρίες ως προς αυτό.²⁸⁷

Καταληκτικά, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι παρόλο που το εικονογραφικό πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου και η τεχνοτροπία της αρχιτεκτονικής μορφής και των γλυπτών έχει σε μεγάλο βαθμό ελληνικό χαρακτήρα, η ιδέα της κατασκευής ενός μνημειακού τάφου-ηρώου είναι ανατολική και προέρχεται από τα τρία λυκιακά μνημεία που εξετάστηκαν, τα οποία αποτέλεσαν παράλληλα πρότυπο, προετοιμάζοντας και θέτοντας τις βάσεις για τη δημιουργία του Μουσωλείου.

Ανάμεσα στο Μουσωλείο και στα τρία μνημεία της Λυκίας εντοπίζονται κοινά στοιχεία ως προς την αρχιτεκτονική και τον γλυπτό διάκοσμο. Ειδικότερα, όπως προαναφέρθηκε το Μουσωλείο έστεκε επάνω σε ένα υψηλό πόδιον όπως ακριβώς και το Μνημείο των Νηρηίδων αλλά και το ηρώον του Περικλή. Η κιονοστοιχία του απαρτιζόταν από ιωνικούς κίονες, ενώ στα μετακίονια διαστήματα έστεκαν ιστάμενα ολόγλυφα γλυπτά, όπως στο Μνημείο των Νηρηίδων. Ακόμη, κοσμούσαν με τα ολόγλυφα γλυπτά πορτρέτων του Μουσώλου και της συζύγου του όπως στο ηρώον της Τρύσας και στο Μνημείο των Νηρηίδων στα οποία πιθανολογείται η ύπαρξη τους. Επιπλέον, στο Μουσωλείο διαπιστώθηκαν ολόγλυφα γλυπτά λεόντων, τα οποία

²⁸⁵ Jenkins 2006, 223-224. Λεβέντη 2021, 299-300.

²⁸⁶ Jenkins 2006, 215 εικ. 209.

²⁸⁷ Jenkins 2006, 215.

λειτουργούσαν ως φρουροί και προστάτες του τάφου του Μαυσώλου. Στο Μνημείο των Νηρηίδων όπως αναφέρθηκε βρέθηκαν παρόμοια γλυπτά λεόντων, τα οποία χρησίμευαν ως αποτροπαϊκά σύμβολα αλλά και το ηρώον της Τρύσας κοσμούνταν με ανάγλυφα γλυπτά που επιτελούσαν τον ίδιο σκοπό. Οι δυνάστες της Λυκίας, όπως έχει αναφερθεί πολλάκις συνέκριναν τον εαυτό τους και τα κατορθώματά τους με αυτά των Ελλήνων ηρώων, ώστε να ανέλθουν στην σφαίρα των ηρώων και να αφηρωιστούν, μέσω της προπαγανδιστικής χρήσης της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Ο Μαύσωλος προσπάθησε να κάνει ακριβώς το ίδιο σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, επιδεικνύοντας τον πλούτο και την δύναμη του μέσω του εντυπωσιακού γλυπτού διακόσμου και της αρχιτεκτονικής, ενώ παράλληλα χρησιμοποίησε την τέχνη με προπαγανδιστικό τρόπο, για να πετύχει την θεοποίησή του μέσω του άρματος που οδηγούσε ως άλλος Ήλιος/Απόλλων στην κορυφή του μνημείου.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι σε αντίθεση με τους δυνάστες της Λυκίας, οι οποίοι τάφηκαν μέσα στα ταφικά οικοδομήματα, σε θαλάμους και ο ανώνυμος δυνάστης της Τρύσας ο οποίος θάφτηκε μέσα στη λυκιακή σαρκοφάγο στον ηρώον του, ο Μαύσωλος θάφτηκε μέσα στην γη κάτω ακριβώς από το μνημείο του. Ακόμη, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι στην πραγματικότητα το Μαυσωλείον ήταν ένα ηρώο-βωμός για τον Μαύσωλο, καθώς εντοπίστηκαν έξω από τον υπόγειο ταφικό θάλαμο μεγάλες ποσότητες από υπολείμματα οστών και άψητων κρεάτων, κάτι το οποίο υποδεικνύει προσφορές για το γεύμα του νεκρού δυνάστη ως ήρωα ή θεού.²⁸⁸

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι επιρροή της Ελλάδας στη Λυκία εκείνη την εποχή ήταν αρκετά μεγάλη και η απήχηση αυτή έγινε φανερή σε πολλές πτυχές της ζωής των Λυκίων. Κατά συνέπεια ο ελλαδικός χώρος και ιδιαίτερα η Αθήνα αποτέλεσε πρότυπο, λόγω της εξέχουσας αρχιτεκτονικής και της τέχνης η οποία διεπόταν από καλαισθησία αλλά και των ιδανικών που πρεσβευόταν, εμπνέοντας τους Λύκιους να υιοθετήσουν πολλά στοιχεία του πολιτισμός της, που ακτινοβολούσε. Αυτή η αντήχηση, όπως διαπιστώθηκε είναι αρκετά εμφανής και στα τρία λυκιακά μνημεία, στα οποία οι δυνάστες ήθελαν να καταδείξουν την σύνδεση με την Ελλάδα, ώστε με τη χρήση ελληνικών μύθων να πραγματοποιηθεί ευκολότερα ο αφηρωισμός τους, αλλά και κατ' επέκταση χρησιμοποιώντας την τέχνη ως προπαγανδιστικό μέσο, για την επιρροή στους υπηκόους τους, όπως ακριβώς έπρατταν και οι Αθηναίοι.

²⁸⁸ Jeppesen 1992, 65-66, 97-99. Λεβέντη 2013, 237.

Καταληκτικά, θα ήταν εύλογο να τονιστεί για ακόμη μια φορά η σημασία των τριών μνημειακών τάφων ως προς την αρχιτεκτονική, τον γλυπτό τους διάκοσμο, την ερμηνεία, αλλά και ως προς τα μηνύματα που ήθελαν οι δυνάστες να μεταδώσουν στους υπηκόους τους. Ακόμη, όπως διαπιστώθηκε η σημασία των μνημείων είναι μεγάλη, διότι πρώτη φορά εμφανίζονται στη Λυκία μνημειακοί τάφοι δυναστών, οι οποίοι οικοδομήθηκαν ενώ οι ιδιοκτήτες τους ήταν εν ζωή, δίνοντας κατευθυντήριες οδηγίες ως προς την οικοδόμηση και την επιλογή του εικονογραφικού προγράμματος, συνδυάζοντας ελληνικά με ανατολικά στοιχεία, ώστε να πετύχουν τον αφηρωισμό των ιδίων. Επομένως, τα μνημεία αυτά λειτουργούσαν παράλληλα και ως ηρώα, διότι με την επιρροή των υπηκόων, οι δυνάστες λατρεύονταν ως ήρωες στη μεταθανάτια ζωή τους. Το Μνημείο των Νηρηίδων, το ηρώον της Τρύσας και το ηρώον του Περικλή, έθεσαν τις βάσεις για την μετέπειτα οικοδόμηση του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού από τον δυνάστη της Καρίας Μαύσωλο, ενός τάφου-ηρώου του οποίου ο ιδιοκτήτης ανάγεται στη σφαίρα των θεών και το μνημείο φτάνει στο απόγειο της τέχνης και αρχιτεκτονικής της Μ. Ασίας τον 4ο αι., και αξίως θεωρήθηκε ως ένα από τα Επτά Θαύματα του αρχαίου κόσμου.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία:

Barringer, J.M. 1995. *Divine Escorts: Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. Michigan.

Barringer, J.M. 1996. Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted. *ClAnt* 15:48-76.

Barringer, J.M. 2001. *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore and London.

Barringer, J.M. 2008. *Art, Myth, and Ritual in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

Benda-Weber, I. 2005. *Lykier und Karer: zwei autochthone Ethnien Kleinasiens zwischen Orient und Okzident*. Bonn.

Benndorf, O. 1890. Das Heroon von Gjölbасchi-Trysa. *JKSW* 11:1-52.

Benndorf, O. 1891. Das Heroon von Gjölbасchi-Trysa. *JKSW* 12:5-68.

Benndorf, O., and G. Niemann. 1889. Das Heroon von Gjölbасchi-Trysa. *JKSW* 9:1-134.

Boardman, J. 1985. *The Parthenon and Its Sculptures*. London: Thames and Hudson.

Boardman, J. 1995. *Greek Sculpture: The Late Classical Period*. London.

Boardman, J. 2000. *Persia and the West: An Archaeological Investigation of the Genesis of Achaemenid Art*. London.

Borchhardt, J. 1976. *Die Bauskulptur des Heroons von Limyra*. Berlin.

Borchhardt, J. 1990. *Götter, Heroen, Herrscher in Lykien*. Vienna and Munich.

Borchhardt, J. 1993. Zum Ostfries des Heroons von Zemuri/Limyra. *IstMitt* 43:351–59.

- Borchhardt, J. 1998. Gedanken zur lykischen Gesellschaftsstruktur unter persischer und attischer Herrschaft. Στο *Light on Top of the Black Hill: Studies Presented to Halet Çambel*, επιμ. G. Arsebük, M.J. Mellink, και W. Schirmer, 155–69. Istanbul.
- Borchhardt, J. 1999α. *Limyra Zemuri Taşlari: Likya Bölgesi'nde Limyra Antik Kenti'nin Gizemli Sularında Yapılan Arkeolojik Araştırmalar*. Istanbul.
- Borchhardt, J. 1999β. Die Bedeutung der lykischen Königshöfe für die Entstehung der Portraits. Στο *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, επιμ. H. von Steuben, 53–58. Möhnesee.
- Borchhardt, J. and G. Mader. 1972. Der triumphierende Perseus in Lykien. *AntW* 3:1, 2-16.
- Borchhardt, J., and B. Borchhardt-Birbaumer. 1992. Zum Kult der Heroen, Herrscher, und Kaiser in Lykien. *AntW* 23:99-116.
- Bruns-Özgan, C. 1987. *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. IstMitt-BH* 33. Tübingen.
- Bryce, T.R. 1983. Political Unity in Lycia During the Dynastic Period. *JNES* 42:31–42.
- Childs, W. 1978. *The City-Reliefs of Lycia*. Princeton.
- Cook, B.F. 1976. *Greek and Roman Art in the British Museum*. London: British Museum Press.
- Cook, B.F. 2005. *Relief Sculpture of the Mausoleum at Halicarnassus*. Oxford: Oxford University Press.
- Daxner, S. 1996. Zur Steinkonservierung in der Achäologie: as Heroon von Limyra. Στο *Zum Thema zwanzig Jahre Steinkonservierung 1976–1996: Bilanz und Perspektiven*, (Restauratorenblätter Band 17), επιμ. M. Koller, και M.R. Prandtstetten. Vienna.
- Demargne, P. 1987. Thetis et Pélée: un mythe grec au Monument des Néréides de Xanthos. *CRAI*:190-205.

- Dentzer, J.M. 1982. *Le Motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.* Rome.
- Draycott, C.M. 2007β. “Images and Identities in the Funerary Arts of Anatolia, 600–450 BC: Phrygia, Hellespontine Phrygia, Lydia.” Ph.D. thesis, University of Oxford.
- Dunbabin, K. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World.* Cambridge.
- Ebbinghaus, S. 2000. A banquet at Xanthos: seven rhyta on the northern cella frieze of the Nereid Monument. Στο *Periplous: Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*, επιμ. G.R. Tsetskhladze, A.J.N.W. Prag και A.M. Snodgrass, 99-109. London: Thames & Hudson.
- Eichler, F. 1950. *Die Reliefs des Heroon von Gjölbасchi-Trysa.* Vienna.
- Falkener, E. 1851. *The Museum of Classical Antiquities I.* London.
- Fedak, J. 1990. *Monumental Tombs of the Hellenistic Age.* Toronto.
- FdX 8, 1 και 2. 1989. *Le monument des Néréides, le décor sculpté.* Childs, W., and P. Demargne. Reconstructions and architectural studies by P. Coupel and A. Lemaire, with S. Flatko, D. Bylund and N. Laos. Paris.
- Gabrielli, M. 2006. *Le cheval dans l’empire achéménide.* Istanbul.
- Gardner, P. 1889. Review of Benndorf and Niemann, Das Heroon von Gjölbасchi-Trysa (Vienna, 1889). *JHS* 10:284-285.
- Ghirshman, R. 1964. *Persia: From the Origins to Alexander the Great.* London.
- Gschwantler, K. 2002. Das Heroon von Trysa. Στο *Die griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit*, Exhibition catalogue, 1 March-2 June 2002, επιμ. G. Schauerte και M. Wullen, 131-135. Mainz.
- Hurwit, J.M. 2007. The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art. *AJA* 111:35-60.

- Jacobs, B. 1987. *Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur Zeit der Achämenidenherrschaft*. Josered.
- Jenkins, I. 1992. *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1839*. London.
- Jenkins, I. 2006. *Greek Architecture and its Sculpture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jeppesen, K. 1992. Tot operum opus. Ergebnisse der dänischen Forschungen zum Maussolleion von Halikarnass seit 1996. *Jdl* 107:59-102.
- Keen A. 1992. The Dynastic Tombs of Xanthos- Who Was Buried Where. *AnatSt* 42:53-63.
- Keen A. 1998. *Dynastic Lycia: A Political History of the Lycians and Their Relations with Foreign Powers c. 545-362 BC*. Leiden.
- Klimowsky, E.W. 1964. Sonnenschirm und Baldachin: Zwei Sinnbilder der irdischen und himmlischen Würde, insbesondere auf antiken Münzen. *SchwMbll* 13-14, 121-34.
- Koepp, F. 1907. Zum Westfries des Heroon von Gjölbaschi. *Jdl* 22:70-77.
- Landskron, A. 2015. *Das Heroon von Trysa*. Vienna.
- Lethaby, W.R. 1908. *Greek Buildings Represented by Fragments in the British Museum*. London.
- Leventi, I. 2021. The Great Masters of the Fourth Century. Στο *Handbook of Greek Sculpture*, επιμ. O. Palagia, 360-394. Berlin: de Gruyter.
- Mackenzie, D. 1898. Der Westfries von Gjölbaschi. Στο *Festschrift für Otto Benndorf*, επιμ. K. Masner, 159-162. Vienna.
- Madigan, B.C., and F.A. Cooper. 1992. *The Temple of Apollo Basitas II: The Sculpture*, επιμ. F.A. Cooper. Princeton, New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens.

- Marksteiner, T. 2002. *Trysa: Eine zentrallykische Niederlassung im Wandel der Zeit*. Vienna.
- Mellink, M. 1998. *Kizilbel: An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*. Philadelphia.
- Münsterberg, R. 1890. Zur Helena der Gjölbaschireliefs. *AEM* 12:84-87.
- Neils, J. 2001. *The Parthenon frieze*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Neils, J. 2005. With Noblest Images on All Sides: The Ionic Frieze of the Parthenon. Στο *The Parthenon: from antiquity to present*, επιμ. J. Neils, 199-224. Cambridge: Cambridge University Press.
- Noack, F. 1893. Zum Frieze von Gjölbaschi. *AM* 18:305-32.
- Noll, R. 1971. Ein fürstlicher Grabbezirk griechischer Zeit in Kleinasien. *AntW* 2:4, 40-44.
- Nollé, M. 1992. *Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion: Studien zur graeco-persischen Kunst*. Berlin.
- Oberleitner, W. 1994. *Das Heroon von Trysa*. Mainz.
- Olçay, N., και O. Mørkholm. 1971. The coin hoard from Podalia. *NC*:339-447.
- Pedley, J.G. 2007. *Greek Art and Archaeology*. 3η εκδ. New York.
- Ridgway, B.S. 1993. *The Archaic Style in Greek Sculpture*. 2η εκδ. Chicago.
- Ridgway, B.S. 1997. *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*. Madison.
- Ridgway, B.S. 1999. *Prayers in Stone: Greek Architectural Sculpture ca. 600-100 B.C.E.* Berkley.
- Robertson, M. 1975. *A History of Greek Art*. Cambridge.
- Robinson, T. 1999. Erbinna, the Nereid Monument and Xanthos. Στο *Ancient Greeks West and East*, επιμ. G.R. Tsetschladze, 361-377. Leiden Brill.

- Rolley, C. 1999. *La Sculpture grecque* 2. Paris.
- Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: The Making of a Lycian King. *AnatSt* 63:57-74.
- Scholl, A. 1995. ΧΟΗΦΟΡΟΙ: Zur Deutung der Korenhalle des Erechteion. *Jdl* 110: 179-212.
- Schönborn, A. 1860. Communication from Professor Schoenborn, of Posen Relative to a Monument Recently Discovered by Him in Lycia. Στο *The Museum of Classical Antiquities I*, επιμ. E. Falkener, 41-43. London: Longman, Green, Longman, and Roberts.
- Schuchhardt, W. 1927. Die Frieze des Nereiden-Monumentes von Xanthos. *AM* 51:94-161.
- Six, J. 1893. Aurae. The Xanthian Heroon and an Attic Astragalos. *JHS* 13:131-136.
- Snodgrass, A.M. 1999. *Arms and Armor of the Greeks*. Baltimore.
- Stewart, A. 1990. *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven.
- Sturgeon, M.C. 2000. Pergamon to Hierapolis. Στο *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, επιμ. N.T. de Grummond and B.S. Ridgway, 58-77. Berkeley-Los Angeles-London.
- Szemethy, H.D. 2005. *Die Erwerbungsgeschichte des Heroons von Trysa*. Vienna.
- Thiersch, H. 1907. Gjölbashi und lykisches Mutterrecht. *Jdl* 22:235-40.
- Thonemann, P. 2009. Lycia, Athens And Amorges. Στο *Interpreting the Athenian Empire*, επιμ. J. Ma, N. Papazarkadas και R. Parker, 167-94. London.
- Wörle, M. 1991. Epigraphische Forschungen zur Geschichte Lykiens IV: drie griechische Inscriptions Limyra. *Chiron* 21:201-39.

Ελληνική Βιβλιογραφία:

Ανδρόνικος, Μ. 1989. Βεργίνα: Οι βασιλικοί τάφοι και άλλες αρχαιότητες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Boardman, J. 1999. *Ελληνική Πλαστική: Ύστερη Κλασική Περίοδος και Γλυπτική στις Υπερπόντιες Αποικίες*. Μεταφρ. Α. Καλλέγια. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Boardman, J. 2000. *Ελληνική Πλαστική: Κλασική Περίοδος*. Μεταφρ. Δ. Τσουκλίδου. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Λεβέντη, Ι. 2013. Ο Σκόπας και ο Βωμός στο Ιερό της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα. Στο *Ο Σκόπας και ο Κόσμος του*, επιμ. Ν. Κατσωνοπούλου και Α. Stewart, 231-245. Αθήνα.

Λεβέντη, Ι. 2014. *Πόλη σε Κρίση: Αρχιτεκτονική γλυπτική της Αθήνας στην περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου*. Αθήνα.

Λεβέντη, Ι. 2021. Ο Πραξιτέλης και η εποχή του. Ο Πραξιτέλης και η γλυπτική δημιουργία της ύστερης Κλασικής περιόδου. *Θέματα Αρχαιολογίας* 5:291-314.

Πλάντζος, Δ. 2016. *Ελληνική Τέχνη και Αρχαιολογία 1200-30 π.Χ.* Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.

Πηγές Εικόνων

Εικόνα	Προέλευση	Αριθμός εικόνας/σελίδα
1	https://en.wikipedia.org/wiki/Lycia#/media/File:Ancient_Lycia.png	Χωρίς αριθμό
2	https://www.britishmuseum.org/collection/gallery/erechtheion/monument#/gid=1&pid=1	Χωρίς αριθμό
3	https://www.turkeysforlife.com/2012/04/exploring-xanthos-photo-tour.html	Χωρίς αριθμό
4	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple_of_Athena_Nike_Acropolis_Athens_Greece.jpg	Χωρίς αριθμό
5	https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Cyrus	Χωρίς αριθμό
6	https://www.flickr.com/photos/orangeaurochs/5794534324	Χωρίς αριθμό
7	https://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politis/mos/naoi/Erechtheio/erechtheio4.htm	Χωρίς αριθμό
8	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-131-c	Χωρίς αριθμό
9	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2012-5034-42	Χωρίς αριθμό
10	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2012-5034-5	Χωρίς αριθμό
11	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-35	Χωρίς αριθμό
12	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-40	Χωρίς αριθμό
13	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1815-1020-4	Χωρίς αριθμό

14	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-51	Χωρίς αριθμό
15	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-62	Χωρίς αριθμό
16	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-112	Χωρίς αριθμό
17	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-120	Χωρίς αριθμό
18	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-99	Χωρίς αριθμό
19	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-97	Χωρίς αριθμό
20	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-102	Χωρίς αριθμό
21	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-83	Χωρίς αριθμό
22	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-75	Χωρίς αριθμό
23	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-81	Χωρίς αριθμό
24	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-125_1	Χωρίς αριθμό
25	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-126	Χωρίς αριθμό
26	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-134	Χωρίς αριθμό
27	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-133	Χωρίς αριθμό
28	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-132	Χωρίς αριθμό
29	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-261	Χωρίς αριθμό

30	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-89	Χωρίς αριθμό
31	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-139	Χωρίς αριθμό
32	https://antalya.tc/kesfet/antik-kentler/trysa-antik-kenti	Χωρίς αριθμό
33	https://kulturenvanteri.com/en/yer/trysa-heroonu/#16/36.268653/29.900789	Χωρίς αριθμό
34	https://kulturenvanteri.com/en/yer/trysa-heroonu/#16/36.268658/29.900751	Χωρίς αριθμό
35	https://kulturenvanteri.com/en/yer/trysa-heroonu/#16/36.268658/29.900751	Χωρίς αριθμό
36	Barringer, J.M. 2008. Art, Myth, and Ritual in Classical Greece. Cambridge: Cambridge University Press.	Εικ.131., σελ.174
37	Barringer, J.M. 2008. <i>Art, Myth, and Ritual in Classical Greece</i> . Cambridge: Cambridge University Press.	Εικ.130., σελ.173
38	https://kulturenvanteri.com/en/yer/trysa-heroonu/#16/36.268658/29.900751	Χωρίς αριθμό
39	https://kulturenvanteri.com/en/yer/trysa-heroonu/#16/36.268658/29.900751	Χωρίς αριθμό
40	Oberleitner, W. 1994. <i>Das Heroon von Trysa</i> . Mainz.	Εικ.36., σελ.24.
41	Oberleitner, W. 1994. <i>Das Heroon von Trysa</i> . Mainz.	Εικ.48., σελ.28.
42	https://www.khm.at/de/objektdb/detail/51493/?lv=detail	Χωρίς αριθμό
43	https://www.khm.at/erfahren/forschung/forschungsprojekte/abgeschlossene-projekte/das-heroon-von-trysa/	Χωρίς αριθμό
44	https://www.khm.at/de/objektdb/detail/51465/?lv=detail	Χωρίς αριθμό

45	https://www.khm.at/erfahren/forschung/forschungsprojekte/abgeschlossene-projekte/das-heroon-von-trysa/	Χωρίς αριθμό
46	Oberleitner, W. 1994. <i>Das Heroon von Trysa</i> . Mainz.	Εικ.64., σελ.35.
47	Oberleitner, W. 1994. <i>Das Heroon von Trysa</i> . Mainz.	Εικ.71., σελ. 37.
48	https://www.khm.at/erfahren/forschung/forschungsprojekte/abgeschlossene-projekte/das-heroon-von-trysa/	Χωρίς αριθμό
49	https://vikivoyage.wordpress.com/2015/07/29/es-klappert-limyra-am-rauschenden-bach/	Χωρίς αριθμό
50	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. <i>AnatSt</i> 63:57-74.	Εικ.2., σελ.57.
51	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. <i>AnatSt</i> 63:57-74.	Εικ.7., σελ.62.
52	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. <i>AnatSt</i> 63:57-74.	Εικ.8., σελ.62.
53	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. <i>AnatSt</i> 63:57-74.	Εικ.9., σελ.62.
54	https://bikeclassical.blogspot.com/2017/12/limyra-lycian-league-capital.html	Χωρίς αριθμό
55	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. <i>AnatSt</i> 63:57-74.	Εικ.10., σελ.63.
56	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. <i>AnatSt</i> 63:57-74.	Εικ.12., σελ.66.

57	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. AnatSt 63:57-74.	Εικ.13., σελ.66.
58	https://bikeclassical.blogspot.com/2017/12/limyra-lycian-league-capital.html	Χωρίς αριθμό
59	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. AnatSt 63:57-74.	Εικ.3., σελ.58.
60	https://bikeclassical.blogspot.com/2017/12/limyra-lycian-league-capital.html	Χωρίς αριθμό
61	https://bikeclassical.blogspot.com/2017/12/limyra-lycian-league-capital.html	Χωρίς αριθμό
62	Şare, T. 2013. The sculpture of the Heroon of Perikle at Limyra: the making of a Lycian king. AnatSt 63:57-74.	Εικ.17., σελ.71.

Εικόνες



Εικ.1. Χάρτης της Λυκίας στον οποίο διακρίνεται η Ξάνθος, η Τρύσα και η Λίμυρα.



Εικ.2. Το Μνημείο των Νηρηίδων μερικώς ανακατασκευασμένο στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου. Ανατολική πρόσοψη.



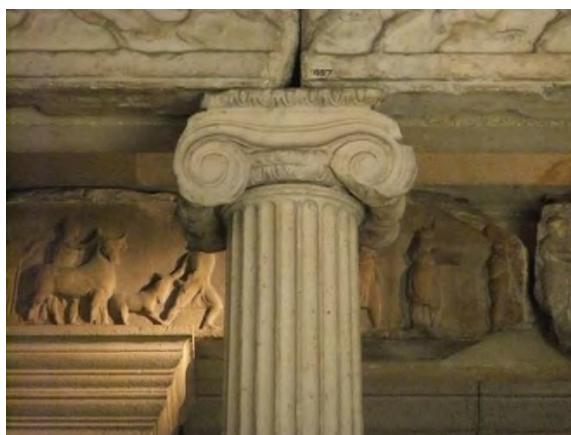
Εικ.3. Άποψη των καταλοίπων του Μνημείου των Νηρηίδων. Αρχαιολογικός χώρος Ξάνθου. Τουρκία.



Εικ.4. Ο Ναός της Αθηνάς Νίκης και ο μυκηναϊκός πύργος. Ακρόπολη, Αθήνα.



Εικ.5. Ο τάφος του Κύρου του Μεγάλου στις Πασαργάδες, σημερινό Ιράν.



Εικ.6. Άποψη κιονοκράνου. Μνημείο των Νηρηίδων. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.



Εικ.7. Άποψη κιονοκράνου. Ερέχθειο, Ακρόπολη Αθηνών.



Εικ.8. Μαρμάρινο στόμιο με κεφάλι λιονταριού από το Μνημείο των Νηρηίδων.
Λείπουν η κάτω σιαγόνα και μέρος της άνω σιαγόνας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.
αρ. μ. 1848,1020.131.c.



Εικ.9. Αρχιτεκτονικό σχέδιο του Rohde Hawkins. Μνημείου των Νηρηίδων. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 2012,5034.42.



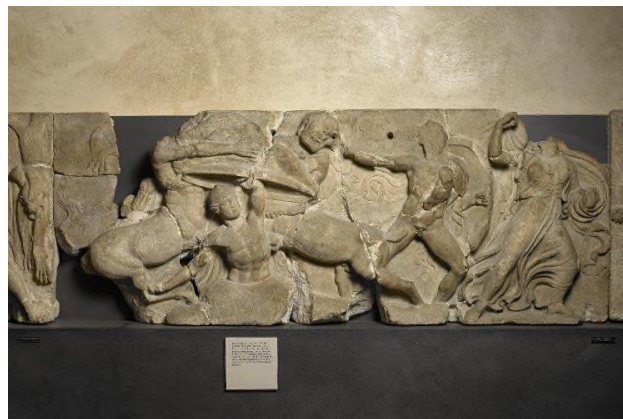
Εικ.10. Άποψη του Μνημείου των Νηρηίδων στην Ξάνθο. Σχέδιο του George Scharf. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 2012,5034.5.



Εικ.11. Πλάκα της μεγαλύτερης ζωφόρου του ποδίου που απεικονίζει 3 μορφές να μάχονται. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.35.



Εικ.12. Πλάκα της μεγαλύτερης ζωφόρου του ποδίου που απεικονίζει την ήττα ενός πολεμιστή. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.40.



Εικ.13. Πλάκα της ζωφόρου του Ναού του Απόλλωνα στις Βάσσειες Φιγαλίας. Απεικονίζεται ο θάνατος Καινέα στη Θεσσαλική Κενταυρομαχία. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1815,1020.4.



Εικ.14. Πλάκα της μικρότερης ζωφόρου του ποδίου που απεικονίζει την έφοδο οπλιτών στα τείχη της πολιορκημένης πόλης μέσω μιας κλίμακας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.51.



Εικ.15. Πλάκα της μικρότερης ζωφόρου του ποδίου στην οποία απεικονίζεται ο Ερβίνας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.62.



Εικ.16. Πλάκα της ζωφόρου του επιστηλίου που απεικονίζει μια πομπή μορφών που φέρουν προσφορές. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.112.



Εικ.17. Πλάκα της ζωφόρου του επιστηλίου που απεικονίζει σκηνή μάχης. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.120.



Εικ.18. Πλάκα της ζωφόρου του σηκού που απεικονίζει σκηνή συμποσίου. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.99.



Εικ.19. Πλάκα της ζωφόρου του σηκού που απεικονίζει σκηνή συμποσίου και εμφανίζεται ο Ερβίνας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.97.



Εικ.20. Πλάκα της ζωφόρου του σηκού που απεικονίζει σκηνή θυσίας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.102.



Εικ.21. Μαρμάρινο άγαλμα Νηρηίδας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ.
1848,1020.83.



Εικ.22. Μαρμάρινο άγαλμα Νηρηίδας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ.
1848,1020.75.



Εικ.23. Μαρμάρινο άγαλμα Νηρηίδας. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.81.



Εικ.24. Τμήμα του ανατολικού αετώματος που σώζεται αποσπασματικά. Απεικόνιση του Ερβίνα και της συζύγου του. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.125.



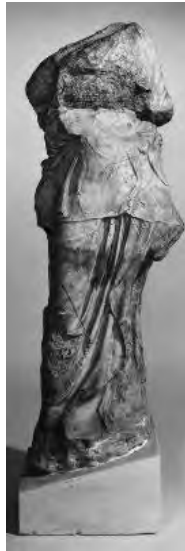
Εικ.25. Τμήμα του δυτικού αετώματος που σώζεται αποσπασματικά. Απεικονίζεται μια σκηνή μάχης. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.126.



Εικ.26. Μαρμάρινο τμήμα ενός συνόλου αγαλμάτων. Πιθανώς άνηκε στο κεντρικό ακρωτήριο της ανατολικής πλευράς. Απεικονίζεται μια ανδρική μορφή να κρατεί μια γυναικεία. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.134.



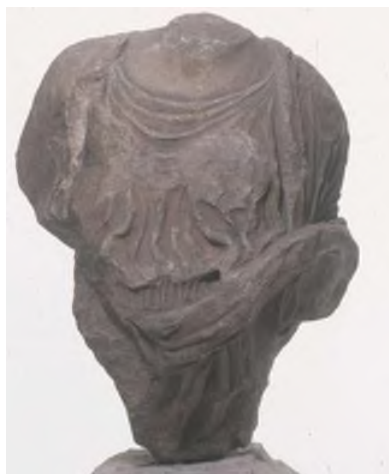
Εικ.27. Μαρμάρινο άγαλμα νεαρού άνδρα. Σώζεται η κεφαλή, το άνω τμήμα του κορμού και το άνω άκρο μιας γυναικείας μορφής που τραβά την κόμη του. Πιθανώς τμήμα κεντρικού ακρωτηρίου της δυτικής πλευράς. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.133.



Εικ.28. Μαρμάρινο άγαλμα ιστάμενης γυναικείας μορφής. Άνηκε στο σύνολο των ακρωτηρίων. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.132.



Εικ.29. Τμήμα του κορμού μαρμάρινου αγάλματος ανδρικής μορφής. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.261.



Εικ.30 Άνω τμήμα του κορμού μαρμάρινου αγάλματος γυναικείας μορφής. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ. 1848,1020.89.



Εικ.31. Μαρμάρινο άγαλμα λιονταριού. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. αρ. μ.
1848,1020.139.



Εικ.32. Η θέση του ηρώου της Τρύσας.



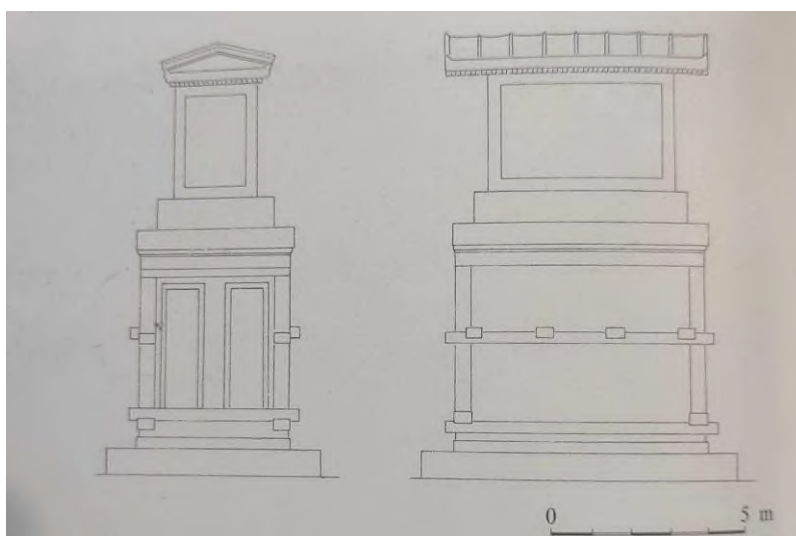
Εικ.33. Εργασίες σχεδίασης και απομάκρυνση των ζωφόρων από το ηρώον.
Εσωτερικό ΝΔ γωνίας. Φωτογραφία Luschan 1882.



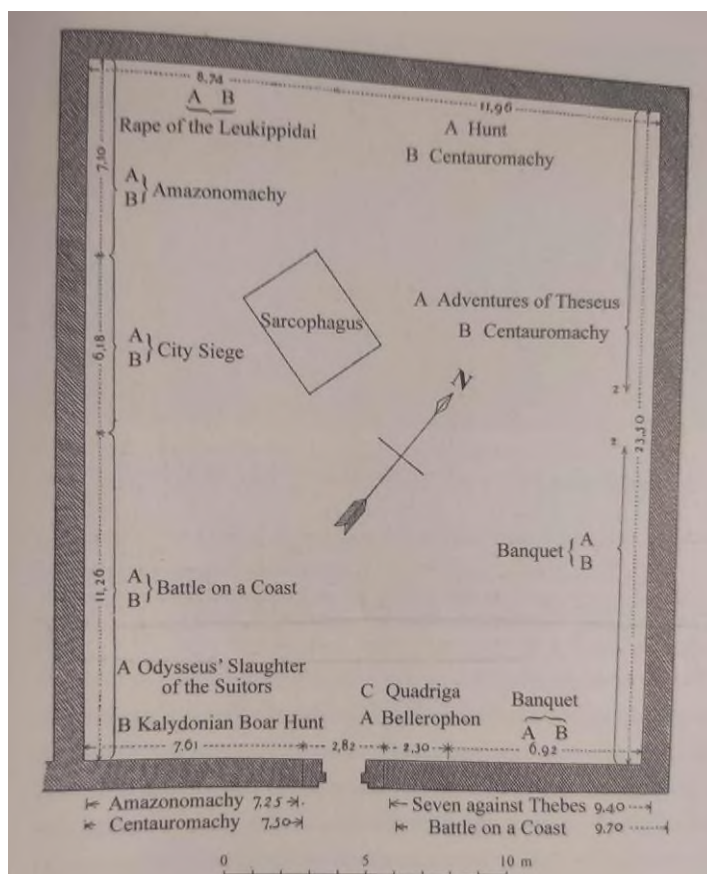
Εικ.34. Το ηρώον της Τρύσας, νότιος τοίχος. Φωτογραφία Burger 1881.



Εικ. 35. Μοντέλο αναπαράστασης του ηρώου της Τρύσας. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.36. Αναπαράσταση της σαρκοφάγου του δυνάστη της Τρύσας.



Εικ.37. Κάτοψη του ηρώου της Τρύσας και απεικόνιση των θεμάτων των ζωφόρων.



Εικ.38. Αποψη της θύρας στο εξωτερικό. Αναπαράσταση.



Εικ.39. Άποψη της θύρας στο εσωτερικό. Αναπαράσταση.



Εικ.40. Πλάκα της ζωφόρου του νότιου τοίχου στο εξωτερικό με τη Θεσσαλική Κενταυρομαχία. Απεικονίζεται ο θάνατος Καινέα. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.41. Πλάκα της ζωφόρου του νότιου τοίχου στο εσωτερικό που απεικονίζει ένα τέθριππο με τον δυνάστη της Τρύσας. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.42. Πλάκα της ζωφόρου του νότιου τοίχου που απεικονίζει τη μάχη του Βελλερεφόντη με τη Χίμαιρα. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.43. Πλάκα της δυτικής ζωφόρου που απεικονίζει τον Οδυσσέα στη Μνηστηροφονία. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.44. Πλάκα της δυτικής ζωφόρου που απεικονίζει την Πηνελόπη στη Μνηστηροφονία. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.45. Τμήμα πλάκας της νότιας ζωφόρου που απεικονίζει την Αταλάντη στο Κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



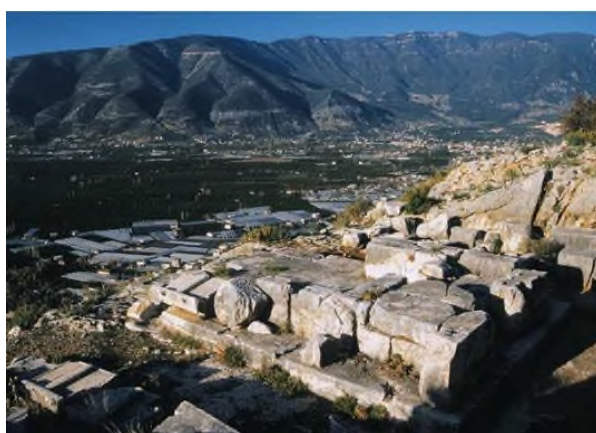
Εικ.46. Πλάκες της δυτικής ζωφόρου που απεικονίζουν μάχη σε ακτή. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ.47. Πλάκα της δυτικής ζωφόρου που απεικονίζει τον δυνάστη της Τρύσας πάνω σε ένα τέθριππο, μέσα στη μάχη. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



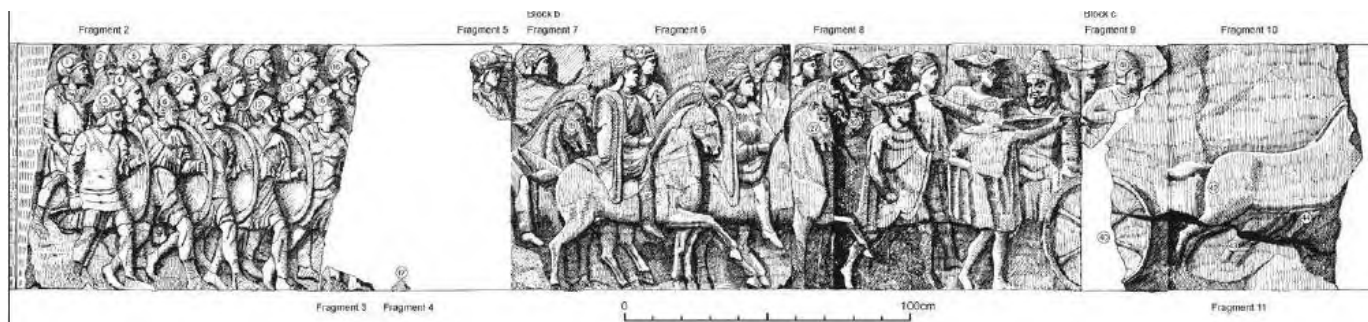
Εικ.48. Πλάκα της δυτικής ζωφόρου στην οποία απεικονίζεται ο δυνάστης της Τρύσας με τη σύζυγο του. Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



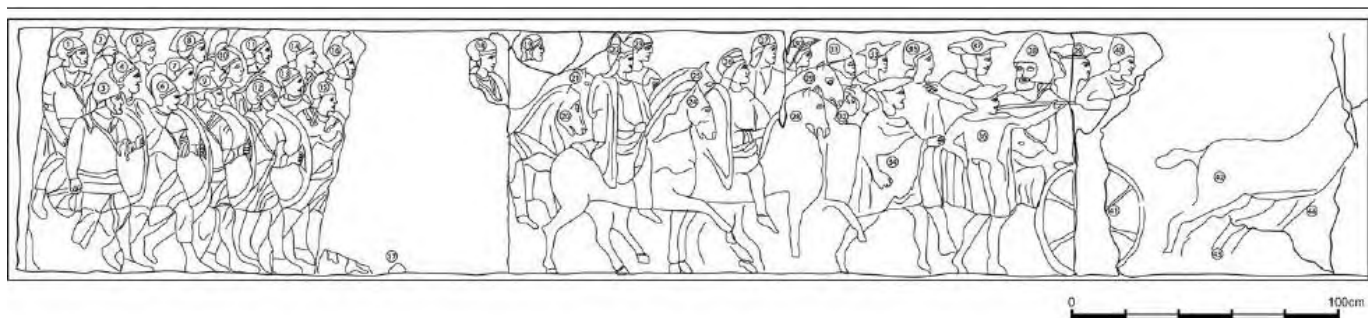
Εικ.49. Άποψη της θέσης του ηρώου του Περικλή. Λίμυρα, Τουρκία.



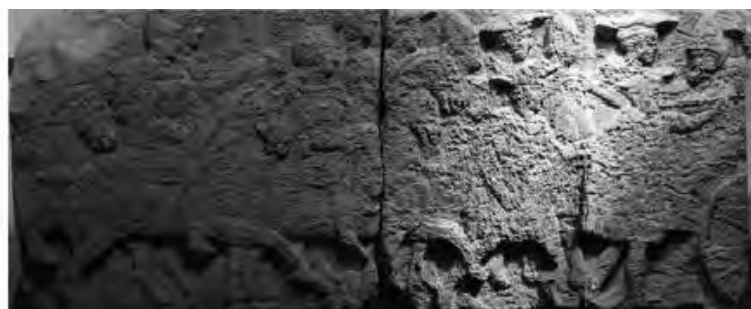
Εικ.50. Αναπαράσταση του ηρώου του Περικλή από τον F. Hnizdo. Institut für Modelbau der Hochschule für angewandte Kunst. Βιέννη.



Εικ.51. Σχέδιο της δυτικής ζωφόρου που βασίζεται στα σωζόμενα θραύσματα, από τον
Ο. Bamyaci.



Εικ.52. Σχέδιο του Borchhardt της δυτικής ζωφόρου που βασίζεται στα σωζόμενα
θραύσματα.



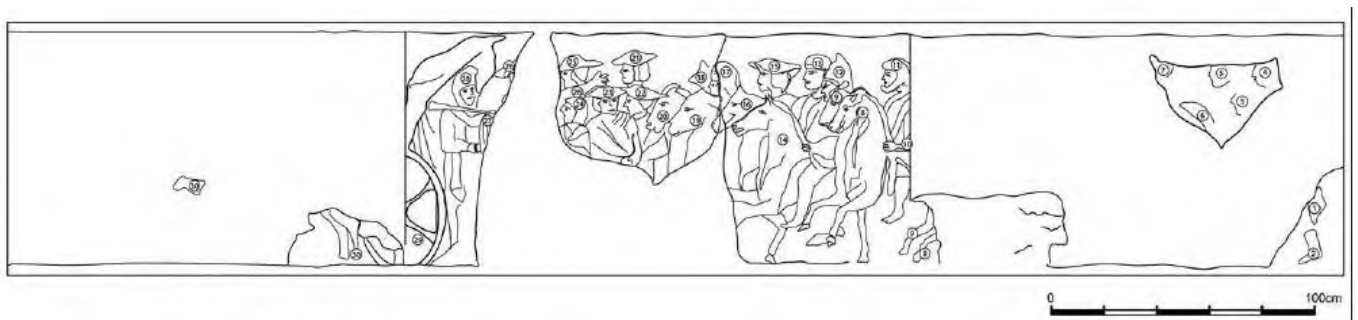
Εικ.53. Τα σωζόμενα θραύσματα της δυτικής ζωφόρου όπως παρουσιάζονται στο
Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας.



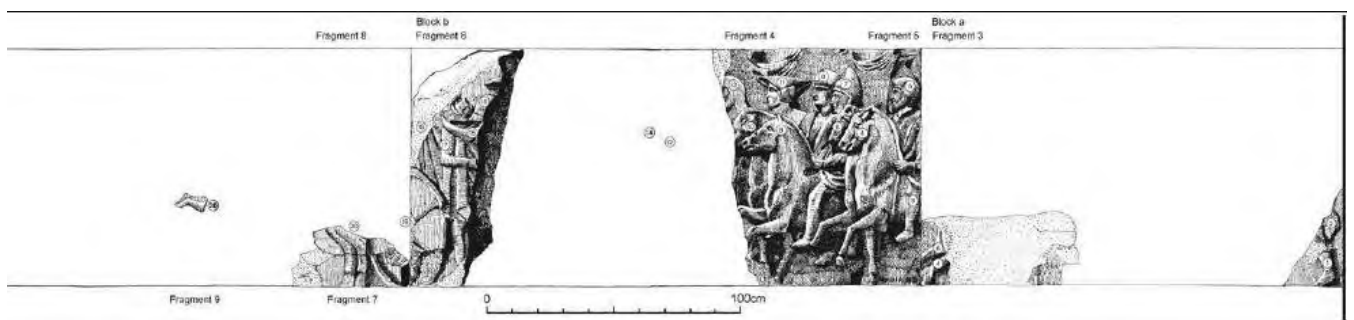
Εικ.54. Τμήμα της δυτικής ζωφόρου που απεικονίζει την οπλιτική φάλαγγα.
Αρχαιολογικό Μουσείο Αττάλειας.



Εικ.55. Λεπτομέρεια της δυτικής ζωφόρου που απεικονίζει την κεφαλή της μορφής με τον αρ. 22. Αρχαιολογικό Μουσείο Αττάλειας.



Εικ.56. Σχέδιο της ανατολικής ζωφόρου που βασίζεται στα σωζόμενα θραύσματα, από τον Ο. Bamyacı.



Εικ.57. Σχέδιο του Borchhardt της ανατολικής ζωφόρου που βασίζεται στα σωζόμενα θραύσματα.



Εικ.58. Τμήμα της ανατολικής ζωφόρου όπως παρουσιάζεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας.



Εικ.59. Μια από τις Καρυάτιδες της βόρειας πλευράς του ηρώου, πριν και μετά την αποκατάσταση της.



Εικ.60. Το κεντρικό ακρωτήριο της βόρειας πλευράς του ηρώου του Περικλή.
Αρχαιολογικό Μουσείο Αττάλειας.



Εικ.61. Γωνιαίο ακρωτήριο της βόρειας πλευράς του ηρώου του Περικλή.
Αρχαιολογικό Μουσείο Αττάλειας.



Εικ.62. Λυκιακό νόμισμα με την κεφαλή του Περικλή στον εμπροσθότυπο και έναν οπλίτη στον οπισθότυπο.