

Ιστορία της Τέχνης

*Μάθημα 6^ο: Η τέχνη της Γεωμετρικής, Αρχαϊκής, Κλασικής
και Ελληνιστικής Εποχής*

β) Γλυπτική

Γλυπτική της
Γεωμετρικής
Περίόδου
(900-700 π.Χ.)





Το τέλος του μυκηναϊκού κόσμου σήμανε και το τέλος των τεχνών με υψηλές τεχνικές απαιτήσεις. Η μεγάλη γλυπτική, που άκμασε εξυπηρετώντας το ανακτορικό σύστημα, κατέρρευσε μαζί με αυτό. Στη διάρκεια των Σκοτεινών Χρόνων το μορφολογικό λεξιλόγιο αναπαράστασης ανθρώπων και ζώων φαίνεται εξαιρετικά φτωχό και τα μόνα στοιχεία που διαθέτουμε για τη μελέτη του είναι ελάχιστα και προχειροφτιαγμένα έργα της πηλοπλαστικής. Η παραγωγή μικρών χάλκινων ειδωλίων άρχισε γύρω στο 900 π.Χ. και άνθισε στη διάρκεια του 8ου αιώνα π.Χ. Η μελέτη τους ανέδειξε ομάδες με κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, οι οποίες συνδέθηκαν με συγκεκριμένα κέντρα παραγωγής και προσδιορίστηκε η σχέση τους με τα κατοπινά μεγάλα έργα γλυπτικής αυτών των περιοχών. Οι διακρίσεις βέβαια των εργαστηρίων χαλκουργίας δεν είναι ούτε πάντοτε εξακριβωμένες, ούτε απόλυτα σαφείς. Η μαρτυρία τους, ωστόσο, παραμένει εξαιρετικά σημαντική, ιδίως για πόλεις και περιοχές τις οποίες δεν αναφέρει η γραπτή παράδοση.

Χάλκινο ειδώλιο ηνιόχου πάνω σε άρμα από την Ολυμπία. Β' τέταρτο 8ου αιώνα π.Χ. Ολυμπία, Αρχαιολογικό Μουσείο

Τα περισσότερα από αυτά τα αγαλματίδια ήταν αφιερώματα σε ιερά τοπικά (Αθήνα, Άργος, Σάμος) ή πανελλήνια (Ολυμπία, Δελφοί, Δωδώνη). Οι ανθρώπινες μορφές εμφανίζονται πολύ σχηματοποιημένες και η οποιαδήποτε ταύτιση θα ήταν μάλλον αυθαίρετη.

Διαφορετικές ερμηνείες έχουν δοθεί σε ένα σύμπλεγμα ανδρών πιασμένων από τους ώμους σε κυκλική διάταξη, που βρέθηκε στο ίδιο ιερό. Ορισμένοι τούς θεωρούν "χορευτές", ενώ άλλοι "άνδρες που πατούν σταφύλια".

Πολύ συχνές είναι οι μορφές γυμνών πόλεμιστών που κραδαίνουν δόρυ (Ολυμπία, Δωδώνη, Ακρόπολη). Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι από νωρίς οι χαλκοπλάστες απεικόνισαν την ίδια τους την εργασία: υπάρχουν λίγα ειδώλια που παριστάνουν άνδρες να κατασκευάζουν όπλα. Από τα ζώα περισσότερο δημοφιλή ήταν τα ιπάρια και τα πουλιά, ενώ τα ελάφια εμφανίζονται σπανιότερα. Από τεχνικής πλευράς όλα τα αγαλματίδια είναι συμπαγή και χυτευμένα σε μήτρα.

Πάνω: Χάλκινη ομάδα ανδρών σε κύκλο από την Ολυμπία. Πιθανόν 9ος αιώνας π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο
Κάτω: Χάλκινο σύμπλεγμα φοράδας με πουλάρι. Β' τέταρτο ή μέσα 8ου αιώνα π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Γλυπτική της Αρχαϊκής Περιόδου (700-480 π.Χ.)





Μετώπη από το ναό C στο Σελινούντα με θέμα τον Περσέα που αποκεφαλίζει τη Μέδουσα με τη βοήθεια της Αθηνάς (540)

Όλα σχεδόν τα μεγάλα έργα της αρχαϊκής γλυπτικής εξυπηρετούσαν λατρευτικές ή γενικότερα πνευματικές ανάγκες των ανθρώπων. Ωστόσο, συχνά παρείσδυναν στοιχεία κοσμικού χαρακτήρα, όπως οι υπογραφές των γλυπτών, τα ταφικά επιγράμματα και το όνομα του αναθέτη. Η ανάπτυξη στην αρχαϊκή περίοδο της μεγάλης γλυπτικής και πλαστικής οφείλεται εν μέρει στη εξέλιξη των τεχνικών επεξεργασίας του μετάλλου, όπως είναι για παράδειγμα η σφυρηλάτηση και η χύτευση. Η γλυπτική σε πέτρα ή μάρμαρο αναπτύχθηκε αρχικά στην Κρήτη, προσλαμβάνοντας ένα ξεχωριστό μορφικό ιδίωμα, γνωστό ως δαιδαλικό ρυθμό. Έπειτα, αναπτύχθηκαν δύο βασικοί γλυπτικοί τύποι: ο **κούρος** και η **κόρη**. Σημαντική ανάπτυξη γνώρισε και η αρχιτεκτονική γλυπτική, εφόσον η κατασκευή μεγάλων πέτρινων ναών επέτρεπε τη διακόσμησή τους με αντίστοιχου μεγέθους γλυπτά. Τέλος, η επιτύμβια γλυπτική εμπνεύστηκε συχνά από τις μορφές ζώων και τεράτων

Δαιδαλικός ρυθμός

Οι αρχές της ελληνικής γλυπτικής χάνονται μέσα στο μύθο σύμφωνα με τον οποίο στον Δαίδαλο αποδίδονται πολλοί νεοτερισμοί, μεταξύ των οποίων και η κατασκευή των πρώτων γλυπτών μνημειακού χαρακτήρα. Ο όρος "δαιδαλικός" χρησιμοποιήθηκε από τη σύγχρονη αρχαιολογία, για να δηλωθεί μία συγκεκριμένη τεχνοτροπία, η οποία αναπτύχθηκε κατά τον 7ο αιώνα π.Χ. και εφαρμόστηκε τόσο στη μεγάλη γλυπτική όσο και στη μικροτεχνία.

Ο δαιδαλικός ρυθμός είναι κατ' εξοχήν διακοσμητικός. Οι μορφές δηλαδή ακολουθούν τα γεωμετρικά πρότυπα, αν και ταγωνιώδη στοιχεία στρογγυλεύουν ελαφρά, οι όγκοι αποδίδονται ορθότερα και εγκαταλείπονται οι υπερβολές στο μέγεθος των χαρακτηριστικών του προσώπου. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχει ακόμη πραγματικά ρεαλιστική απόδοση, ούτε βελτίωση της ανατομικής ακρίβειας. Η δαιδαλική τεχνοτροπία διακρίνεται για τη συντηρητική αντίληψη της μορφής και τον εξαιρετικά αργό ρυθμό εξέλιξής της.



Ανάγλυφη πλάκα από την ακρόπολη των Μυκηνών, μέσα του 7ου αι. π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η Κρήτη ήταν προφανώς το σημαντικότερο κέντρο και από εκεί προέρχονται τα περισσότερα λίθινα γλυπτά δαιδαλικής τεχνοτροπίας. Σε αντίθεση με τα έργα που επηρεάστηκαν άμεσα από ανατολικά πρότυπα, τα δαιδαλικά γλυπτά απεικονίζουν κυρίως ντυμένες γυναικείες μορφές. Χαρακτηρίζονται από απόλυτη μετωπικότητα, παριστάνονται με τα χέρια κολλημένα στους μηρούς, με τα μαλλιά χτενισμένα σε οριζόντιες ζώνες που θεωρήθηκαν περούκες -οι λεγόμενες οροφωτές φαινάκες- με το κεφάλι τους συνήθως αρκετά πεπλατυσμένο και με ενδύματα χωρίς πτυχώσεις. Τα στοιχεία αυτά διακρίνονται στη λεγόμενη "Κυρία της Auxerre", η οποία φοράει τη χαρακτηριστική φαρδιά ζώνη και τα ρούχα της κοσμούνται με εγχάρακτα και ζωγραφισμένα γεωμετρικά μοτίβα. Ανάλογα χαρακτηριστικά εμφανίζονται και στις καθιστές "θεές" από τη Γόρτυνα, τον Πρινιά, το Αστρίτσι και την Ελεύθερα.

Ο δαιδαλικός ρυθμός, του οποίου η ακμή τοποθετείται στο β' μισό του 7ου αιώνα π.Χ., σβήνει σταδιακά στις αρχές του 6ου αιώνα π.Χ. με την εμφάνιση των τοπικών σχολών της αρχαϊκής γλυπτικής.

Άγαλμα όρθιας γυναίκας από την Κρήτη ("κυρία της Auxerre"), τρίτο τέταρτο του 7ου αι. π.Χ. Παρίσι, Λούβρο





Κούροι και Κόρες

Τα αγάλματα με τη μορφή νεαρών ανδρών και κοριτσιών, που ονομάζονται κούροι και κόρες, ήταν επιτύμβια μνημεία ή αναθήματα σε ιερά. Οι κούροι εμφανίζονται σε "ηρωική γυμνότητα" και συνδέονται συχνά με τον Απόλλωνα, από ιερά του οποίου προέρχονται ολόκληρες σειρές (Δίδυμα, Δήλος, Πτώον). Ωστόσο, δε λείπουν και οι εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση των κούρων του Σουνίου, οι οποίοι συνδέονται με τον Ποσειδώνα ή της Τενέας.

*Κούρος από την Τενέα Κορινθίας, γύρω στο 550 π.Χ.
Μόναχο, Staatliche*

Οι κόρες εμφανίζονται πάντοτε ντυμένες, κυρίως στα ιερά γυναικείων θεοτήτων, όπως στο Ηραίο της Σάμου και στην αθηναϊκή Ακρόπολη. Και οι δύο τύποι φέρουν αφιερωματικές επιγραφές και πολλές φορές την υπογραφή του δημιουργού τους. Αντίστοιχα, όταν έχουν χρησιμοποιηθεί ως επιτύμβια μνημεία φέρουν επιγράμματα σχετικά με το νεκρό ή τη νεκρή, που απεικονίζονται πάντα σε νεανική ηλικία.

Μολονότι αντρικοί και γυναικείοι τύποι ήταν ήδη γνωστοί από το δαιδαλικό ρυθμό και από τα άλλα πρώιμα αγάλματα με τις ανατολικές επιδράσεις, οι τύποι του κούρου και της κόρης -που διαμορφώθηκαν στις αρχές του 6ου αιώνα π.Χ.- ξεχωρίζουν από πολλές απόψεις. Η στροφή προς τη ρεαλιστική απεικόνιση έγινε σαφής. Τα μέλη του σώματος αποδίδονταν με πιο σωστές αναλογίες και με περισσότερη ακρίβεια. Οι μύες απέκτησαν όγκο, πλαστικότητα και φυσικότητα. Ένα μείδιωμα, που προσέδιδε ζωντάνια και παράλληλα εξυπηρετούσε τεχνικούς σκοπούς, επιλέχτηκε ως η στερεότυπη έκφραση του προσώπου.

Πρωιμότατο μαρμάρινο άγαλμα όρθιας γυναίκας, πιθανόν της Αρτεμης, από τη Δήλο, μέσα του 7ου αι. π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Αφιερώθηκε από τη ναξιώτισσα Νικάνδρα και έχει ύψος 2 μέτρα. Τα λατομεία μαρμάρου της Νάξου πρέπει να ήταν τα πρώτα που αξιοποιήθηκαν εκτενώς. Οι Κόρες θα αντικαταστήσουν τέτοιου είδους αγάλματα τον 6ο αι..



Ενώ είναι βέβαιο ότι για ορισμένους από τους πρώιμους κούρους -όπως στον κούρο της Νέας Υόρκης- χρησιμοποιήθηκε ο λεγόμενος "αιγυπτιακός κανόνας" με τα 21 τετράγωνα που ορίζουν τις καθ' ύψος διαστάσεις της μορφής, στους περισσότερους ακολουθήθηκε ένα διαφορετικό μετρικό σύστημα. Αυτό βασιζόταν στις πραγματικές διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος και χρησιμοποιούσε ως μέτρο το μήκος από το πέλμα του ποδιού. Πολλοί από τους κούρους υπερφυσικού μεγέθους δεν είχαν τις σωστές αναλογίες. Τελικά, η φυσική αναλογία 7 προς 1 επικράτησε στη σχέση του συνολικού ύψους προς το ύψος του κεφαλιού.



Ο λεγόμενος Κούρος της Νέας Υόρκης είναι προϊόν αττικού εργαστηρίου περί το 600 π.Χ.



Αν για τους κούρους τα ανατομικά χαρακτηριστικά είναι ο κυριότερος μίτος της εξέλιξής τους, τη θέση αυτή επέχει στις κόρες η πτυχολογία των ενδυμάτων. Όλα τα ενδύματα ήταν ορθογώνια κομμάτια υφάσματος που στερεώνονταν με κουμπιά, πόρπες και περόνες. Τα συνηθέστερα ήταν ο ιωνικός χιτώνας που συνδυαζόταν συχνά με το λοξό μάτιο, το επίβλημα (πανωφόρι) και ο πέπλος. Ο τελευταίος εμφανίστηκε ήδη από τα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ., αλλά αντικατέστησε το χιτώνα μόλις στη διάρκεια του 5ου αιώνα π.Χ. Τα ενδύματα κίνησαν το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών και έπαψαν να παριστάνονται σαν μια επίπεδη επιφάνεια, απέκτησαν βάθος και πλαστικότητα, επηρεάζοντας έτσι το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς.

Κόρη από την Κερατέα Αττικής, η λεγόμενη “θεά του Βερολίνου”, γύρω στο 570 π.Χ. Βερολίνο, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung.



*Σύνταγμα (μορφές τοποθετημένες μαζί ως σύνολο) του γλύπτη Γενέλεω από το Ηραίο της Σάμου, 560-550 π.Χ.
Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Οι ανδρικές μορφές συναντώνται συχνά ντυμένες στις ιωνικές πόλεις (Μικρά Ασία) , ενώ μεγάλη διάδοση γνωρίζει ο καθήμενος τύπος, γνωστός ήδη από τη δαιδαλική τεχνοτροπία. Το χαλαρό ενδιαφέρον για την ανατομία, αντισταθμίστηκε με την ιδιαίτερη ευαισθησία στην απόδοση των ενδυμάτων των κορών. Το περίφημο σύνταγμα του Γενέλεω από τη Σάμο περιλαμβάνει μία καθιστή και μία ξαπλωμένη μορφή δίπλα σε μερικές τυπικές κόρες με κυλινδρικό σώμα, το οποίο αποτελεί φανερό επιρροή της παλιάς ανατολίτικης τεχνικής του σκαλίσματος σε κορμό δέντρου. Στις Κυκλάδες οι γνωστοί κούροι προέρχονται από τη Θήρα, τη Μήλο, τη Δήλο, την Πάρο και τη Νάξο. Οι κυκλαδικοί κούροι διαφέρουν από εκείνους της Ιωνίας, τόσο στο κεφάλι, όσο και στα ραδινα περιγράμματα και τις χαρίεσσες μορφές.



Στην Αττική οι κούροι ήταν πολύ διαδεδομένοι ως ταφικά σήματα. Οι παλαιότεροι από αυτούς, όπως η κεφαλή του Διπύλου και ο κούρος του Σουνίου, ανήκουν ακόμα στο τέλος του 7ου ή στις αρχές του 6ου αιώνα π.Χ. Ακολουθούν τύποι με τα κεφάλια κάπως πεπλατυσμένα και τα μαλλιά χτενισμένα σε φλογωτούς βοστρύχους πάνω από το μέτωπο. Ο κούρος της Μερέντας -που βρέθηκε μαζί με την κόρη *Φρασίκλεια*- έχει χυτό εφηβικό σώμα και βρίσκεται πιο κοντά στα πρότυπα των κυκλαδικών εργαστηρίων. Δεν αποκλείεται να είναι έργο του ίδιου πάριου γλύπτη που λάξευσε και τη *Φρασίκλεια*. Αντίθετα, ο *Κροίσος* που βρέθηκε στην Ανάβυσσο έχει ρωμαλέο και μυώδες κορμί, χαρακτηριστικό της αττικής γλυπτικής στο β' μισό του 6ου αιώνα π.Χ.



*Αριστερά: Ο κούρος του Σουνίου (600 π.Χ.), από τους αρχαιότερους της Αττικής.
Δεξιά: Ο κούρος της Αναβύσσου (530 π.Χ.). Οι αττικοί κούροι χαρακτηρίζονταν από πιο μυώδες σώμα.*



Κόρη από την Ακρόπολη της Αθήνας, γύρω στο 500 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως.

Εκτός από τη *Φρασίκλεια* ως επιτύμβια αναγνωρίζεται επίσης και η λεγόμενη κόρη (άλλοτε "θεά") του Βερολίνου με τα αδρά, σχεδόν διακοσμητικά χαρακτηριστικά της. Οι θαυμάσιες αναθηματικές κόρες της Ακρόπολης φορούν συχνά χιτώνα και ιμάτιο. Τα ενδύματα αυτά σχηματίζουν πλούσιες πτυχώσεις στην μπροστινή πλευρά του κορμού, εφαρμόζουν όμως στην πίσω πλευρά του. Καθώς πολλοί ξένοι γλύπτες εργάστηκαν στα αφιερώματα της Ακρόπολης, δεν είναι πάντα εύκολο να διακριθούν τα αττικά χαρακτηριστικά, τα οποία συγκροτούν ένα σαφές ιδίωμα κατά το τελευταίο τρίτο του βου αιώνα π.Χ.



Η θαυμάσια κόρη της Μερέντας, η επονομαζόμενη Φρασίκλεια (550-540 π.Χ.) βρέθηκε μαζί με τον αντίστοιχο κούρο.

Μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα δείγματα αυτής της περιόδου είναι η "Πεπλοφόρος", η "κόρη του Αντήνορα" και η λεγόμενη "κόρη Botticelli". Πολύ λιγότερα γνωρίζουμε για τα άλλα τοπικά εργαστήρια, όπως της Κορίνθου, όπου ανήκει ο λεπτοκαμωμένος κούρος της Τενέας, του Άργους με τις στιβαρές μορφές των Κλέοβη και Βίτωνα και του Πτώου, που παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με την αττική παράδοση.

Τα «μυώδη» αγάλματα του Κλέοβιδος και του Βίτωνος, δυο σπουδαίων νέων από το Άργος οι οποίοι θεωρήθηκαν πρότυπα αρετής από τους συγχρόνους τους.



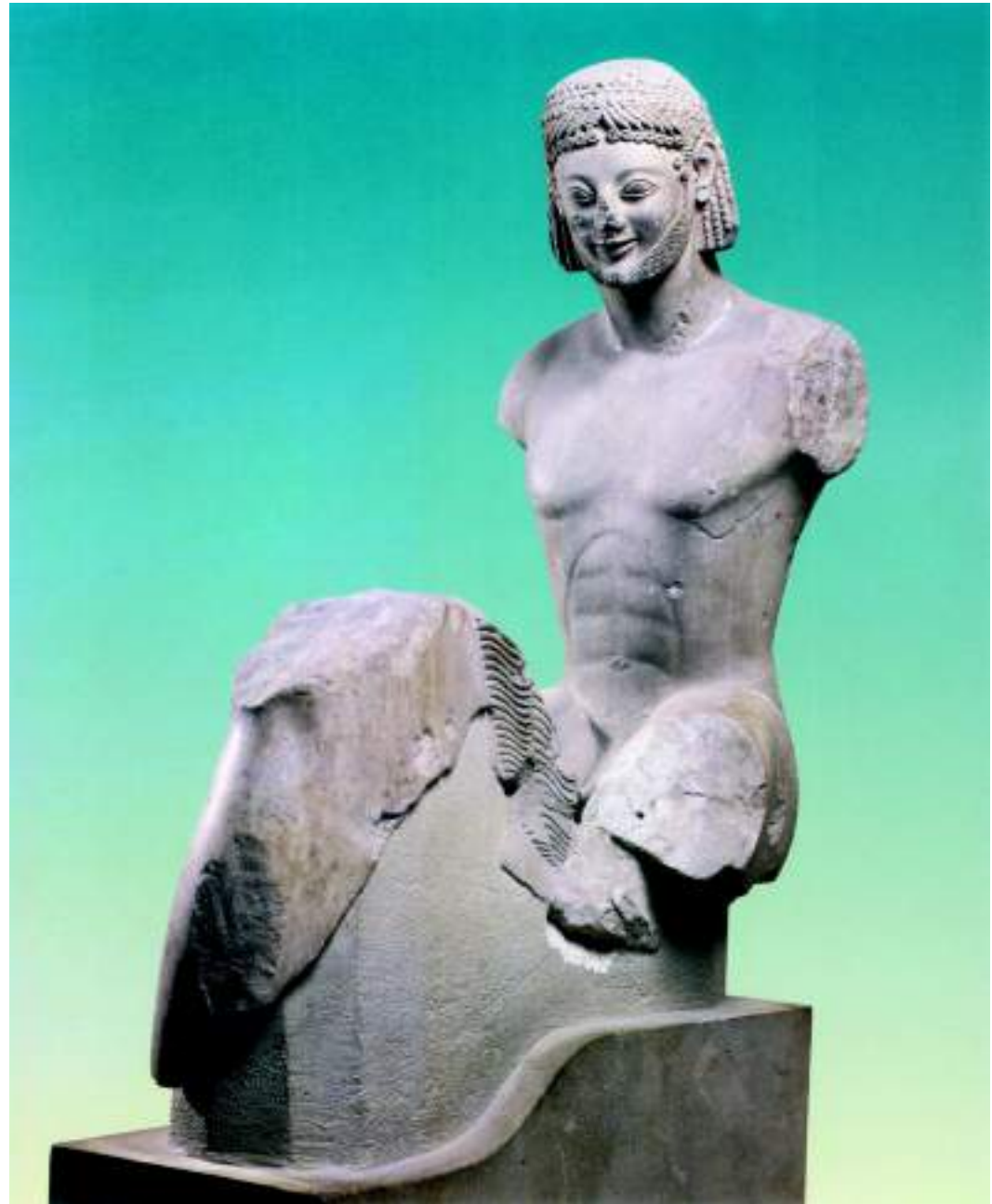
Η χαλκοπλαστική μεγάλων αγαλμάτων έδωσε
εξάαιρετα έργα, κυρίως στην ύστερη αρχαϊκή
περίοδο. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Απόλλωνας
του Πειραιά (530-520 π.Χ.), που κατά καιρούς
θεωρήθηκε λανθασμένα ρωμαϊκό αντίγραφο, και
ο Ποσειδώνας από την Κρέυση της Βοιωτίας.

*Το ύψους 1,92 μ. και εξαιρετικής
σπανιότητας χάλκινο άγαλμα του Απόλλωνα
στο μουσείο του Πειραιώς. Ο θεός θα
κρατούσε το τόξο στο χέρι του.*



Ένας άλλος τύπος αγάλματος, διαδεδομένος κατά την αρχαϊκή περίοδο, ήταν η μορφή του έφιππου άνδρα. Τα καλύτερα δείγματα προέρχονται από την Ακρόπολη των Αθηνών. Ο λεγόμενος "ιπέας Rampin" χρονολογείται στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ. και ο γλύπτης του είχε κατασκευάσει και άλλα αναθήματα στον αθηναϊκό βράχο. Το εμπρόσθιο τμήμα ενός αλόγου με τον αναβάτη του μας φανερώνει τις προόδους που πραγματοποιήθηκαν στη μελέτη της ανατομίας των ζώων. Ωστόσο, οι γλύπτες της αρχαϊκής περιόδου έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση του λιονταριού.

Άγαλμα ιπέα από την Ακρόπολη της Αθήνας, γύρω στο 560 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως (σώμα). Παρίσι, Λούβρο (κεφάλι).



Ένα από τα πρωιμότερα προέρχεται από την Ολυμπία, ενώ κάποια άλλα κορινθιανίζουσας τεχνοτροπίας έχουν ως τόπο προέλευσής τους την Κέρκυρα, την Περαχώρα και το Λουτράκι. Μία σειρά λιονταριών παραταγμένων κατά τον αιγυπτιακό τρόπο είχε αφιερωθεί από τους Ναξίους στη Δήλο. Σήμερα είναι όλα πολύ κατεστραμμένα, για να διακρίνει κανείς το στυλ τους. Ένα μάλιστα από αυτά, αφού στόλισε για κάμποσα χρόνια το λιμάνι του Πειραιά -απ' όπου προήλθε και το όνομα Πόρτο Λεόνε- μεταφέρθηκε στο Αρσενάλι της Βενετίας.



*Η οδός των Λεόντων στη Δήλο
σήμερα. Στη θέση των
πρωτότυπων λιονταριών έχουν
τοποθετηθεί αντίγραφα.*

Τέλος, οι σφίγγες αποτελούσαν το αγαπημένο θέμα των γλυπτών στα επιτύμβια μνημεία, από το β' τέταρτο του βου αιώνα π.Χ. και ύστερα. Συναντώνται προπάντων στην Αττική, αλλά και στην Κόρινθο και σε άλλες περιοχές του ελληνικού κόσμου και βρίσκονται κατά κανόνα τοποθετημένες στην κορυφή στηλών με φυτική επίστεψη. Τα αναθηματικά ανάγλυφα του βου αιώνα π.Χ. απεικονίζουν συχνότερα ήρωες και αφηρωισμένους νεκρούς, παρά θεούς. Στα ανάγλυφα αυτά είναι συχνή η απεικόνιση και του αναθέτη, του οποίου η φιγούρα είναι σε μέγεθος μικρότερη συνήθως από εκείνη των ηρώων.

*Σφίγγα των Ναξίων, 580-570 π.Χ. Δελφοί,
Αρχαιολογικό Μουσείο.*



Αρχιτεκτονική γλυπτική

Στους αρχαϊκούς χρόνους η σημαντικότερη αρχιτεκτονική ήταν θρησκευτική. Έτσι η γλυπτή διακόσμηση κτηρίων συναντάται κυρίως σε ναούς, θησαυρούς και βωμούς. Μόνο προς το τέλος της περιόδου, τα κοσμικά κτήρια άρχισαν ν' ανταγωνίζονται τα θρησκευτικά. Η ανάπτυξη των δύο αρχιτεκτονικών ρυθμών, του δωρικού και του ιωνικού, στο β' μισό του 7ου αιώνα π.Χ. συνέδεσε τη χρήση της γλυπτής διακόσμησης με συγκεκριμένα μέρη του ναού.



Ανάγλυφο με σκηνή θρησκευτικού χορού από το ιερό της Δημητρας Μαλοφόρου στο Σελινούντα (510)

Γενικά, η χρήση των γλυπτών στον ιωνικό ρυθμό είναι λιγότερο προκαθορισμένη απ' ό τι στο δωρικό. Οι κίονες της πρόστασης κάποια στιγμή αντικαθίστανται από γυναικείες μορφές (καρυάτιδες), μια καινοτομία σαφώς ανατολικής προέλευσης. Και στους δύο αρχιτεκτονικούς ρυθμούς διακοσμούνται με ολόγλυφες μορφές οι γωνίες του αετώματος (ακρωτήρια), ενώ κεφαλές ανθρώπων ή ζώων καλύπτουν τους κρουνοίς απορροής των υδάτων γύρω από τη στέγη (ακροκέραμοι και υδρορροές). Τα μέλη αυτά στους παλαιότερους ναούς ήταν φτιαγμένα από πηλό.



Ακροκέραμο σε μορφή κεφαλής σφίγγας από το ναό του Ισμηνίου Απόλλωνα στη Θήβα (540-530)

Στην Ακρόπολη των Αθηνών βρέθηκαν αρκετά αρχαϊκά αρχιτεκτονικά γλυπτά από πώρο, τα οποία συνήθως φέρουν γύψινο ζωγραφισμένο επίχρυσμα. Αν και η χρονολογία καταστροφής τους δεν είναι επιβεβαιωμένη, θεωρείται πιθανό να μη συμπίπτει με την περσική λεηλασία του Ιερού βράχου, αλλά με την απομάκρυνση -μετά την πτώση της τυραννίδας (510 π.Χ.)- των γλυπτών που φτιάχτηκαν την εποχή του Πεισίστρατου. Από τα τμήματα των αετωμάτων που σώθηκαν διακρίνουμε το κεφάλι της Γοργούς, δύο λιοντάρια που κατασπαράζουν ταύρο, έναν τρισώματο δαίμονα, τη γέννηση της Αθηνάς και την υποδοχή του Ηρακλή στον Όλυμπο. Τα αετώματα αυτά -που χρονολογούνται στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ.- πιθανότατα να προέρχονται από τον εκατόμπεδο ναό, του οποίου οι βάσεις σώζονται ανάμεσα στον Παρθενώνα και στο Ερέχθειο.



Τρισώματος δαίμονας από τον πρώτο αρχαϊκό ναό της Αθηνάς στην Ακρόπολη της Αθήνας, 575-550 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως.

Γύρω στο 520 π.Χ. αντικαταστάθηκαν από μαρμάρινα γλυπτά, από τα οποία σώζονται μία Αθηνά και δύο γίγαντες σε παράσταση γιγαντομαχίας. Πρόκειται οπωσδήποτε για έργα μεγάλου γλύπτη, ο οποίος επιχείρησε να λύσει κάποια από τα προβλήματα που θέτουν οι μορφές, όταν αποδίδονται σε ζωηρή κίνηση.



Αθηνά και Γίγαντας από το δυτικό αέτωμα του αρχαϊκού ναού της Αθηνάς στην Ακρόπολη της Αθήνας, 520-510 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως.

Στους Δελφούς ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα γλυπτά από τους θησαυρούς του ιερού. Από το θησαυρό των Σιφνίων σώζεται ένα μέρος του ανατολικού αετώματος, σχεδόν ολόκληρη η ζωφόρος και τμήματα από τις δύο καρυάτιδες της πρόστασης. Οι Σίφνιοι είχαν πλουτίσει χάρις στα ορυχεία του νησιού και ο θησαυρός ήταν δεκάτη από τον πλούτο τους. Τα γλυπτά αυτού του θησαυρού -που χρονολογείται γύρω στο 525 π.Χ.- αποτελούν την κορύφωση της αρχαϊκής αρχιτεκτονικής γλυπτικής και δίνουν λύση στο πρόβλημα της απεικόνισης σε χαμηλό ανάγλυφο περίπλοκων σκηνών δράσης με πολλά επίπεδα.



*Βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς:
Γιγαντομαχία, 530-525 π.Χ. Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Ο μεγάλος ναός της Αφαιίας στην Αίγινα χτίστηκε γύρω στα τέλη του 6ου αιώνα π.Χ. Τα δύο αετώματά του απέχουν χρονολογικά μία περίπου δεκαετία. Οι διαφορές ωστόσο είναι αρκετά έντονες, γιατί την περίοδο αυτή η γλυπτική εξελισσόταν με γοργούς ρυθμούς. Και στα δύο βλέπουμε σκηνές μυθολογικής μάχης (πιθανόν τους Έλληνες στην Τροία) με δεσπόζουσα τη μορφή της Αθηνάς. Το ένα από τα δύο έχει αποδοθεί από ορισμένους ερευνητές στο ντόπιο γλύπτη Ονάτα. Διακρίνονται σημαντικές πρόοδοι στην απόδοση των πεσμένων και συστρεφόμενων μορφών, αλλά παράλληλα και αρκετές επιρροές από τη χαλκοπλαστική, όπως είναι οι καθαρές γραμμές, οι οξείες γωνίες, η σαφήνεια των λεπτομερειών και τα μετάλλινα εξαρτήματα.



Γλυπτική της Κλασικής Περιόδου (480-330 π.Χ.)



Από τα πρώτα αγάλματα της κλασικής περιόδου είναι εκείνα του Αρμόδιου και του Αριστογείτονα που παρήγγειλαν οι Αθηναίοι στους γλύπτες **Κρίτιο** και **Νησιώτη**. Τα αγάλματα αυτά τοποθετήθηκαν στη θέση τους το 476 π.Χ. και αντικατέστησαν τα λίγο παλαιότερα του γλύπτη Αντήνορα που είχαν κλαπεί από τους Πέρσες το 480 π.Χ. Τα αγάλματα των *Τυραννοκτόνων* δείχνουν δύο άνδρες διαφορετικής ηλικίας που επιτίθενται με τα σπαθιά στα χέρια στον Ίππαρχο, τον γιο του Πεισιστράτου για να τον σκοτώσουν. Η έντονη κίνηση αποδίδεται με έναν τρόπο πρωτόγνωρο, που δεν τον συναντούμε στα γλυπτά της αρχαϊκής εποχής: ο διασκελισμός δείχνει καθαρά πώς στηρίζεται το σώμα, και η διαμόρφωση του κορμού και των βραχιόνων φανερώνει την ορμή της επίθεσης. Μια τέτοια δημιουργία προϋποθέτει άριστη γνώση όχι μόνο της ανατομίας, αλλά και της λειτουργίας του ανθρώπινου σώματος. Το αποτέλεσμα είναι μια εντελώς νέα τεχνοτροπία, που συνδυάζει την αυστηρή ισορροπία στη δομή των μορφών, την τόλμη στην απεικόνιση της κίνησης και τον ρεαλισμό στην απόδοση των λεπτομερειών. Η τεχνοτροπία αυτή ονομάζεται «αυστηρός ρυθμός».



*Ρωμαϊκά αντίγραφα των πρωτότυπων
αγαλμάτων του Αρμόδιου και του
Αριστογείτονα.*

Ένας επιπλέον λόγος που δικαιολογεί την ονομασία είναι η σοβαρή έκφραση του προσώπου στα αγάλματα αυτής της περιόδου, η οποία υποκαθιστά το λεγόμενο «αρχαϊκό μειδίαμα» των κούρων και των κορών. Ένα λαμπρό παράδειγμα είναι το χάλκινο άγαλμα του *Ηνίοχου* από το ιερό των Δελφών, αφιέρωμα του Πολύζαλου, μικρότερου αδελφού του Γέλωνα και του Ιέρωνα, τυράννων, της Γέλας και των Συρακουσών.

Το ανάθημα περιελάμβανε, σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις, ένα τέθριππο άρμα με τον ηνίοχο και δύο νεαρά άλογα (κέλητες) με τους αναβάτες τους. Το σύνολο πρέπει να ήταν εξαιρετικά εντυπωσιακό. Ωστόσο, το άγαλμα του Ηνίοχου ακόμη και μόνο του προκαλεί τον θαυμασμό. Είναι ένα έργο με αυστηρή δομή, αλλά με δεξιοτεχνική και ακριβή απόδοση των επιμέρους λεπτομερειών του σώματος, όπως δείχνει η απόδοση των μαλλιών, των αφτιών και των άκρων ποδιών. Αν και η μορφή πατάει και στα δύο πόδια, η στάση της διαφέρει από εκείνη των κούρων, καθώς διακρίνουμε ότι το βάρος του σώματος πέφτει περισσότερο στο αριστερό σκέλος, ενώ ο κορμός στρέφεται προς τα δεξιά. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι η μορφή κινείται. Το χαρακτηριστικό αυτό το συναντούμε σε όλα τα γλυπτά του «αυστηρού ρυθμού».



Ο Ηνίοχος των Δελφών (480-475 π.Χ.)

Ανάμεσα στα πολυάριθμα γλυπτά που έφεραν στο φως οι ανασκαφές στην Ακρόπολη της Αθήνας, ένα από τα σημαντικότερα για την ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης είναι το άγαλμα ενός όρθιου γυμνού αγοριού που επικράτησε να αποκαλείται *παιδί του Κριτίου*.

Το «παιδί του Κριτίου» στηρίζει το σώμα του στο αριστερό σκέλος (το στάσιμο), ενώ το δεξιό (το άνετο) πατάει χαλαρά στο έδαφος και λυγίζει ελαφρά στο γόνατο. Οι ώμοι δεν είναι οριζόντιοι και η δεξιά πλευρά του σώματος προβάλλει ελαφρά προς τα εμπρός, ακολουθώντας την κίνηση του δεξιού χεριού, που κρατούσε πιθανότατα μια φιάλη και την πρότεινε για να προσφέρει σπονδή. Είναι δύσκολο να πούμε αν ο νέος στέκεται ή βαδίζει· στην πραγματικότητα η στάση του σώματός του δείχνει ότι είναι έτοιμος να κινηθεί, ανασηκώνοντας το δεξιό σκέλος και προτείνοντας το δεξί χέρι. Το στήσιμο των ανθρώπινων μορφών που αντιπαραθέτει μια σταθερή και μια χαλαρή πλευρά του σώματος, δηλώνοντας έτσι τη δυνατότητα για κίνηση, λέγεται (με έναν όρο δανεισμένο από τη γλώσσα της ιταλικής Αναγέννησης) *contrapposto* και χαρακτηρίζει την αρχαία ελληνική τέχνη από το 480 π.Χ. και έπειτα.



Το «παιδί του Κριτίου» χρονολογείται πιθανόν λίγο μετά το 480 π.Χ.



Ένας αγαλματικός τύπος του Απόλλωνα, γνωστός από μεγάλο αριθμό αντιγράφων, που το πρωτότυπό του, πιθανότατα χάλκινο, ανάγεται στα χρόνια 460-450 π.Χ., είναι ο *Απόλλων του Kassel*. Είναι προφανές ότι το άγαλμα εικονίζει τον θεό Απόλλωνα, ο οποίος αναγνωρίζεται από τα νεανικά του χαρακτηριστικά και τα μακριά μαλλιά του. Στο δεξί χέρι ο Απόλλων είχε τόξο και βέλος· τι κρατούσε στο αριστερό δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα, είναι όμως πιθανό από τη θέση των δαχτύλων ότι ήταν ένα μικρό έντομο, μια ακρίδα. Ο μεγάλος αριθμός αντιγράφων που έχουμε δείχνει ότι το πρωτότυπο του Απόλλωνα του Kassel ήταν ένα σπουδαίο έργο, που το θαύμαζαν στα μεταγενέστερα χρόνια. Είναι πιθανόν το άγαλμα να ταυτίζεται με ένα έργο του περίφημου γλύπτη **Φειδία** του Αθηναίου. Πρόκειται οπωσδήποτε για σημαντική καλλιτεχνική δημιουργία. Η ισορροπημένη στάση, η κλίση του κεφαλιού και η ελαφρά στροφή του κορμού δίνουν ζωντάνια στη μορφή. Το άγαλμα φανερώνει στον θεατή με αριστουργηματικό τρόπο τη νεανική ομορφιά του θεού και τη φροντίδα του για τους ανθρώπους.

Ρωμαϊκό αντίγραφο του λεγόμενου Απόλλωνα Kassel (460-450 π.Χ.)

Ένα από τα πιο σημαντικά χάλκινα γλυπτά του 5ου αιώνα π.Χ. ανασύρθηκε το 1929 από τα δίκτυα ψαράδων ανοιχτά του ακρωτηρίου του Αρτεμισίου στη βόρεια Εύβοια γι' αυτό και ονομάζεται *Δίας του Αρτεμισίου*. Πρόκειται για ένα άγαλμα ύψους 2,09 m, που εικονίζει έναν γυμνό γενειοφόρο θεό σε διασκελισμό. Ο θεός είναι είτε ο Δίας που εκσφενδονίζει τον κεραυνό είτε ο Ποσειδώνας να ρίχνει την τρίαινά του. Η σχηματική απεικόνιση της κίνησης και η ακαμψία των μελών του σώματος που χαρακτηρίζουν τα έργα της αρχαϊκής εποχής έχουν δώσει τη θέση τους σε μια μελετημένη απόδοση της κίνησης, που καταφέρει να εξισορροπήσει με σοφό τρόπο τις αντίρροπες δυνάμεις που δημιουργούνται. Ακόμη στο έργο της πρώιμης κλασικής εποχής βλέπουμε μια προσπάθεια για ακριβή απόδοση της μυϊκής διάπλασης του ανδρικού σώματος.



Το άγαλμα του Αρτεμισίου χρονολογείται λίγο πριν από τα μέσα του 5ου αιώνα (460-450 π.Χ.) και είναι έργο ενός σπουδαίου καλλιτέχνη.



Για τον Αθηναίο γλύπτη **Μύρωνα** γνωρίζουμε ότι η δραστηριότητά του τοποθετείται στα χρόνια μεταξύ 470 και 440 π.Χ. και τα έργα του τα θαύμαζαν ιδιαίτερα οι αρχαίοι για τη ζωντάνια τους και τον ρεαλισμό τους. Ένα χάλκινο σύνολο του Μύρωνα στην Ακρόπολη της Αθήνας εικονίζει την *Αθηνά και τον Μαρσύα* να πετάει τον αυλό που πήρε από τη θεά. Το αγαλματικό σύνολο του Μύρωνα αποτυπώνει τη στιγμή που ο Μαρσύας ετοιμάζεται να πάρει τους αυλούς που πέταξε η Αθηνά και να παίξει αυτός για να αποδείξει τάχα την ανωτερότητά του. Χαρακτηριστική για τη ρεαλιστική τεχνοτροπία του Μύρωνα είναι η μορφή του Μαρσύα με την έντονη τριχοφυΐα στο στήθος, τις ρυτίδες στο μέτωπο και τα ανάκατα μαλλιά. Η Αθηνά από την πλευρά της δεν έχει την εξιδανικευμένη ομορφιά μιας θεάς, αλλά τα χαρακτηριστικά μιας καλοφτιαγμένης νεαρής κοπέλας η οποία παρακολουθεί τον αλαζόνα σάτυρο με θεϊκή γαλήνη και χάρη..



Ο μύθος σύμφωνα με τον οποίο η Αθηνά πέταξε τους αυλούς γιατί προσπαθώντας να παίξει παραμορφωνόταν το όμορφο πρόσωπό της, αποτελούσε ταυτόχρονα κριτική στη μουσική των αυλών, τους οποίους έπαιζαν κυρίως επαγγελματίες μουσικοί. Αντίθετα, η λύρα και η κιθάρα ήταν τα μουσικά όργανα που προτιμούσαν οι αριστοκράτες, καθώς συνόδευαν την επική, τη λυρική και τη χορική ποίηση. Είναι, επομένως, λογικό να υποθέσουμε ότι το έργο του Μύρωνα ήταν ανάθημα ενός αριστοκράτη ή ενός νικητή σε αγώνες κιθαρωδίας. Τα αγάλματα που εικονίζονται είναι ρωμαϊκά αντίγραφα σε μάρμαρο.

Τον ίδιο έντονο ρεαλισμό τον συναντούμε και σε ένα άλλο χάλκινο άγαλμα του Μύρωνα, που το γνωρίζουμε και αυτό από μαρμάρινα αντίγραφα των ρωμαϊκών χρόνων: τον *Δισκοβόλο*. Το έργο εικονίζει έναν νέο αθλητή που ετοιμάζεται να ρίξει τον δίσκο. Η στάση αποτυπώνει μια στιγμιαία κίνηση: ο αθλητής έχει λυγίσει τα γόνατα, έχει χαμηλώσει το σώμα και έχει τεντώσει το δεξί χέρι, καθώς παίρνει δυνάμεις· ο θεατής έχει την αίσθηση ότι είναι έτοιμος να ανασηκωθεί, για να ρίξει όσο μπορεί μακρύτερα τον δίσκο. Αξιοπρόσεκτη είναι η ακρίβεια με την οποία αποδίδεται η ανατομία του σώματος. Δεν γνωρίζουμε πού ήταν στημένο το πρωτότυπο άγαλμα του Δισκοβόλου, μπορούμε όμως να υποθέσουμε ότι ήταν αφιέρωμα κάποιου αθλητή σε ένα μεγάλο ιερό. Στην Αρχαιότητα ο δίσκος δεν ήταν ένα αυτόνομο άθλημα, αλλά αποτελούσε μέρος του πεντάθλου, δηλαδή μιας σειράς πέντε αθλημάτων, που περιελάμβανε τον δρόμο, το άλμα, την πάλη, τον δίσκο και το ακόντιο.



Ρωμαϊκό αντίγραφο του περίφημου Δισκοβόλου, έργου του 5^{ου} αι.



Το 1973 ανακαλύφθηκαν στη θάλασσα της Καλαβρίας, κοντά στο χωριό Riace, δύο μεγάλα χάλκινα αγάλματα του 5ου αιώνα π.Χ.. Τα αγάλματα του *Riace* εικονίζουν δύο όρθιους γυμνούς γενειοφόρους άνδρες, ο ένας από τους οποίους (αριστερά)) φορούσε στο κεφάλι κράνος κορινθιακού τύπου και κρατούσε ξίφος στο δεξί χέρι και ασπίδα στο αριστερό . Το άλλο άγαλμα (δεξιά) κρατούσε και αυτό στο δεξί χέρι ξίφος και στο αριστερό ασπίδα και έχει μακριά μαλλιά, που πέφτουν σε κυματοειδείς βοστρύχους στον αυχένα και συγκρατούνται γύρω από το κρανίο με μια φαρδιά ταινία. Τα αγάλματα έχουν ύψος 2,06 m και εικονίζουν πιθανότατα ήρωες. Βέβαιο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι πρωτότυπα. Τα αγάλματα του Riace είναι για μας σπάνιες και πολύτιμες μαρτυρίες που μας βοηθούν να αποκτήσουμε μια πληρέστερη αντίληψη για τα έργα του «αυστηρού ρυθμού» (480-450 π.Χ.).



Τα χάλκινα αγάλματα ηρώων από τη θάλασσα κοντά στο Riace της Καλαβρίας, (αριστερά το νεότερο, 440 π.Χ. και δεξιά το αρχαιότερο, 460 π.Χ.). Ρήγιο Καλαβρίας, Museo Nazionale.

Ο ναός του Δία είναι ο μεγαλύτερος αρχαίος ναός της Πελοποννήσου· το μνημειακό του μέγεθος και ο πλούτος του γλυπτού διακόσμου προκαλούν δικαιολογημένα τον θαυμασμό.

Ο μαρμάρινος γλυπτός διάκοσμος είναι σύγχρονος με την κατασκευή του ναού. Περιλαμβάνει δώδεκα ανάγλυφες μετόπες τοποθετημένες ανά έξι επάνω από τον πρόναο και επάνω από τον οπισθόδομο καθώς και δύο αετωματικές συνθέσεις. Στις μετόπες εικονίζονται οι δώδεκα άθλοι του Ηρακλή. Η τεχνοτροπία είναι πολύ διαφορετική από εκείνη των μετοπών του θησαυρού των Αθηναίων και των αετωμάτων του ναού της Αφαίας. Εδώ οι μορφές στέκονται και κινούνται πολύ πιο ελεύθερα και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα σώματα και τα ρούχα τα κάνει να φαίνονται πιο φυσικά. Οι μορφές έχουν την έκφραση μιας θεϊκής υπεροχής και αυτοπεποίθησης



Μετόπη από τον πρόναο του ναού του Δία στην Ολυμπία: Ο Ηρακλής καθώς προσπαθεί να καθαρίσει την κόπρη του Αυγεία. Ο ήρωας ετοιμάζεται να ανοίξει με λαστό ένα ρήγμα στον τοίχο του στάβλου, από όπου θα εισρεύσει το ορμητικό νερό του Αλφειού και θα παρασύρει την κόπρη· πίσω του η προστάτιδά του θεά, η Αθηνά, του δείχνει με το δόρυ της το σημείο όπου πρέπει να χτυπήσει., 472-456 π.Χ.

Ακόμη πιο σαφής είναι αυτή η τάση στα γλυπτά των αετωμάτων. Στο ανατολικό αέτωμα εικονίζεται ένας τοπικός μύθος, η αρματοδρομία του Πέλοπα και του Οινόμαου, ενώ στο δυτικό η Κενταυρομαχία.

Τα αετωματικά γλυπτά του ναού του Δία στην Ολυμπία έχουν μεγάλη καλλιτεχνική αξία και αποτελούσαν το απόγειο της ως τότε ελληνικής τέχνης. Η σύνθεση του ανατολικού αετώματος είναι στατική, αλλά η ένταση και η αγωνία που διακατέχει τα πρόσωπα είναι εμφανής στη στάση τους και στην έκφραση των προσώπων τους. Έντονη και ζοφερή είναι αντίθετα η δράση στο δυτικό αέτωμα, όπου οι Κένταυροι συμπλέκονται με τους Λαπίθες και τις γυναίκες τους.



Δυτικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία: 472-456 π.Χ. . Στο κέντρο της παράστασης δεσπόζει η επιβλητική μορφή του γαλήνιου θεού Απόλλωνα, που απλώνει το χέρι για να σταματήσει τους Κενταύρους από το να κακοποιήσουν τις Λαπιθίδες, ενώ δεξιά και αριστερά του μάχονται οι δύο πρωταγωνιστές, ο Πειρίθους και ο Θησέας, που σώζουν τις νεαρές κοπέλες. Η μάχη με τους Κενταύρους συμβόλιζε στα μάτια των αρχαίων Ελλήνων τη νίκη του πολιτισμού και της σωφροσύνης, ενάντια στην κτηνώδη βία. Αξιοσημείωτη είναι εδώ η διαφορά ανάμεσα στα σεμνά και όμορφα πρόσωπα των Λαπιθίδων και τις άγριες φυσιογνωμίες των Κενταύρων.



Τμήμα της βόρειας ζωφόρου του Παρθενώνα με παράσταση νεαρών ιππέων που συμμετέχουν στη γιορτή των Παναθηναίων.

Το αποκορύφωμα της κλασικής αρχιτεκτονικής γλυπτικής εμφανίζεται στον πλούσιο γλυπτό διάκοσμο του Παρθενώνα, που με την εξαιρετική πολυμορφία του και την ποιότητά του φανερώνει την πρόθεση των Αθηναίων να αποτυπώσουν στο μνημείο αυτό τη λαμπρότερη δυνατή εικόνα της πόλης τους, ακολουθώντας την πρόταση του Περικλή.

Εκτός από τις συνθέσεις των δύο αετωμάτων, που αποτελούνται από ολόγλυφα αγάλματα υπερφυσικού μεγέθους, και τα ανάγλυφα που κοσμούν τις 92 συνολικά μετόπες στις τέσσερις πλευρές του κτηρίου επάνω από τις κιονοστοιχίες, υπάρχει και μία μοναδική για δωρικό ναό ανάγλυφη ζωφόρος ύψους 1,06 m και με συνολικό μήκος περίπου 160 m, η οποία περιτρέχει εξωτερικά τους τοίχους του σηκού, τον πρόναο και τον οπισθόδομο. Αυτό σημαίνει ότι οι μετόπες ήταν έτοιμες το 442, η ζωφόρος ολοκληρώθηκε πριν από το 437, ενώ τα γλυπτά των αετωμάτων, που δεν ήταν δομικά στοιχεία του ναού, κατασκευάστηκαν τελευταία.

Το γεγονός ότι γνωρίζουμε πότε ακριβώς τοποθετήθηκαν στον ναό τα διάφορα τμήματα του γλυπτού διακόσμου μάς επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της τεχνοτροπίας: οι μετόπες, τα πρώτα γλυπτά που αποπερατώθηκαν, έχουν ακόμη στοιχεία του «αυστηρού ρυθμού», δείχνοντας μια προτίμηση στις λείες επιφάνειες και στα βαριά ρούχα που καλύπτουν το ανθρώπινο σώμα με τις πτυχώσεις τους· στη ζωφόρο το πλάσιμο των μορφών φαίνεται πιο μαλακό και τα υφάσματα λεπτότερα· τέλος στα αετώματα, που έγιναν τελευταία, η διαμόρφωση των σωμάτων διακρίνεται μέσα από τα πλούσια πτυχωμένα ενδύματα, που σε ορισμένα σημεία μοιάζουν να κολλούν σαν βρεγμένα επάνω στην επιδερμίδα. Αυτά είναι τα πρώτα δείγματα του λεγόμενου «πλούσιου ρυθμού» που θα επικρατήσει στην τελευταία τριακονταετία του 5ου αιώνα π.Χ.



Τμήμα της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα με παράσταση γυναικών που ήταν αρμόδιες να υφάνουν τον πέπλο της Αθηνάς. Αποτελούν υπόδειγμα του «πλούσιου ρυθμού»

Στα αετώματα και τις μετόπες εικονίζονται θέματα παρμένα από τη μυθολογία. Οι παραστάσεις των μετοπών κάθε πλευράς έχουν ενιαίο θέμα. Βλέπουμε έτσι σκηνές από τέσσερις πολύ γνωστές μυθικές μάχες: (1) στην ανατολική πλευρά τη Γιγαντομαχία, δηλαδή τη μάχη των θεών του Ολύμπου εναντίον των Γιγάντων· (2) στη βόρεια πλευρά την Ιλίου Πέρσιν, δηλαδή την άλωση της Τροίας· (3) στη δυτική πλευρά την αττική Αμαζονομαχία, με άλλα λόγια την προσπάθεια των Αμαζόνων να καταλάβουν την Ακρόπολη, την οποία απέκρουσαν με επιτυχία οι Αθηναίοι· (4) στη νότια πλευρά τη θεσσαλική Κενταυρομαχία τη μάχη των Λαπιθών και των Κενταύρων στους γάμους του Πειρίθου με τη συμμετοχή του Θησέα. Οι μάχες αυτές έχουν συμβολική σημασία, αφού δείχνουν τις δυνάμεις της έννομης τάξης (τους θεούς του Ολύμπου) και του ανθρώπινου πολιτισμού (τους Λαπίθες) να νικούν τις δυνάμεις του χάους (τους Γίγαντες) και της άγριας φύσης (τους Κενταύρους) και τους Έλληνες να νικούν τους βαρβάρους (τους Τρώες και τις Αμαζόνες).



Δεξιά:
Παρθενών,
νότια
μετώπη 7

Αριστερά:
Παρθενών,
νότια
μετώπη 28



Το ανατολικό αετώμα έδειχνε τη γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλι του Δία. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Δίας είχε αφήσει έγκυο την κόρη του Ωκεανού Μήτιν (που το όνομά της σημαίνει "σύνεση"): επειδή όμως, σύμφωνα με έναν χρησμό της Γης, μετά την κόρη που είχε ήδη στην κοιλιά της θα γεννούσε έναν γιο που θα γινόταν κυρίαρχος του ουρανού, την κατάπιε. Όταν έφτασε ο χρόνος να γεννηθεί η κόρη, ο Ήφαιστος χτύπησε το κεφάλι του Δία με το τσεκούρι του και από μέσα βγήκε η Αθηνά οπλισμένη.



Γλυπτά του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα.

Πάνω: Ο Διόνυσος και γυναικείες θεότητες.

Κάτω: Τρεις από τις θεές του Ανατολικού αετώματος, πιθανόν η Διώνη, η Εστία και η Αφροδίτη, αξεπέραστα πρότυπα γλυπτικής τελειότητας. Τα γλυπτά βρίσκονται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο



*Γλυπτά του δυτικού αετώματος του
Παρθενώνα.*

*Δεξιά: Ποτάμια θεότητα της Αθήνας,
ίσως ο Ιλισσός.*

*Κάτω: Η θεά Τρις. Γλυπτά που
βρίσκονται σήμερα στο Βρετανικό
Μουσείο*



Το δυτικό αέτωμα έδειχνε τη διαμάχη της Αθηνάς και του Ποσειδώνα για την κατοχή της Αττικής, την οποία είχε κερδίσει η Αθηνά, χαρίζοντας στους Αθηναίους μια ελιά, δώρο που θεώρησαν σημαντικότερο από την πηγή νερού που τους χάρισε ο Ποσειδώνας. Και στα δύο αετώματα η γλυπτική απόδοση των μορφών είναι απaráμιλλη ως προς το ήθος, τη χάρη, την αρμονία των μορφών στο δεδομένο χώρο, αλλά και την αιώνια αίσθηση του ωραίου που αποπνέουν.

Η ανάγλυφη ζωφόρος αποτυπώνει με τρόπο συμβολικό τη μεγάλη πομπή που οργάνωναν οι Αθηναίοι στα Παναθήναια, τη σημαντικότερη γιορτή της Αθηνάς. Η απεικόνιση της πομπής των Παναθηναίων στη ζωφόρο του Παρθενώνα αρχίζει από τη νοτιοδυτική γωνία και, ακολουθώντας δύο παράλληλες πορείες, κατά μήκος της νότιας και της βόρειας πλευράς, καταλήγει στην ανατολική πλευρά, όπου βλέπουμε την τελετή παράδοσης του πέπλου. Στο μέσο της ανατολικής πλευράς, επάνω από την κύρια είσοδο του ναού, εικονίζονται καθιστοί οι δώδεκα θεοί του Ολύμπου· κοντά σε αυτούς εικονίζονται όρθιοι οι επώνυμοι ήρωες των δέκα φυλών που δημιούργησε στο τέλος του 6ου αιώνα π.Χ. με την πολιτική του μεταρρύθμιση ο Κλεισθένης και βεβαίως η παράδοση του πέπλου. Η παράσταση της ζωφόρου συνδέει τον κόσμο των ανθρώπων (έντονα κινούμενες και γεμάτες συναίσθημα μορφές) με τον κόσμο των θεών (γαλήνιες και ελαφρώς κινούμενες μορφές) και έχει θρησκευτικό και ταυτόχρονα πολιτικό περιεχόμενο.

Γλυπτά από το λίθο VI του ανατολικού τμήματος της ζωφόρου του Παρθενώνα με θέμα Ολύμπιους θεούς (από αριστερά, ο Ποσειδών, ο Απόλλων κι η Άρτεμις. Η γαλήνη που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα, η απόδοση των πτυχών και η άνεση του καλλιτέχνη στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών, αλλά και του ήθους των, επιτρέπουν τον ανυπόκριτο θαυμασμό της ανθρωπότητας για αυτά τα αξεπέραστα, εδώ και 25 αιώνες, γλυπτά.



Στη νότια πλευρά οι συμμετέχοντες ομαδοποιούνται ανά δέκα, ενώ στη βόρεια ανά τέσσερις. Από τη διάταξη αυτή μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στη βόρεια πλευρά αποτυπώνεται η πατροπαράδοτη διαίρεση σε τέσσερις φυλές, που ήταν κοινή για όλους τους Έλληνες, ενώ στη δεύτερη η αναδιοργάνωση της πόλης από τον Κλεισθένη, στα χρόνια μετά το 509 π.Χ., με τη δημιουργία δέκα νέων φυλών, η οποία αποτέλεσε τη βάση για την εδραίωση του δημοκρατικού πολιτεύματος. Τα εικονιζόμενα πρόσωπα είναι ιερείς, άρχοντες, μουσικοί με αυλούς και κιθάρες, νέοι έφιπποι και επάνω σε άρματα, άλλοι που οδηγούν τα ζώα της θυσίας και κουβαλούν υδρίες με νερό, νεαρές γυναίκες κανηφόροι (που κουβαλούν καλάθια με τα απαραίτητα για τη θυσία) και αρρηφόροι (νεαρά κορίτσια καλών οικογενειών που υπηρετούσαν για ένα διάστημα την Αθηνά), γέροντες θαλλοφόροι (που κρατούν κλαδιά με φύλλα) και άλλοι πολίτες που η ιδιότητά τους δεν μπορεί να προσδιοριστεί με βεβαιότητα. Μπορούμε επομένως να πούμε ότι στη ζωφόρο του Παρθενώνα εμφανίζονται όλοι όσοι συμμετείχαν στην πομπή των Παναθηναίων.

Γλυπτά από το λίθο Π του δυτικού τμήματος της ζωφόρου του Παρθενώνα με θέμα τους νέους έφιππους αθηναίους. Η φυσικότητα και η λυρική κίνηση, η απόδοση των πτυχών και της έντασης των μορφών καθιστούν αθάνατα τα αριστουργήματα της ζωφόρου του Παρθενώνα.

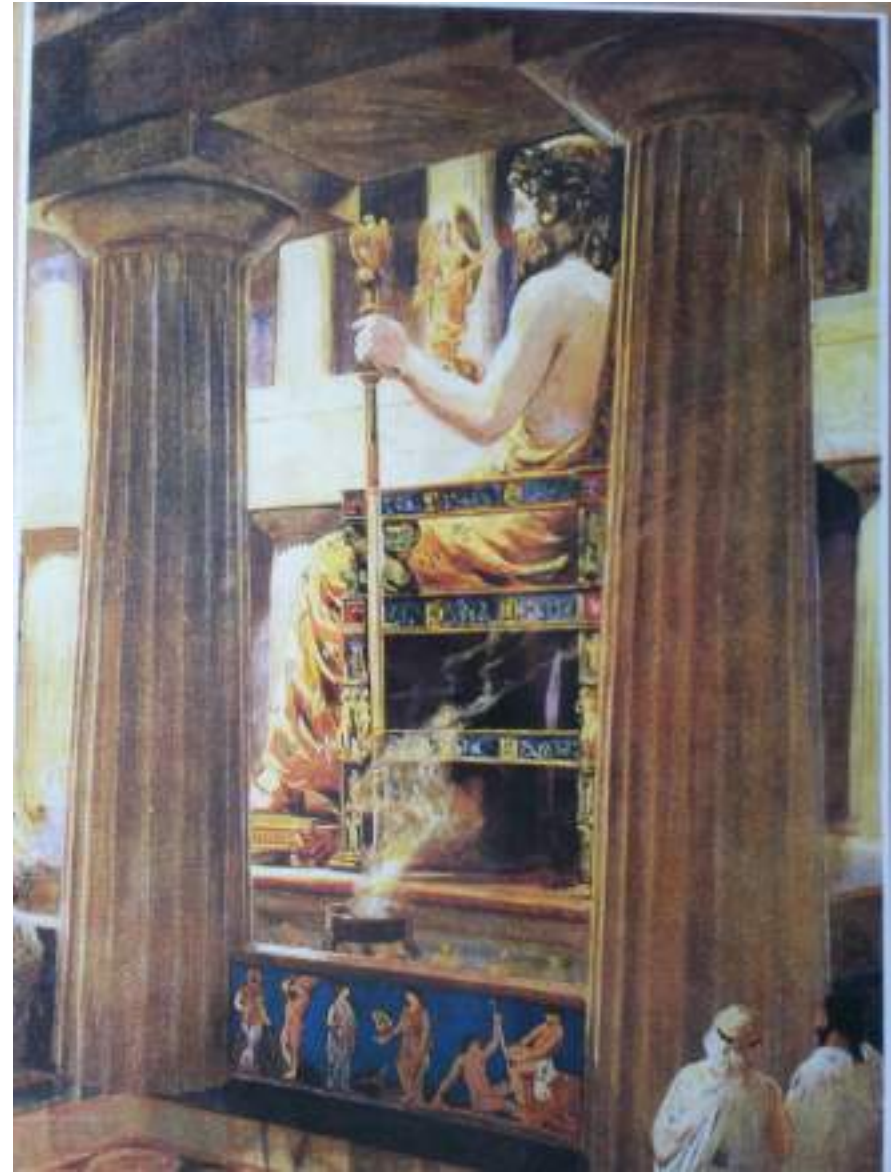


Το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς που ήταν στημένο στον σηκό του Παρθενώνα, ήταν έργο του **Φειδία**, του πιο διάσημου καλλιτέχνη της αρχαίας Ελλάδας και ήταν έτοιμο το 437 π.Χ.. Το συνολικό του ύψος (μαζί με το βάθρο) ήταν 26 αττικοί πήχεις (περίπου 11,70 m). Το ελεφαντόδοντο χρησιμοποιούνταν στα γυμνά μέρη και το χρυσάφι, δουλεμένο σε λεπτά φύλλα, στα ενδύματα. Η Αθηνά φορούσε ποδήρη πέπλο που ήταν ζωσμένος στη μέση, αιγίδα στο στήθος και τους ώμους, κράνος στο κεφάλι, και σανδάλια στα πόδια· στο προτεταμένο δεξί χέρι κρατούσε μια φτερωτή Νίκη και με το αριστερό ακουμπούσε σε μια ασπίδα, στην εσωτερική πλευρά της οποίας ήταν τυλιγμένο ένα φίδι. Το άγαλμα πατούσε επάνω σε ένα βάθρο, στο οποίο υπήρχε μια πολυπρόσωπη ανάγλυφη παράσταση με τη γέννηση της Πανδώρας. Αλλά και το ίδιο το άγαλμα είχε πλούσιο γλυπτό διάκοσμο: το κεντρικό λοφίο του κράνους στηριζόταν σε μια σφίγγα και τα πλαϊνά σε δύο γρύπες· στο κέντρο της αιγίδας, επάνω στο στήθος, υπήρχε ένα γοργόνειο (το κεφάλι της Γοργούς που είχε κόψει ο Περσέας)· μεγάλες ανάγλυφες μορφές στην εξωτερική πλευρά της ασπίδας εικόνιζαν την αττική Αμαζονομαχία και άλλες, μικρότερες, στις σόλες των σανδαλιών τη θεσσαλική Κενταυρομαχία. Στο εσωτερικό της ασπίδας ήταν ζωγραφισμένη η Γιγαντομαχία.



Ένα μαρμάρινο άγαλμα του 3ου αιώνα μ.Χ. που βρέθηκε στην Αθήνα κατά την εκσκαφή των θεμελίων του Βαρβακείου μεγάρου και ονομάζεται γι' αυτό Αθηνά του Βαρβακείου, μάς δίνει μια εικόνα του αγάλματος του Φειδία. Παρατίθεται επίσης μια σύγχρονη αναπαράσταση.

Οι Ηλείοι ανάθεσαν την ίδια εποχή στον διάσημο καλλιτέχνη την κατασκευή ενός μνημειακού χρυσελεφάντινου αγάλματος του Δία για τον ναό της Ολυμπίας που είχε τελειώσει 20 χρόνια νωρίτερα, το 456 π.Χ. Το άγαλμα του Δία στην Ολυμπία είχε περίπου το ίδιο ύψος με την Αθηνά του Παρθενώνα (12,40 m μαζί με τη βάση του), ήταν όμως στην πραγματικότητα μεγαλύτερο, αφού ο θεός δεν εικονιζόταν όρθιος αλλά καθιστός στον πολυτελή θρόνο του· θεωρούνταν ένα από τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου και πολλοί έρχονταν από μακριά για να το θαυμάσουν καθώς έδινε στον θεατή την εντύπωση πως ο Δίας ήταν ζωντανός και ετοιμαζόταν να σηκωθεί από το θρόνο για να εκτοξεύσει τον κεραυνό του. Ήταν γενική η πεποίθηση ότι τα έργα του Φειδία —ειδικά μάλιστα τα χρυσελεφάντινα αγάλματα της Αθηνάς και του Δία— ήταν αντάξια των θεών που απεικόνιζαν και τόνωναν την πίστη των ανθρώπων σε αυτούς. Δεν είναι τυχαίο ότι το άγαλμα του Δία στην Ολυμπία είχε μετρηθεί με ακρίβεια και οι διαστάσεις του είχαν γίνει αντικείμενο μελέτης και διεξοδικής ανάλυσης



Καλλιτεχνική απεικόνιση του αγάλματος του Διός στην Ολυμπία. Το άγαλμα καταστράφηκε στην Ύστερη Αρχαιότητα από φωτιά και ενώ είχε μεταφερθεί στην Κωνσταντινούπολη.



Λίγο νεότερος από τον Αθηναίο Φειδία ήταν ο δεύτερος κορυφαίος γλύπτης του 5ου αιώνα π.Χ., ο **Πολύκλειτος** από το Άργος ο οποίος είχε γράψει ένα βιβλίο με τον τίτλο Κανών. Εκεί εξηγούσε τις αρχές της τέχνης του και ασχολούνταν συστηματικά με το πρόβλημα των σωστών αναλογιών του ανθρώπινου σώματος.

Την εφαρμογή των θεωριών αυτών θαυμάζουμε σε ένα άγαλμα γυμνού αγένειου νέου άνδρα, που κρατούσε πιθανότατα στο αριστερό του χέρι ένα δόρυ και γι' αυτό ονομάζεται *Δορυφόρος*. Το άγαλμα είναι αξιοσημείωτο για το στήσιμό του. Το άνετο σκέλος είναι έντομα λυγισμένο στο γόνατο και η κνήμη πηγαίνει προς τα πίσω και πλάγια, ενώ το πόδι πατάει στο έδαφος μόνο με τις άκρες των δαχτύλων. Η στάση αυτή κάνει τη λεκάνη να κλίνει προς την πλευρά του άνετου σκέλους, ενώ οι ώμοι έχουν αντίθετη κλίση. Με τον τρόπο αυτό το άγαλμα έχει ισορροπημένη δομή, αλλά δείχνει ταυτόχρονο κινημένο.

Μπορεί δηλαδή ο θεατής, ανάλογα με την οπτική γωνία από την οποία βλέπει το έργο, να θεωρήσει ότι ο νέος στέκεται χαλαρά η περπατάει αργά. Έτσι ο Πολύκλειτος δημιούργησε ένα μοτίβο στήριξης που του επέτρεπε να προσαρμόζει μίαν αυστηρά δομημένη μορφή σε διαφορετικά συμφραζόμενα, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να την τροποποιεί πολύ και να αλλάζει τις αναλογίες της.

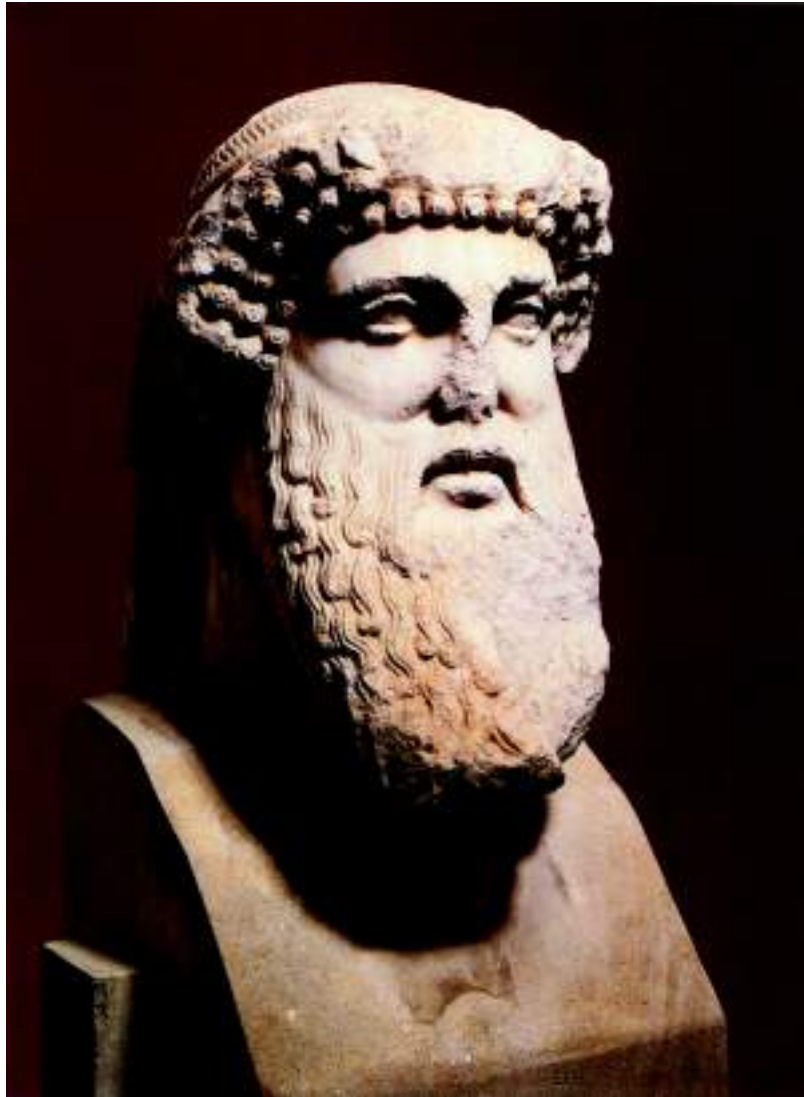
Ο *Δορυφόρος* του Πολυκλείτου χρονολογείται γύρω στο 450 π.Χ και είχε αμέσως σημαντική επιρροή στην τέχνη.

Το καλύτερα σωζόμενο αντίγραφο προέρχεται από το θέατρο της Πομπηίας και βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νεάπολης

Ένα άλλο άγαλμα με όμοια τεχνοτροπία και αναλογίες, που αποδίδεται και αυτό στον Πολύκλειτο, είναι ο *Διαδούμενος*. Και αυτό το έργο ήταν χάλκινο, μας είναι όμως γνωστό από μαρμάρινα αντίγραφα, το καλύτερο από τα οποία βρέθηκε στη Δήλο και φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Εικονίζεται ένας νεαρός αθλητής, αγένιος όπως ο Δορυφόρος, που μετά τη νίκη του δένει μια ταινία γύρω από το κεφάλι του. Παρ' όλες τις ομοιότητες στη δομή του σώματος και στην απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών (για παράδειγμα, του στήθους και των κοιλιακών μυών), ο *Διαδούμενος* είναι μεταγενέστερη δημιουργία και χρονολογείται πιθανότατα στη δεκαετία 430-420 π.Χ. Ο Πολύκλειτος φημιζόταν ως δημιουργός αγαλμάτων νικητών σε αθλητικούς αγώνες και ξέρουμε ότι κάποια από τα έργα του εικόνιζαν περίφημους ολυμπιονίκες, όπως γνωρίζουμε και ότι πολλοί μαθητές του τον μιμήθηκαν. Έτσι μπορούμε να μιλούμε για «πολυκλείτεια σχολή» στη γλυπτική του δεύτερου μισού του 5ου και των αρχών του 4ου αιώνα π.Χ.

Ρωμαϊκό αντίγραφο του Δορυφόρου. Τα ρωμαϊκά αντίγραφα των ελληνικών αγαλμάτων χαρακτηρίζονταν συχνότατα από πολλά ένθετα στηρίγματα στα χέρια, τον κορμό και τα πόδια, τα οποία δεν υπήρχαν στα πρωτότυπα. Τα στηρίγματα αυτά είναι ξεκάθαρα στο Δορυφόρο.





Από τους πολλούς γλύπτες που υπήρξαν μαθητές του Φειδία δύο φαίνεται να είναι οι σημαντικότεροι: ο **Αλκαμένης** και ο **Αγοράκριτος**. Ο πρώτος ήταν Αθηναίος και μπορούμε να τοποθετήσουμε τη δραστηριότητά του στο δεύτερο μισό του 5ου αιώνα π.Χ.. Το γνωστότερο έργο του Αλκαμένη ήταν το σύνταγμα των χάλκινων αγαλμάτων της Αθηνάς και του Ηφαίστου που στήθηκε στον ναό του Ηφαίστου στην Αθήνα πιθανότατα το 421 π.Χ. Έργο του ίδιου γλύπτη ήταν και ο *Ερμής Προπύλαιος*, που βρισκόταν ακριβώς στην είσοδο της Ακρόπολης. Το γλυπτό ακολουθούσε έναν αρχαϊκό τύπο μνημείου που τοποθετούνταν σε δρόμους ή σε περάσματα και εικόνιζε το κεφάλι του γενειοφόρου θεού επάνω σε μια τετράγωνη στήλη (που την αποκαλούμε *ερμαϊκή*). Η παράδοση απαιτούσε το κεφάλι να είναι αρχαιοπρεπές και για τον λόγο αυτό είχε αρχαϊκά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Την τεχνοτροπία αυτή, που τη συναντούμε και σε άλλα έργα της κλασικής, της ελληνιστικής και της ρωμαϊκής εποχής, την ονομάζουμε *αρχαϊστική*.

Ερμαϊκή στήλη, παραλλαγή του Ερμή Προπυλαίου του Αλκαμένη. Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως.

Ο δεύτερος σημαντικός μαθητής του Φειδία ήταν ο **Αγοράκριτος** από την Πάρο, του οποίου η πιο σημαντική δημιουργία, το μαρμάρινο άγαλμα της θεάς *Νέμεσης* στον *Ραμνούντα* της Αττικής, έχει σωθεί σε πολύ αποσπασματική κατάσταση και χρονολογείται στη δεκαετία 430-420 π.Χ. Τα περισσότερα θραύσματα του αγάλματος βρίσκονται στις αποθήκες του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου και στον αρχαιολογικό χώρο του Ραμνούντα. Ένα αρκετά μεγάλο θραύσμα του κεφαλιού μεταφέρθηκε ήδη τον 18ο αιώνα στην Αγγλία και βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο. Το άγαλμα, με ύψος 3,50-3,60 m (το συνολικό ύψος μαζί με τη βάση ήταν 10 πήχεις, δηλαδή 4,44 m), ήταν κατασκευασμένο από παριανό μάρμαρο και εικόνιζε τη θεά όρθια, ντυμένη με χιτώνα και ιμάτιο, με φιάλη στο προτεταμένο δεξί χέρι και κλαδί μηλιάς στο αριστερό. Η φιάλη, που πρέπει να τη φανταστούμε χάλκινη όπως και το κλαδί της μηλιάς, ήταν διακοσμημένη με ανάγλυφες κεφαλές Αιθίοπων.



Αναπαράσταση του αγάλματος της Νέμεσης στον Ραμνούντα, έργου του Αγορακρίτου. Η βάση του αγάλματος ήταν διακοσμημένη με ανάγλυφες παραστάσεις από τον μύθο σχετικά με τη γέννηση της Ελένης.



Η αντιγραφική παράδοση των ρωμαϊκών χρόνων μάς έχει διασώσει αρκετούς αγαλματικούς τύπους που ανάγονται σε σημαντικές δημιουργίες του β' μισού του 5ου αιώνα π.Χ., χωρίς να είναι, ωστόσο, δυνατή η ταύτισή τους με έργα που μας είναι γνωστά από αρχαίους συγγραφείς. Βέβαιο είναι ότι έχουμε να κάνουμε με περίφημες δημιουργίες καλλιτεχνών που μαθήτευσαν ή δούλεψαν στην Αθήνα στα χρόνια 440-410 π.Χ. Τα αγάλματα αυτά προκαλούσαν τον θαυμασμό των αρχαίων ως το τέλος της αρχαιότητας· ανάμεσά τους αξίζει να αναφέρουμε τη λεγόμενη *Αθηνά Medici*, της οποίας το πρωτότυπο ήταν ένα μεγάλο χρυσελεφάντινο άγαλμα (ίσως η *Αθηνά Αρεία* του Φειδία) των χρόνων γύρω στο 440 π.Χ., τον λεγόμενο *Δία της Δρέσδης*, που χρονολογείται γύρω στο 430 π.Χ. και ίσως εικονίζει τον Άδη, τον θεό του κάτω κόσμου, τη σύγχρονή του *Αθηνά Farnese* και τη λεγόμενη *Αφροδίτη Λούβρου-Νεάπολης*, που εικονίζει την Αφροδίτη Νυμφία. Η τελευταία αυτή δημιουργία χρονολογείται στα χρόνια 420-410 π.Χ. και παρουσιάζει ενδιαφέρον από εικονογραφική άποψη εξαιτίας της γύμνωσης του στήθους που θεωρείται ως απαρχή για την απεικόνιση γυμνής Αφροδίτης στον 4ο αιώνα π.Χ.

Σε πρώτο επίπεδο ο Δίας της Δρέσδης:(εκεί φυλάσσεται), αντίγραφο αγάλματος των χρόνων γύρω στο 430 π.Χ.. Σε δεύτερο επίπεδο η Αφροδίτη Λούβρου από το ομώνυμο μουσείο

Ένα παράδειγμα της τεχνοτροπίας της εποχής του Παρθενώνα είναι και το λεγόμενο *Ελευσινιακό ανάγλυφο* που χρονολογείται στη δεκαετία 440-430 π.Χ. Το ανάγλυφο είναι έργο εξαιρετικής ποιότητας και ασυνήθιστα μεγάλου μεγέθους (έχει ύψος 2,20 m). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση, για την οποία έχουν προταθεί διαφορετικές ερμηνείες: εικονίζονται οι δύο μεγάλες θεές της Ελευσίνας, η Δήμητρα και η Περσεφόνη, η μία απέναντι στην άλλη, με ένα μικρό αγόρι ανάμεσά τους. Η Δήμητρα, θεά-μητέρα, είναι ντυμένη με πέπλο και κρατάει ένα σκήπτρο ως σύμβολο εξουσίας, ενώ η Κόρη έχει νεανικά χαρακτηριστικά, φοράει χιτώνα και ιμάτιο και έχει στο χέρι μια δάδα, που χρησίμευε για να φωτίζει τις νυχτερινές μυστηριακές τελετές στο ιερό της Ελευσίνας. Το νεαρό παιδί έχει μακριά μαλλιά, που δένονται σε κόμπο επάνω από το μέτωπο, φοράει σανδάλια στα πόδια, είναι όμως σχεδόν γυμνό, με μόνο ένδυμα ένα μικρό ιμάτιο, που καλύπτει τον δεξιό ώμο, πέφτει πίσω από την πλάτη και συγκρατείται με το αριστερό χέρι. Όποιο και αν είναι το θέμα της παράστασής του, το Ελευσινιακό ανάγλυφο πρέπει να θεωρηθεί σημαντικό θρησκευτικό μνημείο που συνδέεται με την ελευσινιακή λατρεία, ενδεχομένως με τις μυστηριακές τελετές που γίνονταν στο τελεστήριο της Ελευσίνας.



Μεγάλο ανάγλυφο από την Ελευσίνα: Δήμητρα, Περσεφόνη και μικρό αγόρι, 440-430 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Η ολοκλήρωση των μεγάλων οικοδομικών έργων στην Ακρόπολη της Αθήνας δημιούργησε νέα δεδομένα στον χώρο της τέχνης γενικότερα, καθώς πολυάριθμοι αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι και άλλοι ειδικευμένοι τεχνίτες που είχαν συρρεύσει στην Αθήνα για να δουλέψουν στην Ακρόπολη ήταν αναγκασμένοι να αναζητήσουν αλλού εργασία. Προς την τελευταία αυτή κατεύθυνση φαίνεται ότι βοήθησε και το αθηναϊκό κράτος, επιτρέποντας ξανά την κατασκευή μαρμάρινων επιτύμβιων αναγλύφων, που είχαν απαγορευτεί στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ., σε μια προσπάθεια να περιοριστεί η επίδειξη του πλούτου των αριστοκρατικών οικογενειών. Τα νέα επιτύμβια ανάγλυφα, που εμφανίζονται μετά το 430 π.Χ., δεν προβάλλουν την υψηλή κοινωνική θέση των νεκρών, αλλά τους τοποθετούν μέσα στο οικογενειακό ή το φιλικό τους περιβάλλον. Ως προς τη μορφή τα ανάγλυφα αυτά είναι στήλες με τονισμένο τον άξονα του ύψους, που επιστέφονται με κυμάτιο και ταινία, ανθέμιο ή αέτωμα. Με το πέρασμα του χρόνου όμως εμφανίζονται και πληθαίνουν τα παραδείγματα με αρχιτεκτονική πλαισίωση, η οποία αποτελείται από παραστάδες και αέτωμα.

Στο οικιακό περιβάλλον μάς μεταφέρει η στήλη της Ηγησούς από το νεκροταφείο του Κεραμεικού, που χρονολογείται πιθανότατα γύρω στο 410 π.Χ.: η νεκρή εικονίζεται καθιστή να κοιτάζει ένα δαχτυλίδι, που το έχει πάρει από μια πυξίδα, την οποία κρατάει μπροστά της μια υπηρέτρια. Η αναμφισβήτητη ικανότητα του καλλιτέχνη μας κάνει να ξεχάσουμε για λίγο πως η εικονιζόμενη δεν βρίσκεται πια στη ζωή.

Από αντίγραφα των ρωμαϊκών χρόνων γνωρίζουμε τρεις τύπους Αμαζόνων, που ανάγονται σε πρωτότυπα του δεύτερου μισού του 5ου αιώνα π.Χ. και έχουν ακριβώς το ίδιο ύψος (1,86 m). Η πρώτη ονομάζεται *Αμαζόνα του Σωσικλή*, επειδή το καλύτερα σωζόμενο αντίγραφό της το υπογράφει ο αθηναίος γλύπτης του 2ου αιώνα μ.Χ Σωσικλής. Η δεύτερη είναι η *Αμαζόνα Sciarra*, και η τρίτη είναι η λεγόμενη *Αμαζόνα Mattei*. Ένα κοινό στοιχείο των τριών αγαλματικών τύπων είναι ότι οι Αμαζόνες εικονίζονται πληγωμένες, οι δύο (του Σωσικλή και Sciarra) στο δεξιό στήθος και η τρίτη (Mattei) στον αριστερό μηρό. Είναι, επομένως, σαφές ότι τα πρωτότυπα αγάλματα, που ήταν χάλκινα, είχαν παραγγελθεί και στηθεί μαζί. Ο τύπος *Mattei* αποδίδεται στον **Φειδία**. Το μοτίβο στήριξης με το άνετο σκέλος δίπλα στο στάσιμο και η απόδοση του ενδύματος, που καλύπτει το σώμα αφήνοντας ταυτόχρονα να διαφαίνονται οι καμπύλες του, δικαιολογούν αυτή την απόδοση. Για τους άλλους δύο τύπους οι αρχαιολόγοι συμφωνούν ότι πρέπει να αποδοθούν στον **Πολύκλειτο** και στον **Κρησίλα**. Και στις δύο περιπτώσεις το μοτίβο στήριξης ακολουθεί το πρότυπο του Πολυκλείτου, με το άνετο σκέλος έντονα λυγισμένο προς τα πίσω και το πόδι να ακουμπάει στο έδαφος με τις άκρες των δαχτύλων. Οι Αμαζόνες της Εφέσου, παρόλο που τις ξέρουμε μόνο από αντίγραφα, έχουν ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της ελληνικής γλυπτικής του δεύτερου μισού του 5ου αιώνα π.Χ.

Η Αμαζόνα του Σωσικλή, αντίγραφο μιας από τις Αμαζόνες της Εφέσου, και, σε δεύτερο επίπεδο, η Αμαζόνα Mattei





Περίφημο υπήρξε και το άγαλμα της *Νίκης* του **Παιωνίου**, διάσημου γλύπτη του 5^{ου} αι.. Έχει συνολικό ύψος 2,90 μέτρα μέχρι την κορυφή των φτερών, ενώ ήταν τοποθετημένο επάνω σε τριγωνικό κίονα ύψους 9 μέτρων. Είναι η στιγμή που η Θεά Νίκη κατεβαίνει από τον ουρανό στη γη, σταλμένη από τους θεούς για να φέρει την πολυπόθητη νίκη. Φοράει αραχνοϋφαντο ένδυμα που καλύπτει τους αστραγάλους και στερεώνεται ψηλά στον ένα ώμο, αφήνοντας το ένα στήθος γυμνό. Κρατούσε κλαδί φοινικιάς με το ένα χέρι και στεφάνι αγριελιάς με το άλλο. Πατάει με την άκρη των δακτύλων του ενός ποδιού στη γη ενώ ετοιμάζεται να ακουμπήσει και το άλλο πόδι. Δίπλα της, καταγής, διακρίνεται το κεφάλι ενός αετού, σύμβολο του Δία. Η Νίκη, μαζί με τον αετό που την συνοδεύει, είναι αλληγορική εικόνα που μας παρουσιάζει την στιγμή της τιθασεύσεως του πεπρωμένου.

Το άγαλμα αυτό, τοποθετημένο από τους Μεσσήνιους μετά από μια πολεμική νίκη, στο ιερό του Δία στην Ολυμπία, παριστάνει με μοναδικό και μέχρι σήμερα αξεπέραστο τρόπο στην γλυπτική την ευνοϊκή έκβαση ενός πολέμου.

Οι συμμετρικές αναλογίες, η φυσικότητα, η χάρη και η ομορφιά της νεανικής γυναικείας μορφής της Νίκης, κατατάσσουν το έργο αυτό στα μοναδικά και αξεπέραστα έργα της κλασικής περιόδου

Εξαιρετικά πλούσιος και σημαντικός για τη μελέτη της τέχνης του 4ου αιώνα π.Χ. ήταν ο γλυπτός διάκοσμος του *Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού* για την κατασκευή του οποίου είχαν δουλέψει τέσσερις από τους πιο άξιους καλλιτέχνες της εποχής, ο **Τιμόθεος**, ο **Σκόπας**, ο **Λεωχάρης** και ο **Βρύαξις**.

Τα γλυπτά ήταν όλα από λευκό μάρμαρο και περιλάμβαναν ανάγλυφες ζωφόρους με παραστάσεις Αμαζονομαχίας, Κενταυρομαχίας και αρματοδρομίας στο επάνω μέρος του ποδίου και στο επάνω μέρος του τοίχου, ανδρικά και γυναικεία αγάλματα ανάμεσα στους κίονες, και μια σειρά από λιοντάρια στη βάση της πυραμίδας που αποτελούσε τη στέγη του κτηρίου. Στην κορυφή της πυραμίδας υπήρχε ένα τέθριππο άρμα πολύ μεγάλων διαστάσεων, επάνω στο οποίο βρίσκονταν τα αγάλματα του Μαισώλου και της Αρτεμισίας. Από αυτά διατηρούνται σε καλή κατάσταση δύο υπερφυσικού μεγέθους αγάλματα, ένα ανδρικό ντυμένο με χιτώνα και ιμάτιο και ένα γυναικείο με όμοια ενδυμασία, καθώς και τμήματα από μια ζωφόρο με Αμαζονομαχία και από μια ζωφόρο με Κενταυρομαχία.



Πάνω: Άγαλμα όρθιου ντυμένου άνδρα από το Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού. Κάτω: Παράσταση Αμαζονομαχίας από τη ζωφόρο. Και τα δύο γλυπτά στο Βρετανικό Μουσείο.



Οι αρχαίοι συγγραφείς μάς παραδίδουν αρκετά ονόματα γλυπτών που έζησαν τον 4ο αιώνα π.Χ. και απέκτησαν μεγάλη φήμη. Παρ' όλα αυτά δεν είναι εύκολο να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την τέχνη των περίφημων αυτών καλλιτεχνών, γιατί τα περισσότερα έργα τους έχουν χαθεί. Από τα έργα του **Κηφισοδότου**, του πατέρα του Πραξιτέλη, το πιο γνωστό είναι το σύμπλεγμα της *Ειρήνης με τον μικρό Πλούτο*. Το νόημα της παράστασης είναι συμβολικό: η Ειρήνη είναι μια θεά-βασίλισσα η οποία γεννά και χαρίζει στον κόσμο τον Πλούτο και την αφθονία, που δηλώνεται με το κέρασ της Αμαλθείας. Είναι πολύ πιθανόν ότι οι Αθηναίοι παρήγγειλαν και έστησαν το σύμπλεγμα της Ειρήνης και του Πλούτου στην Αγορά ανάμεσα λίγο μετά τη δημιουργία της Β' Αθηναϊκής Συμμαχίας (377 π.Χ.) η οποία καλλιέργησε την ελπίδα ότι ήταν δυνατή μια συνεννόηση με τους Λακεδαιμονίους που θα είχε ως αποτέλεσμα μια «κοινή ειρήνη» για όλους τους Έλληνες ώστε να έρθει ξανά η ευημερία στην Ελλάδα. Το έργο του Κηφισοδότου εντάσσεται στην παράδοση της αττικής τέχνης του δεύτερου μισού του 5ου αιώνα π.Χ., όπως την είδαμε στα γλυπτά της Ακρόπολης: η απόδοση του πέπλου με τις πλούσιες και πυκνές πτυχές θυμίζει τις καρυάτιδες του Ερεχθείου. Η σύνθεση όμως είναι διαφορετική, καθώς η στροφή του κορμού και η κλίση του κεφαλιού της Ειρήνης, σε συνδυασμό με τη λοξή τοποθέτηση του Πλούτου στον αριστερό της βραχίονα, δημιουργούν μια αίσθηση βάθους.

Αντίγραφο του συμπλέγματος της Ειρήνης και του Πλούτου του Κηφισοδότου. Μόναχο, Γλυπτοθήκη



*Αντίγραφο του Απόλλωνος
Σαυροκτόνου του Πραξιτέλη.
Παρίσι, Λούβρο.*

Ο Πραξιτέλης, γιος του Κηφισοδότου, ήταν ένας από τους πιο διάσημους γλύπτες της Αρχαιότητας. Η *Αφροδίτη της Κνίδου* ήταν το πρώτο τελείως γυμνό άγαλμα της θεάς στην αρχαία ελληνική τέχνη και γι' αυτό έλεγαν ότι πρώτος ο Πραξιτέλης γύμνωσε την Αφροδίτη. Δίπλα στην Αφροδίτη εικονίζεται μια υδρία, αγγείο που χρησίμευε για το λουτρό και όπου η θεά αφήνει το ένδυμά της καθώς ετοιμάζεται να λουστεί. Ο Πραξιτέλης θεωρήθηκε ως ο γλύπτης που αποτύπωσε επιτυχέστερα τον ερωτισμό στην τέχνη. Ένα άλλο περίφημο έργο του Πραξιτέλη, γνωστό από πολλά αντίγραφα, είναι ο *Απόλλων Σαυροκτόνος*, που εικονίζει τον νεαρό γυμνό Απόλλωνα καθώς ετοιμάζεται να σκοτώσει μια μεγάλη σαύρα επάνω σε έναν κορμό δέντρου.



*Αντίγραφο της Κνιδίας
Αφροδίτης του Πραξιτέλη.
Βατικανό, Museo Pio
Clementino.*



Ένα γλυπτό, που ήρθε στο φως το 1877 στο Ηραίο της Ολυμπίας σώζεται σχεδόν ακέραιο: είναι ένα σύμπλεγμα του *Ερμή που μεταφέρει τον μικρό Διόνυσο* στις Νύμφες για να τον αναθρέψουν και έχει σταθεί για να παίξει μαζί του δείχνοντας του ένα τσαμπί σταφύλια, το δώρο του Διονύσου στους ανθρώπους. Η σύνθεση του Ερμή με τον Διόνυσο θυμίζει το σύμπλεγμα της Ειρήνης με τον Πλούτο, έργο, όπως είδαμε, του πατέρα του Πραξιτέλη Κηφισοδότου. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του Ερμή δείχνουν όμως ότι πρέπει να χρονολογηθεί γύρω στο 330 π.Χ.: έχει επιπλέον όλα τα στοιχεία των νεανικών ανδρικών μορφών του **Πραξιτέλη**: την κλίση του κορμού, το έντονο λύγισμα των γοφών, το μαλακό πλάσιμο, το ωοειδές πρόσωπο με τα σαρκώδη χείλη και τα αμυγδαλωτά μάτια. Παρ' όλα αυτά αρκετοί μελετητές αμφιβάλλουν αν είναι πρωτότυπο έργο του Πραξιτέλη: το έντονο γυάλισμα της πρόσθιας όψης, η χρήση τρυπανιού στα μαλλιά και τα ορατά ίχνη εργαλείων στην πίσω όψη (που μοιάζει ημιτελής) οδήγησαν στη σκέψη ότι ίσως είναι αντίγραφο ή μια όψιμη δημιουργία που μιμείται έργο του Πραξιτέλη. Η πλειοψηφία πάντως υποστηρίζει την αυθεντικότητα του γλυπτού.

Σύμπλεγμα του Ερμή και του Διονύσου, έργο του Πραξιτέλη. Ολυμπία, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Οι αρχαίοι συγγραφείς μιλούν με θαυμασμό και για τον Σκόπα από την Πάρο (που τον συναντήσαμε ως γλύπτη στο Μουσείο της Αλικαρνασσού και ως αρχιτέκτονα στον ναό της Αλέας Αθηνάς στην Τεγέα) και επαινούν την ικανότητά του να αποτυπώνει στα γλυπτά του την ορμή και το συναίσθημα. Ωστόσο, παρά τις εκτεταμένες μελέτες, τα υπάρχοντα στοιχεία δεν επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την τέχνη του Σκόπα. Στο εργαστήριο του καλλιτέχνη αποδίδονται τα αποσπασματικά σωζόμενα αρχιτεκτονικά γλυπτά του ναού της Αλέας Αθηνάς στην Τεγέα, του οποίου ο Σκόπας ήταν ο αρχιτέκτονας. Ο σπουδαίος καλλιτέχνης δούλεψε πολύ τα βαθιά, ανεστραμμένα μάτια, που σημαίνουν πάθος. Το κάτω μέρος του προσώπου στις μορφές του είναι χαμηλό, αντίθετα προς το ψηλό μέτωπό τους. Το στόμα είναι συνήθως ανοιχτό για να δηλωθεί η αγωνία, ενώ τα σώματα συστρέφονται και ορίζονται πάνω σε νοητούς διαγώνιους άξονες, κάτι που αποτελεί διάσπαση της πολυκλείτιας τεχνοτροπίας και πρελούδιο της «μπαρόκ» τέχνης των ελληνιστικών χρόνων

Ο λεγόμενος «Πόθος» του Σκόπα, γλυπτό που αποτυπώνει γλαφυρά το αφοπλιστικό συναίσθημα του ερωτικού πόθου. Ρωμαϊκό αντίγραφο.





Ακόμη λιγότερα γνωρίζουμε για τους δύο Αθηναίους γλύπτες που εργάστηκαν μαζί με τον Σκόπα στο Μαυσωλείο, τον Λεωχάρη και τον Βρύαξη, καθώς και τον Τιμόθεο και τον Δημήτριο. Ο πρώτος δούλεψε εκτός των άλλων και για τη βασιλική οικογένεια του Φιλίππου Β' της οποίας φιλοτέχνησε τα χρυσελεφάντινα αγάλματα στο Φιλιπείο της Ολυμπίας. Δικό του έργο θα πρέπει να θεωρείται ο λεγόμενος *Απόλλων του Belvedere*, ένα μαρμάρινο αντίγραφο χάλκινου πρωτοτύπου των χρόνων 330-320 π.Χ.. Εντύπωση προκαλεί ο προσεκτικός σχεδιασμός της μορφής με βάση μία κύρια όψη, και το μαλακό πλάσιμο της σάρκας. Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι ο Απόλλων Belvedere προκάλεσε τον ανεπιφύλακτο θαυμασμό των κλασικιστών του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα και θεωρήθηκε από πολλούς ως το πρότυπο της κλασικής ελληνικής ομορφιάς.

Για τον Βρύαξη οι πληροφορίες μας είναι εξαιρετικά περιορισμένες και δεν επιτρέπουν ούτε υποθετικές ταυτίσεις έργων του, ενώ ο Τιμόθεος έγινε διάσημος για το έργο του στο Μαυσωλείο και στο ναό του Ασκληπιού στην Επίδαυρο (370 π.Χ.). Τέλος, ο αθηναίος Δημήτριος φημιζόταν ως ένας από τους πρώτους που εισήγαγε έντονα το ρεαλισμό στα έργα του, περιορίζοντας την ωραιοποίηση των μορφών του 5^{ου} αι.

Απόλλων του Belvedere. Βατικανό, Museo Pio Clementino.

Καλλιτέχνης με πολλές ικανότητες, ζωγράφος και γλύπτης ταυτόχρονα, ήταν ο Αθηναίος **Ευφράνωρ**, είχε επίσης κατασκευάσει το άγαλμα του Απόλλωνος Πατρώου για τον ναό του στην Αγορά. Το άγαλμα μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 330 π.Χ. Δύο μεγάλα χάλκινα αγάλματα, ένα της Αθηνάς και ένα της Άρτεμης, που βρέθηκαν τυχαία το 1959 κοντά στο λιμάνι του Πειραιά, εμφανίζουν ομοιότητες ως προς το ένδυμα και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με το άγαλμα του Απόλλωνος Πατρώου και για τον λόγο αυτό ορισμένοι μελετητές τα αποδίδουν στον Ευφράνωρα.



Τα θαυμάσια αγάλματα της Αρτέμιδος (δεξιά) και της Αθηνάς (αριστερά) στο μουσείο του Πειραιώς.



Ο Έρως λυγίζει το τόξο του. Ρωμαϊκό αντίγραφο ενός διάσημου έργου του Λυσίππου του τέλους του 4^{ου} αι.

Από όλους τους αρχαίους Έλληνες γλύπτες εκείνος για τον οποίο η παράδοση μας δίνει τις περισσότερες πληροφορίες είναι ο **Λύσιππος** από τη Σικυώνα, το όνομα του οποίου συνδέθηκε επιπλέον στενά με τον Μέγα Αλέξανδρο, αφού ο Μακεδόνας βασιλιάς είχε αναθέσει αποκλειστικά σε αυτόν την κατασκευή γλυπτών πορτρέτων του.

Ο Λύσιππος ήταν επίσης περίφημος για τη μακροβιότητά του (η ζωή του καλύπτει σχεδόν ολόκληρο τον 4ο αιώνα π.Χ.), για το μεγάλο πλήθος των έργων του (περίπου 1.500). Στην καλλιτεχνική του πορεία επέφερε καθοριστικές στυλιστικές και μορφολογικές αλλαγές στην γλυπτική που μπορούν να συνοψιστούν στις εξής:

- (α) τα κεφάλια των αγαλμάτων του είναι μικρότερα από ό,τι στην κλασική ελληνική πλαστική (1/8 του σώματος αντί για 1/7) .
- (β) το σώμα συστρέφεται με τέτοιο τρόπο που αναγκάζει το θεατή να προσαρμοστεί στο χώρο του αγάλματος, αφού δεν μπορεί πλέον να έχει την πλήρη εποπτεία του από ένα και μόνο σημείο·
- (γ) τα πόδια και τα χέρια προεκτείνονται έξω από τον παραδοσιακό κλειστό χώρο εισδύοντας σε εκείνον του θεατή.

Μια εικόνα για τις αναλογίες και την όψη των ανδρικών μορφών του Λυσίππου μάς δίνει ένα καλής ποιότητας μαρμάρινο αντίγραφο του *Αποξυομένου*, τον οποίο αναφέρει ο Πλίνιος, που βρέθηκε στη Ρώμη το 1849. Εικονίζεται ένας νέος και αγένειος αθλητής που καθαρίζεται μετά την άθληση, ξύνοντας το δέρμα του με τη στλεγγίδα για να βγάλει από πάνω του τον ιδρώτα και τη σκόνη. Το θέμα είναι αρκετά συνηθισμένο στην τέχνη του 4ου αιώνα π.Χ. Η μορφή είναι πράγματι ραδινή, με σχετικά μικρό κεφάλι, και η ανατομία του σώματος αποδίδεται με μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια. Εκείνο όμως που εντυπωσιάζει περισσότερο είναι το στήσιμο της μορφής και συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο ισοζυγίζονται το στάσιμο και το άνετο σκέλος, δίνοντας την εντύπωση μιας στιγμιαίας κίνησης, καθώς και το άπλωμα των χεριών στον χώρο. Το έργο είναι πραγματικά περίοπτο και ο θεατής δεν μπορεί εύκολα να βρει μία κύρια όψη, όπως συμβαίνει συνήθως στα γλυπτά της κλασικής εποχής. Από την άποψη αυτή ο Λύσιππος είναι πρωτοπόρος και ανοίγει τον δρόμο για την τέχνη της ελληνιστικής εποχής στην οποία καθιερώνεται η τρίτη διάσταση στη γλυπτική. Το χάλκινο πρωτότυπο του *Αποξυομένου* του Βατικανού πρέπει να ήταν ένα από τα όψιμα έργα του Λυσίππου· μπορούμε να το χρονολογήσουμε στη δεκαετία 330-320 π.Χ.

*Αντίγραφο του Αποξυομένου του Λυσίππου.
Βατικανό, Museo Pio Clementino*





Πολλοί μελετητές συμφωνούν ότι η επιτηδευμένη θεατρικότητα που φαίνεται στα έργα του Λύσιππου εξυπηρετούσε την πρόθεση του καλλιτέχνη να εκπλήξει τους θεατές του. Το αποτέλεσμα αυτό σε γενικές γραμμές επιτεύχθηκε με επεμβάσεις στην κλίμακα των μορφών και με μία "εξπρεσιονιστική" απόδοση του συναισθηματισμού τους. Η ιδιαίτερη ικανότητα του Λύσιππου στο χειρισμό της κλίμακας επανέφερε την κολοσσική τέχνη στη μόδα της εποχής. Όσον αφορά στην απόδοση του συναισθηματισμού των μορφών του, ο Λύσιππος δημιούργησε έναν καινούργιο τύπο Ηρακλή, τον *Ηρακλή Farnese* ή κουρασμένο Ηρακλή, ο οποίος και αντιγράφηκε όσο κανένας άλλος στην αρχαιότητα. Ο ήρωας απεικονίζεται εξουθενωμένος να γέρνει στο ρόπαλό του επιζητώντας την ξεκούραση, αφού είχε πραγματοποιήσει τους λαμπρούς του άθλους και είχε υπομείνει τις δοκιμασίες της ζωής.

Ο επονομαζόμενος Ηρακλής Φαρνέζε, ρωμαϊκό αντίγραφο ενός πρωτοτύπου του Λυσίππου

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την πρωτοτυπία του Αποξυομένου του Λυσίππου μπορούμε να τον συγκρίνουμε με ένα πρωτότυπο χάλκινο έργο των ίδιων περίπου χρόνων (πιθανότατα λίγο παλαιότερο) που βρέθηκε σε ένα αρχαίο ναυάγιο του 100 π.Χ. ανοιχτά των Αντικυθήρων και εκτίθεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Σε σχέση με τον Αποξυόμενο του Λυσίππου ο «έφηβος των Αντικυθήρων» είναι πολύ πιο στενά δεμένος με την παράδοση και με το σύστημα αναλογιών του Πολυκλείτου και της σχολής του, παρόλο που τα χαρακτηριστικά της κεφαλής και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται η ανατομία του σώματος, η διαμόρφωση του προσώπου και της κόμης, η απόδοση της μυϊκής διάπλασης του ρωμαλέου κορμού και η κίνηση στο χώρο τοποθετούν τον «έφηβο των Αντικυθήρων» στα χρόνια 340-330 π.Χ. Η πιθανότερη από τις ερμηνείες που έχουν προταθεί είναι ότι ο νέος εικονίζει τον Περσέα να προτείνει με το δεξί του χέρι το κεφάλι της Μέδουσας, που είχε, όπως ξέρουμε, την ιδιότητα να απολιθώνει όποιον το κοίταζε· στο κατεβασμένο αριστερό του χέρι θα κρατούσε την *ἄρπην*, το κυρτό μαχαίρι με το οποίο μόλις το είχε κόψει.

Ο έφηβος των Αντικυθήρων, ένα από τα ελάχιστα χάλκινα αγάλματα που σώζονται από ολόκληρη την αρχαιότητα





Επιτύμβιο ανάγλυφο του Δεξιλέω, 394 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού. Ο δεκαεννιάχρονος Δεξιλέως, γιος πλούσιας οικογένειας από τον δήμο του Θορικού στη νοτιοανατολική Αττική, είχε κληθεί να υπηρετήσει στο αθηναϊκό ιππικό και σκοτώθηκε το 394 π.Χ., κατά τον λεγόμενο Κορινθιακό Πόλεμο.

Το γεγονός ότι οι αρχαιολόγοι έχουν σήμερα τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν την εξέλιξη της γλυπτικής κατά τη διάρκεια του 4ου αιώνα π.Χ. οφείλεται κυρίως στην ανεύρεση πολυάριθμων επιτύμβιων και αναθηματικών αναγλύφων στην Αττική. Τα ανάγλυφα αυτά έχουν αρχιτεκτονική πλαισίωση, παρουσιάζονται δηλαδή ως προσόψεις ναϊσκων με δύο παραστάδες, που στηρίζουν ένα αέτωμα.

Ένα από τα πιο σημαντικά αττικά επιτύμβια μνημεία των αρχών του 4ου αιώνα με ανάγλυφη παράσταση είναι εκείνο του νεαρού Δεξιλέω. Η παράσταση δεν αποτυπώνει μια πραγματική σκηνή, αλλά εξιδανικεύει τον νεκρό, προβάλλοντάς τον ως νικητή.

Τεχνοτροπικά το ανάγλυφο είναι πιο εξελιγμένο από εκείνα του τέλους του 5ου αιώνα π.Χ., κυρίως ως προς τον σχεδιασμό των μορφών: οι προοπτικές βραχύνσεις στον αριστερό ώμο και τον βραχίονα του Δεξιλέω και στο λυγισμένο αριστερό σκέλος του αντιπάλου του δείχνουν τη δειλή ακόμη προσπάθεια του γλύπτη να αποδώσει τη διάσταση του βάθους.

Χαρακτηριστικό για την επόμενη φάση της εξέλιξης, γύρω στα μέσα του 4ου αιώνα, είναι το επιτύμβιο ανάγλυφο του Θρασέα και της Ευανδρίας στο Βερολίνο. Εδώ η αίσθηση του βάθους ενισχύεται από την παρουσία μιας τρίτης μορφής πίσω από τις δύο κύριες. Οι δύο σύζυγοι εικονίζονται ο ένας απέναντι στον άλλο και δίνουν το δεξί χέρι σε έναν χαιρετισμό που ονομάζεται δεξίωσις. Η κίνηση αυτή δείχνει ότι έχουμε μπροστά μας μια σκηνή αποχαιρετισμού που, γνωρίζοντας τον προορισμό του μνημείου, καταλαβαίνουμε ότι είναι ο τελευταίος. Δεν είναι, ωστόσο, σαφές ποια από τις δύο μορφές αναχωρεί για τον κάτω κόσμο. Το απλανές βλέμμα και το ανέκφραστο πρόσωπο του Θρασέα είναι πιθανόν μια ένδειξη ότι αυτός είναι ο νεκρός. Η μικρή υπηρέτρια πίσω από το ζευγάρι, που ακουμπάει το κεφάλι στο δεξί της χέρι σε μια στάση που φανερώνει λύπη, τονίζει τον πένθιμο χαρακτήρα της σκηνης. Το πολύ έξεργο ανάγλυφο και η τοποθέτηση των μορφών ελαφρά διαγώνια μπροστά στις παραστάδες δημιουργούν την εντύπωση ότι είναι σχεδόν ολόγλυφες. Τα τεχνοτροπικά αυτά στοιχεία μάς οδηγούν στα χρόνια γύρω στο 350 π.Χ.



Επιτύμβιο ανάγλυφο του Θρασέα και της Ευανδρίας. Βερολίνο, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung



Επιτύμβιο ανάγλυφο από την περιοχή του Ιλισσού. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η προβολή του νεκρού και η θλίψη για τον χαμό του, αποτυπώνονται ακόμη εντονότερα και με αριστουργηματικό τρόπο σε ένα εξαιρετικής ποιότητας επιτύμβιο ανάγλυφο από την περιοχή του Ιλισσού. Εδώ ο νεαρός νεκρός εικονίζεται γυμνός, σχεδόν όρθιος, ανακαθισμένος μόνο σε έναν πεσσό, που ίσως δηλώνει το επιτύμβιο μνημείο του· το μικρό κυρτό ρόπαλο (λαγωβόλον) που κρατάει και το κυνηγετικό σκυλί πίσω του φανερώνουν ότι είναι κυνηγός. Απέναντι στον νέο, ο πατέρας του, τυλιγμένος σε μακρύ ιμάτιο και με βακτηρία στο αριστερό χέρι, κοιτάζει περίλυπος προς το μέρος του, φέρνοντας το δεξί του χέρι στο γένη σε μια χειρονομία περίσκεψης και θλίψης. Στα πόδια του νεκρού ένας μικρός υπηρέτης (πιθανότατα δούλος), καθισμένος στις βαθμίδες του πεσσού, κλαίει απαρηγόρητα για τον χαμό του κυρίου του, με το κεφάλι ακουμπισμένο στα χέρια του. Το ανάγλυφο του Ιλισσού χρονολογείται στα χρόνια 340-330 π.Χ. και είναι αναμφίβολα έργο ενός μεγάλου γλύπτη, τον οποίο δυστυχώς δεν μπορούμε να ταυτίσουμε.

Κατά τη διάρκεια του 4ου αιώνα π.Χ., παράλληλα με την παραγωγή των επιτύμβιων ανάγλυφων, αναπτύχθηκε στην Αττική (και στη συνέχεια και στην υπόλοιπη Ελλάδα) και εκείνη των αναθηματικών. Τα αναθηματικά ανάγλυφα είναι ορθογώνιοι μαρμάρινοι πίνακες που στήνονταν στα ιερά επάνω σε ψηλές πεσσόμορφες βάσεις και εικονίζουν θεότητες και ανθρώπους που προσεύχονται ή προσφέρουν.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι το ανάγλυφο που αφιέρωσε στα χρόνια 380-370 π.Χ. κάποιος Αρχίνος στο ιερό του Αμφιαράου στον Ωρωπό. Στον Ωρωπό ο Αμφιάραος λατρευόταν ως ήρωας ιατρός και το αφιέρωμα του Αρχίνου εικονίζει ακριβώς τη θαυματουργή ίασή του. Οι μορφές σκαλίζονται με φυσικές στάσεις, κίνηση και σοβαρότητα ύφους, όπως αρμόζει σε έναν ιερό χώρο.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιτυχημένη και καλαίσθητη παράλληλη απεικόνιση διαφορετικών γεγονότων από την επίσκεψη του Αρχίνου στον περιορισμένο χώρο του ανάγλυφου

Το αναθηματικό ανάγλυφο του Αρχίνου στο ιερό του Αμφιαράου στον Ωρωπό. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Η παράσταση περιλαμβάνει τρεις σκηνές που αφηγούνται μια ιστορία: Ο Αρχίνος έρχεται στο ιερό για να προσευχηθεί στον Αμφιάραο και να τον παρακαλέσει να γιατρέψει το τραύμα στον δεξιό του ώμο. Το βράδυ πέφτει να κοιμηθεί μέσα στο ιερό και στη διάρκεια του ύπνου του το ιερό φίδι έρχεται να γλείψει την πληγή για να τη γιατρέψει. Όσο κοιμάται, ο Αρχίνος βλέπει στο όνειρό του τον Αμφιάραο να περιποιείται τον πληγωμένο του ώμο.





Γλυπτική της
Ελληνιστικής
Περίόδου
(330-30 π.Χ.)

Η κατάκτηση της τρίτης διάστασης, του βάθους, που πέτυχαν, όπως είδαμε, οι γλύπτες του 4ου αιώνα π.Χ., έδωσε νέα ώθηση στην τέχνη και οδήγησε στην κατασκευή αγαλμάτων που δεν απλώνονται σε ένα μόνο επίπεδο, αλλά αναπτύσσονται τρισδιάστατα στον χώρο που τα περιβάλλει. Στα ελληνιστικά χρόνια η σχέση των γλυπτών με τον περιβάλλοντα χώρο γίνεται στενότερη, ώστε να δημιουργείται στον θεατή η εντύπωση ότι κινούνται ελεύθερα μέσα σε αυτόν. Ένα πρώιμο παράδειγμα της νέας αυτής αντίληψης είναι το επιτύμβιο μνημείο του *Αριστοναύτη* που ανήκει στη μετάβαση από την κλασική στην ελληνιστική εποχή. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι βλέπει έναν ζωντανό πολεμιστή, εντύπωση που ενισχυόταν στην Αρχαιότητα από το γεγονός ότι το γλυπτό ήταν χρωματισμένο. Μόνο τα γυμνά πόδια φανερώνουν ότι ο εικονιζόμενος δεν βρίσκεται πλέον στον κόσμο των ζωντανών. Οι ίδιοι οι αρχαίοι μιλούν με θαυμασμό για τα γλυπτά της εποχής αυτής.



*Επιτύμβιο ανάγλυφο του Αριστοναύτη (περ.320).
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*



Στην ελληνιστική εποχή τα αγάλματα προσπαθούν να αποδώσουν όσο το δυνατόν πιστότερα την έκφραση και την κίνηση των ανθρώπων (ή και των ζώων) που εικονίζουν και αποκτούν μια ιδιαίτερα στενή σχέση με τον χώρο στον οποίο είναι στημένα. Ορισμένα παραδείγματα βοηθούν να κατανοήσουμε τη νέα αυτή αισθητική. Πολύ γνωστό είναι ένα άγαλμα που βρίσκεται σήμερα στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου, το οποίο εικονίζει μια γριά καθισμένη στο έδαφος με μια λάγυνο (αγγείο για κρασί) ανάμεσα στα πόδια της· ο τρόπος με τον οποίο σηκώνει το κεφάλι και το άδειο βλέμμα της φανερώνουν ότι είναι μεθυσμένη. Η *Μεθυσμένη Γριά* είναι ένας από τους σταθερούς χαρακτήρες της αρχαίας κωμωδίας. Εδώ όμως το θέμα εικονίζεται με έναν ρεαλισμό που ξαφνιάζει τον θεατή.

Αντίγραφο αγάλματος καθιστής μεθυσμένης γριάς του 3^{ου} αι. (Γλυπτοθήκη Μονάχου)



Εξίσου εντυπωσιακή δημιουργία των ίδιων περίπου χρόνων είναι η μορφή ενός *Γέρου Ψαρά* σχεδόν γυμνού, που μας είναι γνωστή από αρκετά αντίγραφα. Ένα από αυτά, σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου, είναι από σκούρο μάρμαρο, ένδειξη ότι το πρωτότυπο ήταν ίσως χάλκινο. Το έντονα ρυτιδωμένο δέρμα και οι εμφανείς φλέβες τονίζουν την προχωρημένη ηλικία του εικονιζόμενου. Ανάλογης ποιότητας είναι και το χάλκινο αγαλματίδιο της *Χορεύτριας* που συστρέφεται με έναν τρόπο φυσικό αλλά και εντελώς νέο στην ελληνική γλυπτική, αναπόφευκτο προϊόν των καινοτομιών της εποχής του Λυσίππου.



Δεξιά: Αντίγραφο αγάλματος γέρου ψαρά του 3^{ου} αι. (Μουσείο Λούβρου)

Αριστερά: Χάλκινο ελληνιστικό αγαλματίδιο χορεύτριας, 3ος-2ος αι. π.Χ.

Η περίπλοκη κίνηση της χορεύτριας αποδίδεται αποκλειστικά από την διάδραση του σώματος με τις διάφορες στρώσεις υφασμάτων. Το αγαλματίδιο αναπαριστά μια επαγγελματία, ένα είδος μεταξύ μίμου και χορεύτριας, από την Αλεξάνδρεια.



Ένα τρίτο παράδειγμα είναι ο λεγόμενος *Απακανθιζόμενος (Spinario)*, ένα νεαρό αγόρι που κάθεται και προσπαθεί να βγάλει από την πατούσα του ένα αγκάθι.

Ένα αγαλμάτιο στο Βρετανικό Μουσείο, που αντιγράφει ένα πρωτότυπο του όψιμου 3ου αιώνα π.Χ., μας παραδίδει μια από τις πρωιμότερες παραλλαγές αυτού του εικονογραφικού σχήματος. Η φυσιογνωμία και το σώμα του γυμνού αγοριού αποδίδονται πολύ ρεαλιστικά.



Αριστερά: Ο λεγόμενος Απακανθιζόμενος (Spinario)

Δεξιά: Το λεγόμενο «κορίτσι του Άντισιο». Ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού πρωτοτύπου του 3ου αι. το οποίο απεικονίζει νεαρή γυναίκα να γράφει πάνω σε πινακίδα. Η κατάκτηση της τρίτης διάστασης μέσω της τολμηρής κίνησης του γλυπτού στο χώρο αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνιστικής τέχνης.

Οι ηγεμόνες της ελληνιστικής εποχής επιδίωκαν να προβάλλουν τη δύναμη και τον πλούτο τους, αλλά και τις μεταξύ τους σχέσεις και τις πολιτικές τους επιδιώξεις, με τη βοήθεια της τέχνης. Παράδειγμα στη γλυπτική είναι η «σαρκοφάγος του Μεγάλου Αλεξάνδρου» από τη βασιλική νεκρόπολη της Σιδώνας, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης, που οφείλει το όνομά της στις ανάγλυφες παραστάσεις της, όπου εμφανίζεται ο Μέγας Αλέξανδρος.

“Σαρκοφάγος του Μεγάλου Αλεξάνδρου” από τη Σιδώνα. Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο. Η σαρκοφάγος αυτή κατασκευάστηκε πιθανότατα κατά παραγγελία του τελευταίου βασιλιά της Σιδώνας, του Αβδαλυνύμου, τον οποίο είχε ανεβάσει στον θρόνο ο Μέγας Αλέξανδρος όταν κατέλαβε τη Φοινίκη μετά τη μάχη της Ισσού το 332 π.Χ. Η σαρκοφάγος πρέπει να κατασκευάστηκε στην προτελευταία δεκαετία του 4ου αιώνα π.Χ. (320-310 π.Χ.).



Στις τέσσερις πλευρές και στα αετώματα υπάρχουν περίτεχνες ανάγλυφες παραστάσεις με σκηνές κυνηγιού και μαχών ανάμεσα σε Έλληνες και Ανατολίτες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι ζωφόροι των δύο μακρών πλευρών: Στη μία πλευρά βλέπουμε μια μάχη στην οποία γυμνοί Έλληνες πολεμιστές αντιμετωπίζουν Πέρσες· στην αριστερή άκρη εικονίζεται έφιππος ο Αλέξανδρος. Έχει υποστηριχθεί ότι είναι η μάχη της Ισσού. Η ζωφόρος της άλλης πλευράς δείχνει ένα βασιλικό κυνήγι, όπου συμμετέχουν Έλληνες και Ανατολίτες και το κύριο θήραμα είναι ένα μεγάλο λιοντάρι. Ο Αλέξανδρος εμφανίζεται και πάλι έφιππος, εδώ όμως τον συνοδεύει και ένας επίσης έφιππος Ανατολίτης, που πρέπει να είναι ο Αβδαλώνυμος. Οι δύο συνθέσεις είναι αρκετά τολμηρές, με μορφές που επικαλύπτονται εν μέρει (ιδίως στη σκηνή της μάχης) ή φαίνονται από πίσω. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η διατήρηση των χρωμάτων, που ήταν ακόμη πιο ζωντανά όταν ανακαλύφθηκε η σαρκοφάγος στο τέλος του 19ου αιώνα.



Σαρκοφάγος του Μεγάλου Αλεξάνδρου από τη Σιδώνα: Μάχη Ελλήνων και Περσών. Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η Νίκη της Σαμοθράκης που βρίσκεται από το 1863 στο Μουσείο του Λούβρου είναι ένα από τα πιο γνωστά αρχαία ελληνικά αγάλματα, είναι όμως επίσης ένα ιστορικό μνημείο που συνδέεται με μια σημαντική ναυτική νίκη. Πιθανότατα το έστησαν οι Ρόδιοι μετά τις αποφασιστικές ναυτικές νίκες τους το 190 π.Χ. εναντίον του Αντιόχου Γ' της Συρίας κοντά στη Σίδη της Παμφυλίας και στη Μυόννησο της Ιωνίας. Η αρχική θέση του αγάλματος είναι γνωστή χάρη στις ανασκαφικές έρευνες. Στη Σαμοθράκη υπήρχε ένα ιερό όπου λατρεύονταν με μια ιδιαίτερη μυστηριακή λατρεία οι Κάβειροι. Οι θεότητες αυτές θεωρούνταν προστάτες των ναυτικών και ήδη από τον 4ο αιώνα π.Χ. είχαν την εύνοια των Μακεδόνων βασιλέων. Στα ελληνιστικά χρόνια το ιερό απέκτησε μεγάλη φήμη και άνθρωποι από διάφορα μέρη έρχονταν να μνηθούν στα μυστήρια των Μεγάλων Θεών, πιστεύοντας ότι έτσι εξασφάλιζαν την προστασία τους στα θαλασσινά ταξίδια.



Αγαλμα Νίκης από τη Σαμοθράκη. Παρίσι, Λούβρο.



Άγαλμα Νίκης από τη Σαμοθράκη. Παρίσι, Λούβρο.

Η ιδέα ενός αγάλματος Νίκης που πατάει επάνω σε πλώρη πλοίου δεν ήταν καινούργια. Όμως στην περίπτωση της Νίκης της Σαμοθράκης υπάρχει μια ιδιομορφία: η κατασκευή στην οποία ανήκε το άγαλμα ήταν στημένη μέσα σε μια δεξαμενή με νερό και έδινε έτσι την εντύπωση ενός πλοίου που μπαίνει σε λιμάνι. Η μορφή είναι ντυμένη με λεπτό χιτώνα που κολλά επάνω στο σώμα καθώς κινείται ορμητικά προς τα εμπρός, σχηματίζοντας αλλού λεπτές και αλλού παχύτερες πτυχώσεις, ενώ ένα χοντρό ιμάτιο τυλίγεται γύρω από τα σκέλη της, αφήνοντας εν μέρει ακάλυπτο το αριστερό. Τα απλωμένα φτερά (σώζεται μόνο το αριστερό) τονίζουν και αυτά την έντονη κίνηση, Έτσι, όπως συνηθίζεται στους ελληνιστικούς χρόνους, η θεατρικότητα και η δραματικότητα της στιγμής τονίζονται στο έπακρο. Πράγματι, η απaráμιλλη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη και ο απερίγραπτη λυρικότητα της σκηνής αφήνουν άναυδους εκατομμύρια επισκέπτες του έργου τέχνης κάθε χρόνο.



Με το ίδιο καλλιτεχνικό πνεύμα, δηλαδή την επιδίωξη της εισβολής του γλυπτού στο χώρο του θεατή και του σαφούς ρεαλισμού στην κίνηση του σώματος, έχουν σμιλευθεί και όσα ακόμη γλυπτά της περιόδου σώζονται, κυρίως μέσω αντιγράφων.



Αριστερά: «Οι παγκρατιαστές». Ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού αγάλματος του 3ου αι. π.Χ. Οι δύο νεαροί άντρες επιδίδονται στο παγκράτιο. Οι μυς τους είναι καλοσχηματισμένοι και αποδίδονται υπερβολικά εξαιτίας της έντονης σωματικής προσπάθειας. Πρέπει να αποδοθεί σε μαθητή του Λυσιππου.

Δεξιά: Στις αρχές του 2ου αιώνα π.Χ. χρονολογείται ένα σύμπλεγμα με θέμα τον μουσικό αγώνα ανάμεσα στο Σάτυρο Μαρσούα και τον Απόλλωνα με νικητή τον Ολύμπιο θεό. Εδώ έχει απεικονιστεί η εκτέλεση της τιμωρίας που επέβαλε ο Απόλλωνας στον ηττημένο Μαρσούα, δηλαδή να τον γδάρουν ζωντανό. Σε αντίθεση με συνθέσεις της κλασικής εποχής πάνω στο ίδιο θέμα, οι οποίες αφήνουν τον θεατή να φανταστεί το φοβερό τέλος της ιστορίας, το έργο της ελληνιστικής εποχής εικονίζει τη στιγμή που κορυφώνεται η αγωνία. Ο Μαρσούας είναι πλέον ανίκανος να αντιδράσει, καθώς είναι δεμένος στον κορμό του δέντρου: στο κρεμασμένο σώμα του διαγράφονται καθαρά οι μύες και στο πρόσωπό του αποτυπώνεται η αγωνία και ταυτόχρονα η παραίτηση.

Εντούτοις, ήταν η μικρασιατική Πέργαμος των Ατταλιδών η πόλη που έμελλε να λάβει τον τίτλο της «Αθήνας των ελληνιστικών χρόνων» για τα έργα τέχνης που την στόλιζαν. Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζει μια σειρά από μεγάλα συμπλέγματα χάλκινων αγαλμάτων στο ιερό της Αθηνάς που εικόνιζαν τους ηττημένους (από τους Ατταλίδες) Γαλάτες. Στα αγάλματα Γαλατών που πεθαίνουν αποτυπώνονται με ακρίβεια τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους. Οι μορφές των μεγαλόσωμων και αγριωπών πολεμιστών – που χρονολογούνται περί το 225 π.Χ. – θύμιζαν στους Περγαμηνούς πόσο μεγάλο κατόρθωμα ήταν οι νίκες αυτές και έδειχναν ότι ο ελληνικός πολιτισμός που υπερασπιζόταν ο βασιλιάς τους είχε θριαμβεύσει για μια ακόμη φορά απέναντι στη βαρβαρότητα.



Νεκρός Γαλάτης. Βενετία, Museo Archeologico. Οι καλλιτέχνες είχαν συνειδητοποιήσει ότι η εντύπωση του θριάμβου των νικητών ενισχυόταν, εάν μείωναν την παρουσία τους και αν ταυτόχρονα ενίσχυαν την αγριότητα, τη δύναμη αλλά και την αξιοπρέπεια του εχθρού. Η διαφορά με την αντίληψη που διαφαίνεται στην τέχνη της Κλασικής περιόδου έγκειται ακριβώς στο ιδεολογικό περιεχόμενο που παίρνει η πολεμική σύγκρουση, η οποία περιγράφεται περισσότερο ως πάλη και λιγότερο ως νίκη. Αξίζει επίσης να παρατηρήσει κανείς το ρεαλισμό στην απόδοση του νεκρού ανθρώπινου σώματος.

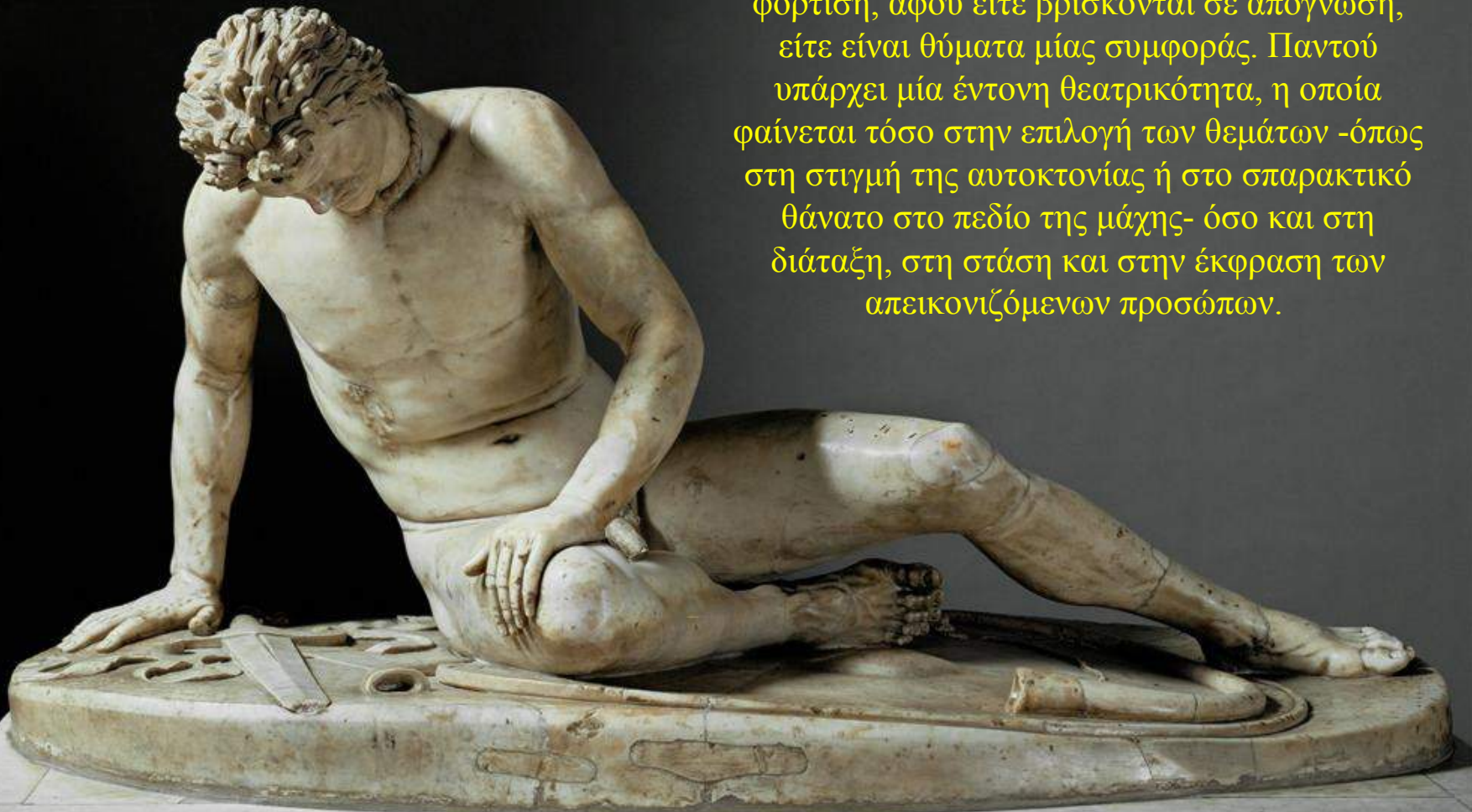


Ο συσχετισμός της νίκης εναντίον των Γαλατών με μυθικούς πολέμους, όπως η Γιγαντομαχία και η Αμαζονομαχία, καθώς και με τη μάχη του Μαραθώνα, επιβεβαιώνει ότι οι βασιλείς του Περγάμου ήθελαν να την προβάλουν ως επικράτηση του νόμου κατά της ανομίας, της ελευθερίας κατά της υποδούλωσης και των Ελλήνων κατά των βαρβάρων. Αντίγραφα κάποιων από τα αγάλματα των Γαλατών που είχαν στηθεί στην Ακρόπολη των Αθηνών (9διαφορετικά από εκείνα του ιερού της Αθηνάς στην Πέργαμο) σώζονται. Δυστυχώς η χρονολόγηση των γλυπτών είναι προβληματική, γιατί δεν γνωρίζουμε αν τα αφιέρωσε ο Άτταλος Α' ή ο Άτταλος Β'· στην πρώτη περίπτωση πρέπει να είναι προγενέστερα του 197 π.Χ., ενώ στη δεύτερη οφείλουμε να δεχθούμε ότι στήθηκαν μετά το 159 π.Χ.

Σύμπλεγμα Γαλάτη πολεμιστή που αυτοκτονεί, αφού έχει σκοτώσει τη γυναίκα του. Ρώμη, Museo Nazionale Romano. Το δραματικό περιεχόμενο της σκηνής, η συστροφή και ο ρεαλισμός των σωμάτων, αλλά και η εισβολή των μορφών στο χώρο του θεατή, καθιστά το σύμπλεγμα αυτό αριστουργηματικό παράδειγμα ελληνιστικής γλυπτικής.

*Θνήσκων Γαλάτης, από το
ανάθημα των Ατταλιδών.*

Οι μορφές, με την έντονη κίνηση του σώματος και την αγωνιώδη έκφραση του προσώπου τους εκφράζουν πλήρως τη συναισθηματική τους φόρτιση, αφού είτε βρίσκονται σε απόγνωση, είτε είναι θύματα μίας συμφοράς. Παντού υπάρχει μία έντονη θεατρικότητα, η οποία φαίνεται τόσο στην επιλογή των θεμάτων -όπως στη στιγμή της αυτοκτονίας ή στο σπαρακτικό θάνατο στο πεδίο της μάχης- όσο και στη διάταξη, στη στάση και στην έκφραση των απεικονιζόμενων προσώπων.



Ως αποκορύφωμα όμως της τέχνης της Περγάμου – και γενικά της ελληνοιστικής γλυπτικής – θεωρείται η ζωφόρος του περίφημου βωμού του Διός στην Πέργαμο. Ο βωμός του Δία είναι ένα μεγάλο ορθογώνιο κτίσμα από μάρμαρο στο μέσο μιας ευρύχωρης πλατείας στα νότια του ιερού της Αθηνάς. Η βάση καλύπτεται, με μαρμάρινες πλάκες και κοσμείται με μια εντυπωσιακά μεγάλη ανάγλυφη ζωφόρο (έχει μήκος 133 m και ύψος 2,3 m) με παράσταση Γιγαντομαχίας. Ο καθαυτό βωμός για τις θυσίες βρίσκεται στο κέντρο της αυλής. Στον εσωτερικό τοίχο της αυλής υπάρχει μια δεύτερη, μικρότερη μαρμάρινη ζωφόρος, στην οποία εικονίζεται ο μύθος του Τηλέφου, ένας μύθος με ιδιαίτερη σημασία για τους Περγαμηνούς.



Ανακατασκευασμένη πρόσοψη του βωμού του Δία στο Πέργαμο. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Pergamonmuseum.

Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο του βωμού του Περγάμου είναι αναμφίβολα η μεγάλη ζωφόρος με τη Γιγαντομαχία που περιτρέχει το μνημείο. Οι ανάγλυφες παραστάσεις της ζωφόρου είναι το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του ελληνιστικού «μπαρόκ» (δηλ. της απόδοσης στην τέχνη της έντονης δραματικότητας και της συναισθηματικής φόρτισης) που μας έχει σωθεί. Οι περισσότερες μορφές εικονίζονται σε έντονη κίνηση με τολμηρές προοπτικές βραχύνσεις με πολύ έντονη πλαστικότητα στην απόδοση των γυμνών ανδρικών σωμάτων και πλούσιες, βαθιά χαραγμένες πτυχές στα ενδύματα των γυναικών. Στα πρόσωπα των γιγάντων αποτυπώνονται ο φόβος και ο πόνος που προκαλεί η ήττα από τους δυνατότερους θεούς.



Τμήμα της ζωφόρου της ανατολικής πλευράς του βωμού του Δία στο Πέργαμο: Αθηνά, Αλκυονεύς, Γη και Νίκη. Βερολίνο, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Pergamonmuseum



Σύμφωνα με έναν χρησμό, οι θεοί δεν μπορούσαν να νικήσουν τους Γίγαντες αν δεν εξασφάλιζαν τη βοήθεια ενός θνητού· γι' αυτό πήραν σύμμαχο τον Ηρακλή. Στη νότια πλευρά διακρίνεται η μεγάλη μικρασιατική θεά Κυβέλη (που οι Έλληνες την ταύτιζαν με τη Μητέρα των θεών) και θεότητες του ουρανού και του φωτός: ο Ήλιος, η Ηώς (αυγή), η Σελήνη. Στη δυτική πλευρά της βόρειας πτέρυγας (αριστερά ανεβαίνοντας) εικονίζονται θεότητες της θάλασσας (ο Τρίτων, η Αμφιτρίτη, ο Νηρέας και ο Ωκεανός), ενώ απέναντι, στην ανατολική πλευρά της βόρειας πτέρυγας (δεξιά ανεβαίνοντας) θεότητες της γης και της βλάστησης, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει ο Διόνυσος με τη μητέρα του τη Σεμέλη, ακολουθούμενος από δύο Σατύρους. Η βόρεια πλευρά είναι η πιο δυσερμήνευτη: διακρίνουμε την Αφροδίτη και τον Άρη, αλλά η ταυτότητα των άλλων μορφών δεν είναι βέβαιη. Εδώ συναντούμε και τη μοναδική περίπτωση όπου ένας Γίγαντας νικά έναν θεό.

Τμήμα της ζωφόρου της βόρειας πλευράς του βωμού του Δία στο Πέργαμο: Νυξ ή Εριννία. Βερολίνο, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Pergamonmuseum.

Σε αντίθεση με τις απεικονίσεις του θέματος στην παλαιότερη ελληνική τέχνη, οι περισσότεροι Γίγαντες εδώ είναι τερατόμορφοι και τα σκέλη τους καταλήγουν σε σώματα φιδιών. Δεν ξέρουμε από πού προέρχεται αυτή η εικονογραφία, αλλά είναι βέβαιο ότι στον σχεδιασμό της ζωφόρου συμμετείχαν λόγιοι που γνώριζαν καλά τους ελληνικούς μύθους και τις παραλλαγές τους, αλλά και τις τοπικές λατρείες και παραδόσεις της Μικράς Ασίας. Οι γλύπτες που σκάλισαν τη ζωφόρο χάραξαν τα ονόματά τους σε επιγραφές που δυστυχώς σώζονται πολύ αποσπασματικά, ώστε δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουμε ούτε ποια τμήματα κατασκεύασε ο καθένας ούτε ποιος ήταν ο συνολικός του αριθμός.



Βωμός της Περγάμου. Ο Νηρέας και ο Ωκεανός κατά των Γιγάντων.

Η ζωφόρος με τον μύθο του Τηλέφου στο εσωτερικό του βωμού ήταν μικρότερη σε ύψος και σε μήκος από εκείνη της Γιγαντομαχίας (έχει ύψος 1,58 m και μήκος όχι περισσότερο από 90 m) και φαίνεται ότι φιλοτεχνήθηκε μετά τη μεγάλη ζωφόρο και μάλιστα ορισμένα τμήματά της παρέμειναν ημιτελή· ήταν τοποθετημένη πίσω από μια κιονοστοιχία. Το θέμα της είναι η μυθική καταγωγή των Περγαμηνών από την Αρκαδία, που αποδείκνυε ότι ήταν γνήσιοι Έλληνες. Οι μορφές της ζωφόρου του Τηλέφου δεν έχουν την πληθωρικότητα εκείνων της Γιγαντομαχίας. Αξιοπρόσεκτη είναι όμως η σύνθεση που περιλαμβάνει σκηνές οι οποίες διαδραματίζονται σε διαφορετικούς τόπους και σε διαφορετικό χρόνο. Είναι μια μοναδική στην ελληνική τέχνη προσπάθεια να αποτυπωθεί με διαδοχικές εικόνες μια αφήγηση που καλύπτει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

Η ζωφόρος του Τηλέφου. Ο βασιλιάς Τεύθρας βρίσκει την Αυγή στην ακτή.





Η αναζήτηση και η διάταξη στη ζωφόρο του πλήθους των θεών που απαιτούσε η μνημειακότητα του συγκεκριμένου έργου θα πρέπει να απασχόλησε όχι μόνο τους γλύπτες και τους καλλιτέχνες της εποχής, αλλά και τους φιλοσόφους και τους διανοούμενους της αυλής των Ατταλιδών. Οι σημαντικότερες θέσεις τους για την υπεροχή του καλού και των θεϊκών στοιχείων έναντι του κακού και των χθόνιων δυνάμεων αντίστοιχα αρχίζουν κάπως να διαφαίνονται κάτω από τη θεατρικότητα των μορφών, τις έντονες κινήσεις των σωμάτων και τη συναισθηματική έκφραση των προσώπων.

*Η ζωφόρος του Τηλέφου.
Η Αυγή με τη συνοδεία της.*

Το πνεύμα της
δραματικότητας και
θεατρικότητας των
γλυπτών που
συναντήσαμε στο βωμό
της Περγάμου συνεχίζει
τον 1^ο αι. π.Χ. –
παράλληλα με άλλα
καλλιτεχνικά ρεύματα –
ένα περίφημο σύμπλεγμα
αγαλμάτων που
αφηγείται την ιστορία
της τύφλωσης του
Πολύφημου, το λεγόμενο
σύμπλεγμα της
Sperlonga. Όλη η
ένταση, ο ρεαλισμός και
το πάθος και η
κρισιμότητας της στιγμής
αποτυπώνονται στο
εκπληκτικό αυτό σύνολο
που ήταν τοποθετημένο
σε ένα χώρο ο οποίος
αναδείκνυε τη
δραματικότητα της
αφήγησης.



Τρεις ρόδιοι γλύπτες, ο Αγήσανδρος, ο Πολύδωρος και ο Αθανόδωρος, υπογράφουν και ένα εξαιρετικά εντυπωσιακό σύνολο μαρμαρίνων γλυπτών με μυθολογικά θέματα που ανακαλύφθηκαν τυχαία το 1957 στην Ιταλία, στη μικρή παραλιακή πόλη Sperlonga, ανάμεσα στη Ρώμη και τη Νεάπολη. Τα γλυπτά ήταν στημένα σε μια μεγάλη και πλούσια διακοσμημένη σπηλιά που ανήκε σε μια πολυτελή έπαυλη, χτισμένη στο δεύτερο μισό του 1ου αιώνα π.Χ. Στο βάθος της σπηλιάς μέσα σε μια βραχώδη κόγχη ήταν τοποθετημένη μια τεράστια σύνθεση που έδειχνε την τύφλωση του Πολύφημου από τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του. Ο Κύκλωπας Πολύφημος είναι ξαπλωμένος στον βράχο, μεθυσμένος από το κρασί που του έδωσε να πει ο Οδυσσέας, ο οποίος στέκεται δίπλα του με μια κύλικα στο χέρι. Δύο σύντροφοι του Οδυσσέα ετοιμάζονται να βυθίσουν τον πάσσαλο στο μοναδικό μάτι του Πολύφημου, ενώ ένας τρίτος σύντροφος κρατάει τον ασκό με το κρασί.

Αριστούργημα της ελληνιστικής γλυπτικής και ισάξιο των γλυπτών του βωμού της Περγάμου αποτελεί το *σύμπλεγμα του Λαοκόοντα*, γλυπτό που βρέθηκε τον 16^ο αι. στη Ρώμη και εντυπωσίασε τόσο τους καλλιτέχνες της Ώριμης Αναγέννησης, όπως το Μιχαήλ Άγγελο, ώστε επέδρασε στην τέχνη τους.



*Το μαρμάρινο σύμπλεγμα του Λαοκόοντα το αναφέρει ο ρωμαίος ιστορικός Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, ο οποίος το επαινεί ιδιαίτερα για την καλλιτεχνική του αξία σημειώνοντας ότι το είχαν φιλοτεχνήσει τρεις Ρόδιο γλύπτες, ο **Αγήσανδρος**, ο **Πολύδωρος** και ο **Αθανόδωρος**, (οι ίδιοι που εργάστηκαν στο σύμπλεγμα της Sperlounga) και ότι βρισκόταν στην κατοικία του αυτοκράτορα Τίτου. Το θέμα είχε ιδιαίτερη σημασία για τους Ρωμαίους, οι οποίοι πίστευαν ότι κατάγονταν από τους Τρώες που έφυγαν από την πατρίδα τους με αρχηγό τον Αινεία μετά την κατάληψη και την καταστροφή της. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Λαοκόων ήταν ο μόνος που είχε προειδοποιήσει τους Τρώες για την επερχόμενη καταστροφή. Το σύμπλεγμα του Λαοκόοντα μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 20 π.Χ. και είναι πιθανότατα αντίγραφο ενός παλαιότερου έργου που τεχνοτροπικά βρισκόταν κοντά στον βωμό του Δία στο Πέργαμον. Ο Λαοκόων έχει ζωγραφισμένο στο πρόσωπό του τον πόνο και την αγωνία καθώς παλεύει μάταια να ελευθερωθεί από το φίδι που τον σφίγγει και ετοιμάζεται να τον δαγκώσει. Ο ένας από τους γιους του είναι ήδη νεκρός ενώ ο άλλος προσπαθεί ακόμη να γλιτώσει από τον θανάσιμο κίνδυνο. Στον θεατή δημιουργείται η αίσθηση ότι η δράση εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του.*

Γύρω στα μέσα του 2ου αιώνα π.Χ. παρατηρούμε μια αλλαγή στην τέχνη και ιδιαίτερα στη γλυπτική: το ελληνοιστικό μπαρόκ χάνει σιγά σιγά τον δυναμισμό του και αρχίζουν να εμφανίζονται έργα πιο ήρεμα και στατικά, που περιέχουν αναφορές στην τέχνη της κλασικής εποχής, δηλαδή του 5ου και του 4ου αιώνα π.Χ. Στο δεύτερο μισό του 2ου αιώνα π.Χ. και ακόμη περισσότερο στον 1ο αιώνα π.Χ. ο κλασικισμός, αν και δεν επικρατεί εντελώς, γίνεται η κυρίαρχη τεχνοτροπία.

Μαρμάρινο σύμπλεγμα από τη Δήλο με την Αφροδίτη να αποκρούει την ερωτική επίθεση του τραγοπόδαρου Πάνα με τη βοήθεια του μικρού Έρωτα. Χρονολογείται περ. στο 100 π.Χ. Η Αφροδίτη, πλασμένη με έναν τρόπο που θυμίζει τις γαλήνιες και απεγάδιαστες θεότητες του κλασικού 5ου και 4ου αιώνα, έχει αποβάλει το μπαρόκ στοιχείο που συναντήσαμε στην περγαμινή τέχνη, παρότι η σκηνή που αποτυπώνεται, προσέφερε κάλλιστα στον γλύπτη την ευκαιρία για να αποδώσει την ένταση, την αγωνία και την βαναυσότητα ενός τέτοιου περιστατικού.





Ένα πρώιμο δείγμα της νέας αυτής κλασικίζουσας αισθητικής είναι ένα μεγάλο άγαλμα της Αθηνάς από την Πέργαμο, που χρονολογείται στα χρόνια του μεγάλου βωμού του Δία. Παρά τις χαρακτηριστικές για την εποχή του πλούσιες πτυχώσεις του ενδύματος, το άγαλμα αυτό είναι στην πραγματικότητα μια κάπως ελεύθερη επανάληψη της περίφημης χρυσελεφάντινης Αθηνάς Παρθένου του Φειδία.

*Άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου από την Πέργαμο, αντίγραφο του πρωτοτύπου του Φειδία (Πέργαμος 150 π.Χ.) και στο φόντο πρόσοψη του ναού του Διός στην Μαγνησία του αρχιτέκτονα Σωσίπολη .
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,
Antikensammlung,
Pergamonmuseum.*

Το διασημότερο σήμερα δείγμα εκείνης της καλλιτεχνικής τάσης που συμβάδιζε με τα αισθητικά πρότυπα της κλασικής τέχνης είναι η *Αφροδίτη της Μήλου*. Βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου και είναι αναμφίβολα ένα από τα πιο γνωστά παγκοσμίως αρχαία ελληνικά γλυπτά. Το άγαλμα το ανακάλυψε τυχαία ένας χωρικός το 1820 στη Μήλο και η αποκάλυψή του ολοκληρώθηκε με τη βοήθεια ενός Γάλλου αξιωματικού του ναυτικού που έτυχε να βρίσκεται στο νησί. Ο Γάλλος πρεσβευτής στην Κωνσταντινούπολη ενημερώθηκε για το εύρημα, αγόρασε το έργο και φρόντισε να μεταφερθεί με πολεμικό πλοίο στη Γαλλία, παρά τη σθεναρή αντίσταση που προέβαλαν οι κάτοικοι του ελληνικού νησιού. Το γυμνό και το ντυμένο τμήμα του αγάλματος είναι δουλεμένα από διαφορετικό μάρμαρο και συνδέονται με γόμφους. Χωριστά δουλεμένος ήταν και ο δεξιός βραχίονας, που κατευθυνόταν προς τα κάτω, με το χέρι να συγκρατεί πιθανότατα το μάτιο. Τον αισθησιασμό του αγάλματος τονίζουν το ονειροπόλο και νοχελικό βλέμμα, η μελαγχολία που ζωγραφίζεται και η ελαφρά – γεμάτη θηλυκότητα – συστροφή του σώματος. Πρόκειται για ένα από τα τελευταία σωζόμενα αριστουργήματα της ελληνιστικής τέχνης.



Άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου. (150-125 π.Χ.) Παρίσι, Λούβρο.



Κατά την ανασκαφή βρέθηκε και το αριστερό άκρο χέρι του αγάλματος, που κρατάει ένα μήλο, το βραβείο που έδωσε στην Αφροδίτη ο Πάρις όταν την έκρινε ως την ομορφότερη από τις θεές. Το άγαλμα χρονολογείται στα χρόνια 130-100 π.Χ. και το χαρακτηριστικό του είναι ότι δεν αναπτύσσεται στον χώρο όπως τα παλαιότερα ελληνιστικά γλυπτά, αλλά έχει μία κύρια όψη· ήταν άλλωστε στημένο σε μια κόγχη, όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι η πίσω όψη του είναι αδρά δουλεμένη. Ενδεικτικό για την τεχνοτροπία της εποχής είναι ότι το στήσιμο και η δομή του έργου, αλλά και κάποια επιμέρους στοιχεία όπως η κόμμωση, παραπέμπουν σε δημιουργίες της κλασικής εποχής και συγκεκριμένα του 4ου αιώνα π.Χ. Το άγαλμα της Αφροδίτης ήταν πιθανότατα έργο ενός **Αλεξάνδρου Αντιοχέως**, του οποίου το όνομα ήταν χαραγμένο σε μια χαμένη σήμερα βάση που βρέθηκε μαζί.

Σύγχρονο περίπου με την Αφροδίτη της Μήλου είναι ένα άγαλμα του Ποσειδώνα, επίσης από τη Μήλο, που βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Και σε αυτό το έργο διακρίνουμε τον τονισμό της κύριας όψης και την αναφορά σε κλασικά πρότυπα που χαρακτηρίζουν τα έργα της όψιμης ελληνιστικής εποχής.



Από το τέλος του 2ου αιώνα π.Χ. ο κλασικισμός εδραιώνεται στην ελληνική τέχνη και οι γλύπτες αρχίζουν πλέον να κατασκευάζουν όχι μόνο μιμήσεις των έργων της κλασικής εποχής, αλλά και πιστά αντίγραφα. Παράλληλα αναπτύσσεται και μια εκλεκτική τεχνοτροπία, η οποία οδηγεί στη δημιουργία νέων έργων με χαρακτηριστικά δανεισμένα από διάφορες παλαιότερες δημιουργίες που θεωρούνταν αξεπέραστα αριστουργήματα, όπως το μοτίβο του Απακανθιζόμενου.

Παραλλαγή του Αποκανθιζόμενου του 1ου αιώνα π.Χ. στο Palazzo dei Conservatori στη Ρώμη στην οποία τα κανονικά χαρακτηριστικά του προσώπου του παιδιού και τα μακριά, καλοχτενισμένα μαλλιά του προδίδουν το πνεύμα του κλασικισμού.

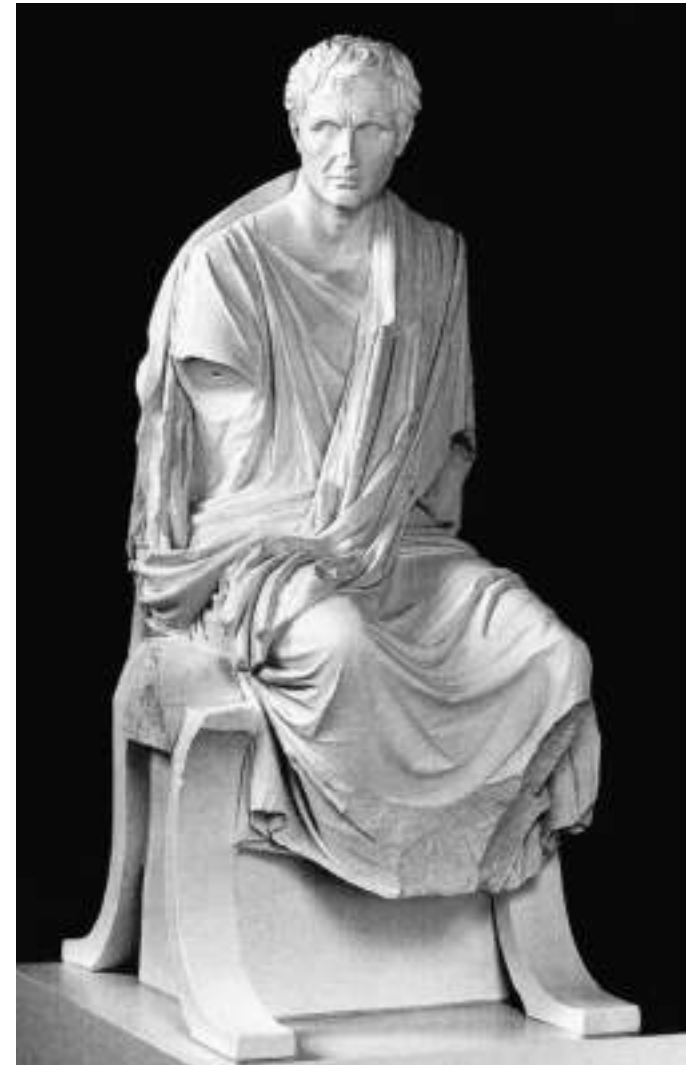
Τέλος, μια υποκατηγορία γλυπτών που άνθισε κατεξοχήν στην ελληνιστική περίοδο (και η άνθησή της κορυφώθηκε κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους,) είναι το πορτρέτο και ιδίως το ηγεμονικό πορτρέτο. Σε σύγκριση με τα ιδεαλιστικά πορτρέτα της Κλασικής περιόδου τα ελληνιστικά αποδίδουν με εντονότερο ρεαλισμό τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του απεικονιζόμενου προσώπου. Οι κινημένες και γεμάτες πάθος μορφές αντανακλούν με τον καλύτερο τρόπο τη φιλοσοφία της ίδιας της εποχής τους, που ενδιαφέρεται περισσότερο για την ταραχώδη διαδικασία του γίνεσθαι και λιγότερο για την αυτάρκεια του είναι. Σταδιακά η αντικατάσταση της κλασικής εξιδανίκευσης από έναν ατομικιστικό ρεαλισμό συντελέστηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποτελέσει ένα από τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα της ελληνιστικής προσωπογραφίας



*Η κεφαλή του
μπρούτζινου
«Ηγεμόνα του
Μουσείου των
Θερμών» (Πέργαμος,
περ. 160). Πιθανόν
αποδίδεται ο
μελλοντικός βασιλιάς
Άτταλος Β΄.*

Ιδιαίτερα από τον 3ο αιώνα π.Χ. ο άνθρωπος παύει να αποτελεί τον ενσαρκωτή στοιχείων αποκλειστικά υπερατομικών και μετατρέπεται σε φορέα μίας συνεχούς εσωτερικής πάλης με τον περιβάλλοντά του κόσμο. Παράλληλα τελειοποιούνται τα μορφολογικά εκείνα στοιχεία που αποδίδουν με απίστευτο ρεαλισμό το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική τάξη, το επάγγελμα.

Στο τέλος του 4ου και στις αρχές του 3ου αιώνα π.Χ. οι Αθηναίοι πέρασαν δύσκολα χρόνια, καθώς αναγκάστηκαν να υποταχθούν αρχικά στον Κάσσανδρο και αργότερα στον Δημήτριο τον Πολιορκητή. Όμως η πόλη ήταν περήφανη για το ένδοξο παρελθόν της και για την πνευματική της ακτινοβολία, που τη χρωστούσε σε μεγάλο βαθμό στους τραγικούς και τους κωμικούς της ποιητές. Γύρω στο 330 π.Χ. ο ρήτορας Λυκούργος είχε ανακατασκευάσει το θέατρο του Διονύσου και είχε στήσει κοντά στη σκηνή του χάλκινα αγάλματα των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών του 5ου αιώνα, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Ο σημαντικότερος ποιητής της εποχής ήταν ο κωμικός Μένανδρος, που γοήτευε το κοινό με τα έργα του και υπήρξε ένας από τους πιο αγαπημένους θεατρικούς συγγραφείς της Αρχαιότητας. Όταν πέθανε το 290 π.Χ., οι Αθηναίοι αποφάσισαν να στήσουν ένα άγαλμά του στο θέατρο, κοντά σε εκείνα των μεγάλων τραγικών. Το άγαλμα αυτό μας είναι γνωστό από αντίγραφα. Από την επιγραφή στη βάση μαθαίνουμε ότι το πρωτότυπο χάλκινο άγαλμα ήταν έργο των γιων του Πραξιτέλη, του Τιμάρχου και του Κηφισοδότου. Ο ποιητής εικονίζεται καθιστός με ένα βιβλίο στο αριστερό χέρι, έτσι όπως θα καθόταν στο θέατρο για να παρακολουθήσει τις πρόβες των έργων του. Το ξυρισμένο πρόσωπο (μια μόδα που ξεκίνησε με τον Μέγα Αλέξανδρο) και τα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά επιτρέπουν να θεωρήσουμε το κεφάλι πιστό πορτρέτο.





Αριστερά: Πορτρέτο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Έργο, πιθανώς, του γλύπτη Λεωχάρη (340-330 π.Χ.). Το πορταίτο του μεγάλου στρατηλάτη διαμορφώθηκε στα τέλη της κλασικής εποχής και γνώρισε τεράστια άνθηση κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους.

Δεξιά: Πορτρέτο του Σελεύκου ενός από τους Διαδόχους και πρώτους βασιλείς της ελληνοιστικής εποχής.



Το πιο αγαπημένο θέμα για τα πορτρέτα της ελληνοιστικής εποχής υπήρξε, όπως είναι αναμενόμενο, το πορτρέτο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η φυσιογνωμία του, την οποία γνωρίζουμε μόνο από αντίγραφα που εκτελέστηκαν μετά το θάνατό του, άσκησε μεγάλη επίδραση στις εικονιστικές παραστάσεις των ελληνοιστικών μοναρχών. Πολλοί γλύπτες προσπάθησαν να αποδώσουν το πορτρέτο του ανυπέρβλητου στρατηλάτη ο οποίος είχε δείξει, σύμφωνα με την παράδοση, την προτίμησή του στη σμίλη του Λυσίππου.

Τα κείμενα της παρουσίασης βασίζονται κατεξοχήν:

A) Στο συλλογικό έργο: Ελληνική Ιστορία (επιμ. Μ. Σακελλαρίου, Χρ. Μαλτέζου, Αλ. Δεσποτόπουλος), τ.1 (προϊστορικοί και Αρχαϊκοί χρόνοι), τ. 2 (κλασικοί χρόνοι) και τ.3 (από τον Μέγα Αλέξανδρο στους ρωμαϊκούς χρόνους) εκδ. Εκδοτική Αθηνών και «Η Καθημερινή», Αθήνα 2010

B) Στα άρθρα της ιστοσελίδας του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού www.ime.gr/chronos/03 (Γεωμετρική Περίοδος), www.ime.gr/chronos/04 (Αρχαϊκή Περίοδος), www.ime.gr/chronos/05 (Κλασική Περίοδος), www.ime.gr/chronos/06 (Ελληνιστική Περίοδος)

Γ) Στο σχολικό βιβλίο Ιστορία της Τέχνης της Γ' Γενικού Λυκείου (Ολ. Ζιρώ, Ελ. Μερτζάνη, Β. Πετρίδου), σ.σ.53-82

Δ) Στα άρθρα της ιστοσελίδας του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/history/art/index.html (η αρχαία ελληνική τέχνη και η ακτινοβολία της)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andrewes A, Η Αρχαία Ελληνική Κοινωνία, μτφρ. Ανδρέας Παναγόπουλος, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1983
- Bengtson Henry, Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδος, μτφρ. Ανδρέας Γαβρίλης, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1970
- Botsford G.W και Robinson C.A., Αρχαία Ελληνική Ιστορία, τ.1-2, μτφρ. Σωτήρης Τσιτσώνης, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1977-79
- Ελλάς (συλλογικό έργο), Ιστορία και Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1998
- Flaceliere Robert, Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων, μτφρ. Γεράσιμος Βανδώρος, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1995
- Glutz Gustave, Η Ελληνική Πόλις, μτφρ. Αγνή Σακελλαρίου, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989
- Gruben Godfried, Ιερά και Ναοί της Αρχαίας Ελλάδας, μτφρ. Δήμητρα Ακτσέλη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (συλλογικό έργο), τ. Β' - Στ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970
- Κοκκορού-Αλευρά Γεωργία, Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη Ιστορία , εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991
- Manfredi Valerio Massimo, Οι Έλληνες της Δύσης, μτφρ. Βανέσα Λάππα, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1997
- Pollitt Jerome Jordan, Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή, μτφρ. Αφροδίτη Γκάζη, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1994
- Τραυλός Ιωάννης, Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών, εκδ. Καπόν, Αθήναι 1993(Β' έκδοση)
- Walbank F.W., Ο Ελληνιστικός Κόσμος, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993

