

Sztuka starożytnej Grecji – epoka klasyczna

Pojęcie klasycyzny odnosi się do określenia „najbardziej typowy, najwłaściwszy, najbardziej charakterystyczny”.

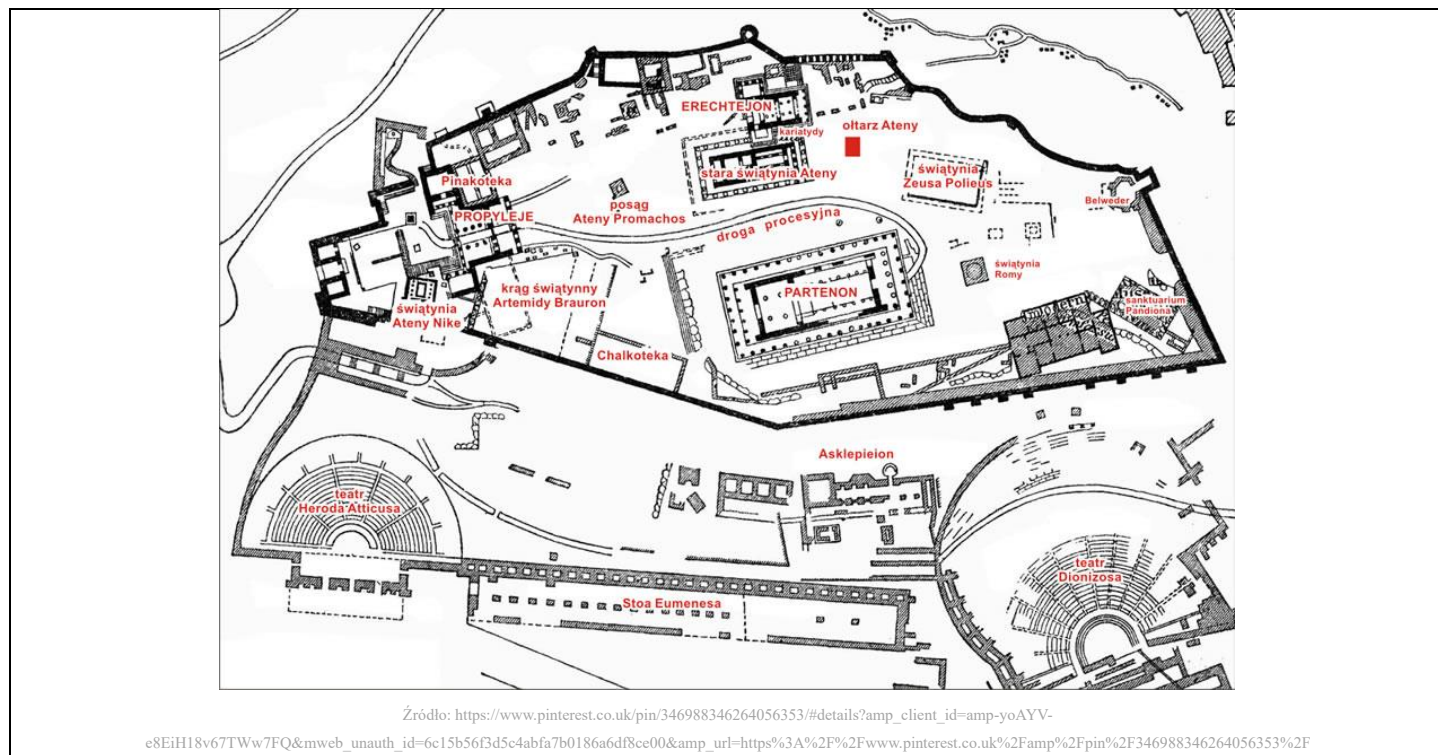
Termin **epoka klasyczna** przyjęty jest dla określenia sztuki greckiej **V i IV w. p.n.e.**

Początki tendencji wiodących w okresie klasycznym dostrzegamy we wcześniejszym okresie VI i przełomu VI i V w. p.n.e. Przekształcenia zarysowały się jednak diametralnie dopiero po okresie zwycięstw w wojnach perskich. Ateny stały się „przywódcą państw greckich. Odbudowa Akropolu Ateńskiego po wojnach perskich stanie się wyznacznikiem zmian stylowych tego okresu”.

Poza **Atenami** w tym okresie ważnym ośrodkiem była również **Olimpia** z Sanktuarium Zeusa. Organizowane igrzyska olimpijskie od 776 r. były ważną częścią kultury i religii ówczesnych Greków. Na okres olimpiady zawieszano wszystkie konflikty wewnętrzne. Wielka świątynia Zeusa w Olimpii zbudowana została prawdopodobnie ok. 470-460 r. p.n.e. była wotum dziękczynnym wielu miast greckich (po zwycięstwie nad Persami). Świątynia była doryckim peripterem. Dekorujące rzeźby wykonane były z marmuru, budowla z miejscowego wapienia.

Akropol Ateński

Akropolis (górne miasto) odnosi się do czasów mykeńskich, gdzie na wzgórzach budowano warowne zamki będące siedzibą władców oraz miejscem schronienia dla ludności, w razie potrzeby. Wapienne wzgórze ateńskie było obszarem budowy cytadeli w epoce mykeńskiej. Odbudowa Akropolu rozpoczęła się w **449 r. p.n.e.** za Peryklesa (jego działalności zawdzięczamy najwybitniejsze dzieła okresu klasycznego).



Dzisiejszy Akropol stanowią, przetrwałe w różnym stanie, cztery budowle:

- 1) **Propyleje** – monumentalna brama;
- 2) **Partenon** – główna świątynia Ateny Partenos (parthenos – dziewica);
- 3) **Erechtejon** – świątynia łącząca w sobie wiele miejsc świętych ale głównie kult Ateny Polias (opiekunki miasta) oraz Posejdona, Erechteusa;
- 4) **Nike Apteros** – świątynia bogini zwycięstwa (nike – zwycięstwo, a-pteros – bezskrzydła);

Akropol jako główne sanktuarium miasta, mieścił na terenie płaskowyżu wiele innych świątyń, niezliczone ołtarze i wota.

Propyleje

Nazwa pochodzi od pro (przed) oraz pylon (brama) oznacza przedsionek, frontowy element całości założenia architektonicznego. Obiekt składa się z budynku głównego oraz bocznych skrzydeł. Projektantem był Mnesikles. Korpus główny Propylejów to amfiprostyl o doryckich, sześciokolumnowych portykach, zarówno od zachodu jak i od wschodu. Nad portykiem wznosił się dwuspadowy dach, tworząc trójkątne przyczółki. W związku z nierównościami terenu Propyleje były dwustopniowe, nad frontową fasadą niższe, od strony wzgórza wyższe. Ze względu na procesje rozstaw kolumn nie był symetryczny. Ku przejściu prowadziły schody oraz rampa. Najciekawszy element głównego przejścia to obramowanie go w zachodniej, niższej części portyku trzema parami kolumn wewnętrznych w stylu jońskim, tworzących rodzaj nawy. Nastąpiło tu połączenie dwóch stylów w jednej budowli, co nie występowało w poprzedniej epoce. Do głównego trzonu dobudowano dwa skrzydła boczne, niesymetryczne, wysuwające się przed fasadę główną, połączone schodami bocznymi z zasadniczym podejściem. Fasady skrzydeł otrzymały wystrój dorycki. Skrzydło południowe stanowiło właściwie architektoniczną rampę łącznika z wysuniętym wysokim bastionem, zwanym Pyrgos (wieża), na którym wzniesiono później świątynię Ateny Nike. Natomiast skrzydło północne miało określoną funkcję: mieściła się w nim **Pinakoteka** (pinaks – tablica, tu- obraz, theke – schowek, miejsce przechowywania), czyli galerię obrazów.

Partenon

Partenon jest peripterem doryckim. Świątynia miała 8 kolumn w elewacji głównej i 17 w bocznej. Skala świątyni powodowała, że obiekt górował nad innymi obiektami na Akropolu. Główne wejście w świątyniach greckich znajdowało się od wschodu. Architektami obiektu byli Iktionos i Kallikrates. Cały obiekt począwszy od stylobatu wykonany został z marmuru. Cała kompozycja obiektu została przemyślana począwszy od stylobatu stanowiącego obszerną krzywiznę. Punkt najwyższy przypada na środek obiektu, opadając ku brzegom. Podobne krzywizny rozkładają się na całym budynku wpływając na harmonijny odbiór estetyczny – długie linie poziome w odbiorze optycznym nie zapadają się ku środkowi lecz sprawiają wrażenie idealnie prostych. Kolumny również nachylone są ku wnętrzu oraz grubością, co z kolei przeciwdziała złudzeniu oka, że powtarzające się w rytmie kolumnady linie pionowe rozchylają się ku górze. Kolumny Partenonu są smuklejsze niż archaiczne. Wewnątrz kolumnady znajdował się naos w formie amfiprostylu o dwóch sześciokolumnowych portykach, tworzących bardzo płytki pronaos i opisthodomos. Wnętrze naosu podzielone było poprzecznie na dwie nierówne części: od wschodu właściwą część świątynną, gdzie znalazł miejsce ogromny posąg Ateny Partenos, od zachodu znacznie mniejsze pomieszczenie, prawdopodobnie skarbiec. Ponad architrawami obu portyków i dalej na zewnętrznych ścianach naosu biegł dookoła pas jońskiego fryzu panatenajskiego.

Erechtejon

Odbudowany po perskich zniszczeniach był zasadniczo pomieszczeniem dwóch świątyń – Ateny Polias i Posejdona, przy czym naos tej ostatniej został podzielony na dwie części. Były to jakby dwie kaplice otwarte na wspólny pronaos. Jedna miała należeć zapewne do Posejdona druga do Erechteusa. Budynek wzniesiony na nierównym terenie. Najważniejszą częścią zespołu była świątynia Ateny Polias – opiekunki miasta, mieściła się ona we wschodniej części kompleksu, poprzedzona sześciokolumnowym portykiem, tworzącym płytki pronaos. Sam naos był pomieszczeniem bardzo płytkim, zbliżonym do kwadratu. Przeciwległa, zachodnia strona kompleksu tworzyła także zupełnie nietypowy układ. Erechtejon posiadał jeszcze dwa portyki – od północy i od południa. Czterokolumnowy,

głęboki portyk północny prowadził z boku do pronaosu podwójnej świątyni Posejdona-Erechteusa. Portyk południowy, najbardziej znany, stanowiący niemal symbol sztuki klasycznej, jest właściwie rodzajem balkonu lub ganku. Jego znakiem rozpoznawczym jest sześć postaci koriatyd ustawionych jako podpory zamiast kolumn.

Świątynia Ateny Nike

Świątynia wznosi się na wysokim bastionie na południe od Propylejów. Autorstwo obiektu przypisywane jest Kallikratesowi. Powstała w ostatnim dwudziestolecu V w. p.n.e. Niewielka świątynia jest jońskim amfiporstylem. Od wschodu i zachodu wznoszą się czterokolumnowe portyki tworzące płytki pronaos i opistodomos. Budowla wzniesiona z marmuru.

INNE PRZYKŁADY ŚWIĄTYŃ

Świątynia Apollina w Bassai

Obiekt wzniesiony w Arkadii w głębi Peloponezu – w XIX w. dokonano pierwszej inwentaryzacji zabytku pozbawiając go rzeźb, które trafiły do British Museum. Architektem wg źródeł był Iktios, ale złożoność stylistyczna budowli świadczy o kilku budowniczych. Świątynia jest doryckim peripterem. Liczba bocznych kolumn jest większa niż w standardowym planie tej budowli (115 kolumn bocznych) co zmienia proporcje budynku. Przed pronaosem i opistodomosem jest więcej przestrzeni, również głębszy jest sam pronaos. Oś w świątyni wyznacza kierunki północ-południe, z głównym wejściem od północy. Naos podzielony został na jego właściwą część oraz adyton – niedostępny, święte miejsce. Zamiast kolumnady wewnętrznej wokół naosu znajdują się przyścienne wsporniki, zakończone półkolumną w stylu jońskim. Budowla wzniesiona z wapienia, detal architektoniczny z marmuru. Skrajne wsporniki – półkolumny ustawione są skośnie, pomiędzy nimi zaś wznosi się pojedyncza wolno stojąca kolumna. Kolumna oddzielająca naos od adytonu – **kapitel tej kolumny jest pierwszym w architekturze greckiej przykładem nowego stylu – korynckiego.**

Styl koryncki

Styl koryncki nie stanowił nowego „porządku”, nie wprowadził bowiem nowych rozwiązań konstrukcyjnych. Nowość polegała na zmianie dekoracji kapitelu. Dalej był to konstrukcyjnie porządek joński z głowicą w stylu korynckim. Powstanie tego stylu było przełomowe nie tylko dla sztuki greckiej ale poprzez architekturę rzymską wpłynęło na obraz architektury europejskiej. Był to styl najbardziej dekoracyjny, który dawał możliwości popisu dla dekoratorów rzymskich. W późniejszych okresach sztuki odwoływano się świadomie do antyku, korzystając z tych stylów. Historia powstania stylu spisana została przez architekta rzymskiego Witruwiusza¹:

„Powiadają, że kapitel koryncki wynaleziono w następujący sposób: dziewczę korynckie [...] zachorowało i zmarło. Po pogrzebie piastunka wzięła zabawki [...] włożyła do koszyka, zaniósła na grób i położyła na nim, nakrywszy dachówką. Koszyk ten stał przypadkowo na korzeniu akantu. Z nadejściem wiosny korzeń zaczął wypuszczać pędy i liście. Pędy te rosnąc po bokach koszyka, odpychane przez ciężar dachówki [...] musiały się wygiąć w kształt wolut. W owym czasie Kallimach [...] przechodząc koło grobowca zauważył koszyk i delikatne liście dookoła, oczarowany rodzajem i nowością kształtu, według tego wzoru zbudował kapitel kolumny”.

¹**Witruwiusz** – rzymski architekt żyjący w I w. p.n.e. za panowania Juliusza Cezara i Oktawiana Augusta. Twórca tzw. człowieka witruwiańskiego. Witruwiusz był autorem traktatu „O architekturze ksiąg dziesięć”, który powstał pomiędzy rokiem 20 p.n.e. a 10 p.n.e., a został odnaleziony dopiero w 1415 roku w bibliotece klasztoru St. Gallen w Szwajcarii. Dzieło to jest dzisiaj bezcennym źródłem wiedzy o architekturze i sztuce budowlanej starożytnych Greków i Rzymian. Witruwiusz opisuje w nim szczegółowo zarówno greckie porządki klasyczne, jak i ich rzymskie odmiany. Omówione zostały również szeroko zasady stosowane przez Rzymian przy planowaniu miast i wznoszeniu budowli.

Architektura IV w. p. n .e.

W IV w. p.n.e. był czasem trudnym dla Grecji. Upadek dominacji Aten z powodu długotrwałe prowadzonych walk (wojna peloponeska), w których wyniku inne ośrodki sięgały po władzę: Sparta, Beocja. Po bitwie pod Cheroneą w 338 r. p.n.e. naczelne miejsce zyskuje Macedonia z Filipem Macedońskim i jego synem Aleksandrem na czele. Centrum kulturowym są dalej Ateny stające się szkołą artystów i filozofów.

Za przykłady architektury tego okresu poświadczać będą m.in. teatry, będące zarówno instytucją religijną i państwową. W tym czasie dochodzi do rozwoju sztuki teatralnej wywodzących się z kultu Dionizosa. W V w. p.n.e. działali tacy twórcy jak Ajschylos, Sofokles, Eurypides, Arystofanes.

Teatr w Epidauros – jest odkryty, część przeznaczona dla widzów wykorzystuje naturalny stok wzgórza, widownię otacza orchestra – przeznaczona dla śpiewu i tańca chóru, okrągły plac. Na stycznej orchestry znajdował się budynek skene.

Rzeźba V w. p.n.e.

Jest to okres najpowszechniej rozpoznawany jeśli chodzi o sztukę grecką. Niewiele pozostało oryginalnych rzeźb, większość znamy z kopii starożytnych i rzymskich (wykonanych gł. z marmuru).

Cechy rzeźby okresu klasycznego:

- chętnie stosowaną i udoskonaloną techniką były:; odlewy z brązu – techniką wosku traconego (rzeźba statuaryczna – wolno stojąca np. Polikleta, Myrona) lub marmuru (rzeźba architektoniczna: przyczółki, dekoracje rzeźbiarskie fryzów świątyń); stosowano również *technikę chryzelefantyny* – w rzeźbach bóstw dłuta np. Fidiasza;
- tematyka: przedstawienia bogów, atletów, sakralnych obrzędów;
- dążenie do realizmu w ukazaniu sylwetki ludzkiej; męskie akty, kobiety odziane w długie peplosy o bogatej draperii (w ramach maniery zapoczątkowanej przez Fidiasza tzw. *stylu mokrych szat* np. rzeźby z Partenonu, Nike rozwiązująca sandały);
- poszukiwanie idealnych proporcji ludzkiego ciała np. Poliklet; w posągach tego okresu dążono metodami realistycznymi do ukazania ideału;
- stosowanie kontrastu;
- kompozycje frontalne;
- statyka;

Auriga – Woźnica z Delf – V. w. p.n.e. nieznan autor, odkryta w XIX w. na drodze do świątyni Apollina jako wotum dziękczynne sycylijskiego tyrana, którego konie zwyciężyły w igrzyskach. Do naszych czasów zachował się woźnica z fragmentem lejców. Całość była nadnaturalnej wielkości sądząc po zachowanym fragmencie. Odchodzący od wzorca kurosa – gdyż ma wysunięte ręce, lekki skręt tułowia, odziany jest w długi chiton, płasko potraktowane włosy z opaską, twarz bez uśmiechu, inkrustowane oczy z długimi rzęsami dodają rzeźbie szczególnie żywy charakter.

Głównymi przedstawicielami rzeźby ateńskiej okresu klasycznego są: Myron, Poliklet, Fidiasz.

Myron- pochodzący z Beocji obywatel ateński. Był brązownikiem. Znany z dwóch najslawniejszych rzeźb Dyskobola i grupy Ateny z Marsjaszem znanych z kopii rzymskich.

Dyskobol ujęty jest w chwili zamachu dyskiem. Artysta wstrzymał ruch (ukazał potencjalny ruch). Rzeźba klasyczna chce ukazywać czas wstrzymany. Rzeźba jest frontalna. Widzimy rozbudowanie bryły postaci dyskobola, przeciwstawienie łuku rąk i układu nóg, oparcie jednej stopy o ziemię zaledwie końcami palców i musnięcie kolana dłonią. Studium anatomiczne mięśni dopracowane

w drobnym szczególe świadczy o znakomitej obserwacji w drodze do „realizmu idealnego”.

Atena z Marsjaszem na Akropolu – anegdotyczny temat pozwolił autorowi na igranie z formą. Postać ubranej Ateny przeciwstawiona została nagiej sylwetce sylena; zestawienie piękna bogini z brzydotą Marsjasza oraz zestawienie statycznej sylwetki kobiety z niemal taneczną pozą spłoszonego sylena.

Poliklet – teoretyk rzeźby, z późniejszych źródeł wiadomo, że był uznawany za autora ścisłych obliczeń proporcji ludzkiego ciała i wprowadził do rzeźby zasady uznawane za kanon Polikleta.

Doryforos (niosący oszczep) – zachowany w kopiach rzymskich to wizerunek zawodnika – oszczepnika, młodzieniec stoi w absolutnym spokoju, prezentując rozluźnienie i odpoczynek, oszczep swobodnie opiera się o ramie. Proporcje ciała są atletyczne, o stosunkowo dużej głowie i szerokich ramionach, stosunek nóg do górnej partii ciała jest prawie równoważny. Różne obliczenia doprowadziły do wniosku, że idealne proporcje polikletowskie stanowiły, iż wysokość głowy powinna mieścić się osiem razy w ogólnej wysokości postaci, pępek stanowi punkt centralny koła mieszczącego się na linii klatki piersiowej i bioder, tors – wpisuje się w kwadrat o boku równym szerokości barków. Postać Doryforosa dzięki kontrapostowi, zaprzecza niejako frontalności posągu (cały ciężar opiera się na prawej nodze, lewa, lekko odsunięta ku tyłowi, ledwie dotyka palcami ziemi; lewa ręka ukazana jest w geście dźwigania, prawa zwisa swobodnie wzdłuż ciała, głowa zwrócona lekko w prawo). Dzięki krzywiznom barków i bioder sylwetka zyskuje lekko esowaty charakter.

Diadumenos (wiążący diadem – przepaskę zwycięzcy) – wzniesione ku górze ręce podkreślają skośną linię ramion, przeciwstawiając się linii bioder. Głowa skierowana w prawo i kierująca się w dół wzbogaca giętką oś ciała. Twarz Diadumenosa pokazuje jeszcze jedną cechę charakterystyczną dla teorii Polikleta – twarz podzielona jest na trzy równe odcinki, wysokość czoła równa się długości nosa, długość nosa – odcinkowi łączącemu usta z podbródkiem.

Fidiasz – „twórca bogów” – ten przydomek zawdzięczał wykonywaniu wielkich posągów kultowych np.

- Ateny Promachos – przewodniczki w boju, walczącej na czele;
- Ateny stojąca na Akropolu – rzeźba wotywna zamówiona przez Ateńczyków z wyspy Lemnos zachowana w kopii rzymskiej z marmuru (Muzeum w Dreźnie); bogini ukazana bez hełmu z włócznią w ręce;
- Ateny Partenos – zachowana w kopii *Ateny Varvakion* (Muzeum w Atenach) – bogini stoi z opartą o ziemię tarczą i włócznią, w dłoni trzyma posążek Nike – symbolizuje zakończenie wojny. Jej najbardziej rozpoznawalnym symbolem staje się hełm z potrójną kitą, wspartą na posążkach pegazów i sfinksów. Tarcza oryginału posiadała bogatą dekorację rzeźbiarską i malarską ze scenami gigantomachii (walka bogów olimpijskich z gigantami) i centauiromachii (walka centaurów z Lapidami) symbolizujących zwycięstwo Greków nad Persami;
- Zeusa Olimpijskiego, nie zachowały się wierne kopie podawanego w źródłach posągu, istnieje kilka wersji kopii rzymskich odchodzących od opisywanego pierwowzoru. Posąg wykonany w technice chryzefantyny, ukazywał siedzącego na tronie Zeusa ze Zwycięstwem w jednej dłoni a berłem w drugiej.

Fryz Partenonu z wizerunkiem centauiromachii zaprojektowany prawdopodobnie przez Fidiasza – metopy południowej części świątyni. Każda metopa posiada podobny schemat kompozycyjny, ukazujący parę walczących: Lapida z centaurem, z reguły postaci prezentują schemat układu koła wpisanego w kwadrat lub osie ciał przecinają się po przekątnych. Widoczny jest frontalizm postaci.

Procesja panatenajska w Partenonie (uroczysty pochód Ateńczyków na Akropol w czasie święta ku czci bogini) – w ramach święta co cztery lata odbywały się igrzyska; fryz ciągły, długości 160 m wysokości 1 m, umieszczony na wewnętrznej ścianie naosu Partenonu, fryz spełniał zapewne funkcję wotywną. Procesja zmierzała z dwóch stron do wschodniej części z wizerunkiem bogów. Wszystkie postaci uczestniczące w procesji są zróżnicowane; w pochodzie uczestniczą grupy: młodych efebów (młodzieńców) z końmi, dziewczęta ateńskie z darami odziane w peplosy; postaci są niemal równej wysokości (głowy bohaterów sceny znajdują się mniej więcej na tym samym poziomie) tzw. izokefalia – zabieg ten pozwalał na równomiernie zakomponowanie całości fryzu. Postaci bogów ukazane zostały w ramach „realizmu idealnego”. Bogowie przedstawieni są w swobodnych pozach bez atrybutów.

Przyczółki Partenonu (kompozycja Fidiasza) – tworzą właściwie grupy rzeźb pełnych wkomponowane w trójkątne pola tympanonu. Zachowały się nieliczne fragmenty sceny, głównie z splotów trójkątów tympanonu. Przyczółek wschodni prezentuje narodziny Ateny z głowy Zeusa (zachowane fragmenty np. pokazują głowy koni z zaprzęgów Heliosa i Selene – słońca i księżycy); zachodni przyczółek dekoruje scena sporu Ateny z Posejdonem, kto stanie się patronem Aten i Attyki (np. personifikacje dwóch rzek ateńskich Ilisosu i Kefisosu). Rzeźby opracowane dokładnie z każdej strony, swobodne układy postaci odziane w bogato drapowane szaty, przelewające się na nieruchomych torsach lub rozwiane w ruchu szaty zapowiadają już manierę tzw. mokrych szat, które przykrywają nagie ciała bóstw.

Nike rozwiązująca sandał – Nike kapłanka – ofiarniczka; wizerunek związany z dekoracją rzeźbiarską świątyni Nike na Akropolu przypisywaną rzeźbiarzowi **Kallimachowi**. Gest sięgania ręką do uniesionej w górę nogi powoduje ugięcie postaci, nadając jej niepowtarzalny rys naturalności i stwarza okazję do studium draperii szat wpisujących się w manierę tzw. mokrych szat.

Malarstwo i malarstwo ceramiczne V w. p.n.e.

Nie zachowały się do naszych czasów przykłady malarstwa greckiego z tego okresu. Malarze – rzemieślnicy, cieszyli się większym uznaniem niż rzeźbiarze, gdyż ich praca wymagało mniej wysiłku fizycznego. Z przekazów wiemy o malarzach takich jak: Polignot z Tazos wykonywał prace do Pinakoteki na Akropolu. Źródła wspominają również o dwóch wielkich malarzach, którzy toczyli ze sobą spór kto jest większym malarzem. Zeuksis – znany ze stosowania efektów światłocieniowych – namalował winogrona taki iluzjonistycznie, że ptaki zlatywały się by dziobać owoce, natomiast Parrasjos namalował zasłonę, którą chciał odsłonić Zeuksis aby zobaczyć obraz. Za najlepszego uznano Parrasjosa gdyż był w stanie zmylić swoim malarstwem człowieka. Z tej anegdoty możemy się dowiedzieć, że malarstwo greckie prawdopodobnie dążyło do jak najwierniejszego oddania rzeczywistości, z grą światła i cienia, z złudzeniem głębi przestrzeni i bogatą kolorystyką.

Malarstwo na ceramice jest konturowe, sylwetowe i dysponuje kontrastem zaledwie dwóch kolorów. Za ciekawy przykład z tego okresu może posłużyć twórczość Durisa, był on mistrzem czytelnej kompozycji i oszczędnej kreski. W większości jego prace skupiają się wokół tematyki wojen trojańskich. Porusza on tematykę w odmienny sposób pokazując emocję i porażki bogów i bohaterów.

Malarstwo i malarstwo ceramiczne IV w. p.n.e.

Nie zachowały się do naszych czasów przykłady malarstwa z tego okresu. Na jego temat możemy mówić w oparciu o teksty źródłowe oraz pokrewną dziedzinę jaką jest malarstwo na ceramice.

Rzeźba IV w. p.n.e.

IV wiek p.n.e. kojarzony jest przede wszystkim z rzeźbą wolno stojącą. Zmiany w stosunku do religii poczyniły zmiany w wizerunku. Dzieła rzeźbiarskie młodszej epoki klasycznej były obiektem szczególnego podziwu w II wieku Cesarstwa Rzymskiego.

Praksyteles – jego sztuka kształtowała się w Atenach, działał na Półwyspie Joońskim i w Olimpi, na wyspach Jońskich i wybrzeżu Azji Mniejszej.

Odpoczywający Satyr - Istnieje do dnia dzisiejszego kilka kopii rzymskich, jedna z nich znajduje się na Zamku Królewskim w Warszawie. Rzeźba skupia w sobie wiele cech charakterystycznych stylu Praksytelesa. Postać pozostaje w spoczynku, zachowuje frontalność, Satyr stoi oparty o ścięty pień drzewa co uwalnia nogi od wysiłku dźwigania. Poza jest kontynuacją kontrapostu w sztuce lecz zarazem jego zaprzeczeniem. Praksyteles chętnie tworzył w marmurze. Jego postaci cechuje esowatość ciała.

Apollo igrający z jaszczurką – Apollo Sauroktonos (jaszczurkobójca). Rzeźba stanowi żartobliwe nawiązanie do zwycięstwa Apollina nad Pytonem, pierwotnym mieszkańcem Delf, smokiem-wężem. W rzeźbie Praksytelesa zmienia się podejście do bóstwa, ponownie postać jest oparta o drzewo, sylwetka ciała esowata. Apollo jest przedstawiony jako młody, niemal chłopięcy model.

Afrodyta Knidyjska – Zamówiona przez miasto Knidos, było to zamówienie na posąg kultowy. Praksyteles przedstawił boginię w pełnym akcie, uchwyconą w momencie schodzenia do kąpieli i składającą szaty na stojącej obok wazie (waza jest podpórką). Przedstawienie bogini w akcie było nietypowe jak dla posągu kultowego. Podobnie jak w poprzednich przykładach rzeźby Praksytelesa, posąg Afrodyty spotykany jest w wielu rzymskich kopiach.

Hermes z małym Dionizosem z Olimpii – Zachowana kopia rzymska z II wieku p.n.e. – sylwetka ukształtowana jest na literę S, ponownie autor uzyskuje to dzięki oparciu postaci o pień drzewa z narzuconą szatą. Widoczny jest kontrast między draperią a gładkim ciałem postaci.

Skopas – Pochodzi z Paros, tworzył w brązie, po jego pracach pozostało zaledwie kilka kopii rzymskich. Pracował w wielu miastach Greckich, np. Ateny, Teby, miasta Peloponezu oraz Azji Mniejszej.

Szalejąca Menada (Bachantka) kopia wykonana w marmurze, oryginał z brązu. Przedstawiona postać w ekstatycznym tańcu, w rozwianym chitonie z odrzuconą ku tyłowi głową. Rzeźba jest niekompletna. Szalejąca Menada ma skreconą oś ciała, ukazuje tym samym odejście od frontalności w rzeźbie greckiej. Półnagie ciało skrecone w tanecznym ruchu tworzy kompozycję dynamiczną. Cechą charakterystyczną Skopasa była próba oddania realizmu danej postaci i ukazanie emocji na twarzy portretowanego.

Lizyp pochodził z Sykionu na Peloponezie.

Apoksyomenos – rzeźba ta łączy w sobie cechy charakterystyczne dla drugiej połowy IV w. p.n.e. Posąg ten wyraża nowy kanon (najlepiej skonfrontować go z Doryforesem Polikleta). Proporcje Lizypa różnią się od tych stosowanych przez Polikleta, Apoksyomenos prezentuje ideał zupełnie innego typu: smukły, o długich nogach i mniejszej głowie w stosunku 1:10. Kontrapost jest mniej rygorystyczny, druga noga jest odsunięta znacznie bardziej w bok i ku tyłowi, zupełnie inny jest gest rąk. Wysunięcie obu rąk ku przodowi wyraźnie manifestuje zerwanie z frontalnością postawy. Czytelność posągu widoczna jest dopiero z boku lub z pozycji 3/4. Funkcja zaś spełniana przez ów gest stanowi także znaczącą różnicę w pojmowaniu wizerunku zawodnika. Apoksyomenos znacząco oskrobujący się, nie jest zatem ani zwycięzcą ani przegranym, lecz zwykłym zawodnikiem przedstawionym w trakcie codziennej czynności. W takiej postawie pokazuje się nowatorstwo Lizypa widoczne później w hellenistycznym naturalizmie.

Epoka Hellenistyczna

Termin „hellenizm” powstał w XIX w. w nauce niemieckiej, ale został przyjęty na całym świecie i do dziś oznacza epokę greckich dziejów – ich trzy ostatnie wieki: III, II, I p.n.e. Zwyczajowo przyjętym kresem hellenizmu jest upadek ostatniego z królestw – ptolemejskiego Egiptu po bitwie pod Akacjum w 31 r. p.n.e. Od tej pory nad całym obszarem śródziemnomorskim zapanuje niepodzielnie Rzym. Pojedyncze dzieła sztuki okresu hellenistycznego, podobnie jak klasycznego, przetrwały wywiezione do Rzymu lub w kopiach rzymskich.

Architektura hellenistycznej Grecji

Główna cecha architektury hellenistycznej wyrażała się w jej skali, całościowym traktowaniu zespołu.

Wielki Ołtarz Zeusa i Ateny z Pergamonu - wzniesiony na akropolu pergameńskim pełnił funkcję podwójną: z jednej strony stanowił naturalne dla greckiej tradycji wotum wdzięczności za zwycięstwo, z drugiej jednak był także pomnikiem króla-zwycięscy. Program ikonograficzny fryzów figuralnych to główny zabytek rzeźby hellenistycznej. Ołtarz ustawiony był na kilkustopniowej krepidomie na planie niemal kwadratu, o bokach przekraczających 30 m, i dodatkowo na wysokim cokole, ponad którym biegł gigantyczny fryz mający 2 m wysokości, ponad fryzem znajdował się jeszcze mocno profilowany gzyms i dopiero ponad nim wznosiła się właściwa kolumnada wraz z belkowaniem, także znacznie przekraczająca 2 m. Peristaza otaczała całą budowlę z trzech stron, natomiast od frontu była cofnięta, obramowując tylko dwoma ryzalitami monumentalne schody wiodące na platformę właściwego ołtarza. Z budowli tej, niestety, nie zachowało się na miejscu nic poza zarysem podstawy.

Rzeźba okresu hellenistycznego

Dla epoki klasycznej *sacrum* było nie tylko podstawowym, ale niemal jedynym źródłem sztuki przedstawieniowej. Pewne oznaki sekularyzacji świadomości Greków dały się już wprawdzie zauważyć w IV w. p.n.e., lecz hellenizm bardzo znacznie pogłębił tę tendencję. Daje się zatem zaobserwować w rzeźbie tego czasu nie tylko odchodzenie od tematyki religijnej i mitologicznej, lecz także traktowanie jej tylko jako pretekstu do wyrażania innych treści.

Wielki Ołtarz Pergamoński – powstał dla uczczenia parokrotnych zwycięstw nad Galami, dokonanych przez Atallosa I i Eumenesa II na przełomie II i III w. p.n.e. Budowę Ołtarza wiąże się z osobą Eumenesa i datuje na początek jego panowania, po 180 r. p.n.e.

Tematem wielkiego fryzu, obiegającego z zewnątrz budowlę, jest gigantomachia, walka bogów olimpijskich z gigantami, synami Ziemi, pierwotnym pokoleniem bogów, którzy musieli ustąpić niebianom. We wszystkich pojedynkach giganci są stroną przegraną, na dodatek większość z nich przedstawiono w tradycyjny sposób w postaci potwornej, z węzowymi splotami zamiast nóg, czasem ze zwierzęcymi głowami, niektórzy tylko prezentują się w ludzkiej postaci o potężnych ciałach, w których gra mięśni świadczy o nadludzkiej sile. Przejmująca jest jedna z najważniejszych scen fryzu, gdzie Atena powala giganta Alkioneusa, trzymając go za włosy, a u jej stóp wyłania się spod ziemi widoczna do postaci Gai, wyciągającej rękę, jakby z nadaremny błaganiem o życie syna.

Pełna bólu głowa giganta walczącego z Ateną, czy też innego, węzonołowego, powalonego przez tytankę Dione, przypomina wyraźnie sposób ukazywania bolesnych przeżyć, wprowadzony od ekspresji twarzy przez Skopasa; jednakże głęboko cięte, wzniesione ku górze oczy, wpółotwarte usta są we fryzie pergameńskim zaznaczone mocniej; podobnie napięcie ciał, skłębienie poszczególnych grup, słyszalny niemal tumult walki wykraczają daleko poza możliwości IV w. p.n.e. Trzeba też zwrócić uwagę na głębokość reliefu, przechodzącego niekiedy niemal w rzeźbę pełną, pozwalającego, poza efektami światłocieniowymi, stosować układy wieloosiowe. Dzikość barbarzyńców ukazywano pod figurą stworzeń fantastycznych, na wpół ludzkich, na wpół zwierzęcych. Forma fryzu, ciągłego pasa dekoracji architektonicznej, obiegającego budowlę, jest obowiązkowym elementem belkowania jońskiego; zastosowanie fryzu na murze, nie na belkowaniu, przywołuje fryz panatenajski Partenonu. Dynamika ruchu i ekspresja twarzy przypomina rzeźby skopasowskie. Wolno zatem uznać fryz z Pergamonu za swego rodzaju kontynuację sztuki klasycznej w wydaniu hellenistycznym –

różnicy skali, monumentalność, głębszy relief, gwałtowniejszy ruch, skłębienie postaci wypełniających całkowicie pole fryzu.

Pomnik Galów – upamiętniający zwycięstwo Attalosa I nad Galami. Rzeźby, i to nie wszystkie, przetrwały tylko w kopiach rzymskich. W centrum grupy znajdował się posąg Gala zabijającego żonę, dookoła zaś cztery postacie rannych i konających wojowników galijskich. W przeciwieństwie do mitologicznego przebrania barbarzyńców za istoty półzwierzęce, tutaj widać dumnego wodza, który by uniknąć niewoli i obronić żonę przed hańbą, zadaje jej śmierć, a potem godzi mieczem we własną pierś. Spośród otaczających wodza wojowników w kopiach rzymskich zachował się w całości jeden, tzw. Umierający Gal.

Gest galijskiego wodza, zabijającego żonę i siebie, wyraża tragizm i patos, nagie ciało i wzniesiona dumnie głowa ukazują cierpienie, ale i niezłomność wobec śmierci; heroiczna postawa ginącego samobójczo Gala kompozycyjnie kontrastuje z osuwającym się bezwładnie ciałem martwej już Galijki. Twarze i włosy obojga bohaterów są zdecydowanie niegreckie, szczególnie detal zarostu wodza (bez brody, lecz z wąsami) wskazuje na etnograficzną niemal wierność rzeczywistości (podobnie jak naszyjnik na posągu umierającego wojownika, słynny torkwes opisywany w źródłach, oddany jest ze szczegółami pozwalającymi na identyfikację etniczną noszącego taką ozdobę barbarzyńcy). Barbarzyńca – ale bohater, zwyciężony – lecz nieugięty: taka jest istotna i zdecydowanie nietradycyjna wymowa tego dzieła. Realizmem oddania postaci „obcego” i dostrzeżeniem w nim wartości, przypisywanych dotychczas tylko „swoim”, plasuje się już w nowej epoce.

Nike z Samotraki – wotum dziękczynne za zwycięstwo morskie; przedstawia Nike, która na rozpostartych potężnych skrzydłach ląduje na dziobie okrętu. Nike została wykuta z marmuru, lecz dziób okrętu, stanowiący zarazem bazę posągu, wykonany był w wapieniu. Potężne wrażenie wzmaga skala posągu – wraz z bazą w formie dziobnicy okrętu mierzy prawie 3,5 m. Sposób traktowania draperii szat Nike (kontrast cienkiego, oblepiającego ciała chitonu i grubszej, cięższej chłajny rozwiewającej się wokół bioder), a także jej skrzydeł, o mocnych mięśniach nośnych i zmiennej strukturze lotek na długości skrzydła, wyraźnie przypomina niektóre rozwiązania zastosowane w rzeźbach Ołtarza.

Grupa Laokoona - do sławy Grupy Laokoona przyczyniła się na pewno historia jej odkrycia w 1506 r. Miał w niej osobiście uczestniczyć Michał Anioł, na którym to rzeźba zrobiła ogromne wrażenie. Temat Grupy Laokoona nie należał do często spotykanych w sztuce greckiej. Związany jest z wojną trojańską, ale nie z *Iliadą*. Należy do opowieści rozwijających wątek upadku Troi. Laokoon był kapłanem trojańskim, który sprzeciwiał się wprowadzeniu do miasta drewnianego konia, w którym ukryli się achajscy wojownicy. Bogowie jednak sprzyjali Achajom. Na zew bogów wypelzły z morza dwa straszliwe węże i zadusiły Laokoona wraz z synami (synowie mieli być owocem świętokradztwa, którego żeniąc się dokonał Laokoon, kapłan Apollina). Rzeźba ukazuje moment beznadziejnej walki, a właściwie już agonii, Laokoona i jego synów. Splot węża zadławił już młodszego syna, drugi kąsa biodro Laokoona, starszy syn wydaje się najmniej uwikłany w straszną pułapkę, ale i jego dosięgnięty wyrok bogów. Temat przynoszący bohaterom nienukioną klęskę i śmierć z woli bogów nie był zupełnie obcy wcześniejszej sztuce greckiej. Okres hellenistyczny przyniósł ich intensyfikację, wzmógł ekspresję, można powiedzieć, że rozlubował się w patosie, czego wyraźnym dowodem jest właśnie Grupa Laokoona.

Wenus z Milo – została tak nazywana w momencie odkrycia w 1820 r. i jako Wenus z Milo (lub po prostu Milońska) funkcjonuje do dziś, choć poprawnie powinno się ją zatytułować: Afrodyta z Melos. Wraz z Nike z Samotraki stanowi obecnie dumę zbiorów Luwru, arcydzieło oryginalnej rzeźby greckiej. Posąg mierzy nieco więcej niż 2 m wysokości, przekracza zatem – szczególnie w wypadku postaci kobiecej – zwykłą miarę. Afrodyta z Melos przedstawia kobietę z nagim torsem, z szatą owiniętą wokół bioder. Afrodyta z Melos stoi swobodnie, ciężar ciała wspiera na prawej nodze, lewa, lekko ugięta, znajduje się w niewielkim wyroku. Ten minimalny ruch powoduje nie tylko zróżnicowanie draperii szaty, lecz także miękkie, lekko esowate wygięcie dorodnego ciała. Dzięki takiemu ujęciu kontrapostu posąg nasuwa podobieństwa zarazem do Polikleta i Praksytelesa. Charakter głowy także bardziej przypomina spokojne, beznamienne przedstawienia bóstw okresu klasycznego niż pełne ekspresji twarze z Ołtarza Pergameńskiego. Posąg Afrodyty z Melos swoim monumentalnym spokojem, frontalnością odwołuje się do starszych tradycji.

Afrodyta Przykucnięta - najlepszymi może przykładami hellenistycznego odejścia od kultowego pojmowania postaci bogini miłości jest tzw. Przykucnięta Afrodyata lub Afrodyta w Kąpieli. Rzeźba reprezentowana w bardzo wielu kopiach, musiała być szczególnie popularna. Sam fakt, że trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek postać boską w kucznej pozycji, wystarcza, aby od razu przekreślić możliwość traktowania jej jako posągu kultowego. Właściwie sama identyfikacja posągu mogłaby sprawiać trudności gdyby nie inne kopie, w których skrzydlaty amerek podaje kąpiącej się lusterko można by ją identyfikować jako przykucniętą, myjącą się kobietę, oddaną z całym naturalizmem pozy powodującej fałdy na brzuchu i udach.

Chłopiec z gęsią - w hellenizmie dziecko pojawia się jako osobny temat. Przykładem najbardziej typowym takiego niezależnego studium postaci dziecka jest Chłopiec z gęsią, przedstawiający dziecko mocujące się z niewiele mniejszą od niego gęsią.

Anthropos metron panton – człowiek miarą wszystkiego – to dla sztuki greckiej coś więcej niż aforyzm, to zasada. Cała kultura była antropocentryczna – poezja, dramat, filozofia, ale także religia i mitologia. Koronnym dowodem na to są wyobrażenia bogów zawsze w postaci ludzkiej, a także stosunkowo rzadko stosowane (na tle innych kultur starożytności śródziemnomorskiej) wizerunki istot fantastycznych (sfinksy, syreny, centaury).