

Η θρηνούσα μορφή

Ταφή και θρήνος είναι δύο αζεχώριστες πραγματικότητες με πανανθρώπινη διάσταση. Η αποτύπωση του θρήνου σε ταφικό μνημείο συνιστά με τη σειρά της αρχετυπικό μοτίβο της παραπάνω σχέσης και όπως έχει λεχθεί αποτελεί δίοδο επικοινωνίας μεταξύ ζώντων και νεκρών. Η θρηνούσα μορφή είναι από τα πρώτα μοτίβα που φιλοτεχνήθηκαν σε τάφους στο Άνεκροταφείο Αθηνών, όπως αυτό διαμορφώθηκε με τα διατάγματα του 1833 και 1834, σύμφωνα με τα οποία απαγορεύτηκαν οι ταφές στον χώρο των εκκλησιών και η δημιουργία των νεκροταφείων περιήλθε στην αρμοδιότητα των δημοτικών αρχών. Το νεοελληνικό κράτος ακολούθησε έτσι την ευρωπαϊκή πρακτική όπου ήδη από το 1805, με πρώτο το νεκροταφείο Père Lachaise στο Παρίσι, δημιουργήθηκαν στην Ευρώπη μνημειακά νεκροταφεία σε απόσταση από τον αστικό ιστό με αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και δενδροφύτευση σύμφωνα με τους κανόνες της ρομαντικής κηποτεχνίας. Ενσωμάτωναν κατ' αυτόν τον τρόπο ένα βασικό ιδεώδες του νεοκλασικισμού, που ήταν η συνύπαρξη ταφικού μνημείου και ειδυλλιακής φύσης, ως αποτέλεσμα νέων αντιλήψεων περί θανάτου και περί απεικόνισης του θανάτου, που καλλιεργήθηκαν κατ' αρχήν από τις ιδέες του Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) και του Gotthold Lessing (1729-1781). Στην εισήγηση αυτή θα εξετάσουμε εν συντομία την απεικόνιση της θρηνούσας μορφής στα ταφικά μνημεία των ελληνικών νεκροταφείων κατά τον 19^ο αιώνα με βασικό σημείο αναφοράς το Άνεκροταφείο Αθηνών. Θα εντοπίσουμε τις διάφορες παραλλαγές που εμφανίζονται και τη σχέση τους με το ευρωπαϊκό παράδειγμα και θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε το κοινωνικο-ιδεολογικό υπόβαθρο που τη δημιούργησε.

Το πρώτο ταφικό μνημείο με παράσταση θρηνούσας μορφής στήθηκε στο Άνεκροταφείο το 1856. Είναι έργο του γλύπτη Γεώργιου Φυτάλη, που τότε ήταν ακόμα σπουδαστής στο Σχολείο των Τεχνών με καθηγητή στην Πλαστική και Γλυπτική τον Βαυαρό νεοκλασικιστή γλύπτη Heinrich Christian Siegel (1808-1883). **(εικ. 1)** Η ανάγλυφη, σε τρία τέταρτα γυναικεία μορφή, κρατεί με το δεξί της χέρι ανεστραμμένη δάδα με έντονη φλόγα ενώ με το αριστερό μαζεύει ψηλά τον πέπλο που την καλύπτει από το κεφάλι έως τα γόνατα. Η ελαφρά κλίση της κεφαλής τονίζει τη μελαγχολία του θλιμμένου προσώπου, που σκιάζεται από τον πέπλο και υποβάλλει περισσότερο την οδύνη της μορφής. Ο τύπος αυτός θρηνούσας μορφής που απομονώνεται στο πένθος της με καλυμμένο το κεφάλι και θρηνεί με

αυτοσυγκράτηση χωρίς συσπάσεις στο πρόσωπο ή χωρίς να φαίνεται το πρόσωπο χρησιμοποιήθηκε κατ' εξοχήν από τον νεοκλασικισμό, που το ανέσυρε από την μεγάλη εικονογραφική παρακαταθήκη της αρχαίας τέχνης αλλά και της τέχνης της Αναγέννησης. Συνοψίζει ένα σημαντικό στάδιο στην ιεροτελεστία του θρήνου κατά την αρχαιότητα, όταν κατά την τρίτη ημέρα οι στενοί συγγενείς μετέβαιναν στον τάφο για χοές. Η μητέρα ή η σύζυγος προσερχόταν τυλιγμένη με ένα μαύρο μανδύα που κάλυπτε το κεφάλι. Αν και ο ιεροτελεστικός θρήνος ήταν αποκλειστικά έργο των γυναικών, χαρακτηριστική είναι η παράσταση του Αγαμέμνονα που θρηνεί την επικείμενη θυσία της Ιφιγένειας στη γνωστή τοιχογραφία από την Πομπηία,.(**εικ.2**) Από την Αναγέννηση πολύ γνωστό είναι το ανάγλυφο της Μαρίας Μαгдаληνής του Donatello από τον άμβωνα του San Lorenzo (**εικ. 3**) που φαίνεται ότι έχει οικειοποιηθεί ένα σημαντικό έργο του 1^{ου} αιώνα, τον βωμό του Κλεομένου. Η θρηνούσα μορφή όμως στον τάφο Λουριώτη έχει τις καταβολές στις νεοκλασικιστικές pleureuses. Πρόκειται για γυναικείες αλληγορικές μορφές, που προσωποποιούν κυρίως αρετές, την Ευγνωμοσύνη, την Πραότητα, την Εγκράτεια, την Ευσέβεια, αλλά και τη Θλίψη, κ.ά., και απεικονίζονται σε ταφικά μνημεία να αποτίουν τιμή στον νεκρό με συναισθηματική φειδώ. Συνδέεται έτσι ο θάνατος με τη γυναικεία ομορφιά, που πολλές φορές είναι φορέας και ενός αδιόρατου ερωτισμού. Υπό την επίδραση του Διαφωτισμού η έννοια της αιώνιας ζωής σε έναν άλλο κόσμο προοδευτικά έδινε τη θέση της στην έννοια της διατήρησης της μνήμης του νεκρού πάνω στη γη. Η διαδικασία αυτή εκκοσμίκευσης είχε ως αποτέλεσμα στα ταφικά μνημεία να δοθεί έμφαση σε απτές πραγματικότητες, όπως η αγάπη, ο θαυμασμός και η θλίψη των επιζώντων. Την αντίληψη αυτή συνόψισε χαρακτηριστικά ο νεοκλασικιστής θεωρητικός της Ιταλικής τέχνης και αρχιτεκτονικής Francesco Milizia (1725-1798), όταν υποστήριζε ότι « η ζωή των νεκρών βρίσκεται στη μνήμη των ζωντανών». Οι θρηνούσες μορφές ανταποκρίθηκαν στο γούστο της εποχής του νεοκλασικισμού, που καλλιεργούσε την ευαισθησία και αναζητούσε την ευχάριστη μελαγχολία. σε ταφικά μνημεία στα οποία η συναισθηματική έμφαση αποδίδεται μόνο στην οδύνη και τη θλίψη των επιζώντων ως ο πιο εύγλωττος φόρος τιμής για τον νεκρό. Και παρά το γεγονός ότι θρηνωδούν έναν συγκεκριμένο νεκρό, με τις κλασικές τους αναφορές αποκτούν διαχρονικότητα και εκφράζουν έναν συναισθηματικά συγκινητικό και ταυτόχρονα στωϊκό θρήνο για την ανθρώπινη θνητότητα.

Στο πλαίσιο αυτό αφετηριακά είναι τα ταφικά μνημεία του Antonio Canova για τον πάπα Κλήμη τον XIV (1783-87), στους Αγ. Αποστόλους στη Ρώμη **(εικ. 4)** και για την Αρχιδούκισσα Μαρία-Χριστίνα (1798-1805) στην εκκλησία των Αυγουστινιανών στη Βιέννη **(εικ. 5)**, στα οποία εισάγονται μια σειρά από μοτίβα με καταβολές από την αρχαία τέχνη, ανάμεσα σε αυτά και η θρηνούσα μορφή. Ειδικότερα όμως τη θρηνούσα μορφή του μνημείου Λουριώτη θα τη συνδέα με τις μορφές που προέρχονται από το έργο του Benjamin West (1738-1820) *Η Αγριππίνα αποβιβάζεται στο Βρινδήσιο με την τέφρα του Γερμανικού* (1768).**(εικ. 6)** Στο έργο αυτό η απόδοση της Αγριππίνας θεωρήθηκε υπόδειγμα της απαρηγόρητης αλλά συγκρατημένης οδύνης και έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής. Ο Canova φαίνεται ότι απέφυγε να αποδώσει την πενθούσα γυναικεία μορφή με καλυμμένο το πρόσωπο. Επεξεργάστηκε αυτή την εκδοχή ως εκφραστική δυνατότητα, όταν δούλευε τις μορφές για το μνημείο του πάπα Κλήμη XIV, ειδικά για την αλληγορική μορφή της Πραότητας, αλλά στο τελικό έργο επέλεξε διαφορετική λύση.**(εικ.7)** Η πρωτοτυπία που παρουσιάζει η πρώτη αυτή θρηνούσα μορφή της νεοελληνικής ταφικής γλυπτικής στον τάφο Λουριώτη είναι ότι κρατεί ανεστραμμένη δάδα. **(εικ. 8)** Ο καλλιτέχνης δηλαδή συμφύρει δύο μοτίβα, αυτό της θρηνούσας μορφής και του πενθούντος πνεύματος. **(εικ.9)** Αυτού του τύπου ο συμφυρμός των δύο μοτίβων δεν εντοπίζεται στα γνωστά ευρωπαϊκά νεκροταφεία, από όσο μπορούμε να γνωρίζουμε αυτή τη στιγμή.

Σύμφωνα με την έρευνά μας ο τύπος θρηνούσας μορφής που συναντάται περισσότερο στα ελληνικά νεκροταφεία, με αφετηρία πάντοτε το Α'νεκροταφείο Αθηνών, είναι αυτός της όρθιας ή γονατιστής γυναικείας μορφής, συνήθως με μακρυνά ξέπλεκα μαλλιά, που άλλοτε ακουμπά το κεφάλι της πάνω σε τεφροδόχο αγγείο ή στήλη, άλλοτε ακουμπά πάνω στο λυγισμένο χέρι της, κρατώντας συχνά άνθινο στεφάνι. Και στις δύο περιπτώσεις αναπαράγονται τυπικές στάσεις πένθους και θρήνου, γνωστές από την αρχαιότητα και ενταγμένες στη νεοκλασικιστική εικονογραφία, κυρίως από τον Antonio Canova. Το ενδιαφέρον είναι ότι το πιο πρώιμο έργο στην κατηγορία αυτή είναι η ανάγλυφη μορφή θρηνούντος άνδρα στο μνημείο Τσαρλαμπά, έργο των αδελφών Φυτάλη. **(εικ. 10)** Πιθανότατα είναι το μοναδικό στο είδος του καθώς η έρευνά μας δεν έχει εντοπίσει μέχρι στιγμής άλλο παρόμοιο. Μπορούμε να τεκμηριώσουμε ότι το θέμα είναι επιλογή του παραγγελιοδότη, αδελφού του νεκρού, ο οποίος ανήγειρε το μνημείο «μάλα δάκρυσι

δεύσας». Η ανάγλυφη μορφή γενειοφόρου άνδρα περιβεβλημένου με ιμάτιο που αφήνει ακάλυπτο τον έναν ώμο είναι οικείος τύπος στην αρχαία γλυπτική. Ο πιο γνωστός θρηνωδός του νεοκλασικισμού απεικονίζεται στη γνωστή αρχαιοπρεπή στήλη Frankland από τον John Flaxman.(**εικ. 11**) Οι αδελφοί Φυτάλη, επίσης, Γεώργιος και Λάζαρος, με το μνημείο Κυπαρίσση εισάγουν στην νεοελληνική ταφική γλυπτική τον τύπο της όρθιας θρηνούσας μορφής πάνω σε στήλη.(**εικ. 12**) Αν και η σύνθεση είναι κάπως πιεστική και η πτυχολογία σε πολλά σημεία διακοσμητική, η πραγμάτευση των μαλλιών, της περιοχής του στήθους και το εξιδανικευμένο πρόσωπο δείχνουν την εξοικείωση των Φυτάλη με την αρχαία επιτύμβια γλυπτική, της οποίας λαμπρά δείγματα έρχονταν στο φως εκείνη την εποχή. Στο νεοκλασικό περιβάλλον όμως που καλλιεργούσαν οι σπουδές στο Σχολείο των Τεχνών και κυρίως για τον Διευθυντή του, Λύσανδρο Καυτανζόγλου, οι αδελφοί Φυτάλη επαινούνται γιατί συμβάλλουν στην αναγέννηση της «εγχώριας τέχνης».

Τον δεύτερο τύπο θρηνούσας μορφής της ελληνικής ταφικής γλυπτικής τον εντοπίζουμε για πρώτη φορά στο μνημείο Λελούδα, έργο του Ιάκωβου Μαλακατέ. (**εικ. 13**) Η μορφή αποδίδεται σε χαμηλό ανάγλυφο, σχηματοποιημένη να κρατεί με τα δυό της χέρια τεφροδόχη ενώ από τα αριστερό της κρέμεται ανεστραμμένη δάδα. Τα έργα αυτά κινούνται στον απόηχο εμβληματικών ταφικών μνημείων του Canova, όπως είναι το μνημείο του Giovanni Volpato (**εικ. 14**) και το μνημείο Vittorio Alfieri (**εικ. 15**) . Η ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι μορφές αυτές στα ταφικά μνημεία συμβαδίζει με μια λατρεία περί ευαισθησίας που καλλιεργείτο στα τέλη του 18^{ου} αιώνα αλλά και στις αρχές του 19^{ου} τόσο στο χώρο της λογοτεχνίας όσο και της τέχνης. Η δύναμη ενός έργου τέχνης να αγγίζει την καρδιά και ταυτόχρονα να διδάξει και να βελτιώσει ηθικά δεν ήταν ασυμβίβαστος συνδυασμός στα λογικοκρατούμενα ιδεώδη του Νεοκλασικισμού. Κατά τον Lessing : « ο καλύτερος άνθρωπος είναι ο συμπονετικός άνθρωπος και αυτός που μας κάνει συμπονετικούς μας κάνει καλύτερους και πιο ενάρετους ». Η ικανότητα να προκαλέσει ο καλλιτέχνης ένα «συμπάσχον δάκρυ» ήταν δείγμα υψηλής καλλιτεχνικής αξίας του έργου και η ετοιμότητα να κλάψει κανείς ήταν δείγμα αληθινής ευαισθησίας. Μέσα σε αυτό το κλίμα ενδεικτική είναι η περίπτωση του αναγλύφου με την παράσταση της *Θρηνούσας Δακίας*,(**εικ. 16**) το οποίο περνούσε απαρατήρητο ως βάθρο καθιστού κολοσικού αγάλματος της Ρώμης, στη συλλογή του Palazzo dei Conservatori. Οι νεοκλασικιστές της Μεγάλης Περιήγησης το θεώρησαν ασύγκριτης ομορφιάς,

απέκτησε μεγάλη φήμη κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα, αναπαράχθηκε σε κοσμήματα, αναθηματικές πλάκες και σε ανάγλυφες stucco διακοσμήσεις, ενώ ο Pompeo Batoni το χρησιμοποίησε πολύ συχνά σε προσωπογραφίες ευγενών της Μεγάλης Περιήγησης.(εικ.17) Εν τέλει η στάση αυτή θρήνου της προσωποποιημένης μορφής της Δακίας πέρασε ως τυπικό μοτίβο στο λεξιλόγιο της νεοκλασικιστικής ταφικής γλυπτικής.

Οι βασικοί δύο τύποι θρηνούσας μορφής που αναφέραμε, της όρθιας και γονατιστής που θρηνεί με αυτοσυγκράτηση πάνω σε στήλη ή τεφροδόχο, επαναλαμβάνονται με μικρές παραλλαγές σε πολλά περιφερειακά νεκροταφεία του Ελλαδικού χώρου κατά τα τελευταία τριάντα χρόνια του αιώνα.(εικ. 18) Τα περισσότερα έργα από αυτά προέρχονται από το εργαστήριο του Ιάκωβου Μαλακατέ και ελάχιστα από άλλους καλλιτέχνες. (εικ.19) Ο Μαλακατές μάλιστα καθιερώνει έναν τύπο γονατιστής μορφής με αχειρίδωτο χιτώνα, μακρυά ξέπλεκα μαλλιά, που ακουμπά πάνω σε τεφροδόχη και κρατάει ταυτόχρονα ανεστραμμένη δάδα, σύμβολο του τέλους της ζωής. Μπορούμε να πούμε ότι αυτό ο τύπος, με τον συμφυρμό θρηνούσας μορφής και πενθούντος πνεύματος, είναι μια ελληνική πρωτοτυπία. (εικ. 20) Η σχεδόν μαζική παραγωγή τους από το εργαστήριο του Μαλακατέ είχε ως αποτέλεσμα την τυποποίησή τους. Δεν αποφεύγεται η επιφανειακή συναισθηματικότητα ενώ η χαμηλή ποιότητα του αναγλύφου κινείται πολλές φορές στα όρια της χειρωναξίας, με τα ίδια σχεδιαστικά λάθη να επαναλαμβάνονται σε διαφορετικά έργα.(εικ. 21) Ως εξαίρεση θα επισημαίναμε τη θρηνούσα στο μνημείο Τσιλιάνη, με την πλαστικότητα του σώματος, τις οργανικές πτυχώσεις, την εκφραστική στάση και την επιμελημένη λάξευση.(εικ. 21^α) Όπως απέδειξε η αρχαιακή έρευνα της Δώρας Μαρκάτου, ο Ιάκωβος Μαλακατές παρήγαγε τα έργα αυτά από έτοιμα προπλάσματα που διέθετε στο εργαστήριό του και τα οποία τις περισσότερες φορές είχαν φιλοτεχνήσει άλλοι καλλιτέχνες, με υπερεργολαβία. Ένας από αυτούς τεκμηριωμένα ήταν και ο Λάζαρος Φυτάλης, από την πρώτη γενιά εκπαιδευμένων γλυπτών μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο, δίπλα στον νεοκλασικιστή καθηγητή του Σχολείου των Τεχνών Christian Siegel. Έτσι μπορεί να εξηγηθεί ως ένα βαθμό το γεγονός πως ένας απαίδευτος εμπειρικός μαρμαροτεχνίτης, όπως ο Ιάκωβος Μαλακατές, προσαρμόζει τα έργα του στα μοτίβα του νεοκλασικισμού με τέτοια ευελιξία. Πιθανότατα και οι διάφορες εκδοχές θρηνούσας μορφής του εργαστηρίου Μαλακατέ σε μεγάλο βαθμό, τον οποίο σήμερα δεν γνωρίζουμε ακριβώς, να είναι

έργο είτε του Φυτάλη είτε άλλων καλλιτεχνών. Επί πλέον η δυνατότητα που είχε ο Μαλακατές να παράγει τα έργα αυτά από έτοιμα προπλάσματα φαίνεται ότι είχε ως αποτέλεσμα το χαμηλό κόστος τους, πράγμα που εξηγεί την εξάπλωσή τους σε τόσα πολλά περιφερειακά νεκροταφεία, όπως κατέγραψε η έρευνά μας, και ίσως και σε άλλα που δεν γνωρίζουμε. Έτσι το μοτίβο της θρηνούσας μορφής από τη συχνότητα με την οποία εμφανίζεται φαίνεται ότι κάλυψε τις ανάγκες ενός ευρύτερου κοινωνικού στρώματος. Η παρατεταμένη παρουσία του στα ελληνικά νεκροταφεία από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα που εμφανίζεται μέχρι και τα τέλη δηλώνει μια γραμμική πορεία που δεν αντικατοπτρίζει κοινωνικές ή καλλιτεχνικές αλλαγές που λάμβαναν χώρα στην Ευρώπη και οι οποίες ούτως ή άλλως εμφανίζονταν με καθυστέρηση στην ελληνική πραγματικότητα. Αρκεί να θυμηθούμε ότι στη δεκαετία του 1880 πραγματοποιείται το πρώτο άνοιγμα της νεοελληνικής γλυπτικής στον ρεαλισμό με τις μορφές που φιλοτεχνούν ο Δημήτριος Φιλιππότης και ο Ιωάννης Βιτσάρης σε ταφικά μνημεία του Α' νεκροταφείου. Αντίστοιχα στα Ιταλικά μνημειακά νεκροταφεία από τα μέσα του 1870 η θρηνούσα μορφή, χωρίς να εξαφανίζεται, πολύ συχνά υποκειμενοποιείται, παίρνει τη μορφή της χήρας του νεκρού και γίνεται το κεντρικό σημείο του μνημείου σε πολλές περιπτώσεις επισκιάζοντας τον νεκρό σύζυγο εντελώς. **(εικ.22)** Η βελτιωμένη θέση της γυναίκας στην Ευρώπη κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με την απόκτηση περισσότερων δικαιωμάτων, εκπαιδευτικών και εργασιακών ευκαιριών δημιούργησαν αυτό που ο καθηγητής Licht ονόμασε «χήρες με αυτοπεποίθηση και ζωντάνια». Στα ελληνικά νεκροταφεία με υπόδειγμα το Α' δεν εντοπίζουμε αυτή την εξέλιξη. Αντίθετα, μέσα στον 20ό αιώνα, στο μνημείο του Κωνσταντίνου Λομβάρδου του 1902, φιλοτεχνημένο από τον Γεώργιο Δημητριάδη τον Αθηναίο, **(εικ. 23)** και στο μνημείο του Νικολάου Τυπάλδου – Χαριτάτου του 1937, του Ευρυβιάδη Λαμπαδίτη, παρά τους ρεαλιστικούς υπαινιγμούς με τα πιο εξειδικευμένα χαρακτηριστικά των προσώπων, τη σύγχρονη κόμμωση και τη σωματικότητα ιδίως της μορφής του Λαμπαδίτη, **(εικ.24)** το αchronικό ένδυμά τους και η γνωστή στάση περισυλλογής και συγκρατημένης θλίψης ρίχνει επάνω τους βαριά την κληρονομιά των μορφών του Canova. Παρ' όλα αυτά όταν η ταφική γλυπτική στα μνημειακά νεκροταφεία της Ιταλίας θα επαναχρησιμοποιήσει κατά την περίοδο του Συμβολισμού την αλληγορική μορφή της *pleureuse* με μια νέα εικονογραφική επιλογή, αυτήν της γυμνής γυναικείας μορφής, με ασαφείς καλλιτεχνικές προθέσεις και σαφή υποδήλωση αισθησιασμού, οι καλλιτεχνικές

επιλογές του γλύπτη Νικολάου Στεργίου θα συγχρονίσουν το βήμα της ελληνικής ταφικής γλυπτικής με εκείνο των ευρωπαϊκών νεκροταφείων. Με τη *Γυμνή Θρηνούσα Μορφή/ Θλίψη* (εικ. 25) και τη *Γυμνή Ολοφυρομένη γυνή*, (εικ. 26) έργα του 1917, εισέρχονται τα πρώτα γυμνά στο Α΄νεκροταφείο. Αν και στις μορφές δεν επικρατεί η αισθησιακή γυμνότητα, η κλίμακα και το μέγεθός τους ξενίζουν τον θεατή, ώστε οι ειδικοί να μιλούν περί παθολογίας του γούστου και τα δύο έργα να έχουν συγκεντρώσει αντιφατικές εκτιμήσεις. Ίσως το πιο σημαντικό είναι να επισημάνουμε ότι η ρήξη με τη νεοκλασική παράδοση της θρηνούσας μορφής επέρχεται με τη σχεδόν αυτούσια μεταφύτευση και των δύο έργων από αντίστοιχα των ιταλικών νεκροταφείων και όχι από τη δημιουργική αναζήτηση του καλλιτέχνη. Έτσι η *Γυμνή Θρηνούσα Μορφή* επαναλαμβάνει με ελάχιστες διαφορές το έργο του Luigi Secchi με τίτλο *Βουβή Θλίψη*, (εικ. 27) του 1912, στο νεκροταφείο Monumentale του Μιλάνου, ενώ η *Γυμνή Ολοφυρομένη γυνή* το έργο Amirato του Edoardo De Albertis (εικ.28) στο νεκροταφείο Staglieno της Γένοβα, έργο του 1917.

Γενικότερα η θρηνούσα μορφή των ελληνικών νεκροταφείων κατά τον 19^ο αιώνα είναι ένας τύπος που ενσωματώνει το βασικό χαρακτηριστικό της νεοελληνικής γλυπτικής της εποχής που είναι ο συγκερασμός του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού και της αρχαίας τέχνης. Παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται στα πρώτα έργα της πρώτης γενιάς σπουδασμένων καλλιτεχνών και αυτό τους δίνει ιστορική αξία ο καθοριστικός ρόλος που έπαιξε το εργαστήριο του Μαλακατέ στην εξάπλωσή του κρατάει το μοτίβο στο μεταίχμιο μεταξύ χειροτεχνίας και δόκιμης καλλιτεχνικής δημιουργίας με λίγες εξαιρέσεις.