

Μνήμων

Τόμ. 36, Αρ. 36 (2018)

Μνήμων



ΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950

ΜΑΡΙΑ ΠΟΥΛΟΥ

doi: [10.12681/mnimon.36962](https://doi.org/10.12681/mnimon.36962)

Copyright © 2024

Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΟΥΛΟΥ Μ. (2024). ΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950: ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΠΕΖΟΝΤΩΝ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΥ. *Μνήμων*, 36(36), 283–316. <https://doi.org/10.12681/mnimon.36962>

ΜΑΡΙΑ ΠΟΥΛΟΥ

ΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ
ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΠΕΣΟΝΤΩΝ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ
ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

Εισαγωγή

Το μνημείο της Κοκκινιάς (Εικ. 1-2), της σημερινής Νίκαιας, έργο του Γιώργου Ζογγολόπουλου, είναι σύμφωνα με τα μέχρι τώρα δεδομένα το πρώτο ηρώο πεσόντων του Β' Παγκόσμιου Πολέμου στην Ελλάδα – με χρονική απόσταση από τα επόμενα – που ανεγέρθηκε στον αστικό χώρο με δημόσια δαπάνη για να μνημονεύσει τα θύματα ενός μπλόκου και όχι τα θύματα πολέμου μιας πόλης γενικά.¹ Την εποχή της ανέγερσής του,

1. Οι πρώτες σχετικές αναφορές εντοπίζονται σε βιβλία-μαρτυρίες για την Αντίσταση, όπου το μνημείο είτε θεωρείται το πρώτο αντιστασιακό ηρώο είτε είναι το μόνο ηρώο πεσόντων με το οποίο ασχολείται ο συγγραφέας. Βλ. Δημήτρης Λιάτσος, *Το μπλόκο της Κοκκινιάς. Το χρονικό της θυσίας και της λεβεντιάς*, Αιγάλεω 1983, σ. 84· Αντώνης Φλούντζης, *Χαϊδάρι. Κάστρο και βωμός της Εθνικής Αντίστασης*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1986, σ. 682. Στην ιστοριογραφία της τέχνης της περιόδου αναδεικνύεται έμμεσα ως πρώτο, εφόσον δεν έχει εντοπιστεί παλαιότερο. Για την αναφορά του Αλέξανδρου Ξύδη στο μνημείο βλ. σημ. 4. Ο Ματθιόπουλος το συμπεριλαμβάνει στα σημαντικά έργα που προέκυψαν από τις οριακές δοκιμασίες της Κατοχής: Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Γ2: *Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή - Αντίσταση 1940-1945*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 263. Ο Μπαρούτας κάνει λόγο για ένα από τα πρώτα μνημεία για την Αντίσταση χωρίς να αναφέρει άλλο: Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη*, Αθήνα, Οίστρος, 2006, σ. 85. Κατά τον Τενεκετζή, είναι σίγουρα το πρώτο αντιστασιακό μνημείο στην πρωτεύουσα: Αλέξανδρος Τενεκετζής, *Τα μνημεία για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου. Το πρόβλημα της μνήμης του πολέμου μέσω της επίσημης δημόσιας τέχνης την πρώτη περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1970*, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο 2011, σ. 460.

το 1956, ήταν ξεκάθαρο για τον καθένα που είχε βιώσει την Κατοχή στην περιοχή της πρωτεύουσας ποια ήταν η ιδεολογική ταυτότητα των θυμάτων στα οποία αναφερόταν, όπως και για ποιο λόγο γίνονταν μαζικά μπλόκα το καλοκαίρι του '44. Εκτός όμως από τους ίδιους τους αριστερούς, κανείς δεν μιλούσε τότε για τις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις και τις εμφύλιες συγκρούσεις που επεκτάθηκαν τον τελευταίο χρόνο της Κατοχής στις εαμοκρατούμενες συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά. Ακόμη κι εκείνοι πρόσεχαν πώς και πότε το έκαναν, όπως ο Γιώργος Πετρής, ο οποίος στο γνωστό άρθρο του για το γλυπτό στην *Επιθεώρηση Τέχνης* παρουσίασε το μπλόκο απλώς ως δολοφονική επίθεση των γερμανών εισβολέων ενάντια στον πληθυσμό της Κοκκινιάς.² Η σιωπή γύρω από την αφορμή του μνημείου άρθηκε προσωρινά στον αριστερό τύπο τη δεκαετία του '60³ για να επιβληθεί ξανά με τη δικτατορία. Μετά την πτώση της, ενώ θα περίμενε κανείς στο ιδεολογικό περιβάλλον της μεταπολίτευσης το πρώτο αντιστασιακό μνημείο στην πρωτεύουσα να προβληθεί και να σχολιαστεί ευρύτερα, οι αναφορές σε αυτό παρέμειναν περιορισμένες.⁴ Μόνο που τώρα η αιτία δεν βρισκόταν στη μετεμφυλιακή πειθαρχημένη δημοκρατία αλλά στην επικράτηση του μοντερνιστικού παραδείγματος,⁵ που απέρριπτε κάθε ακαδημαϊκό κριτήριο στην τέχνη και κατά συνέπεια όλη σχεδόν τη μνημειακή γλυπτική. Στο μεταίχμιο πα-

2. Γιώργος Πετρής, «Το μνημείο της Κοκκινιάς από το γλύπτη Ζογγολόπουλο», *Επιθεώρηση Τέχνης* 22 (1956), σ. 317.

3. Η αλλαγή του πολιτικού κλίματος αποτυπώνεται στον τίτλο, το περιεχόμενο, την έκταση και τις φωτογραφίες των δημοσιεύσεων της *Αυγής* για την επέτειο του μπλόκου στην περίοδο 1960-1966. Βλ. ενδεικτικά τα αφιερώματα: εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 2.329, 17.8.1960· αρ. 2.946, 17.8.1962· αρ. 3.566, 14.8.1964· αρ. 4.167, 17.8.1966.

4. Σημαντική αναγνώριση αποτελεί η δημοσίευση φωτογραφίας του μνημείου στη δίτομη έκδοση κειμένων του Αλέξανδρου Ξύδη. Με αφορμή απάντησή του σε έρευνα εφημερίδας για τα δημόσια γλυπτά στην Αθήνα, ο Ξύδης συμπεριέλαβε το μνημείο στα «έργα Ελλήνων γλυπτών που θα μπορούσαν να είχαν χρησιμοποιηθεί για τα έργα τέχνης, που χρειάζονται για να διατηρούνται νωπές στη σκέψη του λαού οι μεγάλες προσφορές του στην πατρίδα, ή για να κοσμούν τους δημόσιους χώρους του», Αλέξανδρος Ξύδης, «Αγάλματα στην Αθήνα», *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, τ. Β', Αθήνα, Ολκός, 1976, σ. 186, 195.

5. Μάρθα Χριστοφόγλου, «Ο εκσυγχρονισμός της ελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες (1950-1980)», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 57 (1995), σ. 40-41· Ευγένιος Ματθιόπουλος, *J. Mita. Η ζωή και το έργο του Γιάννη Μηταράκη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2006, σ. 248-251.

ράδωσης και νεωτερικότητας, το μνημείο της Κοκκινιάς ξεπεράστηκε τόσο από τα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα όσο και από την πληθωριστική παραγωγή μνημείων που ακολούθησε την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης το 1982. Έμμεσα τεκμήρια αναγνώρισης της καλλιτεχνικής του αρτιότητας αποτελούν οι λίγες αναπαραγωγές του σε εκδόσεις τέχνης των δεκαετιών του '80 και του '90, χωρίς περαιτέρω σχολιασμό,⁶ ενώ τα ίδια χρόνια διαπιστώνεται η απουσία του από εκδόσεις για την τέχνη της Αντίστασης.⁷ Μετά το 2000 το μνημείο ανασύρεται από τη λήθη, από τη μια μέσω μονογραφιών για τον Ζογγολόπουλο που σχολιάζουν το έργο βασιζόμενες κατεξοχήν στο άρθρο του Πετρή⁸ και από την άλλη μέσω της κοινωνικής ιστοριογραφίας της νεοελληνικής τέχνης που αναπτύχθηκε την τελευταία εικοσαετία και της πιο πρόσφατης στροφής στις σπουδές μνήμης.⁹ Κοινή αφετηρία των αναφορών της δεύτερης κατηγορίας είναι ότι εκκινούν από την έμμεση ή άμεση δήλωση της αντιστασιακής ταυτότητας του μνημείου.

Η μελέτη που ακολουθεί επιχειρεί να προσδιορίσει τι καθιστά το μνημείο της Κοκκινιάς ένα μνημείο για την Αντίσταση και τι σήμαινε για την ελληνική κοινωνία την εποχή της ανέγερσής του. Αφού παρουσιαστούν οι παραλλαγές του γλύπτη για το έργο, εξετάζεται αν το τελευταίο οφείλει την αντιστασιακή του ταυτότητα μόνο στην τοπογραφική συσχέτισή του με το μπλόκο της Κοκκινιάς ή αν την διατυπώνει στο πεδίο της δημόσιας μνήμης μέσω και της ίδιας της εικαστικής γλώσσας. Δίνεται μεγάλο βάρος στην ανάλυση της μορφής του και την αντιπαραβολή του με σύγχρονα μνημεία πεσόντων, προκειμένου να δειχθεί ποια αφήγηση προτείνει για τον πόλεμο και πώς αυτή εγγράφεται στην εικονογραφία,

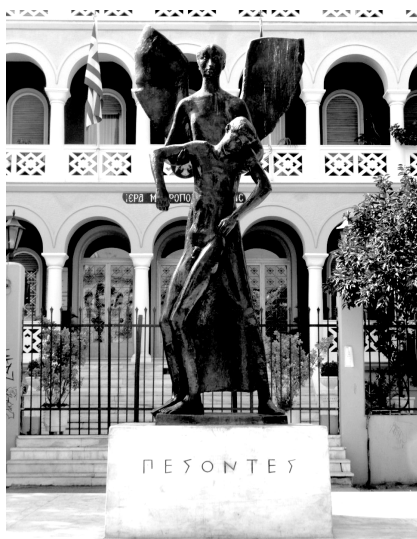
6. Βλ. ενδεικτικά Στέλιος Λυδάκης, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία, τυπολογία, λεξικό γλυπτών*, Αθήνα, Μέλισσα, 1981, σ. 251· Ελένη Κυπραίου (επιμ.), *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα 1990, σ. 23.

7. Βλ. Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 386-387.

8. Δωροθέα Κοντελεντζίδου, *Γιώργος Ζογγολόπουλος*, Αθήνα, *Τα Νέα*, χ.χ., σ. 37-41· Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα, εκδ. Αδάμ, 2007, σ. 55-57.

9. Ευ. Μαθθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες», *ό.π.*, σ. 263. Α. Τενκετζής, *Τα μνημεία*, *ό.π.*, σ. 460-466. Βλ. ακόμη την εισήγηση της Κυριακής Παπαθανασοπούλου, ως μεταπτυχιακής φοιτήτριας του Πάντειου Πανεπιστημίου, στα Σεμινάρια της Ερμούπολης με τίτλο «Μνημονικοί τόποι της Αντίστασης στη Νίκαια», Ερμούπολη Σύρου, 6 Ιουλίου 2014, http://www.halkidona.gr/2014/09/mnemonic_resistance_places_at_nikaia/#more-30224.

τη μορφολογία και τη διαχείριση των αναπαραστατικών κωδίκων της μνημειακής γλυπτικής. Τέλος, προσεγγίζονται ο περιορισμένος δημόσιος λόγος που πλαισίωσε την ανέγερσή του και ο αντίκτυπος της επίσημης ιδεολογίας και μνήμης, όπως αποτυπώνεται στα όσα γράφτηκαν και σε εκείνα που αποσιωπήθηκαν για το μνημείο.



Εικ. 1-2. Γιώργος Ζογγολόπουλος, Μνημείο Πεσοντών Κοκκινιάς/Νίκαιας, 1956, ορείχαλκος, 300x125x77 εκ., βάθρο: μάρμαρο, 68x137x132 εκ., Νίκαια, πλατεία 17ης Αυγούστου 1944 (πρώην Οσίας Ξένης).

Από το γεγονός στη δημόσια μνημόνευση

Το δεύτερο μπλόκο της Κοκκινιάς, που διεξήχθη στις 17 Αυγούστου 1944, υπήρξε μια από τις βιαιότερες εκκαθαριστικές επιχειρήσεις του τελευταίου χρόνου της Κατοχής.¹⁰ Ο δήμος της Νέας Κοκκινιάς είχε με-

10. Βλ. ενδεικτικά Δ. Λιάτσος, *Το μπλόκο*, ό.π.· Νίκανδρος Κεπέσης, *Ο Πειραιάς στην Εθνική Αντίσταση*, Σύνδεσμος Δήμων περιοχών Πειραιά – Δ. Αττικής, χ.χ., σ. 375-419· Μ. Βαμβακάς, Θ. Ζέρβας, Π. Κατηφές, Μ. Λαυρεντιάδου, Γ. Τσιαμάντας (ομάδα εργασίας), *Το μπλόκο της Κοκκινιάς. Χρονικό μνήμης*, Δήμος Νίκαιας, Αθήνα 2004, σ. 46-87· Πολυμέρης Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή 1941-1944*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2010, σ. 159-160· Ιάσωνας Χανδρινός, *Το τιμωρό χέρι του λαού. Η δράση του ΕΛΑΣ και της ΟΠΛΑ στην κατεχόμενη πρωτεύουσα 1942-1944*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2012, σ. 246-250.

τονομαστεί τον Σεπτέμβριο του 1940 σε Νίκαια,¹¹ η επέκταση όμως του Β' Παγκόσμιου Πολέμου στην Ελλάδα στα τέλη του επόμενου μήνα οδήγησε στην ταύτιση της κατοχικής αντιστασιακής δράσης της πόλης με το ήδη εδραιωμένο παλιό τοπωνύμιο. Η Κοκκινιά ήταν ισχυρός αντιστασιακός πυρήνας της ευρύτερης περιοχής του Πειραιά, με θέση κομβική, που λόγω τοπογραφίας ενισχύθηκε μετά τον συμμαχικό βομβαρδισμό της πειραιϊκής οικιστικής ζώνης τον Ιανουάριο του 1944. Η αδυναμία των κατοχικών δυνάμεων να την θέσουν υπό έλεγχο την άνοιξη του ίδιου χρόνου¹² οδήγησε στην οργάνωση μιας εκτεταμένης εκκαθαριστικής επιχείρησης τον Αύγουστο. Τόπος συγκέντρωσης του ανδρικού πληθυσμού υπήρξε η πλατεία της Οσίας Ξένης, όμως η τρομοκρατική βία και οι εκτελέσεις επεκτάθηκαν σε περισσότερα σημεία της πόλης. Οι περισσότερες εκτελέσεις έγιναν στη Μάντρα¹³ της Οσίας Ξένης, με τις παλαιότερες καταγραφές να αναφέρουν εβδομήντα τέσσερις εκτελεσθέντες, με γυναίκες ανάμεσά τους, ενώ νεότερες έρευνες ανεβάζουν τον αριθμό αυτό σε εκατόν ένα.¹⁴ Τα σημαντικότερα αντιστασιακά στελέχη κακοποιήθηκαν βάνουσα πριν εκτελεστούν, συμπεριφορά που επιφυλάχθηκε και σε δύο νεαρές ελαστίτισσες. Μια δεύτερη εστία μαζικής εκτέλεσης αποτέλεσε η περιοχή της Νεάπολης, όπου ο τραυματισμός ενός γερμανού αξιωματικού κατά τη διάρκεια ένοπλης σύγκρουσης με ομάδα ελασιτών προκάλεσε την αδιάκριτη επιλογή σαράντα έξι ατόμων από τους συλληφθέντες της Οσίας Ξένης και την εκτέλεσή τους κοντά στο σημείο της μάχης. Στην ίδια περιοχή οι Γερμανοί έκαψαν δεκάδες σπίτια και κατά τη διάρκεια της σύγκρουσης σκότωσαν περιοίκους. Η επιχείρηση έληξε

11. Διάταγμα περί μετονομασίας Δήμων, Κοινοτήτων και Συνοικισμών, ΦΕΚ 271/3.9.1940, τχ. Α'.

12. Βλ. ενδεικτικά *Το μπλόκο της Κοκκινιάς. Χρονικό μνήμης*, ό.π., σ. 27-40. Ι. Χανδρινός, ό.π., σ. 200-204.

13. Οι εκτελέσεις γίνονταν στο παρακείμενο ταπητουργείο της αγγλικής εταιρείας Οριένταλ Κάρπετ (μετέπειτα αδελφών Παγιασλή), που σταμάτησε να λειτουργεί την περίοδο της Κατοχής. Ο χώρος ονομάστηκε από τους περιοίκους Μάντρα λόγω του μεγάλου μαντρότοιχου που περικλείει την αύλεια έκταση του οικοπέδου. Απαλλοτριώθηκε το 1982 από τον Δήμο Νίκαιας και σήμερα αποτελεί μουσειακό τόπο μνήμης, βλ. *Το μπλόκο της Κοκκινιάς. Χρονικό μνήμης*, ό.π., σ. 148-149.

14. Δ. Λιάτσος, ό.π., σ. 107-109. Την πληρέστερη καταγραφή των θυμάτων της ημέρας του μπλόκου (171 άτομα), με το όνομα, την ηλικία και την οργανωτική τους ταυτότητα (ΚΚΕ, ΕΑΜ, ΕΠΟΝ ή καμία) διεκδικεί το λεύκωμα *Το μπλόκο της Κοκκινιάς. Χρονικό μνήμης*, ό.π., σ. 110-120.

με την ομηρία περίπου 3.000 ανδρών¹⁵ με προορισμό το στρατόπεδο του Χαϊδαρίου και τα εργοστάσια της Γερμανίας. Τέλος, δεκαπέντε άτομα¹⁶ έχασαν τη ζωή τους στην ίδια πλατεία στις 24 Σεπτεμβρίου, όταν γερμανοί στρατιώτες πολυβόλησαν από κοντινό ύψωμα μετά την επιμνημόσυνη τελετή για τους εκτελεσθέντες του Αυγούστου, τελετή που εξελίχθηκε σε μεγάλη αντιστασιακή διαδήλωση.

Το πρώτο μνημείο για τους πεσόντες του μπλόκου στήθηκε στην πλατεία της Οσίας Ξένης τον Αύγουστο του 1945· υπήρξε ο συμβολικός βωμός της πολυπληθούς τελετής μνήμης της πρώτης επετείου. Επρόκειτο για ένα εφήμερο πεσόμορφο ηρώο (Εικ. 3), που σχεδίασε ο ζωγράφος Μιχάλης Νικολινάκος¹⁷ και φιλοτέχνησε με ομάδα εργασίας, σύμφωνα με την εαμική πρακτική των καλλιτεχνικών συνεργείων της Κατοχής. Μετά την Απελευθέρωση, στο πλαίσιο της οικειοποίησης του επίσημου τελετουργικού που είχε ήδη εφαρμόσει την κατοχική περίοδο,¹⁸ το ΕΑΜ προώθησε μέσω επετειακών τελετών τη δημόσια μνημόνευση γεγονότων με πατριωτικό πρόσημο ως μέσο αναδιατύπωσης της εθνικής μνήμης και ενσωμάτωσης σε αυτή.¹⁹

Η απονομιμοποίηση της Αριστεράς τα επόμενα χρόνια απέκλεισε κάθε ανάλογη πρόθεση. Το αίτημα της ανέγερσης μνημείου πεσόντων τέθηκε εκ νέου μετά τον Εμφύλιο, χρειάστηκε όμως να περάσουν τρία χρόνια μέχρι να γίνει δυνατή η ψήφιση της σχετικής απόφασης. Τον Οκτώβριο του 1952 το δημοτικό συμβούλιο της πόλης –το πρώτο εκλεγμένο μετά το 1934 δημοτικό συμβούλιο, με δήμαρχο τον συνεργαζόμενο με την

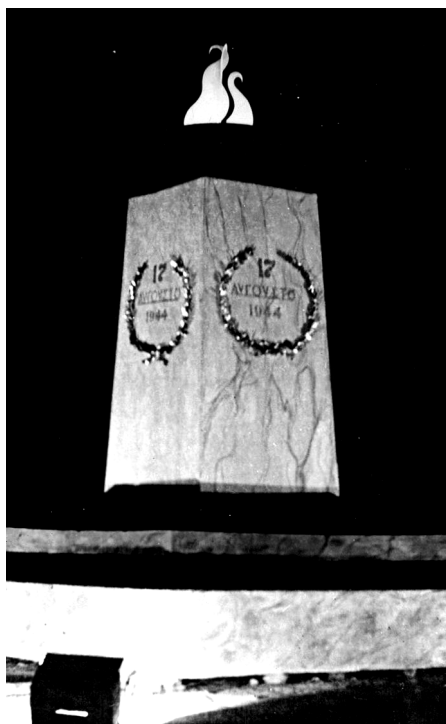
15. Κατά την αναφορά της γερμανικής Ομάδας Στρατιών Ε συνελήφθησαν 3.000 άνδρες, βλ. Ι. Χανδρινός, *ό.π.*, σ. 249.

16. *Το μπλόκο της Κοκκινιάς. Χρονικό μνήμης*, *ό.π.*, σ. 121.

17. Μιχάλης Νικολινάκος. *Η ζωγραφική, η εικονογράφηση και οι παράλληλες διαδρομές, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια-κείμενα Μαρία Πούλου, Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας – Αγ. Ι. Ρέντη, Νίκαια 2018*, σ. 47-50. Για την αντιστασιακή δράση του Νικολινάκου βλ. Σίμος Μιχαηλίδης, *Το ΕΑΜ Κοκκινιάς*, αυτοέκδοση, χ.χ., σ. 83-84, 163-165· Κώστας Κρομμύδας, *Κοκκινιά. Χρονικό 1934-1944*, Αθήνα 1986, σ. 102-103, 130.

18. Γιώργος Μαργαρίτης, «Από τον Μεταξά στον Εμφύλιο – Τα σύμβολα της πατρίδας», *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σ. 127-128.

19. Βλ. το έντυπο *Σπάμε την άτιμη την αλυσίδα*, Περιοχή ΕΠΟΝ Πειραιά, Πειραιάς 1945· Μενέλαος Χαραλαμπίδης, *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2012, σ. 284, όπου φωτογραφία τελετής μνήμης για το μπλόκο του Βύρωνα τον Οκτώβριο 1944.



Εικ. 3. Μιχάλης Νικολινάκος, Ηρώο Πεσόντων Μπλόκου Κοκκινιάς, 1945, εφήμερη κατασκευή, αφανές. Φωτ. Πωλ Φαρατζιάν (αρχείο Νίκου Νικολινάκου).

Εικ. 4. Γιώργος Ζογγολόπουλος, μακέτα για το Μνημείο Πεσόντων Κοκκινιάς/Νίκαιας, 1^η βραβείο, 1954, γύψος (αρχείο Γ. Τουντουλίδη).

ΕΔΑ Δημήτρη Καρακουλουξή— ψήφισε την ανέγερση ηρώου πεσόντων στην πλατεία όπου διεξήχθη το μπλόκο της Κοκκινιάς.²⁰ Η Νίκαια υπήρξε η μόνη συνοικία που κατάφερε την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο να φτάσει στο αποτέλεσμα αυτό, δηλαδή στην ανέγερση του ηρώου της πόλης στον τόπο διεξαγωγής κατοχικού μπλόκου. Η εξήγηση βρίσκεται στην εκτεταμένη διείσδυση του αντιστασιακού κινήματος στην τοπική κοινωνία,²¹ διείσδυση που άντεξε τόσο στη ρήξη του Εμφυλίου όσο και στις θεσμικές μεθοδεύσεις αποεαμοποίησης που αρχίζουν ήδη μετά τα

20. Πρακτικά Δήμου Νίκαιας, 707/36Α/17.10.1952.

21. Για τη διείσδυση του ΕΑΜ στις τοπικές κοινωνίες βλ. Μ. Χαραλαμπίδης, *ό.π.*, σ. 274-278.

Δεκεμβριανά.²² Ένα χρόνο αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1953,²³ δημοσιεύθηκε η οριστική προκήρυξη του διαγωνισμού για τη φιλοτέχνηση του μνημείου, ενώ η κρίση των συμμετοχών έγινε τον Μάρτιο του 1954 με την απονομή του πρώτου βραβείου στον Γιώργο Ζογγολόπουλο.²⁴ Το ορειχάλκινο σύμπλεγμα με τη φτερωτή γυναικεία μορφή που φέρει τον πεσόντα νέο ανεγέρθηκε στην πλατεία της Οσίας Ξένης²⁵ στη δωδέκατη επέτειο του μπλόκου, τον Αύγουστο του 1956.

Οι προτάσεις του γλύπτη

Στο αρχείο του Νικόλαου Τουντουλίδη, δημάρχου της Νίκαιας επί της αρχής του οποίου ανεγέρθηκε το μνημείο, σώζονται τρεις φωτογραφίες γύψινων προπλάσμάτων σχετικών με το έργο:²⁶ της μακέτας που υπέβαλε ο γλύπτης στον διαγωνισμό (Εικ. 4), του προπλάσματος σε πλήρη κλίμακα από το οποίο χυτεύτηκε το ορειχάλκινο σύμπλεγμα (Εικ. 5) και του προπλάσματος του έργου με τίτλο *Σύνθεση*, που εξέθεσε ο Ζογγολόπουλος στη Μπιενάλε της Βενετίας του 1956²⁷ (Εικ. 6). Η γλυπτική

22. Βλ. Προκόπης Παπαστράτης, «Η εκκαθάριση των δημόσιων υπηρεσιών στην Ελλάδα τις παραμονές του εμφυλίου πολέμου», *Μελέτες για τον εμφύλιο πόλεμο 1945-1949*, Αθήνα, Ολκός, 2002, σ. 47-66. Μέρος των μεθοδεύσεων συνιστούν και οι νομαρχιακές εγκύκλιοι που καλούν δήμους και κοινότητες να μετονομάσουν πλατείες και να ανεγείρουν ηρώα πεσόντων μνημονεύοντας τον πόλεμο 1940-1941, βλ. Πρακτικά Δήμου Νίκαιας, 34/3/5.8.1946 και 52/5/11.9.1946.

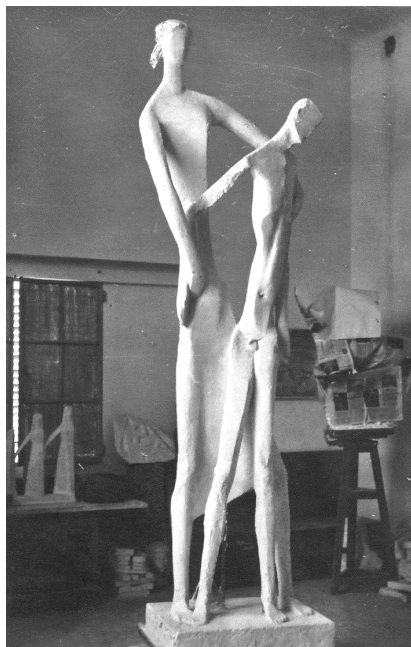
23. Εφημ. *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. 2.295, 24.9.1953· εφημ. *Ελευθερία*, αρ. 2.772, 24.9.1953.

24. Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφημ. *Έθνος*, αρ. 12.287, 10.3.1954· «Ενεκρίθη το έργον “Ρυθμός” διά το Ηρώων Πεσόντων της πλατείας Ο. Ξένης», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 97, 25.3.1954.

25. Μετά την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης η πλατεία μετονομάστηκε σε πλατεία 17ης Αυγούστου 1944. Στο κείμενο διατηρείται η επικρατέστερη παλαιά ονομασία.

26. Το αρχείο είναι σήμερα στην κατοχή του Γιώργου Τουντουλίδη, γιου του δημάρχου. Στο Ίδρυμα Γ. Ζογγολόπουλου σώζονται ελαττωματικά εμφανισμένα αντίτυπα των φωτογραφιών της μικρής μακέτας και του προπλάσματος της σύνθεσης της Μπιενάλε με πεπλατυσμένη, παραμορφωτική αποτύπωση των έργων. Οι φωτογραφίες του αρχείου Τουντουλίδη αποκαθιστούν τη μορφή της μακέτας και δίνουν νέα στοιχεία για το έργο *Σύνθεση*. Ευχαριστώ τον Γιώργο Τουντουλίδη και το Ίδρυμα Γ. Ζογγολόπουλου για τη διάθεση του σχετικού με το μνημείο υλικού.

27. Ορειχάλκος, 330 εκ., Βρυξέλλες, Τράπεζα F. Lambert, βλ. Τώνια Γιαννουδάκη, *Εθνική Γλυπτοθήκη. Μόνιμη Συλλογή*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 2006, σ. 164. Στον κατά-



Εικ. 5. Γιώργος Ζογγολόπουλος, Μνημείο Πεσόντων Κοκκινιάς/Νίκαιας, 1955-1956, γύψος, 300 εκ. (αρχείο Γ. Τουντουλίδη).

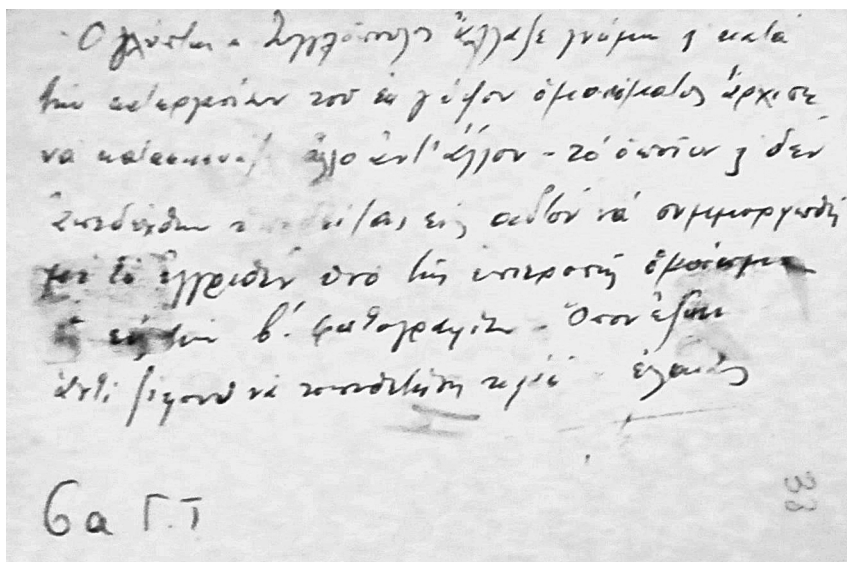
Εικ. 6. Γιώργος Ζογγολόπουλος, Σύνθεση, 1954-1955, γύψος, 330 εκ. (αρχείο Γ. Τουντουλίδη).

μακέτα που υπέβαλε ο γλύπτης στον διαγωνισμό είναι το μικρό γύψινο πρόπλασμα που απεικονίζεται τοποθετημένο σε ξύλινο τραπέζι. Μεταξύ αυτού και της τελικής σύνθεσης εντοπίζονται σημαντικές τροποποιήσεις που έχουν να κάνουν με τα αρχαϊκά χαρακτηριστικά της πρώτης εκδοχής της γυναικείας μορφής, την ανάπτυξη των φτερών, τη στάση των χεριών του νέου, το ξίφος που αντικαταστάθηκε με κλαδί ελιάς και τέλος τις αναλογικές σχέσεις των μερών του γλυπτού.

Στην τρίτη φωτογραφία απεικονίζεται σε φυσικό μέγεθος το πρόπλασμα της Σύνθεσης που εκτέθηκε στη Μπιενάλε Βενετίας το 1956. Στην πίσω όψη (Εικ. 7) ο Τουντουλίδης κατέγραψε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα πληροφορία:

λογο της Μπιενάλε το έργο φέρει τον τίτλο «Composizione su un motivo drammatico», *XXVIII Biennale di Venezia*, 1956, σ. 424.

Ο γλύπτης κ. Ζογγολόπουλος άλλαξε γνώμη και κατά την κατεργασία του εκ γύψου ομοιώματος άρχισε να κατασκευάζει άλλο αντ' άλλου – το οποίο και δεν απεδέχθη υποδείξας εις αυτόν να συμμορφωθή με το εγγραφήν υπό της επιτροπής ομοίωμα ως εις την β' φωτογραφίαν. Όπου εξήτει [ή εξήτει, ενν. η δημοτική αρχή] αντί ξίφους να τοποθετήση κλάδον ελαίας.



Εικ. 7. Η πίσω πλευρά της φωτογραφίας της Εικ. 6 με το χειρόγραφο σχόλιο του Νικόλαου Τουντουλίδη (αρχείο Γ. Τουντουλίδη).

Κατά τον δήμαρχο της πόλης, όταν ξεκίνησε να φτιάξει το πρόπλασμα του έργου σε πλήρη κλίμακα, ο Ζογγολόπουλος άλλαξε γνώμη και πρότεινε διαφορετική σύνθεση από εκείνη που είχε εγκρίνει η κριτική επιτροπή. Η δεύτερη σύνθεση ήταν πολύ πιο αφαιρετική, παρέμενε ωστόσο αφηγηματική, αφού απεικόνιζε και πάλι μια γυναικεία μορφή, μια θνητή τώρα, χωρίς φτερά, να συγκρατεί προστατευτικά έναν γυμνό νέο που γέρνει έτοιμος να πέσει. Οι φωτογραφίες του αρχείου Τουντουλίδη δεν φέρουν χρονολογία, γνωρίζουμε όμως ότι ο Ζογγολόπουλος ανέλαβε την υλοποίηση του γλυπτού στα μέσα Ιανουαρίου του 1955, όταν έληξε υπέρ των υφιστάμενων βραβεύσεων η ένσταση που υποβλήθηκε κατά της επιτροπής

κρίσης τον Μάρτιο του 1954.²⁸ Τον ίδιο μήνα άλλωστε ανέλαβε ο Τουντουλίδης δημομαρξιακά καθήκοντα, μετά την υπερίσχυσή του στις δημοτικές εκλογές του Νοεμβρίου 1954. Οπωσδήποτε ο Ζογγολόπουλος παρουσίασε τη *Σύνθεση* το νωρίτερο δυνατό από τη μεριά του, έτσι ώστε να αποσαφηνιστεί σύντομα ποια πρόταση θα έπρεπε να επεξεργαστεί. Όταν ο Δήμος Νίκαιας απέρριψε την αντικατάσταση, ο γλύπτης επέστρεψε στη βραβευμένη σύνθεση. Σύμφωνα με τη χειρόγραφη σημείωση του δημάρχου, ζητήθηκε ακόμη από τον Ζογγολόπουλο εκείνο που πιθανότατα θα έκανε τελικά και ο ίδιος, δηλαδή να αντικαταστήσει το ξίφος της βραβευθείσας πρότασης με κλαδί ελιάς. Το αίτημα της δημοτικής αρχής δεν ήταν άσχετο με το επίκαιρο πρόταγμα της ΕΔΑ για ειρήνευση και συμφιλίωση.

Ένα χρόνο μετά τον διαγωνισμό ο Ζογγολόπουλος επιδίωξε να προωθήσει ένα έργο που να ανταποκρίνεται στις αφαιρετικές του αναζητήσεις και την αναγκαία κατ' αυτόν ανανέωση της μνημειακής γλυπτικής. Η αποποίηση της αφαιρετικής του πρότασης δεν συνδέεται μόνο με τη λαϊκή κοινωνική σύνθεση των παραγγελιοδοτών του μνημείου. Η πίστη στην αξία της παραστατικής τέχνης αφορά την περίοδο αυτή την πλειοψηφία της ελληνικής κοινωνίας και μεγάλη μερίδα του καλλιτεχνικού κόσμου, πόσο μάλλον τον ορίζοντα προσδοκίας για τα δημόσια μνημεία.²⁹ Ανάλογοι είναι άλλωστε, και θα παραμείνουν για καιρό, οι αισθητικοί όροι της επίσημης Αριστεράς: έξι χρόνια μετά την έκφραση απαρésκειας του Τουντουλίδη για το «άλλο αντ' άλλου» του γλύπτη, οι πίδακες της πλατείας Ομονοίας του Ζογγολόπουλου θα χαρακτηριστούν από τον τεχνοκρίτη της *Αυγής* Γιώργο Φωκά «αισθητικότετοι πυροσβεστικοί κρουνοί».³⁰

28. Στις 13 Ιανουαρίου 1955 έληξε υπέρ της επιτροπής κρίσης και των βραβευσένων της το ζήτημα της εκκρεμούσας από την 6η Μαρτίου 1954 ένστασης των συνυποψήφρων στον διαγωνισμό Γεώργιου Ματαράγκα, Θεόδωρου Κολοκοτρώνη και Κοσμά Δοβλέτογλου κατά των κρίσεων στις οποίες είχε προβεί η επιτροπή λόγω της συμμετοχής σε αυτήν του Πάτροκλου Καραντινού, επαγγελματικού συνεργάτη του Ζογγολόπουλου. Η απόφαση της Νομαρχίας Αττικής (αρ. πρωτ. 61241/54) περιλαμβάνεται, μαζί με όλη την αλληλογραφία Νομαρχίας-Δήμου Νίκαιας, στα Πρακτικά Δήμου Νίκαιας, 472/39/15.11.1954. Βλ. ακόμη Α. Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», εφημ. *Έθνος*: αρ. 12.287, 10.3.1954, αρ. 12.299, 24.3.1954, αρ. 12.305, 31.3.1954.

29. Στα τέλη του 1959 ο γλύπτης υπέβαλε τη *Σύνθεση* στον διαγωνισμό για το Μνημείο Καλαβρύτων, όπου και μοιράστηκε το β' βραβείο, εφημ. *Η Φωνή των Καλαβρύτων*, αρ. 37, 31.1.1960.

30. Γιώργος Φωκάς, «Για την καλλιτεχνική αγωγή του κοινού», β' μέρος, εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 2.505, 15.3.1961.

Η τελική σύνθεση: η εικονογραφία και οι μορφολογικές επιλογές

Ιδωμένη στο πλαίσιο της ελληνικής μνημειακής γλυπτικής της δεκαετίας του '50, η τελική πρόταση του Ζογγολόπουλου για το μνημείο αποτελεί μοναδική ίσως εξαίρεση, καθώς απέχει ριζικά από τις επικρατούσες τυπολογίες της εποχής ως προς την εικονογραφία και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της. Το ορειχάλκινο σύμπλεγμα ισορροπεί μεταξύ αφηγηματικότητας και ρεαλιστικών στοιχείων από τη μια και αφαιρετικής σχηματοποίησης από την άλλη, με γόνιμη σύνθεση των αντίθετων τάσεων. Η σύνθεση αντλεί από ποικίλες αφετηρίες, με προφανέστερη τον ευρωπαϊκό τύπο του Επιτάφιου Θρήνου στην κάθετη εκδοχή του. Αμεσότερα πρότυπά της στάθηκαν τα όψιμα γλυπτά του Μιχαηλάγγελου: ο *Θρήνος της Φλωρεντίας*, με τη ρυθμική διαδοχή των όγκων και τις αντιθετικές σχέσεις των αξόνων του νεκρού Χριστού, και ο *Θρήνος Ροντανίνι*, με την εξπρεσιονιστική μορφική επιμήκυνση και καθετότητα. Παράλληλα, μέσω της συγκεκριμένης διευθέτησης του πεσόντος νέου, επιτυγχάνεται να ανακαλείται στον ορθόδοξο θεατή η εντύπωση της βυζαντινής σταύρωσης.

Μολονότι είναι δυνατό η πρόταση του Ζογγολόπουλου να έχει αντλήσει αφορμές από έργα παλαιότερων ελλήνων γλυπτών,³¹ δεν ερμηνεύεται ικανοποιητικά αν δεν ληφθεί υπόψη η ιταλική εμπειρία του καλλιτέχνη. Όταν δημοσιεύεται η προκήρυξη του διαγωνισμού της Νίκαιας, τον Σεπτέμβριο του 1953, ο Ζογγολόπουλος βρίσκεται στην Ιταλία με οκτάμηνη υποτροφία του ΙΚΥ³² για μετεκπαίδευση πάνω στις τεχνικές της χαλκοχυτικής. Θα επιστρέψει στα μέσα Οκτωβρίου³³ και θα ενημερωθεί για τον διαγωνισμό, αν αυτό δεν έχει ήδη γίνει το αργότερο μέχρι τις 18 Νοεμβρίου, οπότε δημοσιεύεται το σχετικό Δελτίο του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος στην εβδομαδιαία καλλιτεχνική στήλη του Αχιλλέα Μαμάκη.³⁴ Στην Ιταλία θα γνωρίσει από κοντά την ετρουσκική χαλκογλυπτική, τη γλυπτική της Αναγέννησης και το έργο σύγχρονων ιταλών γλυπτών, όπως

31. Βλέπε π.χ. τα σχέδια και τη μακέτα του Θωμά Θωμόπουλου για τον Άγνωστο Στρατιώτη, Ζέττα Αντωνοπούλου, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια Γλυπτική 1834-2004*, Αθήνα, Ποταμός, 2003, σ. 82.

32. Α. Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφημ. *Έθνος*, αρ. 11.936, 7.1.1953.

33. Α. Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», εφημ. *Έθνος*, αρ. 12.170, 21.10.1953.

34. Α. Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», εφημ. *Έθνος*, αρ. 12.194, 18.11.1953.

ο Μαρίνο Μαρίνι, ο Τζάκομο Μαντσού, ο Αρνάλντο Πομοντόρο κ.ά.³⁵ Χωρίς τη μεσολάβηση των ισχυρών αυτών εντυπώσεων είναι απίθανο να είχε προχωρήσει σε ανάλογη κατεύθυνση. Το θέμα, το υλικό και η τελική σύνθεση που υλοποίησε θεμελιώνονται στη θαρραλέα συνύπαρξη κλασικών και ρεαλιστικών στοιχείων στην ιταλική αναγεννησιακή γλυπτική του 15ου αιώνα, καθώς και στη γόνιμη ώσμωση της νεωτερικής αντίληψης με την ανθρωποκεντρική πλαστική παράδοση στο έργο γλυπτών, όπως ο Μαρίνι και ο Μαντσού. Η ιταλική εμπειρία στερήωσε στη συνειδήσή του την εγκυρότητα μιας σύνθεσης όπως αυτή που διατύπωσε, η οποία δεν είχε τίποτε κοινό με το ελληνικό παράδειγμα.

Αν ο Θρήνος χρησιμεύει ως αρχετυπική αναπαράσταση της συλλογικής θυσίας, η γυναικεία μορφή δεν εξαντλείται τυπολογικά και ερμηνευτικά στο πλαίσιο αυτό. Για τον ρόλο της ο Ζογγολόπουλος δεν επέλεξε την πενθούσα εκδοχή της φτερωτής μορφής αλλά τη θριαμβική Νίκη. Με αφετηρία τα ηρώα του ύστερου 19ου αιώνα, η αλληγορική μορφή της Νίκης καθιερώθηκε ως αναπαραστατική σύμβαση του νέου θεσμού των μνημείων πεσόντων μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και ιδιαίτερα κατά τον Μεσοπόλεμο.³⁶ Με κλασικιστικά χαρακτηριστικά, ως Νίκη ή ως η λιγότερο παγανιστική Δόξα, αλλά και ως αλληγορία της πατρίδας, μιας εθνικής αρετής ή μιας γεωγραφικής περιοχής, η θριαμβική φτερωτή γυναικεία μορφή εμφανίζεται σταθερά είτε στην ανάγλυφη παράσταση επιτύμβιων στηλών ηρώων και ταφικών μνημείων³⁷ είτε ως ολόγλυφη φι-

35. Δ. Παυλόπουλος, Ζογγολόπουλος, ό.π., σ. 51, 162· Ειρήνη Στρατή, «Χρονολόγιο», Γιώργος Ζογγολόπουλος. *Η ασίγαστη πλησμονή στο αχανές της αφάιρεσης*, Ίδρυμα Β. και Ε. Γουλανδρή, Άνδρος 2016, σ. 238.

36. Γιώργος Μαργαρίτης, «Οι περιπέτειες του ηρωικού θανάτου: 1912-1920», *Μνήμων* 12 (1989), σ. 89-116· Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος, (1863-1940). Η ζωή και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 137-139· Ηλίας Μυκονιάτης, *Νεοελληνική γλυπτική*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1996, σ. 21· Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β2: *Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σ. 427-428· Θεοδώρα Μαρκάτου, «Η δημόσια γλυπτική την εποχή του Βενιζέλου και η “πολεμική” τέχνη», *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική*, Πρακτικά Συμποσίου, Μουσείο Μπενάκη – ΕΙΕΜ (Ε. Κ. Βενιζέλος), Αθήνα-Χανιά 2012, σ. 206-209.

37. Ενδεικτικά: Λάζαρος Σώχος, *Μνημείο του Παύλου Μελά*, 1910, Αθήνα, πλατεία Π. Μελά· Γεώργιος Δημητριάδης, *Στήλη Πεσόντων Ελευσίνας*, 1914, Μάντρα Αττικής· Γεώργιος Παπαγιάννης, *Μνημείο πεσόντων φοιτητών στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, 1919, Αθήνα, Κήπος Πανεπιστημίου.

γούρα, συνήθως μέρος συμπλέγματος.³⁸ Στη μεταπολεμική περίοδο η χρήση του τύπου υποχωρεί σημαντικά, εξακολουθεί όμως να συναντάται.

Στο Μνημείο της Κοκκινιάς ο Ζογγολόπουλος θεώρησε περιττό να προσδιορίσει την ταυτότητα της μορφής. Την εποχή της ανέγερσής του και τα επόμενα χρόνια η φτερωτή φιγούρα περιγράφεται ως Νίκη,³⁹ Δόξα⁴⁰ και Ελλάδα.⁴¹ Ο χαρακτηρισμός της ως Ελευθερίας ή Ελλάδας θα επιβληθεί μέσω του άρθρου του Γιώργου Πετρή για το μνημείο στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.⁴² Οι χαρακτηρισμοί του συγγραφέα συμπλέουν με τη σταθερή επίκληση των δύο εννοιών στον επίσημο λόγο περί μνημείων και, ανάλογα, με τα ρητορικά σχήματα που κυριάρχησαν κατά τα αποκαλυπτήρια του μνημείου, σύμφωνα με τα οποία σκοπός του ηρώου είναι (να συμβολίζει την Ελευθερίαν της φιλότατης Πατρίδος),⁴³ έννοιες που διακήρυσσαν οι ίδιοι οι πεσόντες την ώρα της θυσίας, όταν αναφωνούσαν «Ζήτω η Λευτεριά, Ζήτω η Ελλάδα».⁴⁴

Ός προς τη μορφολογική προσέγγιση της Νίκης, ο Ζογγολόπουλος δεν κράτησε καμιά κλασικιστική ή ελληνοκεντρική αναφορά. Αντίθετα στράφηκε σε νεωτερικές μορφοπλαστικές αξίες, στις οποίες εντοπίζονται αναλογίες με την ελεύθερη δημιουργία του και σαφείς αφορμές από αλληγορικές μορφές του Κωνσταντίνου Παρθένη.⁴⁵ Πάνω σ' αυτό, προκύπτει

38. Ενδεικτικά: Νικόλαος Γεωργαντής, Μνημείο έφεδρου αξιωματικού, πρό-πλασμα: 1914, Αθήνα, πρώην Σχολή Ευελπίδων· Αντώνης Σώχος, Ελληνικό Μνημείο Δοϊράνης, 1926, Ελληνικό Στρατιωτικό Κοιμητήριο Δοϊράνης· Ανδρέας Παναγιωτάκης, Ηρώο Λαχανά, 1926-28, Θεσσαλονίκη.

39. «Τα αποκαλυπτήρια του Μνημείου των πεσόντων εις την Νίκαιαν», εφημ. *Έθνος*, αρ. 13.144, 20.8.1956.

40. Α. Πετράκος, «Το Ηρώον των Πεσόντων», *Η Νίκαια* 5 (1955), σ. 11· Γ. Χ., «Η Κοκκινιά ετίμησε τους ηρωικούς της νεκρούς», εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 1.440, 20.8.1957.

41. ΤΡ [Κώστας Τρίγκατζης], «Η Νίκαια τιμά τους ήρωάς της», εφημ. *Χρονογράφος*, αρ. 15.975, 20.8.1956.

42. Γ. Πετρή, «Το Μνημείο της Κοκκινιάς», ό.π., σ. 318. Βλ. Δ. Κοντελεντζίδου, *Γιώργος Ζογγολόπουλος*, ό.π., σ. 38· Δ. Παυλόπουλος, ό.π., σ. 56. Διαφοροποιείται ο Ευγένιος Ματθιόπουλος που μιλά για τη «Νίκη-Άγγελο με τις στιβαρές φτερούγες», Ευ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες», ό.π., σ. 263. Ο Τενεκετζής επικαλείται όλες τις εκδοχές, Α. Τενεκετζής, *Τα μνημεία*, ό.π., σ. 465.

43. Από τον λόγο του Νικόλαου Τουντουλίδη, βλ. «Η μεγαλειώδης τελετή των αποκαλυπτηρίων», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 138, 1.9.1956.

44. Από τον λόγο του προέδρου του Δημοτικού Συμβουλίου βλ. «Η μεγαλειώδης τελετή», ό.π.

45. Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη*

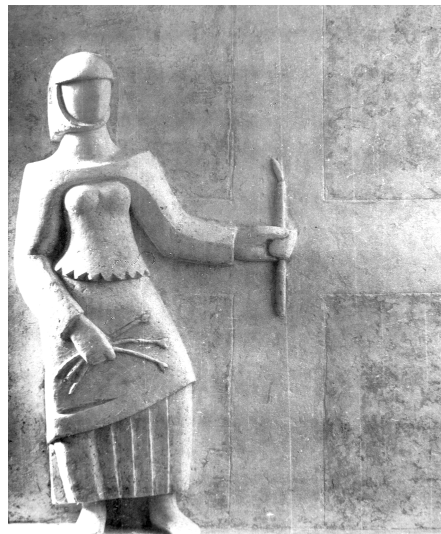
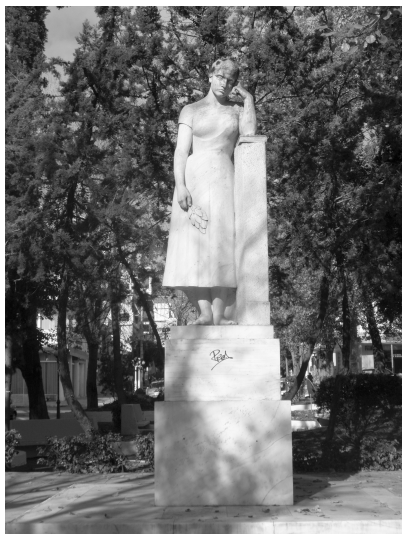
αναπόφευκτα το ερώτημα αν η επιρροή από τον ζωγράφο έχει μορφικό μόνο έρεισμα ή πρόκειται για ηθελημένη, ομολογη με τον χαρακτήρα του μνημείου, συνδήλωση, ορμώμενη από το αντιμοναρχικό παρελθόν του Παρθένη και τη θεσμική αντίδραση που αυτό πυροδότησε, σε συνάρτηση με το νεωτερικό έργο του, κατά την Πανελλήνια Έκθεση του 1948. Η μορφή του πεσόντος θα σχολιαστεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Τα μεταπολεμικά μνημεία πεσόντων της περιόδου 1945-1960 και το μνημείο της Κοκκινιάς

Κοινή αφετηρία των μνημείων για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο που ανεγείρονται στην Ελλάδα την περίοδο 1945-1960 είναι η εξύμνηση των πεσόντων του ελληνοϊταλικού πολέμου, σύμφωνα με την επίσημη μνήμη, η οποία δομήθηκε πάνω στο αλβανικό έπος.⁴⁶ Άμεσα, μέσω του χρονικού προσδιορισμού στην επιγραφή, ή έμμεσα, μέσω της εικονογραφίας, τα μνημεία ταυτίζουν τον αντιφασιστικό αγώνα με την περίοδο του μετώπου 1940-1941, αποκλείοντας έτσι από αυτόν την κατοχική αντιστασιακή δράση. Όχι μόνο τα κρατικά-στρατιωτικά αλλά και τα τοπικά μνημεία είναι μαρμάρινα και στη μεγάλη τους πλειονότητα μπορούν να ενταχθούν σε δύο γενικές κατηγορίες. Η πρώτη έχει χαρακτήρα ταφικού μνημείου και όχι ηρώου. Η πιο χαρακτηριστική της αναπαράσταση είναι αυτή της όρθιας νεαρής γυναικείας μορφής με στοχαστική έκφραση. Η λιτή ενδυμασία της παραπέμπει συνήθως στον αγροτικό χώρο και σπανιότερα στην πόλη. Απαντάται είτε σε περίοπτη μορφή είτε ως ανάγλυφη παράσταση επιτύμβιας στήλης. Το Μνημείο της Νέας Ιωνίας του Δημήτρη Φερεντίνου (1954) (Εικ. 8), το Μνημείο της Πάρου του Νίκου Περαντινού (1958), το Μνημείο Νεοχωρίου Χίου του Γιάννη Παππά (1960) και η παραλλαγή της Άλεξ Μυλωνά για το Μνημείο Πεσόντων της Νίκαιας (1954), που έλαβε το δεύτερο βραβείο στον σχετικό διαγωνισμό (Εικ. 9), ανήκουν στην κατηγορία αυτή. Λόγω της απουσίας θριαμβικής διάθεσης μπορούν

του μεσοπολέμου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993, σ. 128-129. Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*, σ. 57.

46. Πολυμέρης Βόγλης, «Οι μνήμες της δεκαετίας του '40 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: μεθοδολογικές προτάσεις», *Μνήμες και Αλήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2008, σ. 77. Ελένη Πασχαλίδου, *Ένας πόλεμος χωρίς τέλος. Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο, 1950-1967*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2010, σ. 48-49, 326-327. Α. Τενεκετζής, *Τα μνημεία*, *ό.π.*, σ. 411-432.



Εικ. 8. Δημήτρης Φερεντίνος, Μνημείο Πεσόντων Νέας Ιωνίας, 1954, μάρμαρο, Νέα Ιωνία, πλατεία, Άγαλμα Μητέρας.

Εικ. 9. Άλεξ Μυλωνά, μακέτα για το Μνημείο της Κοκκινιάς/Νίκαιας, β' βραβείο, 1954, γύψος.

να ενταχθούν εδώ δύο ακόμη τύποι. Ο πρώτος, που συναντούμε στο Μνημείο της Ιτέας των Αχιλλέα Απέργη και Γιώργου Ζογγολόπουλου (1952), είναι ο προερχόμενος από την αρχαία δεξίωση αποχαιρετισμός του πεσόντος από οικείο πρόσωπο. Ο δεύτερος, ο οποίος παραπέμπει στη σύζευξη κλασικισμού και ακαδημαϊκού ρεαλισμού που απαντά στα μεσοπολεμικά μνημεία, είναι εκείνος την κατάχρηση του οποίου απαξιώνει ο Γιώργος Πετρήs,⁴⁷ ο τύπος του νεκρού στρατιώτη που ξεψυχά στα χέρια μιας κλασικιστικής αλληγορικής μορφής. Τη δεκαετία αυτή τον συναντούμε στο Μνημείο του Βύρωνα του Βάσου Γεωργιάδη (1957) (Εικ. 10).

Από τα έργα αυτά απουσιάζει η άμεση ρητορεία, καθώς προβάλλουν το πένθος για τους πεσόντες και όχι την εθνική έξαρση. Στην περίπτωση τους ο εθνικός χαρακτήρας κωδικοποιείται στην εικονογραφική σύνδεση με τα αρχαία επιτύμβια, στο υλικό και την κλίμακα των έργων ή, σπανιότερα, στην κλασικιστική αλληγορική μορφή. Παρόλο που αναφέρονται στην περίοδο της Κατοχής, ως αναπαραστάσεις αποτυπώνουν το κοινό

47. Γ. Πετρήs, «Το Μνημείο της Κοκκινιάς», *ό.π.*, σ. 318.



Εικ. 10. Βασίλης (Βάσος) Γεωργιάδης, Μνημείο Πεσόντων Βύρωνα, 1957, μάρμαρο, Βύρωνας, Παλαιό Δημαρχείο.

αίσθημα μετά τον Εμφύλιο. Αντί για την εξύμνηση του ηρωικού θανάτου και της νίκης στον μεγάλο πόλεμο, εκπέμπουν το τραύμα του διχασμού και το πρόταγμα της λήθης, που από διαφορετικές αφετηρίες προώθησαν στις αρχές της δεκαετίας του '50 τόσο οι νικητές όσο και οι ηττημένοι του Εμφυλίου.⁴⁸ Η ιστορία αποσιωπάται και την πατρίδα ενσαρκώνει «μια αόριστη μάνα, μια Παναγία των ψυχών»,⁴⁹ καθώς σε τοπικό επίπεδο ήταν αδύνατο η νίκη να μην επικαθοριστεί και μορφοποιηθεί σε ένα αφήγημα που να μη διχάζει.

Μια δεύτερη γενική τυπολογία συγκροτεί η αναπαράσταση μιας αλληγορικής μορφής, φτερωτής ή μη, με κλασικιστικά χαρακτηριστικά, που είναι αρχαία θεά, Νίκη, Ελευθερία ή Ελλάδα, και εμφανίζεται μεμονωμένη ή σε σύμπλεγμα. Το Μνημείο των Πεσόντων στην Ελλάδα

48. Ε. Πασχαλίδου, *ό.π.*, σ. 72-83, 208-209· Άννα Μαρία Δρουμπούκη, *Μνημεία της λήθης. Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 63-64.

49. Γ. Μαργαρίτης, «Από τον Μεταξά στον Εμφύλιο», *ό.π.*, σ. 129.

Βρετανών, Αυστραλών και Νεοζηλανδών των Βάσου Φαληρέα και Αθανάσιου Λημναίου, γλυπτών, και Φαίδωνα και Έθελ Κυδωνιάτη, αρχιτεκτόνων, στο Πεδίο του Άρεως (1952), τα μνημεία του Αιγάλεω⁵⁰ (1949) (Εικ. 11) και της Δράμας (1952) του Λάζαρου Λαμέρα και το μνημείο της Καλλιθέας του Νίκου Περαντινού (1959) (Εικ. 12) είναι ενδεικτικά της κατηγορίας αυτής. Εδώ ανήκουν και τα τυποποιημένα επαρχιακά ηρώα που επαναλαμβάνουν τον μεσοπολεμικό τύπο της επιτύμβιας στήλης με ανάγλυφη παράσταση Νίκης που στεφανώνει τους πεσόντες (Κωνσταντίνου Κυρλή, Ηρώο Πεσόντων Πολιχνίτου Λέσβου, 1951-53).

Αντίθετα με τα έργα της προηγούμενης κατηγορίας, τα μνημεία αυτά εκφράζουν εθνική έξαρση και εστιάζουν στον συμβολικό αφηρωισμό των πεσόντων. Αποτελούν παραγγελίες του κράτους, του στρατού, συντηρητικών δημοτικών αρχών και επαρχιακών κοινοτήτων. Αποτυπώνουν την επίσημη αφήγηση για την πρόσφατη ιστορία και μέσω των κλασικιστικών χαρακτηριστικών τους αναπαράγουν μια αχρονική, μεταφυσική εκδοχή για την πατρίδα και το έθνος.

Προτού δούμε τι αντιπαραθέτει το Μνημείο της Κοκκινιάς σε όλα αυτά, θα σταθούμε σε δύο γλυπτά, ένα από κάθε κατηγορία, τα οποία ανεγέρθηκαν επίσης στη δεκαετία του '50 σε πόλεις που ανέπτυξαν αντιστασιακή δράση και υπέστησαν εκτεταμένο μπλόκο. Το πρώτο είναι το Μνημείο της Νέας Ιωνίας και το δεύτερο το Μνημείο Πεσόντων της Καλλιθέας.

Για το Μνημείο της Νέας Ιωνίας ο Δημήτρης Φερεντίνος επέλεξε τον τύπο της γυναικείας μορφής που στέκεται στοχαστική. Η νεαρή κοπέλα φορά λιτό φόρεμα, έχει τα πόδια γυμνά και κρατά κλαδί δάφνης στο δεξί χέρι, ενώ με τον αριστερό αγκώνα ακουμπά στο κλειστό βιβλίο της Ιστορίας που έχει αποθέσει σε πεσσόμορφη στήλη. Στο ίδιο αυτό χέρι στηρίζει ελαφρά το κεφάλι. Έχει μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού και πατά σε ψηλό βαθμιδωτό βάθρο. Το έργο δεν φέρει επιγραφή, οπότε το μήνυμά του μεταδίδεται αποκλειστικά μέσω της σύνθεσης που εστιάζει στον στοχασμό για την απώλεια και όχι στον ηρωισμό των θυμάτων. Σε συνάρτηση με την απουσία υπογραφής, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η συλλογισζόμενη γυναίκα αποτελεί υπαινικτική αναφορά και στους αντιστασιακούς της Κατοχής, τους πεσόντες και αιχμαλωτισθέντες του μπλό-

50. Το ηρώο πεσόντων της πόλης είναι γνωστό ως άγαλμα της Ελευθερίας, από τη γυναικεία μορφή σε μάρμαρο που κρατά ορειχάλκινη Νίκη, βλ. Πρακτικά Δήμου Αιγάλεω, 9/104/25.04.1948.



Εικ. 11. Λάζαρος Λαμέρας, Μνημείο Πεσόντων Αιγάλεω, 1949, μάρμαρο και ορείχαλκος, Αιγάλεω, πλατεία Εσταυρωμένου.

Εικ. 12. Νίκος Περαντινός, Μνημείο Πεσόντων Καλλιθέας, 1959, μάρμαρο, Καλλιθέα, πλατεία Κύπρου.

κου Καλογρέζας-Νέας Ιωνίας. Η απάντηση, ωστόσο, δίνεται από το ανάγλυφο της παινής όψης της πεσομόρφης στήλης (Εικ. 13). Εκεί, κάτω από το βιβλίο της Ιστορίας στέκονται ένα όπλο κι ένα κράνος, μην αφήνοντας αμφιβολία για την ταυτότητα των θυμάτων της μνημόνευσης: πρόκειται για τους στρατιώτες του ελληνικού στρατού, κατά κύριο λόγο τους πεσόντες του ελληνοϊταλικού πολέμου, άτυπα όμως και τους πεσόντες του Εθνικού Στρατού κατά τον Εμφύλιο.

Το δεύτερο μνημείο, αυτό της Καλλιθέας, όχι μόνο συντάσσεται με την επίσημη αφήγηση για τον πόλεμο αλλά απευθύνει ψυχροπολεμική ρητορική. Η σύνθεση του Νίκου Περαντινού αποτελείται από αλληγορική γυναικεία μορφή με υστεροκλασικά χαρακτηριστικά που υψώνει με το αριστερό της χέρι θριαμβικά το δεξί χέρι στρατιώτη. Οι δύο μορφές στέκονται όρθιες και μετωπικές, με σταθερό βηματισμό προς τα μπρος. Στην πρόσοψη του ψηλού βάθρου αναπτύσσεται η επίσημη επιγραφή για τους «υπέρ πίστεως και πατρίδος» πεσόντες, ενώ το χαμηλότερο επίπεδο του πλαισιώνουν ανάγλυφες παραστάσεις που αναφέρονται σε νικηφόρες πολεμικές αναμετρήσεις της νεότερης Ελλάδας. Οι χαραγμένες χρονολογίες υπαγορεύουν την εικαστική ανάγνωση της ιστορίας. Έχουν επιλεγεί η

επανάσταση του 1821, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, με τον Κωνσταντίνο Α΄ έφιππο να ηγείται του αντίστοιχου σώματος, και ο ελληνοϊταλικός πόλεμος, με τη χρονολογία 1940-1941 να διασφαλίζει ποιος ήταν ο γνήσια πατριωτικός αντιφασιστικός αγώνας. Η τέταρτη παράσταση, στο πίσω μέρος του γλυπτού, αποτελεί έμμεση αναφορά στους νικητές του Εμφυλίου και άμεση δήλωση υπέρ του εθνικόφρονα πατριωτισμού. Απεικονίζει στρατιώτες σε παρέλαση, ή πορεία, με σύγχρονη στολή και οπλισμό (Εικ. 14), κατά το πρότυπο ανάλογων παραστάσεων που καθιερώθηκαν στον Μεσοπόλεμο.⁵¹ Αντί για χρονολογία, στο κάτω μέρος της παράστασης είναι χαραγμένος ο στίχος του αρχαίου σπαρτιατικού χορικού που υπήρξε βασικό ρητό της μεταπολεμικής ελληνοχριστιανικής αγωγής και του ελληνικού στρατού: «ΑΜΜΕΣ ΔΕ Γ' ΕΣΣΟΜΕΘΑ ΠΟΛΛΩ ΚΑΡΡΟΝΕΣ».

Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει αναλογία ανάμεσα στο αφήγημα του μνημείου και τον κυβερνητικό λόγο την ίδιας περιόδου. Και στις δύο περιπτώσεις η δημοτική αρχή πρόσκειται στην κυβερνητική παράταξη.⁵² Ο διαγωνισμός για το ηρώο της Νέας Ιωνίας διεξάγεται το 1952⁵³ και το μνημείο ανεγείρεται το 1954. Είναι η εποχή του ενωτικού προτάγματος, πλην κομμουνιστών, και της διακήρυξης της λήθης από τον Ελληνικό Συναγερμό. Το μνημείο αποτυπώνει αυτό ακριβώς το ιδεολογικό και ψυχολογικό περιβάλλον, όπως καταγράφεται στα τοπικά μνημεία πεσόντων, την άπωση απέναντι στη θριαμβική ρητορεία αλλά συγχρόνως τη διατήρηση των διαιρέσεων του Εμφυλίου. Ο διαγωνισμός για το μνημείο της Καλλιθέας πραγματοποιείται το 1957⁵⁴ και η ανέγερσή του γίνεται το 1959, εποχή που τα πολιτικά δεδομένα έχουν αλλάξει. Η συμμετοχή της ΕΔΑ στο ευρύ μέτωπο των κομμάτων της αντιπολίτευσης στις βουλευτικές εκλογές του 1956 και η ανάδειξή της σε αξιωματική αντιπολίτευση σε εκείνες του 1958 προκάλεσαν την αντικομμουνιστική και, συντονισμένη

51. Βλ. Αντώνη Σώχου, *Μνημείο Πίροτ*, Σερβία, 1932.

52. Για τον Κυριάκο Κιοφτερτζή, δήμαρχο Νέας Ιωνίας, βλ. Χάρης Σαπουντζάκης, *Η ιστορία των δημοτικών εκλογών από το 1934 έως σήμερα*, <http://www.ionianet.gr/sports/ekloges/sapountzakis.htm>. Για τον Νικόλαο Σκανδαλάκη, δήμαρχο Καλλιθέας, βλ. Η. Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές 1946-1967*, Αθήνα, Πατάκης, 2001, σ. 129, 188. Άννα Μουρουγκλού, «Από την ανασυγκρότηση στη δικτατορία 1950-1974», *Καλλιθέα. Όψεις της ιστορίας του δήμου και της πόλης*, Αλέξανδρος – Π.Ο. Δήμου Καλλιθέας, Αθήνα 2006, σ. 215, 237.

53. «Ο διαγωνισμός διά το Ηρώον των Πεσόντων», εφημ. *Τοπικά Νέα* (Ν. Ιωνία), αρ. 17, 8.6.1952.

54. *Νίκος Περαυνός – Γλυπτική*, Αθήνα, Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων, 1975, σ. 8.



Εικ. 13. Δημήτρης Φερεντίνος, Μνημείο Πεσόντων Νέας Ιωνίας, η ανάγλυφη παράσταση της πεσόμορφης στήλης.

θριαμβική: η στέρηη καθετότητά της, η ανοδική τάση των φτερών, η γεωμετρία των ακμών τους, το ρητορικά αποφασιστικό τρίγωνο των ποδιών είναι μορφικές επιλογές που παραπέμπουν στη Νίκη. Δεν πρόκειται πια για αποκλειστική αναπαράσταση του θρήνου αλλά για τον ισότιμο διάλογο θυσίας και νίκης. Η ιδιαίτερη συμβολή του Ζογγολόπουλου στην αναπαράσταση μιας συλλογικής αντιστασιακής θυσίας σε μια περίοδο όπου ο αντικομμουνισμός ορίζει τη νομιμότητα είναι ότι συνένωσε δύο τυπολογίες, αυτή του θρήνου για τους πεσόντες με εκείνη της ηρωικής εξύμνησης των πεσόντων, μεταβάλλοντας τη σημειολογική δυναμική του μνημείου. Με τον τρόπο αυτό και τα θύματα του μπλόκου αφηρωίζονται δίπλα στους ήρωες των επίσημων μνημείων, τους πεσόντες του εθνικού και του συμμαχικού στρατού. Με τη μορφή του εκτελεσμένου νέου, του οποίου την

με το διεθνές ψυχροπολεμικό περιβάλλον, σκλήρυνση της ΕΡΕ. Η ανάγνωση του μνημείου της Καλλιθέας σε αυτό το περικείμενο ερμηνεύει σε μεγάλο βαθμό τις αφηγηματικές του επιλογές. Ας προστεθεί ότι στην τελετή των αποκαλυπτηρίων παρευρέθηκε το βασιλικό ζεύγος.⁵⁵

Απέναντι στον έμμεσο ή άμεσο αποκλεισμό του εαμικού κινήματος από τη δημόσια μνήμη τι αντιπαραθέτει το Μνημείο της Κοκκινιάς; Είδαμε ότι η σύνθεση αποκλίνει σημαντικά από την εικονογραφική παράδοση της μνημειακής γλυπτικής. Αποκλίνει όμως και από τις καθιερωμένες αναπαραστάσεις του Θρήνου, όπως και από εκείνες των ηρώων του 19ου αιώνα, όπου κυριαρχεί ο χαρακτήρας του ταφικού μνημείου, γιατί αντίθετα με την τυπολογική παράδοση η φτερωτή μορφή δεν συντάσσεται με το πένθος. Επεμβαίνοντας στον αναπαραστατικό κώδικα, ο γλύπτης την μετέτρεψε από πενθούσα σε

55. Α. Μουρουγκλού, *ό.π.*, σ. 233, 236.



Εικ. 14. Νίκος Περαντινός, Μνημείο Πεσόντων Καλλιθέας, ανάγλυφη παράσταση του βάρου.

πτώση αντιστρέφει συμβολικά η θριαμβική μορφή, ταυτίζονται όλα τα θύματα του μπλόκου, είναι όλοι ήρωες: οι λίγοι αμέτοχοι στην Αντίσταση Κοκκινιώτες, όσοι υποστήριξαν με ποικίλους τρόπους την αντιστασιακή δράση και τέλος οι εαμίτες, οι ελασίτες και οι επονίτες, άνδρες και γυναίκες, κομμουνιστές και μη.

Η μορφή του πεσόντος ολοκληρώνει την εναλλακτική αφήγηση. Με την αποφυγή κάθε αρχαϊκής ή κλασικής γενίκευσης και με ρεαλιστική αφετηρία, από την οποία δεν λείπει μια ορισμένη εξιδανίκευση, ο νέος, με τα χαρακτηριστικά του προσώπου και το χτένισμά του, το κούρεμα που απηχεί τη δεκαετία του '40, μπορούσε να ταυτιστεί αυθόρμητα από τον σύγχρονο θεατή με τα νέα παιδιά που εκτελέστηκαν στο μπλόκο (Εικ. 15). Η απόκλισή του από τους κώδικες της μνημειακής γλυπτικής δεν σταματά εδώ. Όταν ο πεσών απεικονίζεται στα μεταπολεμικά ηρώα, είναι στρατιώτης. Είτε πρόκειται για μνημείο που δίνει έμφαση στο πένθος, όπως τα μνημεία της Ιτέας ή του Βύρωνα, είτε για μνημείο που εξυμνεί τον ηρωικό νεκρό με εθνική ρητορεία, όπως εκείνα της Καλλιθέας, της Νέας Αρτάκης⁵⁶ ή της Σκιάθου,⁵⁷ ο πεσών φορά τη στολή του ελληνικού

56. Έργο του Αντώνη Καραγάλιου, μάρμαρο, 1954.

57. Έργο του Νικόλαου Παυλόπουλου (Νικόλα), μάρμαρο, 1955.



Εικ. 15. Γιώργος Ζογγολόπουλος, Μνημείο Πεσόντων Κοκκινιάς/Νίκαιας, κεφαλή του πεσόντος νέου (λεπτομέρεια από την Εικ. 1).

στρατού. Με την καθολικότητα της γυμνότητας και τη φυσιογνωμία του Ύ40 οι συνδηλώσεις του πεσόντος στο Μνημείο της Κοκκινιάς είναι τελείως διαφορετικές.

Απομένουν η λειτουργία του βάρου και, κυρίως, της επιγραφής. Το ορειχάλκινο σύμπλεγμα στέκεται σε χαμηλή μαρμάρινη βάση με τη λιτή επιγραφή «ΠΕΣΟΝΤΕΣ» σκαλισμένη σε αυτή με αρχαϊκούς χαρακτήρες. Όσον αφορά το ύψος του βάρου, το μνημείο διαφοροποιείται από όλα σχεδόν τα ηρώα της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου που φέρουν ολόγλυφη μορφή ή σύμπλεγμα, καθώς εκείνα πατούν σε ψηλή μαρμάρινη βάση, βαθμιδωτή ή μη, ή σε πεσσό, ακολουθώντας την τυπική σύμβαση της δημόσιας μνημειακής γλυπτικής. Όσον αφορά τη λειτουργία της επιγραφής ως αφηγηματικού κώδικα, με τη στερεότυπη δομή και την επίσημη, σαφώς καθορισμένη, φρασεολογία της αποτελεί βασικό εργαλείο στη συγκρότηση των μνημείων ως μηχανισμών εμπέδωσης της εθνικής ιδεολογίας. Εκτός από τον χρονικό προσδιορισμό της μνημόνευσης (1940-1941), την εποχή αυτή οι επιγραφές περιλαμβάνουν συχνά τη φράση «Υπέρ πίστεως και πατρίδος πεσόντες», ενώ σπάνια αναγράφονται σε αυτές, ή σε συνοδευτική στήλη, τα ονόματα των πεσόντων.

Είναι γεγονός πως τη μεταπολεμική περίοδο ο ρόλος της επιγραφής στη μνημειακή αναπαράσταση υποχωρεί σημαντικά, καθώς από τη μια η εγγενής ρητορεία της αντιβαίνει στην επιδιωκόμενη λήθη κι από την άλλη σημειώνεται μια γενικότερη μετατόπιση από τη διακηρυκτική στην αισθητική λειτουργία των μνημείων. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται η επιγραφή του μνημείου της Νίκαιας. Με την αρχαϊκή της μορφή και γλώσσα φαίνεται ίσως με την πρώτη ματιά το ίδιο συντηρητική και συμβατική με τις επιγραφές άλλων μνημείων. Πρέπει όμως να σταθεί κανείς στην απροθυμία της να συνταχθεί με το («πέρ πίστεως και πατρίδος») και στην απουσία χρονικού προσδιορισμού της μνημόνευσης, που αφήνει χώρο για όλους τους πεσόντες, για να κατανοήσει πόσο αντιπαρατίθεται στην επίσημη αφήγηση.

Πέρα από το γενικό πλαίσιο της παραστατικής σύνθεσης που ακουμπά σε βάθρο και φέρει επιγραφή, στο Μνημείο της Κοκκινιάς ο Ζογγολόπουλος δεν ακολούθησε κανέναν από τους κυρίαρχους αναπαραστατικούς κώδικες της μνημειακής γλυπτικής. Επέλεξε ως υλικό τον ορείχαλκο και όχι το μάρμαρο, με τις ποικίλες εθνοκεντρικές συνδηλώσεις του. Σχεδίασε ένα χαμηλό, δημοκρατικό βάθρο, όταν τα βάθρα ή οι στήλες της πλειονότητας των μνημείων έχουν διπλάσιο ή πολλαπλάσιο ύψος. Χάραξε μια μονολεκτική αντιρητορική επιγραφή που περικλείει κάθε πεσόντα, αντί εκείνων που εξυμνούν επιλεκτικά και αποκλείουν τιμωρητικά. Απέκλινε από τις καθιερωμένες εικονογραφικές συμβάσεις για το θέμα, αποσυνδέοντας με τον τρόπο αυτό το έργο από κάθε αφηγηματική εκδοχή της επίσημης μνήμης για τον πόλεμο. Πήρε ένα καθιερωμένο εθνικό σύμβολο για τη μνημειακή εξύμνηση των ηρωικών νεκρών, την αλληγορική μορφή της Νίκης, και το συνέδεσε με τους πεσόντες της εαμικής Αντίστασης. Και τέλος εισήγαγε στη σύνθεση έναν πεσόντα που δεν είναι στρατιώτης.

Με τον μόνο δυνατό τρόπο των καιρών, υπόρρητα, χωρίς άμεσες αναφορές στους πρωταγωνιστές της Αντίστασης, φυσικά χωρίς τη δήλωση του ιστορικού γεγονότος στην επιγραφή, το Μνημείο της Κοκκινιάς απηύθυνε με αναγνώσιμο συμβολισμό μέσω της εικαστικής του γλώσσας τη διπλή ταυτότητα του θύματος και του αντιστασιακού ήρωα. Η σημαίνουσα μετατόπιση από τους εδραιωμένους κώδικες της μνημειακής γλυπτικής του '50 –σε μεγάλο βαθμό και της μεταγενέστερης, μέχρι το 1974– δεν απορρέει από ιδεολογική στράτευση του γλύπτη, ούτε από την πρωταρχική επιθυμία του να δημιουργήσει ένα μνημείο που να λέει όλα αυτά. Γνωρίζουμε πως αν ήταν στο χέρι του θα αντικαθιστούσε την παραστατική σύνθεση με την αφαιρετική, στην οποία όλες οι παραπάνω σημάνσεις χάνονται. Στην περίπτωση αυτή η διαφοροποίηση του μνημείου θα δια-

τυπωνόταν μέσω της ριζικής απόρριψης του ισχύοντος παραδείγματος. Όσον αφορά τη σύνθεση που υλοποιήθηκε και τον λόγο που άρθρωσε στο πλαίσιο της ιδεολογίας και της μνημειακής γλυπτικής της μετεμφυλιακής Ελλάδας, της αναλογεί η θέση της σημαίνουσας και σημαντικής απόκλισης. Η πολιτεία του Ζογγολόπουλου ήταν αυτή ενός δημοκρατικού ανθρώπου, ευνοϊκού προς το αντιστασιακό κίνημα και με επίγνωση του ιστορικού βάρους του μνημείου. Δεν ήταν στρατευμένος και δεν χρειαζόταν να είναι για να θελήσει να εγγράψει στη μορφή του έργου αναφορές στην αντιστασιακή ταυτότητά του. Η βαρύτητα του μπλόκου της Κοκκινιάς για την αριστερή και κεντροαριστερή συλλογική μνήμη και το σπουδαίο γεγονός της ανέγερσης του μνημείου στον τόπο διεξαγωγής της επιχείρησης ήταν τα δεδομένα που καθόρισαν τη στάση του γλύπτη απέναντι σε αυτό.

Η θεσμική διαχείριση της δημόσιας μνήμης και η πρόσληψη του μνημείου

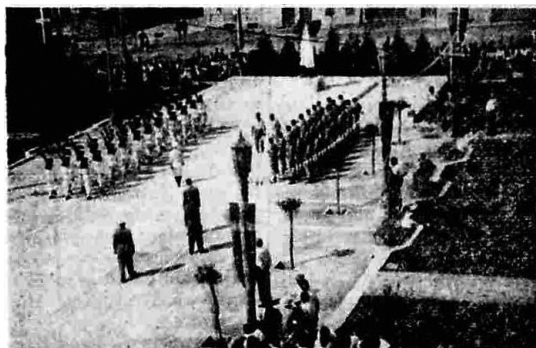
Τα αποκαλυπτήρια συνδέθηκαν με την επετειακή τελετή για το μπλόκο της Κοκκινιάς και πραγματοποιήθηκαν στις 19 Αυγούστου 1956 με απρόσμενη επισημότητα⁵⁸ (Εικ. 16). Τιμές απέδωσαν απόσπασμα του Στρατού και άγημα του Ναυτικού, ενώ συνόδευσε η μπάντα του Δήμου Αθηναίων. Παρευρέθηκαν βουλευτές του Πειραιά, οι δήμαρχοι των όμορων δήμων, του Βύρωνα, της Δάφνης και της Καισαριανής, ο Στέφανος Σαράφης, ως εκπρόσωπος της ΕΔΑ, καθώς και εκπρόσωποι πολιτικών και συνδικαλιστικών φορέων και δεκάδων ενώσεων.⁵⁹ Κατά τον συντάκτη του Έθνους κατατέθηκαν στο μνημείο περίπου εκατό στεφάνια.⁶⁰

Ο λόγος του Νικόλαου Τουντουλίδη, δημάρχου της πόλης, είχε πολλά

58. Δεν θα είχαν λάβει τόση επισημότητα αν δεν είχε μεσολαβήσει η άρση της απομόνωσης της ΕΔΑ μέσω των βουλευτικών εκλογών του 1956 (Η. Νικολακόπουλος, *Η καγκελική δημοκρατία*, ό.π., σ. 201-202) και αν δήμαρχος Πειραιά δεν ήταν ο Δημήτρης Σαπουνάκης, που εξελέγη ως συνεργαζόμενος με την ΕΔΑ. Οι στρατιωτικές αρχές που παρέστησαν στα αποκαλυπτήρια προέρχονταν από τον Πειραιά, βλ. σημ. 41.

59. «Λουλούδια και δάκρυα στο Ηρώο Πεσόντων Νικαίας», εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 1.185, 21.8.1956· «Η μεγαλειώδης τελετή των αποκαλυπτηρίων», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 138, 1.9.1956.

60. «Τα αποκαλυπτήρια του Μνημείου των πεσόντων εις την Νικαίαν», εφημ. *Έθνος*, αρ. 13.144, 20.8.1956.



Εικ. 16. Αποκαλυπτήρια Μνημείου Πεσόντων Νίκαιας, πλατεία Οσίας Ξένης, 19 Αυγούστου 1956 (εφημ. *Παρατηρητής*, 1 Σεπτεμβρίου 1956).

κοινά με την επίσημη επετειακή ρητορική. Το μνημείο παραδόθηκε σε εθνικό προσκύνημα μέσω του οποίου το ένδοξο παρελθόν θα συνδέεται στο εξής με το ελπιδοφόρο μέλλον, ενώ οι νεκροί ανακηρύχθηκαν αθάνατοι ήρωες και τα μνημεία αυτού του είδους ιερά σύμβολα.⁶¹ Επιπλέον, η θυσία των πεσόντων του μπλόκου συνδέθηκε με τους νέους της Κύπρου που αντιστέκονταν τότε με την ίδια αυτοθυσία για την ανεξαρτησία τους. Οι εθνικές αναφορές του δημάρχου συνδέθηκαν στη συνέχεια αμεσότερα με την Αντίσταση. Αν και διατύπωσε την ίδια τη λέξη μόνο μια φορά, την υπαινίχθηκε επανειλημμένα τονίζοντας τις αξίες που συγκρότησαν το εαμικό ιδεολογικό πλαίσιο: το όραμα της ελεύθερης και ανεξάρτητης πατρίδας, την ιδιότητα του ελεύθερου ανθρώπου, την αντίσταση στη βάρβαρη βία και τον φασισμό.⁶²

Η εκφώνηση του λόγου του επόμενου ομιλητή, του Κώστα Γέμελου, προέδρου του δημοτικού συμβουλίου και πρώην εξόριστου της Μακρονήσου, θα άξιζε να κινηματογραφηθεί: στα μέσα της δεκαετίας του '50, εν μέσω στρατιωτικών αγημάτων παραταγμένων με επισημότητα σε αντικριστές σειρές μπροστά από το μνημείο των Πεσόντων στην πλατεία Οσίας Ξένης, ο δεύτερος τη τάξει εκπρόσωπος της πόλης απευθύνθηκε στους παρευρισκόμενους με τα παρακάτω λόγια:

61. «Η μεγαλειώδης τελετή», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 138, 1.9.1956. Οι λόγοι του δημάρχου και του προέδρου του δημοτικού συμβουλίου δημοσιεύονται πλήρεις στην εφημερίδα.

62. Στο ίδιο.

Ανεβαίνω με δέος πάνω στο ιερό αυτό βάθρο. Δέος που το γεννά το μεγαλείο μιας μεγάλης θυσίας και οι ωραίοι αγώνες της Εθνικής μας Αντιστάσεως... Είναι εδώ κοντά σας η καρδιά όλων των αδελφών σας. Και κείνων που βρίσκονται στο νησί της Εξορίας και στη Φυλακή. Έφτασε εδώ κοντά σας κι η Κύπρος μας, που αγωνίζεται για τη Λευτεριά και την Ειρήνη [...] Σφαγές, Κρεμάλες, Εκτελέσεις, Άουσβιτς-Νταχάου-Χαϊδάρια, Δικαστήρια-Δίκες και Καταδίκες, Τρόμοι, Φυλακές, Πείνα, θάνατοι. Μ' αυτά οπλίστηκε ο Φασισμός και ξεχύθηκε να εξαφανίση τη ζωή και να εξουθενώση τον άνθρωπο [...] Τα αντίποινα και ο πόλεμος ανήκουν στο παρελθόν. Πατριώτες, αυτή η θυσία ευλογάει την Ειρήνη...⁶³

Όλο το πολιτικό πρόγραμμα της ΕΔΑ ήταν εδώ, με τη γλώσσα του Ριζοσπάστη και με βιωμένη συγκίνηση. Ήταν αναμενόμενο στο επόμενο φύλλο της η Καθημερινή να μιλήσει «περί εκδηλώσεως προσηρμοσμένης εις γενικώτερον σχέδιον των ερυθρών – να χρησιμοποιήσουν εθνικά εκδηλώσεις διά την προπαγάνδα των...» και να καλέσει τον νομάρχη Αττικής να απολύσει τους δημοτικούς άρχοντες της Νίκαιας.⁶⁴

Η εγγραφή του μπλόκου της Κοκκινιάς στη δημόσια μνήμη προωθήθηκε επιπλέον με την καθιέρωση αγώνων στίβου, των «Ηρωικών», κάθε 17η Αυγούστου, και την καθιέρωση τριήμερου σηματοστολισμού και φωταγώγησης δημόσιων κτιρίων, κεντρικών δρόμων και πλατειών της πόλης.⁶⁵ Τον επόμενο χρόνο το δημοτικό συμβούλιο ανακήρυξε τη 17η Αυγούστου σε τοπική εθνική εορτή,⁶⁶ απόφαση που δεν εγκρίθηκε όμως από την πολιτεία.⁶⁷ Η διαχείριση της μνήμης του μπλόκου από τη δημοτική αρχή συμπορεύεται απόλυτα με την πολιτική της ΕΔΑ κατά τη δεκαετία του '50. Η ρητορική της κοινοβουλευτικής Αριστεράς την περίοδο αυτή στηρίχθηκε στην εαμική Αντίσταση ως νομιμοποιητικό θεμέλιο πατριωτισμού και βάση του προτάγματος για λαϊκή ενότητα.⁶⁸ Το δεδομένο αυτό σε συνδυασμό με το πλειοψηφικό για την Αριστερά περιβάλλον της

63. Στο ίδιο.

64. «Να απολυθούν», εφημ. *Η Καθημερινή*, αρ. 13.503, 21.8.1956.

65. «Οργανούται υπό του Δήμου τελετή διά τα αποκαλυπτήρια του Ηρώου Πεσσώντων Νικαίας», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 137, 15.8.1956.

66. Γ. Χ., «Η Κοκκινιά ετίμησε τους ηρωικούς της νεκρούς», εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 1.440, 20.8.1957.

67. «Η Κοκκινιά τιμά τους νεκρούς της», εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 4.167, 17.8.1966.

68. Η. Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία*, ό.π., σ. 29· Π. Βόγλης, «Οι μνήμες», ό.π., σ. 64· Ε. Πασχαλίδου, *Ένας πόλεμος*, ό.π., σ. 199-203, 224-226.

Νίκαιας προσέφεραν στην ΕΔΑ την εξαιρετική τότε δυνατότητα να αποκτήσει μερίδιο στη δημόσια μνήμη και να προωθήσει με θεσμικούς μηχανισμούς σε τοπικό επίπεδο την ενσωμάτωση του αντιστασιακού ηρωισμού στην εθνική μνήμη για τον πόλεμο.

Ωστόσο, δεν νοηματοδότησαν όλοι οι Νικαιώτες το μνημείο με τον ίδιο τρόπο. Για τον Τηλέμαχο Μολφέση, ιδιοκτήτη και διευθυντή της τοπικής εφημερίδας *Παρατηρητής*, φύλλου προσκείμενου στην ΕΠΕΚ, δεν ήταν η αντιστασιακή ιδιότητα που προείχε:

[...] οι μέλλουσες γενεές θα μαθαίνουν ότι σε μια πρωτεύουσα του ανατολικού πολιτισμού, στην πρώτη και μεγαλύτερη προσφυγόπολι της Χώρας, υπήρξε αγνός και άδολος ο Εθνικός παλμός κάτω απ' τον οποίο χύθηκε το Κοκκινιώτικο αίμα, παρά τις αντίξοες για ολόκληρη την πόλι συνθήκες και παρά την ολοσχερή εγκατάλειψή της από το Κράτος και τας Κυβερνήσεις [...] Σαν απάντησι σ' όλα αυτά ο Κοκκινιώτης στήνει το Ηρώο του, για να δώσει ένα δείγμα του πατριωτισμού του και ένα χαστούκι σε κείνους που τον αδίκησαν.⁶⁹

Για τον βενιζελικό μικρασιάτη το μνημείο ήταν κατεξοχήν τεκμήριο ενσωμάτωσης των προσφύγων στον εθνικό κορμό, θεσμική επιβεβαίωση της ελληνικής ταυτότητας και του πατριωτισμού τους, που δεν κάμφθηκε από την κρατική εγκατάλειψη της υποβαθμισμένης συνοικίας. Σε αντίθεση με τους Κοκκινιώτες πρόσφυγες που συμμετείχαν ενεργά στην Αντίσταση, η μεσοπολεμική πολιτισμική ταυτότητα των οποίων υπεραποδείχθηκε από τις πολιτικές ταυτότητες που διαμορφώθηκαν στην Κατοχή,⁷⁰ πυρήνας αυτοπροσδιορισμού για τον Μολφέση εξακολουθεί να είναι ο προσφυγικός-εθνικός χαρακτήρας, με όχημα τον οποίο διεκδικεί ισότιμη δυνατότητα προόδου εντός των ορίων του εθνικού κράτους.

Η ανταπόκριση του ημερήσιου τύπου στην ανέγερση του μνημείου παρουσιάζει διαφορετική εικόνα. Οι περισσότερες μεγάλης κυκλοφορίας εφημερίδες σχολιάζουν τα αποκαλυπτήρια με μια παράγραφο και ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο. Κάνουν λόγο για το μνημείο πεσόντων της Νίκαιας και όχι της Κοκκινιάς και αναφέρονται έμμεσα στο μπλόκο χωρίς να διατυπώνουν τη λέξη, μιλώντας για την εκτέλεση μεγάλου αριθμού κατοίκων της πόλης κατά την Κατοχή. Συνήθως γίνεται αναφορά

69. Τηλέμαχος Μολφέσης, «Το Ηρώον», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 137, 15.8.1956.

70. Π. Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία*, ό.π., σ. 177.

στο όνομα του γλύπτη αλλά σπάνια στο ίδιο το έργο.⁷¹ Τα μεμονωμένα σχόλια ανώνυμων συντακτών που μιλούν για «επιβλητικό μνημείο των πεσόντων»⁷² και για μνημείο «εξαιρετικής κατασκευής, [...] συγχρόνου γραμμής και τεχνοτροπίας»⁷³ είναι όλη η δημοσιογραφική συγκομιδή για το έργο του Ζογγολόπουλου.

Η μοναδική εκτενής αναφορά στο μνημείο προέρχεται από τον Γιώργο Πετρή και την τεχνοκριτική του στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.⁷⁴ Ο συγγραφέας εκθειάζει το επίτευγμα του γλύπτη σε ένα δύσκολο εγχείρημα και τοποθετείται με κριτήριο την επίσημη αριστερή αισθητική: οι μορφές του γλυπτού έχουν αρκετή ελευθερία, με νόμιμες και όχι αυθαίρετες αφαιρέσεις, και είναι ταυτόχρονα ρεαλιστικές, απαλλαγμένες από ακαδημαϊκές επιδράσεις. Η ιστορική αφετηρία του μνημείου παρουσιάζεται λογοκριμένη: το μπλόκο ήταν δολοφονική επίθεση των γερμανών εισβολέων ενάντια στον πληθυσμό της Κοκκινιάς. Δεν γίνεται λόγος για οργανωμένη αντίσταση ούτε για ελληνικά ένοπλα σώματα που συνεργάζονταν με τις κατοχικές δυνάμεις. Ωστόσο, με την άρρητη διαύγειά τους δύο φράσεις προδίδουν τη σύνδεση με το αντιστασιακό κίνημα, φράσεις που αποτυπώνουν την εμμονή της Αριστεράς στην έννοια του πατριωτισμού: το μνημείο χαρακτηρίζεται «συμβολικό μιας ηρωικής-πατριωτικής πράξης» και ο συγγραφέας αναφέρεται στη «μεγαλειώδη θυσία τόσων πατριωτών».⁷⁵ Πέρα από αυτές, η τολμηρότερη αναφορά του Πετρή στην αντιστασιακή ταυτότητα του μπλόκου και του μνημείου γίνονται μέσω της διατύπωσης του ονόματος («Κοκκινιάς») στον τίτλο του κειμένου του.

Με την εξαίρεση του άρθρου αυτού η τεχνοκριτική σιώπησε γύρω από το μνημείο. Κανένας τεχνοκρίτης ημερήσιας εφημερίδας, περισσότερο ή λιγότερο επιφανής, δεν ασχολήθηκε με το γλυπτό και την ίδια στάση κράτησε ο Ζυγός, το μηνιαίο περιοδικό του Φραντζή Φραντζισκάκη για τις εικαστικές τέχνες, παρά τη δεδομένη εκτίμηση των στελεχών του ε-

71. «Το Μνημείον Πεσόντων εις την Νίκαιαν», εφημ. *Απογευματινή*, αρ. 1.176, 20.8.1956· «Μνημείον εις Νίκαιαν», εφημ. *Η Βραδινή*, αρ. 11.121, 20.8.1956· «Τα αποκαλυπτήρια», εφημ. *Έθνος*, αρ. 13.144, 20.8.1956· «Αποκαλυπτήρια Ηρώου εις Νίκαιαν», εφημ. *Τα Νέα*, αρ. 3.450, 20.8.1956.

72. «Τα αποκαλυπτήρια», εφημ. *Έθνος*, ό.π. Συντάκτης φαίνεται να είναι ο Αχιλλέας Μαμάκης.

73. [Κ. Τρίγκατζης], «Η Νίκαια τιμά τους ήρωάς της», εφημ. *Χρονογράφος*, αρ. 15.975, 20.8.1956.

74. Γ. Πετρής, «Το Μνημείο της Κοκκινιάς», ό.π., σ. 317-319.

75. Στο ίδιο, σ. 318.

ντύπου για τον γλύπτη. Το γεγονός ότι το μνημείο της Νίκαιας στέκεται μορφολογικά στο μεταίχμιο παράδοσης και νεωτερικότητας εξηγεί γιατί λησμονήθηκε από τη δεκαετία του '60 κι έπειτα. Όταν ανεγείρεται όμως, λίγο πριν επικρατήσει η αφαίρεση, καμία φορμαλιστική προσέγγιση δεν ερμηνεύει ικανοποιητικά τη σιωπή αυτή. Ο μόνος πειστικός λόγος για την αποσιώπηση του έργου του Ζογγολόπουλου είναι ότι κανένας τεχνοκρίτης, διανοούμενος ή δημοσιογράφος που δεν ήταν ήδη χαρακτηρισμένος για αντεθνική ιδεολογική ροπή δεν ήταν διατεθειμένος να υποστεί το στίγμα αυτό σχολιάζοντας την αφορμή του μνημείου ή επαινώντας τις αρετές του. Η επίσημη διαχείριση της μνήμης του μπλόκου και ο δημοσιογραφικός της αντίκτυπος ενισχύουν την εκτίμηση αυτή. Παρά την ανοχή της πολιτείας στην τέλεση τοπικών μνημοσύνων προκειμένου για ομαδικές σφαγές της κατοχικής περιόδου,⁷⁶ μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 δεν ήταν δεδομένη η ετήσια τελετή, καθώς εξαρτάτο κάθε φορά από την έγκριση της Νομαρχίας. Από την ίδρυσή της μέχρι και το 1955 η *Αυγή* δεν θα κάνει καμία αναφορά στο μπλόκο, στο πλαίσιο της λήθης που είχε ενστερνιστεί και η Αριστερά, προκειμένου να επανενταχθεί στην ομαλή πολιτική ζωή. Και ενώ στα μέσα της δεκαετίας το κλίμα αλλάζει, στη συνέχεια, με τη σκλήρυνση της στάσης της ΕΡΕ, η τελετή μνήμης του 1958 θα ματαιωθεί ξανά και θα σημειωθούν αστυνομική βία και συλλήψεις.⁷⁷ Τα ίδια χρόνια ο ημερήσιος τύπος δεν κάνει καμία μνεία στις επετείους του γεγονότος.

Η υποδοχή που συνάντησε το μνημείο τον καιρό της ανέγερσής του και η στάση του κράτους απέναντι στις επετειακές τελετές για το μπλόκο αποτυπώνουν παραδειγματικά στα πεδία της τέχνης και της πολιτικής της μνήμης τον αντίκτυπο του συνταγματικού δυισμού του πολιτικού συστήματος, όπως παγιώθηκε την πρώτη μεταπολεμική περίοδο.⁷⁸ Αποτυπώνουν τις συγκρουσιακές αντιφάσεις που παρήγε η διπλή νομιμότητα, του συντάγματος και του παρασυντάγματος των έκτακτων μέτρων, ακόμα και κατά τη νομότυπη δημόσια δραστηριότητα και τις κατασταλτικές της

76. Βασιλικό Διάταγμα «Περί τελέσεως μνημοσύνων διά τα θύματα των στρατευμάτων της κατοχής και των κομμουνιστών», ΦΕΚ 342, τχ. Α', 30.12.1952.

77. «Θλιβερά επεισόδια και συλλήψεις στο Μνημείο των εκτελεσθέντων υπό των Γερμανών Κοκκινιωτών», εφημ. *Η Αυγή*, αρ. 1.741, 19.8.1958· «Απηγορεύθη το μνημόσυνο των εκτελεσθέντων της Μάντρας», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 186, 20.8.1958.

78. Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995, σ. 525-600.

συνέπειες στη δημόσια έκφραση των πολιτών και του τύπου, συνέπειες που εδώ εκδηλώνονται στο πειθαρχημένο ήθος της αυτολογοκρισίας.⁷⁹

Αν και ήταν κοινό μυστικό ότι θα αναδείκνυε έναν μνημονικό τόπο άμεσα συνδεδεμένο με την κομμουνιστική και εαμική Αριστερά, η ανέγερση του μνημείου εγκρίθηκε από την πολιτεία εφόσον επίσημος σκοπός του ήταν η εξύμνηση των θυμάτων πολέμου. Τα αποκαλυπτήρια έτυχαν επισημότητας σημαντικού δημόσιου γεγονότος αλλά η επισημότητα αυτή δεν είχε καμία αντιστοιχία με την πενιχρή έκταση που έλαβε στον ημερήσιο τύπο ο σχολιασμός της τελετής. Στον λόγο που εκφώνησε την ημέρα εκείνη ο πρόεδρος του δημοτικού συμβουλίου της Νίκαιας, εξύμνησε την Εθνική Αντίσταση και συμπεριέλαβε στο εθνικό κοινό-αποδέκτη του μνημείου τους πολιτικούς εξόριστους και τους φυλακισμένους, χωρίς να διωχθεί από την πολιτεία για αντεθνική προπαγάνδα σύμφωνα με την έκτακτη νομοθεσία. Επιμνημόσυνες τελετές προηγούμενων αλλά και επόμενων χρόνων απαγορεύτηκαν ή παρακωλύθηκαν από τις αρχές στον ίδιο χώρο όπου στήθηκε νομότυπα το μνημείο. Το ηρώο είναι σήμερα γνωστό ως μνημείο της Κοκκινιάς, στη δεκαετία του '50 όμως το όνομα «Κοκκινιά» απουσιάζει, με ελάχιστες εξαιρέσεις, από κάθε δημόσια αναφορά, ακόμα κι όταν γίνεται λόγος για τους εκτελεσθέντες κατοίκους της πόλης. Τέλος, αν και άρτιο έργο καταξιωμένου καλλιτέχνη, το ορειχάλκινο σύμπλεγμα δεν σχολιάστηκε από κανέναν τεχνοκρίτη του φιλελεύθερου ή του συντηρητικού χώρου, ούτε καν αντιστικτικά προς τη σύγχρονη αφαιρετική δημιουργία του Ζογγολόπουλου, που απασχολούσε την ίδια περίοδο την τεχνοκριτική. Όλες αυτές οι αντιφάσεις δείχνουν με τον σαφέστερο τρόπο ότι το μνημείο της Νίκαιας, της προσφυγικής και εαμικής Κοκκινιάς, αναγνώστηκε την εποχή της ανέγερσής του ως ένα μνημείο για την Αντίσταση.

Μένουν οι ίδιοι οι Κοκκινιώτες. Από τη μέχρι τώρα έρευνα δεν έχει προκύψει κανένα άμεσο στοιχείο για την εντύπωση που προκάλεσε το μνημείο στους κατοίκους της πόλης. Όμως στα σχετικά με την ανέγερση δημοσιεύματα των Νικαιωτών δημοσιογράφων και σε μεταγενέστερα βιβλία-μαρτυρίες για την ιστορία της πόλης εντοπίζεται μια κοινή στάση

79. Κωνταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984, σ. 577-583· Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 365-366.

που δεν είναι άστοχο να θεωρηθεί ότι απηχεί και τη διάθεση του απλού κόσμου απέναντι στο μνημείο. Στις πηγές αυτές καταγράφεται η ανεπιφύλακτη αποδοχή του, σχηματίζεται η εικόνα πως το γλυπτό είναι υπεράνω κριτικής και η αξία του δεδομένη,⁸⁰ γεγονός που δείχνει ότι στην περίπτωση του μνημείου της Κοκκινιάς υπερίσχυσε απόλυτα η κοινωνική λειτουργία έναντι της αισθητικής. Ως μνημειακός τόπος ικανοποίησε τη ζωτική ψυχική και ιδεολογική ανάγκη της κοινότητας για παραμυθία και συμβολική δικαίωση των ηρωικών νεκρών, ενώ η επιλεγμένη ιστορική στιγμή, απαλλαγμένη από τις συγκρούσεις και αντιφάσεις της βιωμένης ιστορίας, στην ουσία αποπολιτικοποιημένη, λειτούργησε, όπως κάθε θεσμοποιημένη μνήμη, ως μηχανισμός παραγωγής συνεκτικής ταυτότητας.

Οι ισχυροί αυτοί παράγοντες εξασφάλισαν στο μνημείο της Νίκαιας καθολική σχεδόν αποδοχή εξουδετερώνοντας ενδεχόμενες αισθητικές ενστάσεις. Όταν οι καιροί το επέτρεψαν, ως συνεκτικό αφήγημα δημοκρατικότητας και αγωνιστικότητας το μνημείο δέχθηκε την υψηλότερη θεσμική καταξίωση. Το 1977 ψηφίστηκε από το αριστερό δημοτικό συμβούλιο της πόλης η υιοθέτηση της γραμμικής αποτύπωσης της σύνθεσης ως επίσημου λογότυπου του Δήμου, απόφαση που τέθηκε σε εφαρμογή δύο χρόνια μετά.⁸¹ Το μνημείο των άμαχων θυμάτων της ναζιστικής βίας κατά την επίσημη μνήμη του '50 και πρώτο μνημείο της Αντίστασης για την αριστερή και κεντροαριστερή συλλογική μνήμη της ίδιας εποχής μετατράπηκε στα χρόνια της μεταπολίτευσης σε επίσημο σύμβολο τοπικής μνήμης και σε σύμβολο κοινωνικής αγωνιστικότητας που εμπεδώνει τον αυτοπροσδιορισμό της τοπικής κοινωνίας.

80. [Κ. Τρίγκατζης], «Η Νίκαια τιμά τους ήρωάς της», εφημ. *Χρονογράφος*, αρ. 15.975, 20.8.1956· Δ. Λιάτσος, *Το μπλόκο*, ό.π., σ. 84· Α. Φλούντζης, *Χαϊδάρι*, ό.π., σ. 682· Κώστας Τρίγκατζης, «Άτομα υπόπτου ηθικής βεβηλώνουν τον χώρο του Ηρώου της πλατείας της Οσίας Ξένης», εφημ. *Παρατηρητής*, αρ. 226, 15.5.1960.

81. Η απόφαση ψηφίστηκε επί δημαρχίας Κωνσταντίνου Κατσαφάνα (Πρακτικά Δήμου Νίκαιας, 208/15/20.6.1977), αλλά τέθηκε σε εφαρμογή δύο χρόνια αργότερα, επί δημαρχίας Στέλιου Λογοθέτη. Το 2011, με τη συνένωση των Δήμων Νίκαιας και Αγίου Ιωάννη Ρέντη, επί δημαρχίας Γιώργου Ιωακειμίδα, καθορίστηκε νέο λογότυπο, που συνδυάζει το έμβλημα της Νίκαιας με το φύλλο δάφνης, σύμβολο του Αγ. Ι. Ρέντη, βλ. http://www.halkidona.gr/2011/05/the_new_logo/#more-13803.

SUMMARY

Maria Poulou, *A Resistance monument in the 50s: Kokkinia's War Memorial by George Zongolopoulos*

Kokkinia's War Memorial (Kokkinia is called Nikaia today), which is George Zongolopoulos' work, was erected in Greece in 1956 and it is a special case among the monuments of the first 15-year postwar era, concerning those who fell during World War II. This is the first, to our knowledge urban area monument made at public expense in honor of the victims of a mass occupation blockade in 1944, not just the war victims of a city in general. The fact that it was erected in the actual square of the blockade and not in any other central location of the city is also an exception.

In the case of Greece, the official management of the war memory was determined by the civil war that followed. The consequence was the exclusion of the Resistance from both, the national narrative of World War II and its monumental eulogy. Moreover, the paradoxical status of the «disciplined» democracy of the post-Civil War era resulted in several contradictions as to the distinction between legitimate and non-legitimate public practice. One of those contradictions was that the connection of a public monument of the time with the fallen Resistance fighters of a blockade was made possible thanks to the official argument that it was a war memorial. The representation, proposed by the monument of Kokkinia, differs from the other war memorials, built during the same period, with respect to the iconography, the raw material, the inscription text, the pedestal height and the style. The sculptor's abstraction of the allegorical form of Victory from the official context and its association with the then outlawed Resistance fighters, who fell in the blockade, is particularly influential for the signification of the representation, taking into account that Victory was a national symbol for the monumental eulogy of the heroic dead. Finally, the concurrent institutional management and reception of this monument are characterized by a great contradiction. The Left municipal leadership openly linked the monument to the Resistance. Accordingly, the only art critic thoroughly dealing with the

monument was a communist. The centrist and right media, as well as the corresponding art critics, were perfectly hushed across both the ideological identity of the monument and largely the monument itself, confirming with their self-censorship attitude that the monument of Kokkinia has been perceived and recognized by the Greek society as a monument in the honor of the Resistance since the decade of the 50s.