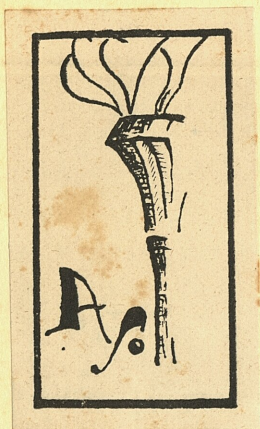


ΒΑΣ. Σ. ΔΕΔΟΥΧΗ

ΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ
ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "ΜΟΡΦΕΣ,"
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1950



H.A. 341

DF
951
.745
D43
1950
c.1

02045/ΔΕΔ

Π. 6. 4.



ΒΑΣ. ΔΕΔΟΥΣΗ

ΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ. 1903
Κλωθ

Μεταμόρφωση Σωτήρος	σ. 4
Ἁγία Ἐσθὲρ	σ. 5
Καμάρι	σ. 6
- Ρολόγια	σ. 6
Ἁγ. Νικολάου Ὁσφάνος	σ. 9
Μονὴ Βλαταίων	σ. 10
Ὁσίου Δαυίδ - Μονὴ Χαλῶν	σ. 14
Περφιλίου Ἡλίας	σ. 17
- Ἁγ. Σοφία	σ. 21
- Ἁγ. Δημήτριος	σ. 25
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - Ἀχαιοσπίλι	σ. 34
- Π. Χαλκίων	σ. 34
- Ἁγ. Αἰκατερίνη	σ. 42
- 12 Ἀποστόλων	σ. 47
Ἁγ. Ἀποστόλων Ἁγ. Μυράς Ταξιάρχου	σ. 57
Τὰ λείψα	σ. 57

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
Ι. Σ. Π. Ζ. ΧΑΡΟΠ. ΥΛΟΣ
ΤΕΙΜΑΚΗ 23-ΤΗΛ. 42-72
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

0640013100



ΒΑΣ. ΑΕΔΟΥΣΗ

ΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΗ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΑΘΗΝΩΝ
Α.Π.Θ.
1991

Βιβλιοθήκη
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΟΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....



ΒΑΣ. ΔΕΔΟΥΣΗ

ΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

(Έντυπώσεις από μιὰ περιήγηση)

Ἡ Θεσσαλονίκη βυζαντινὴ πόλις. Πολλὰ κι' ὁμορφα μνημεῖα, ἀριστουργήματα τέχνης ἀρχιτεκτονικῆς. Θαυμάσιες πινακοθήκες οἱ ἐκκλησίες τῆς ἔργων ζωγραφικῆς θεοπνεύστων. Κτίσμα νεώτερον εἴτε περασμένης ἐποχῆς εἴτε συγκαιρινῆς μὲ τέχνη οἰκοδομημένο ἀληθινὴ δὲν ὑπάρχει. Οἱ σπηκοφωλιᾶς πολυκατοικίες, ἄχαρες καὶ δύσμορφες, ὡς ἔργα τέχνης δὲ μποροῦν νὰ λογαριαστοῦν, οὔτε καὶ οἱ κάποιες ἄτυχες ἀπομιμήσεις ξένων ρυθμῶν τῆς ἐσπερίας. Γιὰ νὰ ἀναπαυθῇ τὸ μάτι σου πρέπει νὰ ξαπλωθῇ ἐπάνω στ' ἀληθινὰ τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀριστουργήματα — ἄλλα μεγαλοπρεπῆ κι' ἐπιβλητικά, ἄλλα μικρὰ καὶ χαριτωμένα. Γιὰ νὰ βοῇ ἡ ψυχὴ σου κάτι ὁμόζυγο μὲ τὴν ἀγωνία τοῦ ἀνθρώπου, γιὰ νὰ πετύχῃ μιὰ διέξοδο ἡ ἀνησυχία σου, πρέπει νὰ γίνῃς θεατὴς τῶν ψηφιδωτῶν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπου φαίνεται ὁλοκάρφω ἡ μεγάλη προστάθεια τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ θείου — καὶ ἀνθρώπινου συνάμα — δράματος, ἱστορία πὺν ἐχάρισε τὴ λύτρωση στὸ βυζαντινὸ ζωγράφο, ὅπως τὴ χαρίζει καὶ στὸ σημερινὸ προσκυνητὴ. Γιατὶ ὅχι θεατὴς, προσκυνητὴς θὰ γίνῃς ὅταν θὰ νιώσῃς τὴ γοητεία τῶν ἁγίων μορφῶν, πὺν ἀπὸ τὸ ὕψος τῶν τρούλων καὶ τῶν τοίχων «σὲ ἀνακαλοῦν εἰς τὸ ἀρχαῖον κάλλος» καὶ σὲ μεταρσιώνουν ὑπεράνω τοῦ ἑαυτοῦ σου.

Δυστυχῶς σὲ πολλὰ σημεία ἔχουν κοπῇ τὰ νήματα τῆς ἐθνικῆς παράδοσός. Τὸ φράγμαμά μας ἔχει ἀρτίσει μὲ ραγδαῖο ρυθμὸ ἀπὸ τὸ ἐκβαρτισμὸ τῆς δικαιοσύνης, τῆς διοικήσεως, τῆς παιδείας, τῆς ὅλης ζωῆς, στὴν ἐποχὴ τοῦ Ὄθωνος, καὶ ἐξακολουθεῖ ἀδιάκοπα καὶ ἔχει πολὺ προχωρήσει. Ἡ ψευτιά τῆς ζωῆς μας ἔχει παραμορφώσει τὴ σκέψη μας καὶ κάποτε καὶ τὸ αἶσθημά μας. Γυρίζουμε στοὺς δρόμους τῆς Θεσσαλονίκης, περνᾶμε ἔξω ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τῆς, — κάποτε μπαίνομε καὶ μέσα — κι' ὅμως ἀγνοοῦμε τὴ βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη. Κάποτε μάλιστα τὴ νοθεύουμε μπάζοντας καντάδες τετραφωνικῆς μέσα στοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς. (Κάποτε καὶ τὴν καταστρέφουμε ἀρπάζοντας ἀπὸ τὰ κάστρα τῆς — τὰ ἐξαίρετα σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα — πέτρες γιὰ νὰ χτίσουμε παράγκες). Πόσοι μποροῦν νὰ ἰσχυριστοῦν ὅτι τὴ γνωρίζουν; Ὅπως ἀπομακρυνθήκαμε ἀπὸ τὸν ὁριζόδοξο δρόμο — πὺν εἶναι ὁ δρόμος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, — ἔχουμε ἀνάγκη ὁδηγοῦ γιὰ ν' ἀνακαλύψουμε τὴν περιλαμπρὴ Θεσσαλονίκη τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, πὺν εἶναι μπροστὰ

μας, μὰ ἔχουν ἀπὸ τὶς πολλὰς ποῦδρες στραβωθῇ τὰ μάτια μας καὶ δὲν τὴ βλέπουμε. Πρέπει ν' ἀνακαλύψουμε τὴν ἀληθινὴ μορφή τῆς Θεσσαλονίκης μας, ν' ἀκούσουμε τὴ φωνὴ τῶν μνημείων της, ὄχι μόνο γιατί αὐτὸ εἶναι τὸ καθήκον μας τὸ ἱστορικό, ἀλλὰ καὶ γιατί ἔτσι θὰ δοκιμάσουμε πνευματικὴ ἀνάταση καὶ χαρὰ λυτρωτικὴ. Ἐχουμε χρέος ὅλοι — πρὸ πάντων οἱ εἰδικοί — ὅσο τὸ δυνατό συντομώτερα ν' ἀποκαταστήσουμε τὰ βυζαντινὰ μας μνημεῖα στὴν ἀρχικὴ τους μορφή, νὰ τὰ γνωρίσουμε, νὰ τὰ περιγράψουμε καὶ νὰ δείξουμε τὴ σημασίαν τους σ' ὅλο τὸ λαό. Νὰ τα περιφράξουμε καὶ νὰ τὰ περιποιηθοῦμε — κι' ἔτσι θ' ἀναπτύξουμε καὶ τὸν τουρισμό. Ἄν ἡ Ἀθήνα εἶναι ἀσυναγώνιστη μὲ τὰ κλασσικά της μνημεῖα, εἶναι καὶ ἡ Θεσσαλονίκη μὲ τὰ βυζαντινὰ της. Κι' ἀκόμα: Ἡ λειτουργία τῆς ἐκκλησίας εἶναι ζωὴ παροῦσα καὶ ζωτικὴ ἀνάγκη τοῦ λαοῦ, καὶ θὰ ἦταν τὸ καύχημα τῆς Ἑλληνικῆς Ὁρθοδοξίας, ἂν θὰ ἀποκτούσαμε τὴ δυνατότητα — καὶ γιατί ὄχι; — νὰ ὀργανώσουμε μιὰ λειτουργίαν ὑποδειγματικὰ βυζαντινὴν, μέσα σ' ἓνα ἱστορικὸ ναὸ — ἐγὼ θὰ ἔλενα σ' ὅλους τοὺς ναοὺς —, ὅπου ἀναγνώστες, διάκoi, παπάδες, χοροὶ ψαλτάδων, ὅλοι, θὰ τελοῦν τὸ τυπικὸν τῆς ἐκκλησίας μὲ κατάνυξιν καὶ μουσικὴ βυζαντινὴν σὲ ὕψος πατριστικόν. Ἔτσι νὰ νιώθουμε κι' ἐμεῖς μιὰ ἐξαισία λειτουργία, μὰ καὶ οἱ ξένοι νὰ βλέπουν καὶ ν' ἀκοῦν καὶ νὰ θαυμάζουν. Ἡ Θεσσαλονίκη πρέπει ν' ἀποβῇ βυζαντινὸ κέντρο σπουδῶν. Ὁ ραδιοσταθμὸς της νὰ ἐκπέμπῃ πρωτίστως νὰ καὶ κυρίως ἑλληνικὴ — δημοτικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ — μουσική, νὰ κηρύττῃ ὁμιλίαι γιὰ τὴ Θεσσαλονίκη, γιὰ τὴ Μακεδονία, γιὰ τὴν Ἑλλάδα.

Αὕτῃ τῇ λαχτάρᾳ γιὰ τὴν ἐξερεύνησιν τῆς Θεσσαλονίκης μᾶς ἐξεδήλωσε ὁ κ. Ἀγγελὸς Προκοπίου, ὅταν τὶς προάλλες καλεσμένος ἀπὸ τὶς «Μορφές» ἦρθε στὴν πόλιν μας κι' ἔκαμε δυὸ διαλέξεις γιὰ τὴν τέχνη. — Θέλω νὰ ἰδῶ, νὰ προσκυνήσω τὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης — ὅσο τὸ δυνατό περισσότερα σ' αὐτὲς τὶς λίγες ὥρες ποὺ διαθέτω ἐδῶ ποὺ ἦρθα.

Καὶ διωργανώθηκε μιὰ περιήγησις, ποὺ συνεχίστηκε καὶ μετὰ τὴν ἀναχώρησιν τοῦ κ. Προκοπίου, γιατί μαζί του δὲν προφτάσαμε ὅλα νὰ τὰ ἐπισκεφτοῦμε. Οἱ ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν περιήγησίν μας αὕτη πιστεύουμε πὼς μπορεῖ νὰ ναι χρήσιμες γιὰ κάθε ἀναγνώστη μας καὶ ἰδίως γιὰ ὅποιον θάθελε ἀκολουθώντας τὴν ἴδιαν τὴν πορεία μας νὰ ἐπισκεφθῇ τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης.

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ

Ξεκινήσαμε λοιπὸν τέσσερες, ὁ Ἀγγελὸς Προκοπίου, ὁ Νίκος Γ. Πεντζίκης, ὁ Χρῆστος Ντάλιας κι' ἐγὼ ἀρχινώντας ἀπὸ ἓνα κεντρικὸ σημεῖο, τὴν Καμάρα. Τριγύρω της πολλὰ ἐνδιαφέροντα κτίσματα. Λίγα βήματα πρὸς τὰ δυτικὰ ὁ μικρὸς — ὁ πιδὸ μικρὸς — ναὸς τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτήρος, τοῦ ΙΔ' αἰῶνος, οἰκογενειακὸ ἐκκλησιδίκαι τῶν Ρογκότηδων.

Ὁ τροῦλος ἀπὸ σεισμὸ ἢ καθίζησιν ἔχει πάθει κλίση, ποὺ γίνεται αἰσθητότερη ὅταν τὸν βλέπῃ κανεὶς ἀπὸ τ' ἀνατολικά — σὰν ἑλληνικὸ φέσιβαλ — μένο λίγο στραβά, σὰν κεφάλι ζαλισμένο ποὺ γέρνει.

— Γιὰ ἰδέ, μᾶς λέει ὁ κ. Πεντζίκης, δὲν σὰς φαίνεται πὼς ὁ τροῦλος μὲ τὸν ἄλλο σηκὸ ἀποτελοῦν σχῆμα γονυκλισίας;

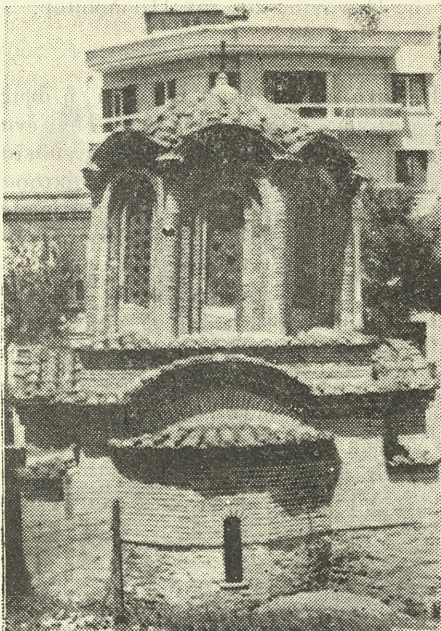
Σχετικὰ μὲ τὸ ὕψος ὁ τροῦλος εἶναι πολὺν μεγάλος, ὅμως σχετικὰ μὲ τὸ μήκος βρίσκεται σὲ ἀναλογία.

— Προσέξτε, μᾶς λέει ὁ ὁδηγός, πόσο ἐξαιρεται ἡ ὁδοντωτὴ σειρὰ

τῶν πλίνθων ἐπάνω στοὺς ψευδοκίονας τοῦ τρούλου, ἔτσι ἀποκτᾷ ἀνεξαρτησία κι' ὁμοιάζει μὲ κιονόκρανα.

Ἄλλη μιὰ παρατήρηση: Ἡ ἀψὶς ἀπὸ Νότο πρὸς Βορρᾶν δὲν ἔξέχει ἀπὸ τοὺς πλαγίους τοίχους τοῦ σηκοῦ, κι' ἔτσι ἡ οἰκοδομὴ φαίνεται σὰν βάρθρο ὅπου στηρίζεται ὁ τρούλος.

— Τί ἀντίθεση ὅμως ὁ χαριτωμένος αὐτὸς ναῖσκος μὲ τὸν ἄσχημον



Ὁ ναῖσκος τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτήρος.
Φωτο-Μυλωνά

ὄγκο τοῦ μεγάρου τοῦ Ι.Κ.Α. ! εἶπε κάποιος ἀπὸ μᾶς. Θὰ ἔπρεπε τὸ σχέδιο πόλεως νὰ μὴ ἐπιτρέψη αὐτὴ τὴν—ἀσεβῆ θὰ ἔλεγα—ἐπίδειξη τοῦ ὀγκηροῦ γολιάθ πλάι στὸ χαριτωμένο δαβὶδ τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

— Μὰ ὑπάρχει πολεοδομικὴ ἢ αἰσθητικὴ πρόνοια στὴν πόλη μας ; ρώτησε ἄλλος. Ἄν ὑπῆρχε, δὲν θᾶφηναν νὰ καλύψουν τὴν ἄποψη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου μὲ οἰκοδομές.

— Πρέπει νὰ σᾶς εἰπῶ τώρα, λέει ὁ ὁδηγός, πὼς μεταξὺ τοῦ ναῖσκου αὐτοῦ καὶ τῆς Καμάρας βρέθηκε ἓνα τμῆμα μωσαϊκοῦ δαπέδου ποὺ ἔχει μεταφερθῇ στὸ Βυζαντινὸ μουσεῖο (στὸν Ἁγ. Γεώργιο—ροτόντα). Ἐδῶ πιὸ κάτω—συνεχίζει—μέσα σ' ἓναν αὐλόγυρο δίπλα σ' ἓνα χάλασμα τοίχου βυζαντινοῦ ποὺ ἔχει πάθει νεωτερικὴ διασκευή, εὐρίσκεται—σὰν ἔχνος μνήμης μόνο—τὸ παρεκκλήσιον τῆς Ἁγίας Παρα-

σκευῆς. Προχωροῦμε νοτιώτερα. Περνοῦμε τὴ μάντρα ὅπου δίνονται παραστάσεις τοῦ καραγκιόζη, ἀντικρύζουμε ἓναν τοῖχο βυζαντινῆς ἀρχοντικῆς οἰκίας, ἓνα τμῆμα του κισσοσκεπαστο κι' ἄλλο ἀσβεστωμένο, μὲ τοξωτὰ παράθυρα—διασκευασθέντα ἐπὶ τουρκοκρατίας—, ὅπου διακρίνεται ἡ βυζαντινὴ τοιχοποιία—ἰσοδομικὴ τοποθέτηση λίθων μέσα σὲ πλαίσια ἀπὸ πλίνθους (τοῦβλα).

ΑΓΙΑ ΕΛΕΟΥΣΑ

Ὁ κ. Πενιζίκης μᾶς ὁδηγεῖ ἀκόμα νοτιώτερα. Περνοῦμε μιὰ πολυώροφη πολυκατοικία ποὺ τώρα κτίζεται, ἐνῶ γύρω εἶναι σπίτια πολλὰ καὶ σχετικῶς μικρά. Βρίσκουμε τὴν εἰσοδο μιᾶς αὐλῆς. Ὀλόγυρα στὴν αὐλὴ κατοικίες καὶ στὸ βάθος σπίτι παλαιὸ ψηλὸ τριώροφο μὲ γραφικὲς σκάλες. Περνώντας στὸ ἰσόγειο τοῦ σπιτιοῦ αὐτοῦ ποὺ τὸ δάπεδό του εἶναι χαμηλότερο ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ δρόμου, φτάνουμε στὸ παρεκκλήσιον τῆς Ἁγίας Ἐλεούσης. Ἐντύπωση μᾶς κάνουν οἱ τοιχογραφίες του τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ μερικὲς φορητὲς εἰκόνες πολλὴ γραφικῆς. Τὸ ἐκκλησιδάκι μοιάζει σὰν ὑπόγειο, τὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ ψηλά, ἀπὸ φεγγίτη. Ἀρχικὰ βέβαια ἡ εἰσοδος δὲν ἦταν ἀπὸ τὴν νότια πλευρὰ μέσ' ἀπὸ τὸ ἰσόγειο τῆς τριώροφης

οικίας, ἀλλὰ ἀπὸ τῇ δυτικῇ πλευρᾷ ὅπου διασώζονται ἵχνη ὑπερθύρου.

Στὴν αὐτὴ ὑπάρχει φιλιatro πηγαδιοῦ ἀπὸ ἀρχαῖο μάρμαρο καθὼς μπαίνουμε, διακρίνουμε τὴν νοικοκυρῶσύνῃ καὶ τὴν τάστρα καὶ τοίχους βαμμένους μὲ ὠραῖο τσικουδι χρῶμα. Ἐνθυμίζουν κατοικία Παπαδιαμάντη στὴν Ἀθήνα. Θαυμάζουμε μιὰ Ἑλληνικὴ λαϊκὴ γωνιά. Προθύμα μᾶς δέχθηκαν καὶ μᾶς ἔδειξαν ἓνα τρίπτυχο, εἰκόνα ποὺ ὀνομάζεται δέησις καὶ περιέχει τὰ κεφάλια τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου.

ΚΑΜΑΡΑ

Ἐπιστρέφουμε στὴν ἀφετηρία. Γνωστὴ μὲ τὸ ὄνομα Καμάρα ἡ ἀψὶς τοῦ Γαλερίου (300 μ. Χ.), ποὺ ἦταν ἀρχικῶς τετραπύλος. Τὸν ἓνα ἄξονα καὶ δρόμο ἀποτελοῦσε ἡ Ἐγνατία καὶ τὸν ἄλλον ἄξονα ἡ ὁδὸς εὐθεῖα ποὺ ὠδηγοῦσε ἀπὸ τὴ Ροτόντα (τοῦ Ἀγίου Γεωργίου) πρὸς τ' ἀνάκτορα τοῦ Μαξιμιανοῦ. Οἱ ἀνάγλυφες παραστάσεις τῆς Καμάρας ἀπαθανατίζουν τοὺς πολέμους καὶ τὶς νίκες τοῦ Γαλερίου κατὰ τῶν Πάρθων καὶ τῶν Σαρματῶν. Ὁ Γαλέριος διακρίνεται ἀπὸ τὸ αὐτοκρατορικὸ σῆμα—ἐναν ἀετὸ—ὑπεράνω τῆς κεφαλῆς του. Ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴν πλευρὰ σημειώνεται ἑλληνιστί: ΤΙΓΡΙΣ ΠΟΤΑΜΟΣ κι' ὁ ποταμὸς Τίγρις παριστάνεται ὡς ἄνθρωπος.

Ὁ κ. Ντάλιας σκύβει καὶ μοῦ λέει κρυφά: — Αὐτοὶ ἐκεῖ οἱ ἀνάγλυφοι ἐλέφαντες καὶ τᾶλογα καὶ οἱ γκαμήλες δὲν εἶναι ποὺ «ἐπικοινωνοῦσαν ἰδιαίτερα» μὲ κάποιο πρόσωπο τῆς «Φεγγαροντυμένης» σου;

— Μάλιστα τοῦ ἀπαντῶ κι' ἐγὼ κρυφά. Καὶ ἰδίως ἐκεῖνος ἐκεῖ ὁ γεροελέφας μὲ τὴν προβραχίδα του τὸν ἐνιωθε πολὺ καλά! Ἀλλὰ δὲν εἶχαμε καιρὸ γιὰ πλατεῖασμούς. Ὁ ὁδηγὸς μᾶς τραυαεῖ κατὰ τὴ ροτόντα τοῦ Ἀγίου Γεωργίου.

ΡΟΤΟΝΤΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

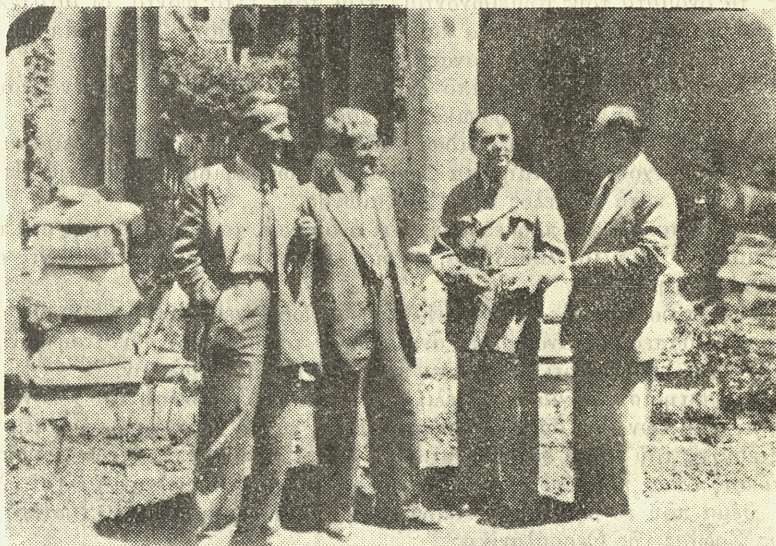
Κάθε φορὰ ποὺ ἀντικρούει κανεὶς τὸ κολοσσιαῖο αὐτὸ—ἰδίως γιὰ τὴν ἐποχὴ του—στρογγυλὸ οἰκοδόμημα, νιώθει τὴ δική του τὴ μικρότητα, αἰσθάνεται κάποιο δέος. «Τί ζητοῦσαν σὲ τόσο ὕψος;» εἶναι μιὰ μυστικὴ ἐρώτησή σου. Κι' ἐκεῖνος ὁ μιναρὲς στὸ πλάϊ ποὺ σὰ λόγχη τιτανικὴ πάει νὰ τρουπήσῃ τὸ γαλάζιο τοῦρανοῦ! Ἡ ροτόντα αὐτὴ ἔχει χρησιμοποιηθῇ καὶ ὡς προσωρινὸ βυζαντινὸ μουσεῖο καὶ ἔχουν συγκεντρωθῇ μέσα καὶ ὅξω στὴν αὐτὴ διάφαρα λείψανα τοῦ παρελθόντος. Μπαίνοντας στὸν περίβαλο τὰ σαστιζουμε ἀπὸ τὶς πολλὰς πλάκες, λάρνακες, κιονόκρανα, ἐπιτύμβιες στῆλες, ἐπιγραφὰς κ.λ.π. Πολλὰς ἀπ' αὐτὰς τὶς πλάκες εἶναι παρμένες ἀπὸ τάφους ἰσραηλιτικὰς μετὰ τὴ διάλυση τοῦ ἰσραηλιτικοῦ νεκροταφείου. Οἱ περισσότερες ἔχουν ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἐβραϊκὰς ἐπιγραφὰς, κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη λατινικὰς ἢ ἑλληνικὰς, πρᾶγμα ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι πρὶν καλύψουν ἐβραϊκοὺς τάφους, ἐκάλυπταν τάφους Ἑλλήνων, Χριστιανῶν, ἱερωμένων καὶ ὅτι ἐπομένως τὶς εἶχαν πάρει οἱ Ἑβραῖοι γιὰ χρῆση τῶν δικῶν τους τάφων.

— Βλέπετε δῶ, μᾶς λέει ὁ κ. Πεντζίκης, ἓνα τάφο Μωαμεθανοῦ...ἀγίου! Κι' ἐδῶ μιὰ σπουδαία ἐπιγραφὴ ἀνάγλυφη—ἐντειχισμένη, πιθανῶς, ἄλλοτε στὸ θαλάσσιο τεῖχος τῆς Θεσσαλονίκης. Στὴν ἐπιγραφὴ αὐτὴ διαβάζουμε τὰ ὀνόματα τοῦ αὐτοκράτορος Λέοντος τοῦ Σοφοῦ καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Ἀλεξάνδρου.

— Πρὶν μποῦμε στὴ Ροτόντα μέσα, μᾶς λέει, ἄς ἀγναντέψουμε ἀπὸ

δῶ πρὸς νότον ἓνα βυζαντινὸ μέγαρο μὲ ὅλα τὰ γνωρίσματα καὶ ἰδίως μὲ τὰ πολλὰ τοξωτὰ παράθυρα. Σῶζεται σχεδὸν ἀκέραιο. Τὸ 16ο αἰῶνα ἐχορησίμευε ὡς ἀρχιεπισκοπὴ τῆς Θεσσαλονίκης. Ἐδῶ ἄλλως τε ἦταν ἡ ἐλληνικὴ συνοικία καὶ ἡ ἀρχιεπισκοπὴ ἔπρεπε νὰ βρίσκεται στὸ κέντρο της.

Ἡ σημερινὴ εἴσοδος τῆς ροτόντας εἶναι ἀπὸ τὴ δύση. Ὅμως ἀρχικὰ ἦταν ἀπὸ τὸ νότο, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ ὥραῖα του προπύλαια. Τὸ μεγάλο-πρεπο τοῦτο κτίσμα εἶναι ρωμαϊκὸ καὶ εἶχε ἀρχικῶς ἀφιερωθῇ στὴ λατρεία τῶν Καβείρων. Τὸν 5' αἰῶνα μ.Χ. οἱ Χριστιανοὶ ἐπρόσθεσαν μίαν κόγχην πρὸς Ἀνατολὰς πρὸς σχηματισμὸν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ τὸ μετέτρεψαν σὲ χριστιανικὸ ναὸ στ' ὄνομα τοῦ Ἀγίου Γεωργίου. Παλαιὰ οἱ ὁχτὼ καμάρες



Στὴν εἴσοδο τῆς Ροτόντας τοῦ Ἀγίου Γεωργίου. Ἀπὸ τὰ δεξιὰ: Βασ.

Δεδούσης, Ἀγγελὸς Προκοπίου, Νικ. Πεντζίκης καὶ Χρήστος Ντάλιας.

Φωτο. ΜΥΛΩΝΑ

δὲν ἦσαν χτισμένες ὅπως σήμερα, ἀλλὰ ἦταν ἀνοιχτὲς πύλες, καὶ τὴ ροτόντα πιθανῶς τὴν περιέβαλλε ὀλόγυρα ἓνα δεύτερο κυκλικὸ κτίσμα χαμηλότερο,

Στὴν εἴσοδο τῆ σημερινῇ ὑπάρχει μιὰ πολὺ χαρακτηριστικὴ ἐπιγραφή τούρκικη πού μαζὶ μὲ τὸν ὀβελίσκο (μιναρὲ) μαρτυροῦν ὅτι τὸ κτίσμα τοῦτο εἶχε μετατραπῇ σὲ τέμενος (τζαμί).

Ἐπάνω ἀπὸ τὴν τούρκικη ἐπιγραφή ὑπάρχει ἡ χρονολογία 1912—ἔτος ἀπελευθερώσεως τῆς Θεσσαλονίκης—μ' ἓνα ἰδιόρρυθμο σταυρό..

Ὅταν μπήκαμε στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ροτόντας οἱ κ. Πεντζίκης καὶ Προκοπίου συνέχισαν τὴ συζήτηση γιὰ τὸ μοναδικὸ σχῆμα—ροτόντα, ὁπότε σπεῦδω στὸ κέντρο καὶ χτυπῶ τὶς παλάμες μου. Ὁκατλῇ ἤχῳ—περίεργη ἰδιορρυθμία—ἐπανελάβε τὸν κρότο τῶν παλμῶν, καὶ τότε ὅλοι ἀρχίσαμε σὰν παιγνίδι νὰ παράγουμε κάποιον κρότο γιὰ νὰκούσουμε τὴν ὁκατλῇ ἤχῳ. Ἄλλος ἔβηξε, ἄλλος ἄφηνε κραυγὴ, ἄλλος ἔλεγε μιὰ φράση, καὶ γελοῦσαμε καὶ παραξενεύομαστε μὲ τὸ φαινόμενο. Κάθε φορὰ πού ἀκούγαμε τὴν ἤχῳ σηκώναμε τὸ κεφάλι καὶ κοιτάζαμε κατακόρυφα πρὸς τὸ κέντρο τοῦ τρού-

λου. Νόμιζες πὸς ἐκεῖ κάποιον ἦτανε κρυμμένος κάποιος καὶ μᾶς κοροΐδευε ἐπα-
ναλαμβάνοντας τὶς δικές μας λέξεις ὁκτὼ φορές.

Ἐπάνω στὸν τροῦλο φαίνεται ὅτι δὲν ὑπῆρχαν οὔτε ψηφιδωτὰ οὔτε τοιχογραφίες. Στὸ διάζωμα ὁμῶς ὑπάρχουν λαμπρότατα ψηφιδωτὰ τοῦ Ε' αἰῶνος μὲ ἀρχιτεκτονικά φόντα — ποὺ ἐνθυμίζουν πομπηιανὰ κτίρια.

— Γιὰ ἰδῆ τὶς ὁμορφες παραστάσεις τῶν παγωνιῶν, μᾶς ἐφιστᾷ τὴν προσοχὴν ὁ ὁδηγός μας. Εἶναι τὰ σύμβολα τῆς μακαριότητος. Συνδυασμὸς χρωμάτων: μαβὶ (παγώνι) σὲ χρυσὸ φόντο.

Στὸ πρῶτο πλάνο τῶν ψηφιδωτῶν διακρίνονται μορφές ἁγίων ποὺ δέονται. «—Εἶναι οἱ πρῶτοι ἐπίσκοποι Θεσσαλονίκης, συνεχίζει ὁ κ. Πεν-
τζίκης, τὰ ὀνόματά τους σημειώνονται πλάι τους. Στὸ φόντο σὶ ἀρχιτεκτο-
νικὲς παραστάσεις μὲ ἀνοίγματα καὶ θύρες, ὅπου ὑπάρχει ἐδῶ κάποιον βι-
βλίο, ἐκεῖ κάποια ἐπιβλητικὰ μανουάλια κ.λ.π.

Τὴ στιγμὴ ἐκείνη κάτω ἀπὸ διάζωμα στ' ἀνοίγματα μπαινόβγαιναν περισσότερα—θέαμα ἐξόχως γραφικὸ καὶ χαρούμενο.

Σὲ μερικὰ σημεία τὰ ψηφιδωτὰ τῶν καμαρῶν εἶναι κατεστραμμένα καὶ
στὴ θέσῃ τους ἔχουν ἀπομιμήματα ζωγραφικὰ ζωγραφισμένα ἀπὸ ἓναν Ἰταλὸ
εἰδικὸ τεχνίτη κατὰ τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνος.

— Παρακαλῶ νὰ προσέξουμε, λέει ὁ ὁδηγός, τὰ εἰκονιζόμενα στὰ τόξα
τῶν καμαρῶν. Πουλιά, λουλούδια, ψάρια, ποὺ μᾶς θυμίζουν ἀνάλογες σύγ-
χρονες νατοῦρ μόρτ.

Τὸ δάπεδο ἀρχικῶς ἦταν χαμηλότερο—τώρα ἔχει ὑψωθῇ μὲ πρόσχωση.
Στὸ ἀρχικὸ δάπεδο οἱ ἀνασκαφεῖς ἀνεκάλυψαν τάφους, ποὺ ἔγιναν ἀφορμὴ νὰ
διατυπωθῇ ἡ εἰσαΐα ὅτι ἡ ροτόντα ἦταν ἀρχικῶς μανσωλεῖον.

Χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ τέλος τυποποίηση τοῦ εἰκονογρα-
φικοῦ κύκλου τῶν τῶν ὁρθοδόξων ναῶν εἶναι τὸ ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς με-
γάλης κόγχης τοῦ ἱεροῦ δὲν παριστάνει τὴν Πλατυτέραν τῶν οὐρανῶν
(Θεοτόκου) ὅπως καθιερώθηκε ἀργότερα, ἀλλὰ τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Χρι-
στοῦ, θέμα ποὺ τὸ βρίσκουμε εἰκονιζόμενο μὲ ψηφιδωτὰ στὸν τροῦλο τῆς
Ἀγίας Σοφίας τῆς Θεσσαλονίκης.

Ἰδιαιτέρο χαρακτηριστικὸ τῆς ροτόντας αὐτῆς εἶναι καὶ οἱ προεξοχές
(κονσόλες) τῶν πεσῶν ποὺ μοιάζουν μὲ βάθρα ἀγαλμάτων.

Ὁ κ. Πεντζίκης μᾶς ὑπενθύμισε ὅτι ἐδῶ στεγάζεται καὶ τὸ βυζαντινὸ
μουσεῖο καὶ μᾶς ἔδειξε διάφορα θωράκια, ἀνάγλυφα, τμήματα ὀρθομαρμα-
ρώσεων κ.λ.π., ἐπίσης μὲ σπάνια Θεοτόκο ὁλόσωμη ἀνάγλυφη ἐπὶ μαρ-
μάρου σὲ στάση δεομένης—δυστυχῶς λείπει τὸ κεφάλι. Ἀκόμα ἓνα χαρ-
ακτηριστικὸ ἐπιτεδὸ γ λ υ φ ο κάποιου ἁγίου ποὺ φαίνεται πὸς εἶναι ἀπο-
μίμηση τοιχογραφίας—ἡ γλυπτικὴ συγχέεται ἢ ἐνώνεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ.

Ἀλλὰ τὸ πιὸ θαυμαστὸ ἔργο τέχνης εἶναι τὸ ψηφιδωτὸν ποὺ παρι-
στάνει τὸν Ἅγιο Πέτρο. Ἀνίκει στὸ ἴδιο σύμπλεγμα μὲ τὸν ἅγιο ποὺ φω-
τογραφία δημοσίευσαν οἱ «Μορφές» στὸ προηγούμενο τεῦχος. Τὸ ὅλον σύμ-
πλεγμα ἔχει καταστραφῇ καὶ μόνο αὐτὸ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἀγίου Πέτρου
ἐσώθηκε. Εἶναι ἀρίστης τέχνης. Φυσιογνωμία μεγαλοπρεπῆς, αὐστηρή, ἐπι-
βλητικὴ. Προκαλεῖ ἐμπιστοσύνη καὶ κατάνυξη. Περιγράμματα τραχιὰ ξεχω-
ρίζουν τὰ τμήματα τῆς μορφῆς, ὅπου τὰ χρώματα ἔρχονται σὰ μοναχὰ κύ-
ματα καὶ τὴν πλάθουν. Τὰ χρώματα ἔχουν ἀκόμα συμβολιστικὴ ἀξία.

ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ, Ο ΟΡΦΑΝΟΣ

Ἀπὸ τὴν ροτάντατοῦ Ἀγίου Γεωργίου παίρνουμε τὸν ἀνήφορο. Τὸ τζιπ διασχίζει τὴν ὁδὸ Ἀποστόλου Παύλου καὶ σκαρφαλώνει μὲ εὐστροφία στοὺς λιθόστρωτους δρόμους τῆς παλιᾶς, τῆς Βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου σὲ κάθε στροφή διάφορες γραφικὲς γωνίες προβάλλουν στὴ ματιά μας. Περνοῦμε μπροστὰ ἀπὸ τὸ σπίτι ὅπου γεννήθηκε ὁ Κεμάλ Ἀτατοῦρκ καὶ ὕστερ' ἀπὸ δυὸ-τρεῖς στροφὲς σταματοῦμε στὴν ἐξώμαντρα τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὁρφανοῦ.

Ἡ ὀνομασία Ὁρφανὸς βγήκε, γιατί ἦταν ναὸς Ὁρφανοτροφεῖου. Εἶνε μικρὴ βασιλικὴ ξυλόστεγη καὶ περιβάλλεται μὲ χαμηλότερο κτίσμα, στοᾶ, σὲ σχῆμα , ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρές. Ὅταν ἡ στοᾶ δὲν εἶχε ἐπισκευασθῇ μὲ κακὴ προσθήκη νεωτέρων «εὐρωπαϊκῶν» κεράμων καὶ μὲ ἀλλοιωμένη τὴν κλίση, τότε παλὺ σαφέστερα ὑπερεξεῖχε τὸ κεντρικὸ τμήμα τοῦ ναοῦ, ὥσάν κειμηλιοθήκη, καὶ τὸ ὅλον οἰκοδόμημα ἦταν πρὸ χαριτωμένο. Ὅμως ἀκόμη καὶ σήμερα τὸ ὅλον περιβάλλον τῆς αὐλῆς μὲ τὶς πεσμένες κολώνες κ.λ.π. καὶ μὲ τὴν οἰκία τοῦ ἱερέως διατηρεῖ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ μοναστηριακοῦ περιβάλλοντος. Ἀπόμερη γωνιά. Χανένας θόρυβος. Ἀπόλυτη ἡσυχία.

— Προσθέστε καὶ τὸν κήπο μὲ τὶς ἀφθονες καὶ προκλητικὲς αὐτὲς ἀγκινάρες, λέει γελαστὸς ὁ κ. Ντάλιας στὸν «ἐξηγητὴ» κ. Πεντζίκη. Δὲν εἶναι δυνατὸν, προσθέτει, στὸ παλιὸ Ὁρφανοτροφεῖο—μοναστήρι νὰ μὴ καλλιεργοῦσαν ἀγκινάρες. Ὅλα τὰ μοναστήρια ἔχουν κήπους.

Πραγματικὰ ἐλκυστικὸ ἦταν ἐκεῖνη τὴν ἡμέρα τὸ θέαμα τοῦ κήπου μὲ τὶς ὀρθόστητες ἀγκινάρες.

Καθὼς μπαίναμε στὸ ναὸ ὁ κ. Πεντζίκης προσθέτει: «Εἶναι μετόχι τῆς πατριαρχικῆς μονῆς τῶν Βλαττάδων (ἢ Βλατταίων), πού βρίσκεται ἡ ψηλὰ στὴν κορυφὴ τοῦ λόφου ὅπου εἶναι χτισμένη ἡ Θεσσαλονίκη. Θὰ τὴν ἴδοῦμε κι' αὐτὴν ὕστερα.

Ἐντύπωση μᾶς ἔκαμε ἡ καλὴ διατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν. Ἐπειδὴ ὁ ναὸς ἦταν μικρὸς, δὲν ἔγινε τέμενος (τζαμί), ἔμεινε στὴ λατρεία τῶν χριστιανῶν καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἔπαθε τίς φθορὰς πού ἔπαθαν οἱ ἄλλοι ναοί.

Οἱ τοιχογραφίες εἶναι κατὰ ζῶνας. Κάθε ζώνη περιέχει ὁρισμένο κύκλο εἰκόνων. Πολεμικοὶ ἅγιοι εἶναι ζωγραφισμένοι στὴν κατώτερη ζώνη. Ὁ κ. Ἀγγ. Προκοπίου ἐνθουσιάζεται μὲ τὴ μορφὴ ἐνὸς ἁγίου πολεμικοῦ. Στὴν ἀμέσως ἀνώτερη ζώνη ἀπεικονίζονται τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ Ὁραία καὶ πολὺ ἐκφραστικὴ ἡ εἰκόνα ὅπου ὁ Πόντιος Πιλάτος νίπτει τὰς χεῖρας του ἐνῶ στὸ πλάϊ του ὁ ἀπεσταλμένος τῆς συζύγου του κάτι τοῦ ψιθυρίζει στ' αὐτή. Ἴσως τὸν εἶδε τῆς. Πρὸ πέρα ἡ προδοσία τοῦ Ἰούδα μὲ τὸ φίλημα, πολὺ παραστατικὴ, μᾶς θύμισε Τζιότο. Ἄλλη εἰκονογραφικὴ σύνθεση: Στὸν κήπο τῆς Γεθσημανῆς ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς ὁρθὸς καὶ μόνος, ἐνῶ οἱ μαθηταὶ Του εἶναι πλαγιασμένοι, στριμωγμένοι σὲ σχῆμα τῶν ποδῶν πρὸς ἄκρη τῆς πλαγιασμένης τοῦ κλείνει καὶ ἔτσι σχηματίζεται κλειστὸς κύκλος. Ζωγραφικὸ συνθετικὸ εἶσογμα, τονίζει ὁ ἐξηγητὴς μας, ἡ ἀντίθεση τοῦ ἐνός, τῆς ἔξαιρετικῆς μονάδος, ἐναντι τοῦ πλήθους τῶν φοβισμένων.

Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προξενεῖ τὸ μέγεθος τῆς ὑδρίας στὴν εἰκόνα τῆς Σαμαρείτιδος, πού εἶναι σχεδὸν μεγαλύτερη ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ πηγαδιοῦ—τεκμήριο τῆς ὀνειρικῆς προελεύσεως τῆς ἐμπνεύσεως τοῦ ζωγράφου. Τὸ μέγεθος τῆς ὑδρίας δείχνει τὴ μεγάλη σημασία πού ἔχει αὐτὴ (ἡ ὑδρία) στὸ

νόημα τοῦ ὅλου θέματος (ἀντληση ὕδατος—πηγῆς ζωῆς). Χαρακτηριστικὸ ἐπίσης καὶ τὸ ὅτι ἡ παράσταση τοῦ θέματος τῆς Σαμαρείτιδος χωρίζεται σὲ δυὸ εἰκόνες μερικώτερες: Χριστὸς· Σαμαρεῖτις.

Ἀντίθετα σὲ ἄλλο μέρος τοῦ τοίχου παριστάνεται τὸ μαρτύριο ἐνὸς Ἀγίου ὅπου τὸ κήρυγμα τοῦ Ἀγίου, τὸ τράβηγμα τοῦ σπαθιοῦ τοῦ δημίου καὶ ἡ ἀποκεφάλιση τοῦ Ἀγίου ἐμπλέκονται σὲ μιὰ σύνθεση.

Οἱ εἰκόνες εἶναι πολλὲς καὶ παρουσιάζουν μεγάλο ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ ἡ ὥρα περνάει. Τὰ κυριώτερά τοιῶτάχιστο νὰ σημειώσουμε. Ἐτοιμαζόμεστε νὰ φύγουμε. «—Μιὰ στιγμή, φωνάζει ὁ ὁδηγός, νὰ προσέξουμε αὐτὴν ἐδῶ τὴ φορητὴ εἰκόνα».

Ὁ κ. Προκοπίου τὴν περιεργάζεται μ' ἐνδιαφέρον. Μοιάζει πολὺ μὲ τοιχογραφία.

ΠΡΟΣ ΤΗ ΜΟΝΗ ΤΩΝ ΒΛΑΤΤΑΔΩΝ

Ἀπὸ τὸν Ἀγ. Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ προχωροῦμε πρὸς τὴ μονὴ τῶν Βλαττάδων. Τὸ εὐκίνητο ντζίπ μᾶς φέρνει στὴν πλατεῖα Καλλιθέας. Ἐκεῖ, σὲ μιὰ γωνιά ὑπάρχει τὸ ἀγοποιεῖο μὲ τοὺς ἐξωτερικὰ ζωγραφισμένους τοίχους μὲ λαϊκὸ χιούμορ. Οἱ εἰκόνες ἔχουν δυστιγῶς ἀποσβεσθῇ κατὰ μέγα μέρος. Ὑστερ' ἀκολουθοῦμε δαίδαλον ἀνηφορικῶν λιθοστρώτων δρόμων. Σ' ἓνα σημεῖο ὁ κ. Προκοπίου βλέπει, ἀπὸ τὸ αὐτοκίνητο, στὸ βάθος ἐνὸς ἀδιεξόδου δρομίσκου ἓναν κλειστὸν ἐξώστη (καφάσι) σπιτιοῦ ποὺ γέρνει πρὸς τὸ ἓνα μέρος. Εἶναι βαμμένος μὲ χρῶμα λουλακί κι' ἔχει μιὰ γλάστρα μὲ βασιλικὸ στὸ παράθυρο. Γοητευμένος ἀπ' αὐτὴν τὴ γραφικότητα ἐκφράζει τὸ θαυμασμό του πρὸς τὴν παλιὰ Θεσσαλονίκην καὶ λέει πῶς κάποτε θάρθη ἐδῶ γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ τοπία. «—Κοῦμα, λέει, ποὺ δὲν τὴν προσέχουν αὐτὴ τὴ γραφικότητα οἱ ντόπιοι ζωγράφοι». Ἐνας ἕως ντόπιος ζωγράφος δίνει τὴν ἐξήγησιν ὅτι αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι «ζῶντας μέσα στὴν πόλιν αὐτὴ τὴν ἐμπουχίσταμε». Συνεχίζοντας ὁ κ. Προκοπίου ὑπενθυμίζει τὸν Τσαρούχη καὶ τὸ Διαιμαντόπουλο, τοὺς ζωγράφους τῆς ἐλληνικῆς λαϊκῆς γραφικότητος. Κεῖνῃ τῇ στιγμῇ περνοῦμε μπρὸς ἀπὸ ἓνα μπακάλικο—καφενεῖο—ταβέρνα, κέντρον τῶν νεαρῶν παλληκαριῶν τοῦ μαχαλά.

—Γιὰ ἰδέτε, λέει ὁ ἐξηγητὴς μᾶς, πῶς σὰς φαίνεται ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ τουρκορωμέικο σπίτι μὲ τὶς πολλαπλὰς τεθλασμένες ἐπιφάνειες τῆς προσόψεώς του; Αὐτὸ μᾶς ἔδωκε ἀφορμὴ νὰ θυμηθῶμε ἐν' ἄλλο σπίτι ποὺ βρίσκεται στὴν ὁδὸ Κασσάνδρου, πιὸ κάτω, ποὺ τὸ χτίσιμό του ἔχει γίνῃ μὲ Γιαννιώτικο ρυθμό. Τὸ σπίτι αὐτὸ ἔχει ἐντοιχισμένα ἀνάγλυφα.

Ἐπειτα ἀνεβαίνουμε πιὸ ἐπάνω καὶ περνοῦμε ἀπὸ τὴ Σπιανάδα τοῦ κίστρου, ἀπ' ὅπου, σὰν ἀπὸ πραγματικὸ ἐξώστη, ἀγναντεύουμε κάτω ὅλη τὴν πανοραμικὴ ἔκτασιν τῆς πόλεως, πιὸ κάτω τὴν καταγάλην· θάλασσα ὡς τὸ μυχὸ τοῦ Θεομαῖκου καὶ πιὸ μακριὰ τὸ μεγάλο Ἐμβολο (Καριμπούροῦ). Θέαμα ὑπέροχο!

Ἀνηφορίζοντας τὴν ὁδὸν Ἀκροπόλεως περνοῦμε μπρὸς ἀπὸ τὴν κόκκινὴ βρούση καὶ διακρίνουμε στὸ βάθος νὰ προβάλλῃ πίσω ἀπὸ οἰκοδομὰς ἓνας τριγωνικὸς ὄγκος σπιτιοῦ ποὺ θυμίζει κυβισμό.

—Πράγματι, λέει κάποιος, τὸ φόντο αὐτὸ θυμίζει κυβιστικὴ σύνθεση. Δὲν χρειάζομαστε τὸν κυβισμό νὰ ἐρθῇ ἀπ' ἑξῶ, ἀπὸ τὴν Ἑσπερίαν, τὴ στιγμή ποὺ τὶς λύσεις του μᾶς τὶς δίνει ἡ ἐδῶ πραγματικότητα, φθάνει μόνο νὰ ἔχῃ κανεῖς μάτια καὶ νὰ βλέπῃ τὴν καθαρὴν πραγματικότητα, καὶ νὰ

μὴν ἀντικρύξῃ τῇ Θεσσαλονίκῃ μὲ βλέμμα προκατειλημμένο ἀπὸ ἀκούσματα.

Κάνοντας στροφὴ πρὸς τὰ δυτικὰ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ χαρὰ κτηριοστικὴ γωνιά τῆς Θεσσαλονίκης. Βράχια ψηλά, κατακόρυφα, τραχιά κι' ἀπάνου τους διάφορα χόρτα, πένθιμοι ὑοσκύαμοι καὶ τάτουλες, γλωρίδα πού τόσο ἀπαντιέται στὶς παλιὲς χαλκογραφίες. Κιὰ στὴν κορυφογραμμὴ τῶν βράχων μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀσβεστόχριστες χαμοκέλλες.

Στὴν ἄλλῃ μεριὰ παρατηροῦμε ἓνα σπίτι ὅμοιο μὲ σησαμοελαιοτριβεῖο (σαμολαδάδικο) πού ἔχει ἰδιόρρυθμὴ φυσιογνωμία. "Υστερ' ἀπὸ λίγο προβάλλει ἐμπρὸς μας ὁ θύσανος τῶν πεύκων καὶ τῶν κυπαρισσιῶν κι' ἀνάμεσά τους ὁ γραφικὸς τροῦλος τῆς πατριαρχικῆς μονῆς τῶν Βλαττάδων. "Ενας ἀπὸ μὲς θαναμάζοντας δείχνει τὸν κῆπο, ὅπου ἡ φιλοκαλία τοῦ ἡγουμένου καλλιεργεῖ σὲ ποτιστικὲς πρσισιὲς ἐξαίρετα λευκὰ τριαντάφυλλα.

Τώρα ἔχουμε μπροστὰ μας τὴν Πορτάρᾶ τοῦ κάστρου πού βλέπει στὸ συνοικισμό "Ακροπόλεως. Μιὰ ἄχτιστὴ ἔκταση μὲ σκόρπιες πέτρες ἀπὸ μισογκρεμισμένους πύργους τοῦ κάστρου καὶ ἐρείπια βυζαντινοῦ λουτροῦ. "Ο τόπος αὐτὸς ἦταν τόπος αἵματος ἐπὶ Γερμανικῆς κατοχῆς. "Εκεῖ ἐκτελοῦσαν τὰ θύματά τους.

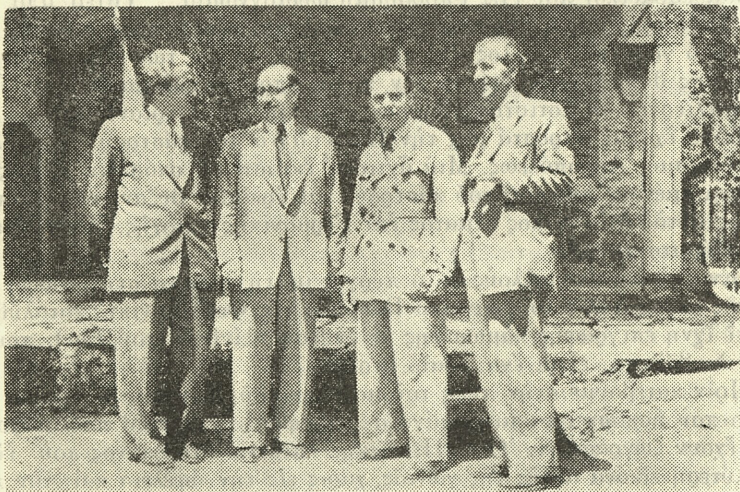
"Ενας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς κι' ὁ πύργος μὲ τὴ σειρῆνα στὴν κορυφή του, χτισμένος εὐθὺς μόλις τὸ φραγικὸ Βασίλειο τῆς Θεσσαλονίκης καταλύθηκε, διατηρεῖ ἔχνη ἐπιγραφῆς καμωμένης μὲ ἐνθεση πλίνθων (τούβλων), πού, ἂν καὶ δὲν διαβάζεται, εἶναι ἓνα ὠραῖο στολίδι.

Ποῖν κατεβοῦμε στὴν πύλῃ τοῦ μοναστηριοῦ, ρίχνουμε μιὰ ματιὰ στὸν πλάτανο πού ἡσκιώνει τὰ μικρομάγαζα—γραφικὸ τοπίο πού πολλοὶ ζωγράφοι τὸ ἔχουν ζωγραφίσει. "Ο κ. Πεντζίκης ἐπιμένει ὅτι ἐκεῖνος πού ἔδωκε τὴν καλύτερὴ εἰκόνα αὐτῆς τῆς γωνιᾶς, χάρις εἰς τὴν ἀφέλεια καὶ τὸν πρωτογονισμό του, εἶναι ὁ Τάκης "Ιατροῦ.

ΜΟΝΗ ΤΩΝ ΒΛΑΤΤΑΔΩΝ

Τοποθεσία ἐξαίρετη, περίοπτη, ἂν καὶ ὄχι ἡ ὑψηλότερη τοῦ λόφου. "Εδῶ ἦταν ἡ ἀρχαία δεξαμενὴ τῆς Θεσ)νίκης. Κάνουμε λόγο γιὰ τὸ ἀνέκδοτο πού σχετίζεται μὲ τὴν ὑδροεὺση τῆς πόλεως. Παράδοση, (πού ἴσως ὀφείλει τὴ γένεσὶ τῆς στὴ συνήθεια ν' ἀποδίδονται σὲ προδοσίᾳ ὅλες οἱ ἀλώσεις, ὅπως καὶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως) ἀναφέρει ὅτι κάποιος καλόγερος τῆς μονῆς ἀποκάλυψε στοὺς Τούρκους πολιορκητὲς τὸν ἀγωγὸ τῶν ὑδάτων πού ἔρχονται ἀπὸ τὴν Χορταίτην (σήμερα λέγεται Χορτιάτης), κι' ἔτσι ἔπρεπε ἡ Θεσσαλονίκη (1430) ἀπὸ λειψυδρία. "Ο μοναχὸς τὸ ἔκαμε γιὰτὶ ἡ Θεσσαλονίκη εἶχε ἀπὸ τὴ Βυζαντινὴ ἀρχοντία πωληθῇ ἢ δωρηθῇ στοὺς "Ενετοὺς (παπικούς),οἱ ὅποιοι ἐφύρονταν τυραννικά, πρᾶμα πού δὲ μποροῦσαν νὰ τὸ ἀνεχθοῦν οἱ "Ορθόδοξοι. Τὸ ἀνέκδοτο τὸ ἀναφέρει ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς χρονογράφους καὶ ὁ Βηλαρᾶς σχολιάζοντας δυσμενῶς τὴν πράξη τοῦ καλόγερου, μιὰ καὶ ὁ Βηλαρᾶς ἦταν ἀπὸ μόρφωση ἓνας «φωτισμένος» τοῦ ΙΗ' αἰῶνος. "Εναντίον αὐτῆς τῆς γνώμης, ὁ ἐξηγητὴς μας κ. Πεντζίκης ἐπιμένει ὅτι εἶναι ἀδύνατον νὰ καταλάβουμε τὴ βυζαντινὴ σκέψη ἂν ἐξακολουθοῦμε νὰ βλέπουμε μὲ τὴν ἀποψη τῆς ἐποχῆς μας τὴν τότε πραγματικότητα. Τὸ βυζαντινὸ κράτος τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη βρισκόταν σὲ διάλυση καὶ οἱ περισσότεροι εἶχαν ἀπελπισθῇ γιὰ τὴ διάσωσὴ του. Τοῦτο φαίνεται καθαρὰ στὶς ἐπιστολὰς τοῦ συμπολίτη μας δοκιμιογράφου Δημ. Κυδωνῆ (1370), ὅπου συζητεῖται μετὰξὺ διαφόρων βυζαντινῶν ὄχι πλέον ἡ διάσωση τοῦ κράτους ἀλλὰ ἡ ἐκλογὴ κυ-

οἱ ἄρχοι. Παίρνω, μᾶς λέγει ὁ γ. Πεντζίκης ὡς ἀληθινὸ τὸ ἀνέκδοτο γιὰτὶ ἐκφράζει τὴ βαθύτερη γνώμη τοῦ θρησκευομένου λαοῦ μας. Οἱ ἄρχοντες ἐδωρήσαν ἢ ἐπούλησαν τὴ Θεσσαλονίκη στοὺς Ἑνετούς, οἱ ὅποιοι ἐφάνηκαν σκληροὶ κυρίαρχοι καὶ ἦσαν καὶ παπικοί. Προδίδοντας ὁ καλόγερος τὸν ἄγωγὸ τῶν ὑδάτων, δὲν ἐπρόδινε τὸ Βυζαντινὸ ἑλληνικὸ κράτος, ἐπρόδινε τὸ Ἑνετικὸ κράτος. Ἐξεδήλωσε ὅτι προτιμᾷ ἄλλον κυρίαρχο, μὴ καὶ τὸ κράτος τὸ δικό μας ἔλεσε. Μὲ τὰ προνόμια ποὺ ἔδωκαν οἱ Τοῦρκοι στὴν Ὁρθόδοξον ἐκκλησίαν μας, διεσώσαμε μυστικὰ τὴν ἐνότητα τοῦ Ἐθνους μέσα στὴν Ὁρ-



Στὴ νότ. εἴσοδο τῆς μονῆς τῶν Βλ.ιτταδων. Ἀπὸ τὰ δεξιὰ: Χρῆστος Ντιά-
λιος, Ἄγγελος Προκοπίου, Βασ. Δεδούσης, Νικ. Πεντζίκης. Φωτογρ. Μυλωνά.

θόδοξον πίστη μας. Ἡ Θεσσαλονίκη κλείνοντας στὸν ἑαυτὴ της μνημεῖα τῆς Βυζαντινῆς ζωῆς συχνὰ μὲ τέτοια παραδείγματα μᾶς ἐπιβάλλει, ἂν θέ-
λουμε νὰ κατανοήσουμε σωστὰ τὴ μεγάλη βυζαντινὴ ἐποχή, νὰ σκεφθοῦμε
πολλὲς φορὲς ἀντίθετα καὶ πρὸς τὸ σοφὸ Παπαρρηγόπουλο, ὁ ὁποῖος ἐξετά-
ζοντας τὰ πράγματα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ ἐθνικοῦ δυτικοῦ πνεύματος φτάνει
ὡς τὸ σημεῖο, μιλώντας γιὰ τὸ ζήτημα τῶν ἡσυχαστῶν καὶ γιὰ τὸ δεύτερο πο-
λιτοῦχο μας Ἀγ. Γρηγόριο Παλαμᾶν, νὰ τὸν ὀνομάζει «Παλαμᾶν τι-
να». (Ἐπίσης λαθεμένη θέση πῆρε στὸ ζήτημα τῆς εἰκονομαχίας ἐγκωμιάζον-
τας τοὺς Ἰσαύρους καὶ μυκτηρίζοντας τοὺς εἰκονολάτρες). Καὶ ὅμως ἂν θέλου-
με πραγματικὰ νὰ πλησιάσουμε τὸ πνεῦμα ποὺ συγκράτησε τὸ λαὸ μας στὴ
μακραίωνη σκλαβιά του μονάχα διὰ τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ καὶ
τῶν ὁμοίων του θὰ φτάσουμε σ' αὐτό, κ' ὅχι διὰ μέσου μερικῶν μορφωμέ-
νων ἴσως καὶ ἐξεχόντων ἱστορικῶν προσώπων, ποὺ δὲν κοίταζαν παρὰ πῶς
νὰ ἐξασφαλίσουν τὸ ἄτομό τους προσφεύγοντας «εἰς γραφικὰς ἐπαύ-
λεις τοῦ Τυρορηνικοῦ πελάγους» (τῆς Ἰταλίας, κατὰ τὴν ἔκφραση
τοῦ Δημητρίου Ευδώνη. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πνεῦμα ἐκφράζοντας καὶ ἡ Ἐκ-
κλησία μας τιμᾷ τὴ μνήμη τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν ἡσυχαστῶν Ἀγίου Γρηγορίου
τοῦ Παλαμᾶ τῇ β' Κυριακῇ τῶν νηστειῶν συμπληροῦντας χρονικὰ καὶ συμ-
βολικὰ τὴς δυὸ νῆκες τῆς Ἑλληνικῆς Ὁρθοδοξίας, δηλ. τῆς Ἀναστηλώσεως
τῶν εἰκόνων (Α' Κυριακῇ τῶν νηστειῶν — Κυριακῇ τῆς Ὁρθοδοξίας), καὶ τῆς

νίκης τῶν ἡσυχαστῶν (β' ὁρθοδοξίας) ἐναντίον τοῦ Βαλαάμι τοῦ Καλαυροῦ καὶ τοῦ Ἀκινδύνου.

Ἀλλὰ τὸ μοναστήρι αὐτὸ ἕνας θρύλος τὸ συνδέει καὶ μετὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ Γένους στὴν παλιά του δόξα, συνδυάζοντας τὴ Χριστιανικὴ πίστιν μετὰ τὴν Ἑλληνικὴ πατριδα. Τὸ θρύλο τὸν ἀναφέρει ὁ Ν. Πολίτης στὶς Παραδόσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ καὶ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τὸ ρόλο τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴν Βυζαντινὴ Αὐτοκρατορίαν γιὰ νὰ ἐξηγήσουμε τὴ γέννησίν του. Τὸ σύνθημα γιὰ τὴν τελειωτικὴ ἀποκατάσταση τοῦ Ὁρθοδόξου ἔθνους μας ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη θὰ δοθῇ.

Ὁμολογοῦμεν ὅτι θερμὸς συνήγορος τοῦ κ. Πεντζίκη καὶ πειστικός ἦταν ἡ ἱερὴ μορφή τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς μετὰ τὸν ὑψηλόφρονα τροῦλο, μετὰ τὰ σεμνὰ παράθυρα καὶ μετὰ τοὺς ἐξαιρετικούς κίονας, καὶ γενικὰ ἡ κατάνυξη ποὺ μᾶς ἐνέπνεε ὁ γύρω μας χώρος.

Ἐδῶ κι' ἐκεῖ στὴν αὐλὴ σκόρπια μάρμαρα μετὰ βυζαντινὰ ἐπιπεδόγλυφα. Γρύπες, ἔλικες ἀμπέλου ξεπετιοῦνταν ἀπὸ τὴ βάση σταυρῶν ποὺ πλαισιώνονται μετὰ κίονες πλουμιστοὺς καὶ στεφανώνονται μετὰ τόξα ποικιλιμένα. Ἐντύπωση προκαλεῖ ἕνα σπασμένο κομμάτι ὅπου εἶναι σκαλισμένα τὰ πόδια ἑνὸς λεονταγίου μετὰ ἐξαιρετικὰ νευρώδη ἔνταση.

Ἄλλα συντρίμια, μικρὲς κολῶνες ἀπὸ δριφτὴ λίθο καὶ δυὸ μονόλιθα μεγάλα πιθάρια — σκαλισμένα τὸν 11ο αἰῶνα — τραποῦν τὸ βλέμμα μας πρὸς τὴ δύση ὅπου ἡ κομψὴ βιβλιοθήκη τῆς μονῆς, ποὺ χτίστηκε στὶς ἡμέρες μας μετὰ δαπάνη τοῦ ἱατροῦ Ἀναστ. Μισυρλόγλου, ποὺ γιὰ τὴν ἀγάπην του καὶ ἀφοσίωσίν του στὴ βυζαντινὴ ὁρθοδοξίαν, τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο τοῦ ἀπένευμε τὸν τίτλο τοῦ ἀκτουαρίου. Ἡ βιβλιοθήκη καθὼς καὶ τὸ ναὺδριο — λίγο πιὸ πέρα, πίσω ἀπὸ τὸν κῆπο — μετὰ τὴν κρύπτη ὅπου ἔχει ἐναποτεθῇ τὸ λείψανο τῆς μητέρας τοῦ ἱατροῦ, ἔχουν χτιστῇ μετὰ βυζαντινὸ ρυθμό, ἀλλὰ ἡ ἀπομίμηση ἐγίνε ἐντελὼς ἐξωτερικὰ καὶ ἴσως βιαστικὰ ἀδικώντας τὸ βυζαντινὸ ρυθμό, μὰ καὶ δὲν ὑπάρχουν ἐδῶ οἱ μεταφυσικὲς ἢ ὑπερφυσικὲς προεκτάσεις ποὺ μετὰ χίλιες μικρολεπτομέρειες μιᾶς γνήσιας, καλῆς καὶ προσεχτικῆς δουλειᾶς πείθουν καὶ γοητεύουν καὶ τὸν πιὸ αὐστηρὸ ἀντίπαλο τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἄς εἶναι ὅμως. Τὰ σφάλματα τῶν νεωτέρων ἀπεμιμήσεων μᾶς κάνουν πιὸ χτυπητὲς τὶς δυσκολίες ποὺ κατώρθωναν νὰ ὑπερνικοῦν οἱ βυζαντινοὶ τεχνίτες.

Ἔτσι λ. χ. ἰώρα εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ θαυμάσουμε σ' ὅλη τῆς τῆ σημασίας τὴν ἐντέλεια τοῦ μεγάλου σταυροῦ ποὺ ἔχει φιλοτεχνηθῇ μετὰ ἀπλὴ ἐνθεση πλίνθιν στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ τοῦ κυρίως ναοῦ τῆς μονῆς. Τὸ ξεκαθάρισμα τῶν ἐξωτερικῶν ἐπιφανειῶν αὐτοῦ τοῦ ναοῦ ἀφαιρεῖται στὴν εὐσεβῆ φιλοπονίαν τοῦ πανοσιολογ. ἀρχιμανδρίτου — ἡγουμένου τῆς μονῆς κ. Παγκρατίου, ὁ ὁποῖος ἀνακάλυψε τὸ γραμμένο ἐλάνω στὸ νότιο τοῖχο Πασχάλιο καὶ ἀποκάλυψε τὴν ὡραιότατην εἴσοδον ἀπὸ τὴ νότια πλευρὰ μετὰ τὰ τριτλά τόξα καὶ τοὺς συνδυασμοὺς τῶν καμπυλῶν, ποὺ δίδουν μετὰ τὸν πιὸ ἀπλὸ τρόπο ἕνα ἐξαιρετικὸ διακοσμητικὸ πλοῦτο στὸ ἱερὸ κτίσμα, ποὺ τὸ ὁμορφαίνουν δυναμώνοντας τὸ χαρακτῆρα του οἱ ἐντοιχισμένες, σ' ὅλες τὶς πλευρὲς, κιουτάχειες (πιὰτα σκαλωμένα), κι' ἔτσι θυμίζει Ἅγιον Ὅρος.

Κάθε βυζαντινὸ κτίσμα δὲν εἶναι μονάχα λαμπρὸ αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ καὶ σύγχρονα, ἐπαναλαμβάνοντας τὶς ἀναλογίες καὶ τοὺς ρυθμοὺς τῆς κοινῆς παραδόσεως, θυμίζει ἀπειρὴ σειρὰ ἄλλων παρομοίων προτύπων.

Μ' ὅλα ταῦτα τὸ ἔργο τῆς ἀποκαταστάσεως τοῦ καθιερωμένου εἰς τὴν

μνήμην τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Βλατάδων ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ ἔχῃ συντελεσθῇ. Χρειάζεται λ.χ. νὰ πέσῃ τὸ περὶ τῆς στέγης ποὺ κάνει τὴν ἐκκλησίαν νὰ φαίνεται σὰ σπίτι νεώτερης ἐποχῆς.

Μπαίνοντας μέσα, μιὰ δυσάρεστη ἐντύπωση δοκιμάσαμε. Ὁλη ἡ εἰκονογράφηση ἔχει πάθει ἀνυπολόγιστη φθορὰ ἀπὸ τὰ χτυπήματα καὶ τὰ ἐπιχρίσματα τοῦ κατακτητῆ, ὅπως δὲ ἔχει γίνει σ' ὅλες τὶς βυζαντινὲς ἐκκλησίες ποὺ τὶς ἔκαμαν τζαμιὰ. Ὅμως, ὅσο κι' ἂν κάτι ἐπιχρίσματα μαβιά καταστρέφουν τὴν εἰκονογράφηση τοῦ τρούλου, ἀρκεῖ νὰ προσέξῃ κανεὶς τὸ παρυσωμένο χέρι τοῦ Παντοκράτορα γιὰ νὰ καταλάβῃ μὲ ποιὲς ἀναλογίες ἐργάζονται οἱ τεχνίτες ἐκεῖνοι. Καὶ παρ' ὅλα τὰ χτυπήματα καὶ τὰ ξυσίματα τῶν τοίχων τοῦ ἱστορημένου μικροῦ παρεκκλησίου, διακρίνει κανεὶς τὴν ἀξιοθαύμαστη ἐργασία τοῦ 12ου αἰῶνος ἰδίως στὰ πρόσωπα τῶν ἁγιογραφῶν.

Ὅταν βγήκαμε ἔξω καὶ ξαναβρεθήκαμε στὴν αὐλὴ — πρὶν κατηφορίσουμε τὴ λιθόστρωτὴ σκάλα μὲ τὶς πλατεῖες βαθμίδες πρὸς τὴν νότια πύλιν τοῦ περιβόλου τῆς μονῆς, (ἴσπου ἀπ' ἔξω τελεῖται κάθε χρόνον ἡ Ἀνάσταση μὲ μεγάλη συρροὴ πιστῶν καὶ ἄλλων ποὺ ἔρχονται ἀπλῶς ν' ἀπολαύσουν τὴ θραντασμαγορικὴ ἀποψη τῆς πόλεως, ποὺ οἱ δρόμοι τῆς γεμίζουν ἀπὸ τὸ μελένιο φῶς τῶν κινουμένων λαμπάδων), καὶ πρὶν ἀφήσουμε νὰ πετάξῃ τὸ βλέμμα μας μακρυνὰ στὴν ἡσυχὴ θάλασσα, ἓνα παγώνι περνάει ἔμπρὸς καμαρωτὸ—καμαρωτὸ μὲ τὸν ἐξαίσιον βαθυγάλαζο λαιμό του καὶ τὴν μυριοπλούμιστὴ βεντάγια τῆς οὐρᾶς του ἐνισχύοντας μέσα μας τὴν ἐντύπωση τῆς μακαριότητος τοῦ παραδείσου (καθόσον τὸ παγώνι εἶναι καὶ τὸ σύμβολο τοῦ παραδείσου), ποὺ πάντα ἐπροσπάθησαν καὶ νὰ ποδώσουν τὰ μοναστήρια. Τὸ πηγὼνι πέρασε καὶ χάιδεψε μὲ τὴν οὐρὰ του τὴ νεωτερικὴ ἀντλία ποὺ ἡ πέτρινη βάση της δὲν ξεγνᾷ τὴν παράδοση, ἀλλὰ τὴ συνεχίζει ἐπαναλαμβάνοντας τὴν καρκινικὴ ἐπιγραφὴ ΝΙΨΟΝΑΝΟΜΗΜΑΤΑΜΗΜΟΝΑΝΟΨΙΝ, γνωστὴ ἀπὸ τὴν Ἀγία Σοφίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

ΟΣΙΟΣ ΔΑΥΙΔ—ΜΟΝΗ ΤΩΝ ΛΑΤΟΜΩΝ

Ἀφήνουμε πίσω μας τὸ βυζαντινότροπο ἡγουμενεῖο τῆς μονῆς κατηφορίζουμε σ' ἓνα δρόμο ἀπὸτομο κι' ἀνώμαλο ἀνάμεσα σὲ τσουκνίδες καὶ πικραγγουριές. Διασχίζουμε μιὰν ἄκτιστὴ ἔκταση καὶ βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἓνα σπίτι—τὸ πρῶτο—βουβαρδισμένο τὸ 1940, ἔρημο κι' ἀκατοίκητο, μὲ τὰ παράθυρά του γυμνὰ χωρὶς παραθυρόφυλλα μέσα στὸ γραφικὸ περιβάλλον τῆς συνοικίας. Μᾶς ἔφερε στὸ νοῦ ἐκεῖνο τὸ στοιχειωμένο σπίτι τῆς Κοκῶνας ποὺ τόσο παραστατικὰ τὸ περιγράφει ὁ Παπαδιαμάντης.

Στὸ ρεῖθρο τοῦ λιθόστρωτου τσαλαβουτώντας συνέχιζαν τὸ παιγνίδι τοὺς τῆς φωχογειτονιάς ξυπόλυτα παιδιὰ.

— Πῶς σὰς φαίνεται τοῦτο τὸ ξύλινο σπίτι ; ρωτᾷ ὁ ἐξηγητὴς μας.

Ὁ κ. Ντάλις θυμᾶται τὰ ξύλινα σπίτια τῆς Πόλης καὶ τὰ συγκρίνει μὲ τὸ προκείμενο. Τέτοια σπίτια ὑπῆρχαν πολλὰ στὴ Θεσσαλονίκη πρὶν ἀπὸ τὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1917, ὑπενθυμίζει ὁ κ. Πεντζίκης, ὁ ὁποῖος προσθέτει, ὅχι χωρὶς εἰρωνεία, ὅτι μετὰ τὸν α' εὐρωπ. πόλεμο ἔγιναν πολλὰ τενεκεδόσπιτα ἀπὸ τὰ ὕλικά τῶν συμμαχικῶν στρατευμάτων.

Σταματήσαμε τὸν κατήφορο καὶ λοξέψαμε δυτικὰ. Τὰ ὀνόματα τῶν ὁδῶν θρησκευτικὰ, ὁδὸς Φωτίου, ὁδὸς Τιμοθέου κ.λ.π., φαίνονται σὰν νὰ θέλουν νὰ δώσουν κατάλληλὴ ἀτμόσφαιρα στὴν περιήγησή μας.

Καὶ ἰδοὺ ἔμπρός μας τὸ ναῦδριο τοῦ Ὁσίου Δαυίδ. Ἡ ὀνομασία δὲν φαίνεται ὀρθή. Τὸ ναῦδριο εἶναι τὸ ἀνατολικὸ ἡμισυ τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Λατόμων.

Ὁ θρύλος ἀναφέρει, ὅτι ἐκτίσθηκε ἀπὸ τὴ θυγατέρα τοῦ Μαξεντίου, ποὺ ἦταν κρυπτοχριστιανή. Προσποιήθηκε πὼς θέλει νὰ κτίσῃ λουτρό. Παράδοξη σύμπτωση. Καὶ σήμερα ἀκόμη τὸ ναῦδριο εἶναι κρυμμένο ἀνάμεσα στὰ διπλανά φτωχόσπιτα, σὰ νὰ εἶναι καμουφλαρισμένο.

Τὸ ἀνακάλυψε καὶ τὸ μελέτησε πρῶτος ὁ καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου κ. Ἄνδρ. Ξυγγόπουλος, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ὁλόκληρο τὸ θρύλο, ποὺ βρέθηκε γραμμένος σ' ἓνα χειρόγραφο τῆς μονῆς τῆς Εἰκοσιφονίσσης τοῦ Παγγαίου. Ὁ θαυμάσιος αὐτὸς θρύλος κάνει λόγο γιὰ ἓνα μοναχὸ Σενούφιο ποὺ ἤρθε ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο στὸ ναὸ τοῦτο γιὰ νὰ γίνῃ Θεόπτης (νὰ ἰδῇ τὸν Θεόν). Γιατί ἔτσι τοῦ εἶχε ἀποκαλυφθῇ διὰ θείας χάριτος στὴν ἔρημο ὅπου ἀσκήτεψε.

Αὐτὸ τὸ περιστατικὸ τοῦ θρύλου σχετίζεται μὲ τὸ περίφημο καὶ παλαιὸ ψηφιδωτὸ τῆς ἀψίδος τοῦ ἱεροῦ τοῦ ναοῦ. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ θρύλου ἐξηγεῖται εἰκονώτερα ἢ εἰκόνιση τοῦ ψηφιδωτοῦ. Τὸ δῆλημα ἦταν ἂν εἰς τὸ ψηφιδωτὸ εἰκονεῖται ἡ Παναγία ἢ ὁ ἔφηβος Χριστός, γιατί τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐκαλλιτεχνεῖτο τὸ ἔργο δὲν εἶχε τυποποιηθῇ ἀκόμα ἡ θέση τῆς ἀψίδος τοῦ ἱεροῦ ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴν Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν. Ἦταν λοιπὸν φυσικὸ οἱ μεναγενέστεροι βλέποντας τὸν νεανικὸ ἀγένειο Ἰησοῦ στὸ κέντρο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ νὰ τὸν συγχέουν ἀπλοϊκὰ μὲ τὴ μητέρα του. Ὁ Σενούφιος ἤρθε γιὰ νὰ ἰδῇ τὸν Χριστόν, (ποὺ εἰκονίζεται στὸ περίφημο ψηφιδωτὸ). Ἄλλ' ὁ θρύλος λέγει ὅτι κατόπιν σεισμοῦ (ἔπεσε τὸ ἐπικάλυμμα ἐπίχρισμα τῆς εἰκόνος καὶ) ἔγινε ὁρατὴ στὸ Σενούφιο ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ. Τοῦτο ἀποκαλύπτει τὴν τύχη τοῦ ψηφιδωτοῦ στὴν ἐποχὴ τῶν εἰκονομάχων. Τὸ εἶχαν δηλαδὴ ἀποκρύψει εὐσεβεῖς εἰκονολάτρεις μὲ δέσμα ἐπιχρισμένο, τὸ ὁποῖο θὰ ξεκόλλησε καὶ θάπεσε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ σεισμοῦ ποὺ ἔγινε κατὰ τὴν τλῆϊωση καὶ τὴν ὀπτασία τοῦ Σενουφίου. Ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ Ἰησοῦ μαρτυρεῖται ἀσφαλῶς καὶ ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ φωτοστεφάνου, ποὺ περιβάλλει τὴν κεφαλὴ του, μὲ τὸν ἐγγεγραμμένον σταυρὸ.

Ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς εἶναι μέσα σὲ μιὰ σφαῖρα δοξαστικὴ, ποὺ συμβολίζει τὸν οὐράνιόν κόσμον τῆς ἐξουσίας του καὶ παριστάνεται μὲ ψηφίδες ἐνὸς τόνου γκριζοῦ ὁπάλινου, καὶ βρίσκεται σὲ ἀντίθεση χρωματικὴ μὲ τὶς πράσινες τῶν κάτω καὶ μὲ τὶς πλούσιες κόκκινες τοῦ πλαισίου καὶ μὲ τὴ βυσσινιά ἐσθῆτα τοῦ Χριστοῦ καὶ δίνεται ἔτσι στὴν ὅλη εἰκόνα ἓνας τόνος τέτοιας διαφάνειας, ποὺ μόνον ἡ φαντασία μπερεῖ νὰ ἰδῇ καλύπτοντας καὶ ἀποκαλύπτοντας τὸ μυστήριον. Ὁ ἴδιος ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι ἀκριβῶς στὸ κέντρο τῆς σφαίρας, παρὰ ἔχει μιὰ ἐλαφρὴ κλίση, ποὺ ἐναρμονίζεται συνθετικὰ μὲ τὴν κίνηση τῶν χειρῶν του—τὸ ἓνα τείνεται ψηλὰ καὶ τὸ ἄλλο κάτω κρατώντας τὸ εἰληγράριον.

Ἐξω ἀπὸ τὴ δοξαστικὴ σφαῖρα, στὰ τέσσερα ἄκρα, εἰκονογραφοῦνται τὰ σύμβολα τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν: ὁ ἄγγελος, ὁ ἀετός, ὁ ταῦρος, καὶ ὁ λέων. Τὸ ἓνα φτερό τοῦ ἀγγέλου εἰσχωρεῖ στὴ σφαῖρα. Καὶ εἶναι ἀξιοθαύμαστη ἡ ἀλλαγὴ τοῦ τόπου τοῦ χρώματος ποὺ παίρνει τὸ τμήμα τοῦ φτεροῦ ποὺ εἰσχωρεῖ στὴ σφαῖρα ἔτσι ὥστε νὰ διαφαίνεται μέσα στὴ σφαῖρα.

Στὶς δυὸ κάτω πλάγιες γωνίες τῆς ὅλης παραστάσεως ποὺ εἰκονίσθηκε σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ἀνάστροφης προοπτικῆς ποὺ εἰσέβεται τὶς

δυνό διαστάσεις τῆς ἐπιφανείας, παριστάνονται οἱ δυνό προφῆτες Ἀββακούμ (νεώτερος) καὶ Ἰεζεκιήλ. Περιέργη εἶναι ἡ θέση τοῦ χειριοῦ τοῦ Ἰεζεκιήλ πού εἶναι ἀνοικτὸ καὶ κολλημένο στὸ αὐτί του. Ὁ μελετητὴς τοῦ ψηφιδωτοῦ τὸ θεωρεῖ σφάλμα καὶ τὸ ἀποδίδει σὲ μεταγενέστερη ἐπισκευή. Ὡστόσο ὁ μῶς, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, στὰ κείμενα τῶν μυστικῶν ἀσκητῶν καὶ ἰδίως τοῦ Νικήτα τοῦ Σιθηάτου χαρακτηρίζεται πλαστικὰ καὶ περιγράφεται ἡ ὁ ρ α μ α τ ι κ ῆ ἔ κ σ τ α σ η ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ τὴν τέτοια τοποθέτηση τοῦ χειριοῦ κολλητὰ στὸ αὐτί. Ἐτσι ἐξηγῶντας τὴν παράξενη αὐτὴ λεπτομέρεια καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί τὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ τιτλοφορεῖται «ὄραμα τοῦ προφήτου Ἰεζεκιήλ».

Πίσω ἀπὸ τοὺς προφῆτες τοπία. Καὶ κάτω-κάτω κατὰ πλάτος τοῦ ψηφιδωτοῦ ρέει ποταμὸς μὲ ψάρια στὰ ὕδατά του. Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Ἰησοῦ—ἔξω ἀπὸ τὴ σφαίρα—ὑπάρχει ἡ συμβολικὴ ἀχιβάδα πού φανερώνει ὅτι ἡ ὅλη εἰκόνα εἶναι οὐράνιο γεγονός ὑπερκείμενο τοῦ κόσμου, ὁ ὁποῖος ὑποτίθεται ὅτι ἀρχίζει κάτω ἀπὸ τὴν ἀχιβάδα. Στὸ ἐξωτερικὸ ἐρυθρὸ πλαῖσιο τοῦ μωσαϊκοῦ, σ' ὅλο τὸ μᾶκρος τῆς κάτω πλευρᾶς ὑπάρχει ἐπιγραφή μὲ ἀργυρόχρους ψηφίδες, ἡ ὁποία διαβάστηκε μὲ πολλὴ δυσκολία. Στὴν ἐπιγραφή διακρίνεται ἡ ταπεινοφροσύνη τῶν ἀφιερωτῶν καὶ τῶν τεχνιτῶν τοῦ καλλιτεχνήματος αὐτοῦ, γιατί παραλείπονται τὰ ὀνόματά τους. Τὰ ξέρεи ὁ Κύριος—«ὦν οἶδε Κύριος» λέει ἡ ἐπιγραφή.

Μπροστὰ ἀπὸ τὸ μωσαϊκόν, στὴν καμάρα, σὰν εἰσαγωγή, ἀπλώνεται διακοσμητικὸ ψηφοθέτημα μὲ συνηθισμένα παλαιοχριστιανικὰ θέματα: καρπούς καὶ πουλιά.

Θαμπωμένοι ἀπὸ τὸ ἐξαισίας τέχνης ἔργον δὲν ἤμποροῦμε νὰ μὴ ἐκφράσουμε τὸν ἐνθουσιασμό μας καὶ νὰ μὴ νιώσουμε τὴν καρδιά μας νὰ σκιστᾷ. Προθύμα ὅλοι πηγαίνουμε στὸ ταπεινὸ προσκυνητάρι καὶ παίρνουμε καὶ ἀνάβουμε ὁ καθένας ἀπὸ ἓνα κερί. Πλησιάζοντας τὸ ἀνυλόγιο τοῦ ψάττη εἶδα τὴν Παρακλητικὴ ἀνοικτὴ καὶ διάβασα: «Ὁ καθήμενος ἐν δόξῃ, ἐπὶ θρόνον θεότητος, ἐν νεφέλῃ κούφη, ἦλθεν Ἰησοῦς ὁ ὑπέρθεος...»

Σ' ἓνα τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ἀπὸ ὅπου ἀφαιρέθηκε τὸ ἐπίχρυσμα διακρίναμε ἓνα ὠραιότατο κεφάλι γεμάτο θεῖον ἔρωτα, — τμήμα τοιχογραφίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, πού ἀνθίσε στὴ Θεσσαλονίκῃ μὲ τὸν Πανσέληνο.

Κάτω στὸ δάπεδο, ἀνάμεσα στὰ νεωτερικὰ πλακάκια, τοῖα μάρμαρα σημειώνουν τὴ θέση τῶν τάφων παλαιῶν καλογέρων τῆς μονῆς. Σ' ἓναν ἀπ' αὐτοὺς βρέθηκε ἡ σιδερένια ζώνη τῆς ἀσκήσεως ἐναντίον τῶν πειρασμῶν τῆς σαρκός.

Στὸ προαύλιο τὰ μικρὰ δέντρα γύρω ἀπὸ τὴ μικρὴ δεξαμενὴ μὲ τὸ πρᾶσινο νερὸ μᾶς χαρίζουν ἓνα δροσερὸν ἥσυχιο, γιὰ τὸν ὁποῖο εὐγνωμονοῦμε. Προχωρῶντας ἴσαμε τὴν ἀκρὴ ποῦναι τὸ κιγκλίδωμα, σὰν ἐξώστης, ἐπάνω ἀπὸ τὰ σπίτια ἀπολαμβάνουμε τὴ θέα πού ξανοίγεται ἐνώπιόν μας πάνου ἀπὸ τίς στέγες πρὸς τὸ λιμένα. Ἐξαφνα μᾶς ἀποσπᾷ ἀπὸ τὸ θέαμα ἓνας ἤχος παράξενος καὶ σπάνιος. Ὁ κ. Πεντζίκης χτυποῦσε τὸ σιδερένιο σήμαντρο. Μέσα μας ξυπνοῦν ἀγαμνήσεις τῆς ζωῆς τῶν μοναστηριῶν, καὶ τῶν χωριῶν σὲ παλαιότερη ἐποχὴ.

ΠΕΡΙ ΤΟ ΑΓΙΑΣΜΑ ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΔΑΥΙΔ

Τὰ παιδιά πού ἔπαιζαν στὸν περίβολο τῆς μονῆς τοῦ Λατόμου πρόθυμα μᾶς ὠδήγησαν ἀνάμεσ' ἀπὸ μισογκρεμισμένα γραφικὰ σπιτάκια κι' ἄκτιστους χώρους γεμάτους ζιζάνια κι' ἀγριολούλουδα, τριβόλια κι' ἀγκάθια ἴσαμε τὴν ξυλένια πόρτα ἀπ' ὅπου ἕνας μακρὸς καὶ στενὸς δρομίσκος ὥσάν διάδρομος καταλήγει σὲ μιὰ βραχοσπηλιά. Ἐκεῖ σταλάζει ἀνάμεσα ἀπὸ γλανάκα πρασινόφαια πετρώματα τραβερτίνου τὸ ἅγιασμα, τὸ ὁποῖο ἡ νεώτερη παράδοση τὸ ἀφιέρωσε στὸν ὅσιο Δαυὶδ τῆς Θεσσαλονίκης.

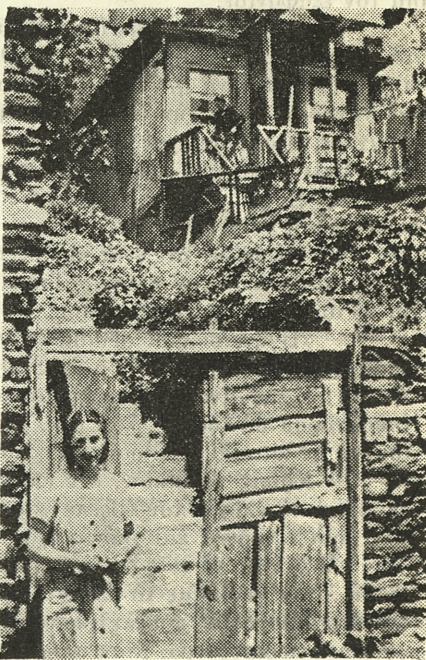
Προτοῦ ὅμως διαβοῦμε τὴν ξυλόπορτα γιὰ νὰ πᾶμε στὸ ἅγιασμα, σταθήκαμε μιὰ στιγμή μπροστὰ τὸ θέαμα πού παρουσίαζαν τὰ γύρω σπιτάκια μὲ τέτοιες ἀναλογίες καὶ σὲ τέτοια κλίμακα μεγεθῶν, ὥστε καθὼς ἐβλέπαμε μια γυναῖκα πού μὲ μιὰ κόκκινη ρόμπα βγῆκε στὸ μικρομπαλκόνιο νὰ ποτίσῃ τὶς γλάστρες, μᾶς γεννήθηκε ἡ ἐντύπωση—θὰ λέγαμε ἡ παραίσθηση—πὼς ἡ μορφή της ἦταν παλὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ σπιτιοῦ. Ἐξαφνα, καθὼς ὁ φωτογράφος ἔπαιρνε τὸ ἐνσταντὰν τοῦ σπιτιοῦ αὐτοῦ, πρόβαλε μπροστὰ στὸ φακὸ μιὰ κοπέλλα καὶ στάθηκε σιὴν πόρτα. «Εἶχε στὴν ὄψη της κάτω ἀπὸ τὴ γλυκεῖα πίκρα τῶν πορτογάτων τοῦ Μοντυλιάνη» ἔλεγε κατόπιν ἕνας ἀπὸ μᾶς.

Ὁ κ. Προκοπίου τονίζει τὴ γραφικότητα τῆς γωνιάς ἐπαναλαμβάνοντα ὅτι ὅπωςδήποτε θάλλῃ στὴ Θεσσαλονικὴ νὰ ζωγραφίσῃ. Βρίσκει, λέει, πὼς ἡ Θεσσαλονικὴ καθὼς εἶναι δεμένη μὲ τὴν παράδοσή της τὴ βυζαντινὴ, ἐκφράζει συγχρόνως καὶ κάτω τὸ πολὺ μοντέρνο.

ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ

Συζητώντας γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ὀρισμένων σπιτιῶν Γιαννιώτικου τύπου, πού ὁ Βεργαδάκης τὰ ὀνομάζει τουρκορωμαίικα, καταλήγουμε στὴ μικρὴ πλατεῖα πού τὴν γεμίζει τὸ ὠραιότατο κτίσμα τοῦ ναοῦ τοῦ Προφήτου Ἡλιοῦ.

Στὴ μιὰ γωνιά τῆς πλατείας μιὰ ξόπορτα ἀνοιχτὴ μᾶς ἔδειξε τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς αὐλῆς παράξενης, προχωρήσαμε πρὸς τὰ ἐκεῖ, μπήκαμε μέσα καὶ εἶδαμε γύρω-γύρω στὴν ἀλλή μονώροφα κελλιὰ μὲ ξύλινη ἀρασάδα (στοά). Ὁ τύπος τῶν σπιτιῶν μᾶς θυμίζει ὁμοία σπιτία τῆς Ἀρτας (Βλ. Ἀρχεῖον



Ἡ γυναῖκα στὸ μπαλκόνι καὶ τὸ κορίτσι στὴν πόρτα.

Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος Ἀναστασίου Ὁσλάνδου). Αὐτοῦ μέσα ἦταν ἄλλοτε ἐργοστάσιον—ἀργαλειὸς καὶ παλαιότερα χρησιμοποιήθηκε τὸ οἰκοδομικὸ αὐτὸ συγκρότημα ὡς φυλακὴ, ἐνῶ σήμερα μένει πυκνὸς πληθυσμὸς ρακενδύτων προσφύγων. — Γιατί, εἶπα ἐγώ, νὰ μὴν ὑπαθέσουμε ὅτι ἀρχικῶς ἦσαν κελλιά — ξενῶνες γύρω ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Προφήτη Ἡλίας;

Εἶναι τόσο συνηθισμένο αὐτὸ ἀκόμη καὶ σήμερα σὲ μερικὰ μέρη τῆς Ἑλλάδος, ὥστε συμφώνησαν καὶ οἱ ἄλλοι μὲ τὴ γνώμη μου.

— Κάθε φορὰ πού βλέπω αὐτὸ τὸ ναὸ, λέω στοὺς φίλους μου, ἔνα αἶσθημα οἴκτου μὲ κατακυριεύει, γιατί μοῦ φαίνεται σὰ νὰ βλέπω ἕναν τιτᾶνα σακάτη πού εἶναι τυλιγμένος σὲ πολλὰ μέρη μὲ μαυρισμένους πέτρινους ἐπιδέσμους καὶ στηριγμένος σὲ δεκανίκια — ἀντηρίδες. Προσπαθῶ νὰ τὸν ἀναπαράστήσω μὲ τὴ φαντασία μου, πῶς θὰ ἦταν στὴν πρώτη του μορφή: ἕνας λεβεντόκορμος μὲ ψηλὰ τὸ κεφάλι Διγενῆς Ἀκρίτας ἢ ἕνας ἐκστιατικὸς καὶ ὑψηλόφρων προφήτης ἔτοιμος νὰ πετάξῃ στὰ οὐράνια, σώστός Ἡλίας Θεοσβίτης.

— Σήμερα, στὴν ἐποχὴ τοῦ τσιμέντου, δὲν θὰ ἦταν κατορθωτὴ μιὰ τέλεια ἀποκατάστασή του; ρωτᾷ κάποιος ἀπὸ μᾶς.

— Μὲ διακόσια ἑκατομμύρια δροχμὲς ἡ Θεσσαλονίκη μπορεῖ ν' ἀποκησῇ πάλι ἐν ἀπὸ τ' ἀριστουργήματά της, λέει ὁ κ. Ντάλις.

Περπατῶντας στὶς πλάκες τῆς μικρῆς πλατείας βοισκόμαστε μπροστὶ στὸ φιλιατρὸ ἐνὸς πηγαδιοῦ, πού ἕως πρὸ ὀλίγου τὸ ἤσκωνε ἕνας παμπάλαιος γεροπλάτανος, πού ἡ μοῖρα τῶν πραγμάτων ἢ τῶν ἀνθρώπων ἡ μοῖρα τὸν ἐξαφάνισε.

Ὁ κ. Πεντζίκης λέει ὅτι θάξιζε νὰ γίνῃ μιὰ ἐμπεριστατωμένη μελέτη γιὰ τὶς βρύσες καὶ τὰ πηγάδια τῆς Θεσσαλονίκης. Ἐδῶ, λέει, δὲν ἔχουμε νὰ θαυμάσουμε κανένα γλυπτὸ διάκοσμο, τέτοιο πού βλέπουμε σὲ ἄλλες βρύσες καὶ πηγάδια, ὅμως τὴν ἔλλειψη αὐτὴ φρόντισε νὰ τὴν ἀναπληρώσῃ κάποιος μαραγκός, ὁ ὁποῖος, γιὰ ἰδέτε κεῖνη τὴν πόρτα, ἐπενόησε κεῖνο τὸ χαριτωμένο γλυπτὸ διάκοσμο στὸ ἐπάνω περβάζι τῆς πόρτας. Ἐνα σωρὸ ἐνδιαφέροντα πράγματα, συνεχίζει, ὅταν προσέχῃ κανεὶς τὶς λεπτομέρειες, ἔχει νὰ παρατηρήσῃ στὴν πόλιν μας.

Καὶ ἀναφέρει ὅτι ἕνας παλιὸς τούρκικος τάφος μωαμεθανοῦ ἀγίου λίγο πρὸ πάνω ἀπὸ τὴν πλατεία Τερψιδέας τώρα χρησιμοποιεῖται ὡς κατοικία κάποιας ἀστεγῆς οἰκογένειας.

— «Βγῆτε σεῖς οἱ πεθαμένοι νὰ ποῦμε μεῖς οἱ ζωντανοί», ψιθύρισε κάποιος πού θυμῆθηκε τὶς παλιὲς προφητεῖες γιὰ τὴ συντέλεια τοῦ κόσμου. Ἀκόμα: Κατεβαίνοντας στὸ δρομίσκο πού ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸ ναὸ πρὸς τὴν ὁδὸ Χασάνδρου θὰ ἰδοῦμε, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, μιὰ παλαιὰ βρύση μετασχηματισμένη σὲ κατοικία κάποιας ἄλλης ἀστεγῆς οἰκογένειας.

— Κρίσις κατοικίας, δὲν ὑπάρχει τρύπα ἀκατοίκητη.... Ποῦ εἶναι ἡ προπολεμικὴ ἐποχὴ πού ἔβλεπε κανεὶς σ' ὅλους τοὺς δρόμους πολλὰ ἐνοικιαστήρια! Χρόνια καὶ χρόνια ἔχουν νὰ ἰδοῦν τὰ μάτια μου τέτοιο πράγμα.

Ἀλλὰ γιὰ νὰ μᾶς διαψεύσῃ, φαίνεται, καὶ σ' αὐτὸ ἡ μητέρα Θεσσαλονίκη, ὅταν γυρίσαμε τὸ βλέμμα πρὸς τὴν ἀνατολὴ βλέπουμε ἕνα στυλινότατο ἐνοικιαστήριο προκλητικώτατο. Ὅλοι δοκιμάσαμε ἐκπληξῇ, ἡ ὁποία μεγάλωσε περισσότερο, ὅταν πλησιάζοντας βεβαιωθήκαμε πῶς τὰ δωμάτια δὲν εἶχαν πορτοπαράθυρα οὔτε ἦταν σοβατισμένα οὔτ' ἐπιπλωμένα.

— Περιμένουν τὸν ἐνοικιαστή, συμπεραίνει κάποιος, γιὰ νὰ προκατα-

βάλλη τὰ ἐνοίκια, μὲ τὰ ὅποια θὰ συμπληρωθῇ τὸ κτίσιμο καὶ θὰ ἐτοιμασθῇ τὸ διαμέρισμα.

Βλέπουμε τὸ ναὸ ἀπ' ἔξω. Εἶναι κτισμένος τὸ 13ο αἰῶνα, καὶ ἔχει χαρακτηριστικὰ πολὺ μεγάλο τροῦλλο καὶ ὁ νάρθηκάς του εἶναι ἀρχιτεκτονικὰ αὐτοτελὲς σχεδόν, σὰν ἓνα ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο.

— Πολλὰ δὲν εἶπαμε ἀπ' ἔξω ; Ἄς μποῦμε καὶ μέσα, λέμε στὸν ὁδηγό.

— Δὲν πειράζει, λέει, δὲν εἶναι ἄσχετο ὅλο αὐτὸ τὸ ἄθροισμα τῶν ἐντυπώσεων ἀπὸ τὸ γύρω τοπίο γιὰ μιὰ ἐρμηνεῖα τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ θὰ



Ἐνα στιγμιότυπο στὸ προαύλιο τοῦ Προφήτη Ἡλία. Ἀπὸ τ' ἀριστερὰ : Ὁ κ. Ἀγγελος Προκοπίου, Βασ. Δεδούσης καὶ Νίκος Γ. Πεντζίκης.

ἰδοῦμε σὲ λίγο. Κοιτάχτε λ. χ. ἐκεῖ, λίγο μακρύτερα, σ' αὐτὸ τὸ μπαλκόνι τοῦ ἐπιδιορθωμένου μὲ νεώτερο γοῦστο παλιοῦ σπιτιοῦ ὅπου σκαλώνει καὶ φρίνεται σὰ νὰ κρέμεται ἀπὸ ψηλά ἡ κληματαριά. Θὰ θυμηθοῦμε τὴν εἰκόνα αὐτὴ ὅταν μπαίνοντας μέσα θ' ἀντικρίσουμε τ' ἀρχιτεκτονικὰ φόντα τῶν τοιχογραφιῶν ὅπου μεταξὺ δύο τοίχων αἰωροῦνται πολῦτιμοι τάπητες.

Περνοῦμε τὰ σιδηροκάγκελλα γιὰ νὰ μποῦμε ἐπὶ τέλους στὸ ναό, ποὺ μιὰ ἐπιγραφὴ τῶν ἐπιτρόπων γραμμένη στὸ μῆκος τοῦ τόξου τῆς καμάρας τῆς πύλης—μαζὶ μ' ἓνα δικέφαλο ἀετὸ—διαφημίζει τὸ βυζαντινὸ χαρακτῆρα τοῦ εὐκτηρίου οἴκου.

Ὁ νάρθηκας στηρίζεται σὲ πολυλαπλὲς κολῶνες καὶ εἶναι διακοσμημένος μὲ πολλὰς τοιχογραφίες, ἀλλὰ τὰ λογίσματα καὶ τὰ ξυσίματα τῶν τοίχων—ἀπὸ τὸν κατακτητὴ ποὺ ἔκαμε τὴ μετατροπὴ σὲ τζαμί—εἶναι τόσα πολλά, ὥστε μᾶς ἦρθε ἡ σκέψη ὅτι ὅπως ἐξωτερικὰ χρειάστηκαν νὰ κτισθοῦν πολλὰς ἀντηρίδες γιὰ τὴν ὑποστήριξη τῆς οἰκοδομῆς γιὰ νὰ μὴ καταρθεύσῃ

ὁ ἐπικίνδυνα μεγάλος τροῦλλος καὶ τ' ἀνοίγματα τῶν χορῶν—ποὺ δίνουν ἓνα χαρακτῆρα ἀγιορεϊτικὸ στὸ ἀρχιτεκτόνημα—, ἔτσι καὶ τὰ κοιτάγματά μας ποὺ ἔξω προσηγήθηκαν ἦσαν ἀπαραίτητα γιὰ νὰ στηρίξουν καὶ νὰ διασώσουν τὴν ἐντύπωση ἀπὸ τὰ χρωματιστὰ σχήματα τῶν ἐσωτερικῶν τοίχων.

Προσέχουμε τὴ ρυθμικὴ ἀνταπόκριση στὶς στάσεις καὶ στὶς κινήσεις ποὺ ὑπάρχει μεταξὺ τῶν διαφόρων μορφῶν τῶν ἁγίων ἀπὸ τοῖχο σὲ τοῖχο.

— Δὲν νομίζετε, λέει κάποιος προσέχοντας τὴν τοιχογραφία ποὺ παριστάνει τὴ σφαγὴ τῶν 14.000 νηπίων, ὅτι ὑπάρχει κάποια ἀναλογία τῆς εἰκόνας μὲ τὶς σκηνὲς τοῦ «Ἐρωτόκριτου» τοῦ Κορνάρου ; Ἡ κίνησις τῶν προσώπων, τὰ χρώματα τῶν ἐνδυμασιῶν, οἱ ἀσπίδες, τὰ κοντάρια λὲς καὶ τὰ ἀναπαριστάνει ὁ Κορνάρος μὲ τοὺς στίχους του στὸ περίφημα κονταροχτύπημα.

Στὰ περιωδηθέντα λείψανα τοῦ διακόσμου τοῦ νάρθηκα, διακρίνεται περισσότερο ἐλευθερία στὴ σύνθεση καὶ στὴν ἐκτέλεση τῶν τοιχογραφιῶν,

καὶ σ' αὐτὴ διαφαίνεται ἡ ἔκφρασις κάποιου καινούργιου πράγματος, κάποιας ἀλλαγῆς στὴν στάση τῆς λαϊκῆς ψυχῆς, μιᾶς νέας ἀκτίνας, ποὺ ἔκαμε τὸν Παπαρηγόπουλο νὰ τοποθετήσῃ τὴ γέννηση τοῦ νέου Ἑλληνισμοῦ στὴν ἀπαρχὴ τῆς φραγκοκρατίας.

— Μήπως βρίσκετε καὶ σεῖς, ὅπως ὁ Κάρολος Ντήλ, ὅτι οἱ μικρὲς ἀντηρίδες ποὺ ὑποστηρίζουν τὸ τύμπανον τοῦ τροῦλλου εἶναι ἐπίδραση τοῦ γοτθικοῦ ὄνυμοῦ ; ρωτᾷε κάποιος τὸν ὁδηγό.

— Δὲν ἐνδιαφέρει αὐτὸ τόσο, — ἀπαντᾷ — ὅσο τὸ ὅτι μιὰ καινούργια ἐθνικὴ συνείδηση — ἢ μᾶλλον τὸ ξύπνημα τῆς ἐθνικῆς συνειδήσεως — ἔχει συντελεσθῇ διὰ μέσου οἰασοδήποτε ἐπιδράσεως.

Εἶν' ἀλήθεια πὼς οἱ ὁμόθροσκοι Φράγκοι μὲ τὴν ἐχθρικὴν τοὺς ἀντίθεση συντέλεσαν νὰ κεντηθῇ καὶ νὰ ξυπνήσῃ τὸ ἐθνικὸν φιλότιμον περισσότερον — ἰδίως στὴν Πελοπόννησο — παρὰ οἱ διάφοροι ἀλλόθροσκοι ποὺ χτύπησαν τὴν αὐτοκρατορίαν τῆς Πόλης.

— Ἡ ἐλευθερία αὐτὴ ποὺ ὑπάρχει στὴν εἰκόνα τῆς σφαγῆς τῶν νηλιῶν, ὅπου ὁ ζωγράφος δὲν περιορίσθηκε στ' ἀρχιτεκτονικὰ πλαίσια ποὺ τοῦ περιώριζαν τὸ χῶρο, ἀλλὰ ἐπλάτυνε τὴν εἰκόνα του ὥστε νὰ ξεχειλίξῃ ἔξω ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ πλαίσια, αὐτὴ ἡ ἐλευθερία, λέει κάποιος ἀπὸ μᾶς, μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ καὶ ὡς μείωσις — ἐπομένως ξεπεσμός — τοῦ αἰσθήματος τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἐπιφανειῶν, κι' ὅχι ὡς ἀνάτασις καὶ προχώρησις.

Τὴν ἀπάντησιν τοῖν ἐπιφύλαξι αὐτὴ τὴν ἔδωκε ἓνα πουλί. Ἐκεῖ κάπου σ' ἓνα μικρὸ παραθύρου στὸ νάρθηκα εἶδαμε μέσα στὴ φραγιά τῆς μιᾶς κουκουβέργιας. Ἡ γλαῦκος τῆς Ἀθηνᾶς, τὸ σύμβολο τῆς ἐλληνικῆς σοφίας ὑπάρχει μέσα στὸ ναό, ποὺ γεννήθηκε στὸ μεταίχμιο δύο ἐποχῶν. Ὁ κ. Πεντζίκης μᾶς ὠδήγησε κι' ἀνεβήκαμε ἀπὸ μιὰ ἐπικίνδυνη κλίμακα — στενὴ σκοτεινὴ κι' ἀπότομα ὀρθή — στὸ γυναικωτῆ. Βλέποντας ἀπὸ κεῖ τὸ εὖρος τῶν ἀψίδων θυμηθῆκαμε τὸ τροπάριο : «Οὐρανίων ἀψίδων ὀροφουργέ...». Ἐθαυμάσαμε τὴν ἐπιμέλειαν τῆς οἰκοδομήσεως καὶ τὴν ἀνώτερη ποιότητα στὴν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου, ἰδίως ὅταν ὕστερα βγαίνοντας ἔξω παρατηρήσαμε τὶς διακοσμτικὰς λεπτομέρειες μὲ πλίνθους ποὺ σὲ καθὲ τμήμα καὶ ἰδίως στὰ τυφλὰ ψευδοπαράθυρα σχηματίζουν ποικίλες γεωμετρικὰς μορφὰς — κεντήματα θαυμάσια — ποὺ δικαιῶνουν καὶ ζωντανεῖν μ' ἓνα πνεῦμα παρὰ πλάηλον πρὸς τὴν σοφίαν τῆς Ἀθηνᾶς τὶς ἐπιγραφὰς τὶς χαραγμένους στὰ λίθινα περβάζια τῶν παραθύρων : «Οὐκ ἀποθανῶ, ἀλλὰ ζήσομαι», «Δεξιὰ Κυρίου ἐποίησε δύνανμιν».

Ὁ γεννώμενος νέος Ἑλληνισμὸς μὲ τῶν λόγων αὐτῶν τὴν ἐλπίδα ἐγκατέστησε σ' ὅλο τὸ μακρὸν χρονικὸ διάστημα κατὰ τὸ ὁποῖο ἐκυφορεῖτο ἡ ἀνάστασις του μέσα στὴ μήτρα τοῦ θανάτου (Φράγκικου, Τούρκικου ζυγοῦ).

Ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκα διακρίναμε διάφορες παραστάσεις σχετικὰς μὲ τὰ θιάσματα τοῦ Χριστοῦ, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ βασιλόπουλου Ἰωάσαφ καὶ τοῦ κατηχητοῦ του γέροντος Βαρλαάμ, ἁγίων προσώπων, γνωρίμων στοὺς ἀναγνῶστες τῶν «Μορφῶν» ἀπὸ τὴ δημοσιευμένη ἀφήγησις τοῦ ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Βαρλαάμ καὶ Ἰωάσαφ εἶδαμε καὶ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ ὁσίου Δαυὶδ τοῦ ὁμολογητοῦ τοῦ ἐκ Θεσσαλονίκης, ὁ ὁποῖος, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοσιν καὶ μὲ τὸ συνταξάριον, παριστάνεται ἔχοντας τὸ ἐνδιατήματό του στοὺς κλώνους μιᾶς ἐλιάς στὴν πέριξ τῆς Θεσσαλονίκης ἔξοχῃ.

Πρὶν ἐγκαταλείψουμε τὸ ναό, στεκόμαστε στὸ νότιο μέρος τοῦ περιβό-

λου του, όπου σχηματίζεται ένα είδος μικροσκοπικού οροπεδίου και απλώνουμε ειχάριστα τὸ βλέμμα μας ἐπάνω ἀπὸ τὴν θάλασσαν τῶν οἰκοδομῶν μέχρι τὴν ἀλίκυτο παραλία.

ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ

Ἡ νέα ἐξόρμηση στὴν περιήγησή μας ἀρχίζει ἀπὸ τὸ μεγάλο ναὸ τῆς Ἀγίας Σοφίας. Τὸ τρίπτυλο τῆς εἰσόδου τοῦ προαυλίου εἶναι μεταγενέστερο, ἀλλὰ ἀρκετὰ πετυχημένο στὴν ἀποιμίμηση τοῦ βυζαντινοῦ ρυθμοῦ. Ἡ αὐλὴ μὲ τὰ δέντρα καὶ μὲ τὸ συντριβάνι στὴ μέση δὲν εἶναι κάτι πὺν μειώνει τὴν αἰσθητικὴ ἐμφάνιση τοῦ μνημείου. Ἐκεῖνο πὺν χαλνοῦσε μέχρι πρὸ ὀλίγου τὴν πρόσωση τοῦ ναοῦ ἦταν τὸ πρόστοο ἀραβικοῦ ρυθμοῦ, πὺν εἶχε προστεθῇ ὕστερ' ἀπὸ τὴ μετατροπὴ τοῦ ναοῦ σὲ τζαμί. Εὐτυχῶς ὁ βομβαρδισμὸς πὺν ἔγινε κατὰ τὸν τελευταῖο πόλεμο καὶ πὺν τὸν ἔπληξε δίχως ἀνεπανόρθωτες ζημιές εἶχε καὶ τὴν καλὴ του ὄψη: Ἐγκρέμισε τὴν ἀσκήμια τοῦ προστόου. Ὅμως ἡ πρόσωση δὲν καλυτέρεψε γιατί μὲν σὰ βλογιοκαμμένη ἀπὸ τις ὁπές πὺν τῆς προέξησαν τὰ βλήματα τῆς ἐκρήξεως. Εἶναι καιρὸς νομίζω νὰ καθαρισθῇ ἀπὸ τὰ βέβηλα ἐπιχρίσματα. Κι' ἀκόμα: Νὰ ἀποκατασταθοῖν οἱ στέγες καὶ οἱ τοῖχοι τῆς βορεινῆς καὶ νότιας πλευρᾶς στὴν ἀρχικὴ τους μορφή. Τὸ ἴδιο πρέπει καὶ μὲ τὰ θυρώματα. Τότε τὸ ὑπέροχο ἀρχιτεκτονήμα πὺν εἶναι σταθμὸς σημαντικὸς στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βυζαντινοῦ ρυθμοῦ τῆς βασιλικῆς μετὰ τρούλλου, θὰ δείξῃ ὅλη του τὴ λαμπρότητα, τώρα εἶναι πολὺ ἀδικομένη.

Ὁ τύπος τοῦ ὁ ἀρχιτεκτονικὸς φαίνεται, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, πὺν ἐξελιγμένος ἀπὸ τὸν τύπο τῆς περιώνυμης Ἀγία-Σοφίας τῆς Πόλης, γιατί ἤδη ἐδῶ ἔχουμε τὴν ἀπαρχὴ τῆς διαρρυθμίσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ τετραγώνου πὺν ὑποβαστάζει τὸν τρούλλο. Βέβαια τὸ τετράγωνο αὐτὸ δὲν εἶναι τελείως ἀνεξαρτητοποιημένο, ὅπως σὲ μεταγενέστερους ναοὺς, κι' αὐτὸ κρίνεται ἀπὸ τὴ θέση πὺν ἔχουν οἱ πλάγιες πύλες τοῦ ἱεροῦ, (δηλ. ἡ πύλη τῆς Προθέσεως καὶ ἡ τοῦ Διακονικοῦ).

Ἐσωτερικὰ ὁ διάκοσμος τῶν τοίχων — πλὴν τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ τρούλλου καὶ τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ. εἶναι πολὺ μεταγενέστερος — ἔγινε στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς τουρκοκρατίας. Ὅμως τὸ τί θὰ ἦταν ὁ διάκοσμος αὐτὸς μπορούμε νὰ τὸ φαντασθοῦμε ἂν ἀποβλέψουμε στὶς τοιχογραφίες πὺν ἐσχάτως ἀνακαλύφθηκαν στὰ θυρώματα τῆς προσόψεως. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς φαίνονται νὰ εἶναι τοῦ 10ου αἰῶνα, ἔχουν αὐστηρὰ ἀσκητικὸ χαρακτῆρα καὶ τεχνικὴ καθαρὰ γεωμετρομένη καὶ εἶναι ὄντως ἀπὸ τὰ ἐξοχώτερα ὑποδείγματα τοῦ βυζαντινοῦ ζωγραφικοῦ ἥθους.

Στὸν τρούλλο καὶ στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ διατηροῦνται λαμπρότατα ψηφοιτήματα, γιὰ τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ γίνῃ εὐρὺς λόγος.

Τὸ θέμα τῆς παραστάσεως τοῦ τρούλλου εἶναι ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ συνοδεία ἀγγέλων ἀνέρχεται εἰς τοὺς οὐρανούς, ἐνῶ οἱ μαθηταὶ Του ἐκστατικοὶ παρατηροῦν τὸ θαῦμα, χωρὶς φυσικὰ νὰ ἡμποροῦν νὰ τὸν ἀκολουθήσουν. Μὲ πόση σοφία καὶ τέχνη ἐψηφοθέτησε τὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ ἄγνωστος βυζαντινὸς καλλιτέχνης! Καὶ οἱ κύριες γραμμὲς καὶ οἱ ἐλάχιστες λεπτομέρειες ἔπρεπε νὰ ἐκφράζουν τὸ ὀρθόδοξο χριστιανικὸ πνεῦμα.

— Παρατηρήσατε, μάς λέγει ὁ κ. Πεντζίκης, πόσο μεγαλοπρεπὲς εἶναι τὸ ὄχημα τοῦ Κυρίου. Τὸ οὐράνιο τόξο. Καθισμένος ἐπάνω στὸ οὐράνιο τόξο καὶ μέσα σὲ μιὰ δοξαστικὴ σφαῖρα καὶ ὑποβασταζόμενος ὑπὸ τῶν ἀγγέλων ἀνεβαίνει εἰς τοὺς οὐρανούς. Οἱ καμπύλες τῶν ἀγγελικῶν σωμάτων

ομοιάζουν με λέμβους τοῦ οὐρανοῦ. Κάτω καὶ γύρω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Παντοκράτορος Χριστοῦ καὶ τῶν ἀγγέλων, στὸ χρυσὸ φόντο ἀπλώνεται μὲ μαῦρα γράμματα κεφαλαῖα ἢ ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο δανεισμένη φράση «Ἄνδρες Γαλιλαῖοι κλπ», ἡ ὁποία ἀπευθύνεται στοὺς Ἀποστόλους,

Οἱ Ἀπόστολοι ἀπεικονίζονται μακρύτερα καὶ δλόγυρα ἔκθαμβοι καὶ ἐκστατικοί, ὁ καθένας μὲ ξεχωριστὴ ἔκφραση στὸ πρόσωπο καὶ στὶς κινήσεις, καθὼς ἀκοῦνε τὴ διδαχὴ καὶ τὶς ἐντολὲς τοῦ Διδασκάλου.

Στὴ μέση τῶν μαθητῶν πρὸς τὴν ἀνατολικὴ πλευρὶ βλέπετε, συνεχίζει, τὴ Θεομήτορα ποὺ στέκει δλόρθη ἔχοντας ἀπὸ δῶ καὶ ἀπὸ κεῖ φρουροὺς ἀγγέλους. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀντίστροφη ἀναλογία στὰ σώματα τῶν μα-



Ἡ Θεοτόκος δεομένη—τιμήμα τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ τρούλλου τῆς Ἀγ. Σοφίας.

θητῶν καὶ τοῦ Χριστοῦ. Χριστός, σῶμα μικρό, κεφάλι μεγάλο—Ἀπόστολοι σῶμα μεγάλο, κεφάλι μικρό. Φανερὴ ἡ συμβολικὴ σημασία. Ὁ Χριστὸς εἶναι μᾶλλον πνεῦμα (κεφάλι) καὶ ἵπταται στὰ οὐράνια, οἱ Ἀπόστολοι μᾶλλον ὕλη (σώματα) καὶ ἐλκονται πρὸς τὴ γῆ. Ἐπίσης, ἐνῶ τὸ ἐνδύμα τοῦ Χριστοῦ εἶσαι κατάχρυσο, τὰ ἐνδύματα τῶν Ἀποστόλων ποικίλουν σὲ πτυχώσεις καὶ βαριὰ χρώματα.

Ἡ Θεοτόκος εἶναι ψιλόλιγγη σὰν κολῶνα καὶ τὸ χρῶμα τῶν ἐνδυμάτων

των της μενεξεδι—μαβί. Καὶ τὸ χρώμα καὶ τὸ σχῆμα της ἀποτελεῖ προφανῶς συμβολικὴ μετάβαση ἀπὸ τοὺς Ἀποστόλους πρὸς τὸ Χριστό. Ἡ βλάστηση τῶν δέντρων γύρω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο εἶναι χαμηλότερη ἀπὸ τὰνάστημά της ἔτσι πὺν νὰ μπορῇ ν' ἀπλώνη τὰ χέρια της σὲ δέηση, ἐνῶ τὰ δέντρα εἶναι ψηλότερα ἀπὸ τ' ἀνιστήματα τῶν Ἀποστόλων. Σ' αὐτὴ τὴ διαφορὰ, ὅπως καὶ στὸ χρώμα, μποροῦμε νὰ προσέξουμε τὸν ἐπίμονο συμβολισμό. Ἡ μὲν Θεοτόκος ὑπερέχει τῆς βλαστήσεως (τοῦ γηίνου) καὶ ὁλόσωμη σὰν φλόγα τείνει ν' ἀνέβῃ στὸν οὐρανόν, ἐνῶ τὰ σώματα τῶν μαθητῶν ἐμποδίζονται κι' ἀπὸ τὸν ὄγκο τοὺς κι' ἀπὸ τὴν ὑπερτείνουσα βλάστηση, καὶ μόνο ἡ ψυχικὴ τοὺς ἔκφραση ὅπως ἐκδηλώνεται στὰ πρόσωπα καὶ στὴν κίνηση τοῦ σώματος ὑποσημαίνει τὴ σχέση τοὺς πρὸς τὸ θεῖο.

Ὁ κ. Πεντζίκης προσθίνει ὅτι πρέπει νὰ προσεχτῇ καὶ μιὰ ἄλλη συμβολικὴ λεπτομέρεια: Τὰ δένδρα εἶναι κατὰ τὸ ἥμισυ φωτεινὰ καὶ κατὰ τὸ ἥμισυ σκοτεινὰ. Τοῦτο δείχνει ὅτι ἡ ὅλη εἰκόνα εἶναι μιὰ ἀναγωγή τοῦ θέματος σὲ χῶρο ὅπου συγχρόνως ὑπάρχει καὶ ἡ μέρα καὶ ἡ νύχτα. Τὴν ἴδια σημασία φαίνεται πὺς ἔχει καὶ ὁ χρωματισμὸς τῶν φτερῶν τῶν ἀγγέλων ὅπου τὰ ὀφρὰ καὶ φαῖα χρώματα παίζουν μὲ τὰ κυανὰ καὶ λευκά. Ὁ καλλιτέχνης σὲ κάθε σημεῖο τῆς εἰκόνας γύριψε νὰ γεφυρώσει ἀντιθέσεις, νὰ δώσει τὴν ἐνότητα τῶν πλέον ἀντιθέτων φαινομένων. Εἶναι ἐντελῶς συγκινητικὴ ἡ λεπτομέρεια τοῦ μαντηλιοῦ πὺν κρέμεται στὴ ζώνη τῆς Παναγίας πὺν δίνει μιὰ νότα γυναικειᾶς μητρικῆς τρυφερότητος στὴν εὐθυτενὴ ἀκαμψία τοῦ σώματος τῆς Παρθένου. Ἀξιοπαρατήρητη ἐπίσης εἶναι ἡ ἐπαφὴ πὺν ἔχουν οἱ πτέρνες τῶν ἀγγέλων μὲ τὶς πτέρυγές τῶν εἶναι ὅτι καλύτερα μπορεῖ νὰ ἀρμηνεύσῃ πλαστικὰ τὴ σχέση τοῦ χοῦκοῦ μὲ τὸ οὐράνιο.

Ἰδιαίτερος ἐπισύρει τὴν προσοχὴ τοῦ κ. Προκοπίου ὁ τρόπος πὺν παριστάνεται τὸ ἔδαφος (ὅλου πατοῦν οἱ Ἀπόστολοι καὶ οἱ Θεοτόκος) πὺν ἔχει ἀποδοθῇ μὲ ποικίλες χρωματιστὲς λωρίδες.

— Δὲν σὰς θυμίζει, τοῦ λέει ὁ κ. Πεντ., τοὺς **Fauves** πὺν συχνὰ ἀποδίδουν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὴ βλάστηση καὶ τὴ χλωρίδα τῆς γῆς;

— Θυμόμαστε, λέω ἐγώ, τὴν περιγραφὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ, πὺν δημοσίευσεν ὁ κ. Πεντζίκης ἄλλοτε στὴ «Μακεδονία».

Ἡ ἐπιγραφὴ—στὸ κάτω μέρος τοῦ μωσαίου μιλεῖ γιὰ τὸ ἱστορικὸ τοῦ ναοῦ καὶ ὑποστηρίζεται ἡ ἄποψις ὅτι τὸ ὅλον μνημεῖον εἶναι ἔργο τοῦ 8ου αἰῶνα καὶ ὅτι μᾶλλον σὲ μιὰ μόνο ἐποχὴ—ἔστω τὸ 10ο αἰῶνα—πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὴν ἐκτέλεση τοῦ ὅλου ψηφιδωτοῦ, κι' ὅχι ὅπως πιστεύει ὁ Ντήλ, ὅτι τὰ διάφορα τμήματα (κέντρο—περιφέρεια) ἔγιναν σὲ διαφορετικούς αἰῶνας.

Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση ὅμως τῆς Πλατυτέρας, τοῦ ἄλλου ὑπερόχου ψηφιδωτοῦ τοῦ ναοῦ, εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ἔγινε ἐπὶ Εἰρήνης τῆς Αὐτοκρατορίας. Στὴ θέσις αὐτὴ προὐλήρχε σταυρὸς ὅπως διαφαίνεται, ἂν προσέξουμε, πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ὅμους τῆς Παναγίας, ἐκεῖ ὅπου σκουραίνουν περισσότερο οἱ ψηφίδες οἱ χρυσές.

Μπροστὰ ἀπὸ τὸ ψηφιδωτό, στὴν περιφέρεια τῆς καμάρας τῆς κόγχης διαβάζουμε καλοχάρακτες ἐπιγραφές καὶ κυκλικὰ μονογράμματα. Μεγάλῃ μᾶς προξενεῖ ὁ θαυμάσιος σὲ πολυχρῶμο κύκλο ἐγγεγραμμένος Σταυρός. Ὡραϊότατη ἐπίσης εἶναι ἡ ἐπιγραφὴ πὺν ὑπάρχει γύρω στὸ ψηφιδωτό καὶ γιὰ τὸ ἐννοιοκογικὸ τῆς περιεχόμενου καὶ γιὰ τὸν τρόπο γῆς γραφῆς.

Ὁ κ. Πεντζίκης μᾶς λέει ὅτι εὐτύχησε, ὅταν τελευταίως καθαρίστηκαν

τὰ ψηφιδωτὰ ν' ἀνέβη στὶς σκαλωσιὲς καὶ νὰ θαυμάσῃ ἀπὸ κοντὰ τὸ ἀριστοῦργημα τοῦτο. Ἐπιμένει στὴν ἀπειρη ποικιλίᾳ τῶν μεγεθῶν ψηφίδων ποὺ βοηθοῦν στὴν ὁμαλὴ διαβάθμιση τοῦ φωρὸς καὶ τῶν χρωμάτων. Τὸ ἐξαιρετικὸ στὴν Πλατυτέρα εἶν' ἀκριβῶς αὐτὸς ὁ φωτισμός, ποὺ καθὼς ἀπὸ τὰ κάτω ἀνεβαίνει κι' ἐντείνεται πρὸς τὰ πάνω ἔλκει καὶ τὴν ψυχὴ μας σὲ ἀνάταση.

Προσέχουμε τὸ παιχνίδι τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὶς ἀργυρὲς ψηφίδες τοῦ ὑποποδίου ἕως τὶς βυσσινόχρωμες τῆσκαλύπτρας τοῦ κεφαλιοῦ. Ἀλλὰ καὶ ὅλος ὁ πέριξ χρυσαφένιος χώρος δὲν συμμετέχει ὀλιγώτερο σ' αὐτὴ τὴ σεμνὴ πανήγυρη τῶν χρωμάτων, ὅπου κατὰσπαρτα ὀρνθώματα κατορθώνουν νὰ δώσουν στὴν ὅλην ἔκταση τὴν ὕψη θαλασσίνη ἐπιφάνεια, ὅταν ἐπάνω τῆς ἀντανακλῶνται κι' μαρμαρυγὲς τοῦ ἡλίου. Ἐξαιρετικὸ ἐπίσης εἶναι τὸ θέαμα ὅταν προσέξουμε μὲ πόση θέρμη μέσα σ' αὐτὸ τοῦ φωτὸς τὸ κυμάτισμα περιβάλλεται ὁ λιμὸς καὶ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας, ποὺ ἔχουν σχῆμα στάμνας ἀντεστραμμένης, ἡ ὁποία καθὼς ξέρουμε συμβολίζει τὴ Θεοτόκο. «Χαίρε, λυχνία καὶ στάμνε, μάννα φέρουσα.»

Τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἓνα μάτι εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τ' ἄλλο καὶ διαφορετικοῦ σχήματος δὲν ἀνταποκρίνεται μονάχα σὲ κάτι ποὺ ὀλιγώτερο ἔντονα ὑπάρχει στὸν κάθε ἄνθρωπο, ἀλλὰ καὶ βοηθᾷ στὸ νὰ φανῇ τὸ πρόσωπο πιὸ ἀνάγλυφο μὲ τὴν καθαρὴ ὑποδήλωσι τῶν διαφορετικῶν ἐπιπέδων τῆς εἰκόνας.

Τὸ διαφορετικὸ γραφικὸ ἐπίπεδο, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, ποὺ μᾶς ἔμαθαν σήμερα νὰ διαχωρίζουμε οἱ κυβιστές, γιὰ τὸ βυζαντινὸ καλλιτέχνη σημειώνεται τόσο καθαρὰ ὥστε νὰ διαφοροποιῇται καὶ τὸ περιεχόμενο ἀντικείμενο στὸ κάθε ἐπίπεδο. Παράδειγμα καὶ ὁ θρόνος τῆς Πλατυτέρας ποὺ ἐπίσης δὲν εἶναι ἀκριβῶς ὅμοια τὰ τμήματά του δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Παναγίας. Ἀλλὰ θεωρῶντας κανεὶς τέτοια ἔργα συχνὰ θυμᾶται τὸ : «Ὑμνος ἅπας ἡττάται ρυνεκτείνεσθαι σπευδὼν τῷ πλήθει τῶν πολλῶν οἰκτιρῶν σου».

Τὸ γεγονός εἶναι ὅτι φεύγοντας ὁ θεατὴς ἀπὸ τὸ ναό, ἀποκομίζει τὴν ἐντύπωσι θεομῆς στοργῆς ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ τὸν περιβάλλῃ καὶ μετὰ τὴν ἀπομάκρυνσή του.

Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθῇ ἓνα ἀνεπανόρθωτο σφάλμα ἢ ἔγκλημα ἐκείνων ποὺ ἔχουν κάμει τὸ σχέδιον τῆς πόλεως. Ἀντὶ νὰ κανονίσουν τὸ ἐπίπεδον τῶν δρόμων καὶ τῶν πλατειῶν εἰς τὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὸ ἐπίπεδον τῶν Βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν, ἀφῆκαν ἄδικτη τὴ στάθμη τῶν δρόμων ἢ ὁποία εἶχεν ἀνέλθει ἀπὸ τὴν πρόσχωσι τῶσων αἰώνων. Ἔτσι ἡ Ἁγία Σοφία καὶ ὠρισμένες ἄλλες ἐκκλησίαι εἶναι σὰν κυρμμένες μέσα σὲ κοιλώματα καὶ μειώνεται ὑπερβολικὰ ἡ ἐξωτερικὴ θέα τῶν. Εἶναι νὰ θλίβεται κανεὶς ὅταν βλέπῃ τὴν κατὰστασι αὐτὴ κι' ὅταν φαντάζεται τὴν παλαιὰν αἴγλην καὶ λαμπρότητα τῆς Ἁγίας Σοφίας, τὴν ὁποίαν θὰ ἐθαύμαζαν οἱ βυζαντινοὶ πρόγονοί μας.

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Πρὸς τὸν περιωλλή ναὸν τοῦ μεγαλομάρτυρος πολιούχου ὁδεύομεν φιλοδημήτριοι. Τὴν πλατυτέρα λεωφόρον Ἀριστοτέλους ἀνεβαίνομε, ἀλλὰ τοῦ ναοῦ ἡ θέα ἐμποδίζεται ἀπὸ τὰ νέα μέγαρα ποὺ ἔχουν κτισθῇ μπροστά. Ἡ βυζαντινίζουσα ὕψη τῶν μεγάρων τῆς λεωφόρου ἀποδεικνύει ὅτι οἱ συντάκτες τοῦ σχεδίου τῆς πόλεως μετὰ τὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1917 εἶχαν ξεκινήσει ἀπὸ ἀρχῆ σωστή. Ὅμως τὸ τέρμα κατὰ περίεργον τρόπο ἀποκρύπτει ἀπὸ τὸ νότο τὸ κατ' ἐξοχὴν βυζαντινὸ κτίσμα, τὸ ἀγλαΐσμα τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τῶν αἰώνων. Μόνον ἀπὸ πολὺ μακριὰ μπαίνοντας στὸν κόλπο ἀπὸ τὸ Μεγ. Καραμπορονοῦ εἶναι ὁρατὴ μιὰ μικρὴ λωρίδα τοίχου μὲ λίγες σειρὲς τοῦ τούβλων. Καθὼς βαδίζουμε πρὸς τὴν πλατεῖα Δικαστηρίου βλέπουμε μόνο τὴ στέγη καὶ τὴ φιάλη καὶ τὸ αἶθριο τοῦ ναοῦ.

Περάσαμε τὴν Ἐγνατία καὶ ἀφήνομε δεξιὰ τὸ Λουτρό καὶ λίγο πὺ πάνω, ἀλλὰ καὶ πὺ δεξιὰ βλέπουμε τὸ ἐν εἵδει γκαράζ ἀνεγερθὲν κτήριο ἐπὶ τῶν ἐρειπίων τοῦ ἄλλοτε μεγάλου ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικολάου ποὺ κήκε στὰ 1917.

Ἀριστερά μας πρὸς τὴ Δύση, διακρίνεται ὁ ναὸς τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν, ἀληθινὸ κομφοτέχνημα—σημαντικὸς προσεχὴς σταθμὸς στὴν περιήγησή μας. Λίγο πὺ ἐπάνω, ὅπου ἡ πλατεῖα κάπως στενεύει, ὑποθέτου ὅτι ἦταν ὁ ναὸς τῆς Παναγίας τῆς Καταφυγῆς. Ἀπὸ κεῖ καὶ πάνω ἀρχίζει τὸ ἀρχαῖο στάδιο.

Φθάνοντας στὴν ὁδὸν Ὀλύμπου βρισκόμαστε στὴν περιοχὴ ὅπου εἶχε κτισθῇ ὁ ναὸς τοῦ Ἀγ. Νέστορος. Στὴν ἀντικρυνὴ μάντρα ἀπὲξω ἐσώζετο ὡς τὰ τελευταῖα ἓνα μεγάλο μονόλιθο πιθάρι, τμήματα κινῶν καὶ κεινόμενα.

Ὅλων αὐτῶν ἡ ἀνάμνηση μᾶς βοηθᾷ νὰ φαντασθοῦμε τὴν ἐπισημότητα τοῦ δρόμου πρὸς τὸ ναὸ, τὸ κέντρο τῆς πόλεως, τὴν καρδιά της, ὅπου ἡ διαμονὴ τῆς μεγάλης μορφῆς τὴν ὁποῖαν ἐλάτρευαν—καὶ λατρεύουν ἀκόμη—καὶ ὠρχίζοντο στ' ὄνομά της. «Μὰ τὸν σὸν καὶ ἐμὸν Δημήτριον!»

Στὴν Ἑλληνικὴ πατρολογία τοῦ **Migne** πρέπει νὰ διαβάσῃ κανεὶς ὅλα τὰ σχετικὰ μὲ τὸ βίον καὶ τὰ θαύματα τοῦ πολιούχου, καθὼς εἶναι γραμμένα σὲ μιὰ γλῶσσα μᾶλλον ἀπλὴ καὶ λαϊκὴ, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ φανταστῇ καὶ νὰ νιώσῃ σὲ ὅλῃ του τὴν πληρότητα τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τούτου Ἰδρύματος. Λόγιοι ἀπ' ὅλα τὰ πέρατα τῆς Βυζ. Αυτοκρατορίας εἰς ὅλους τοὺς αἰῶνας ὕμνησαν τὸν μυροβλήτην. Ὁ Νικηφόρος Βλεμμύδης συνέθεσε ὕμνον ἐμπνευσμένον. Ὁ συναξαριστὴς Νικόδημος μᾶς βεβαιώνει ὅτι εἶχαν συνταχθῇ ἔξιν κανόνες τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, ὁ καθένας σὲ ἰδιαίτερον ἦχο, καὶ μὲ τοὺς δυὸ ποὺ ἔγραψε αὐτὸς ἀποτελέσθηκε ἡ ὁ κ τ ῶ η χ ο ς τοῦ Ἀγίου. Πολλὰ τροπάρια συνδέονται μὲ τὴν πόλιν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἀναφέρονται στὴν κατατρόπωση τῶν βαρβάρων ποὺ τὴν πολιορκοῦσαν.

Ὁ μέγας φρουρὸς Θεσσαλονίκης ὁ ρύστης ἐν τοῖς κινδύνοις ὁ ἐξαί-
 ῶς μέγας Κυρίου ποταμὸς |ρετος
 τέρπει λαμπρῶς τὴν πόλιν σου πρόμαχος ὁ κράτιστος κ.λ.π.
 τοῦ μύρου τῆς ὁρμήμασι κ.λ.π. (Πατριάρχης Φιλόθεος)

(Πατριάρχης Φιλόθεος)

Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ,

Ὁ μέγας φρουρὸς Θεσσαλονίκης πόλις Θεσσαλονίκη

ἀγάλλου καὶ χόρευε
πίστει λαμποφοροῦσα
Δημήτριον τὸν πανένδοξον
ἀθλητὴν καὶ μάρτυρα τῆς ἀληθείας
ἐν κόλποις κατέχουσα θησαυρόν,
ἀπόλαβε
τῶν θαυμάτων τῆς ἰάσεως καθορῶσα
καὶ βλέπε καταράσσονται
τῶν βαρβάρων τὰ θράσκη κ.λ.π.
(Γεώργιος Σικελιώτης)

Τείχος ὠχυρωμένον ἡμῖν

τὰς ἐλεπόλεις
τῶν ἐχθρῶν μὴ πτοούμενον
ἐδόθη τὰς τῶν βαρβάρων
ἐπιδρομὰς καταργῶν
καὶ πασῶν νόσων τὰ συμπτώματα
κρητὶς ἀκατάβλητος
καὶ θεμέλιος ἄρρηκτος
καὶ πολιοῦχος
καὶ οἰκιστὴς καὶ ὑπέρμαχος ἐχρη-
μάτισας

τῇ σῇ πόλει Δημήτριε κ.λ.π.

(Τὸ γ' τροπάριον τῶν Ἀγίων).

Ρήσεις γεμάτες στοργικὴ οἰκειότητα σταλαῖζουν στὴν ψυχὴ μας ὑψηλὴν παρηγορίαν. Οἱ χρονογράφοι μνημονεύουν συχνὲς ἐπισκέψεις τῶν Βασιλέων στὸ ναό. Ἀπὸ τῆς συγκινητικώτερες μορφῆς ποὺ κατέφυγαν εἰς τὸν τάφον τοῦ Ἀγίου — μέσα εἰς τὸν ναὸ του — εἶναι ὁ Μιχαὴλ ὁ Δ' ὁ ἐπιληπτικός, ποὺ ἐξήγησε τὴν θεραπείαν του ἀπὸ τὸν Ἅγιον. Πολεμῶντας τοὺς προαιωνίους ἐχθροὺς ὁ Βασίλειος ὁ Βουλγαροκτόνος, στὴν πιὸ δύσκολη στιγμή τοῦ ἀγῶνος του ἔκαμε δέηση σὲ τοῦτον τὸν ναὸ τοῦ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος. Ἐρχεται ἀκόμα στὸ νοῦ μας μαζί μὲ τὰ πολλὰ θαύματα τοῦ Ἀγίου καὶ ἡ πλημύρα τοῦ μύρου ποὺ ἀνάβλυζε ἀπὸ τὸν τάφο του ὅφθονο τὶς μέρες ποὺ οἱ Νορμανδοὶ πάτησαν τὴ Θεσσαλονίκη, καθὼς μαρτυρεῖ ὁ πολὺς Εὐστάθιος.

Στεκόμαστε στὴν ἀπέναντι πλευρὰ τοῦ φερωνύμου δρόμου καὶ θαυμάζουμε τὸ ἀνακαινισμένο (1) μνημεῖο. Εἶναι ἡλιοβασιλεμα. Ὁ ἥλιος γέρνει πρὸς τὸ βουνὸ καὶ οἱ ρόδινες ἀχτίδες του ἐπανέξουν μὲ τὴν αἴγλη τους τὴν ἐντύπωση ποὺ προξενεῖ ἡ τοιχοποιΐα μὲ τὴν πυκνὴ χρησιμοποίηση κόκκινων τοῦβλων ἰδίως στὰ ὑπερκείμενα μέρη τῆς οἰκοδομῆς.

Σχολιάστηκε ἡ ἐργασία τῆς ἀνακαινίσεως μὲ βάση τὰ σχέδια καὶ τὶς σημειώσεις τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀριστοτ. Ζάχου, ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς, ποὺ ἤξερε νὰ διακρίνῃ τὴ γενικότητα στὶς μεγάλες γραμμὲς τῆς συνθέσεως τῶν ναῶν καὶ τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ κ. Πεντζίκης, παρατηρεῖ ὅτι, ἂν λογαριάσουμε πόσο στὴ βυζαντινὴ τέχνη ἡ λεπτομέρεια παίζει πρωταρχικὸ ρόλο, συνδύαζοντας τὴν ἐνότητα μὲ τὴν ποικιλία ἀντιθέσεων καὶ ἀντιφάσεων, εἶναι φυσικὸ κάποτε νὰ μᾶς ἐκανοποιοῦν μερικὰ ἐπιτεύγματα τοῦ σύγχρονου καλλιτέχνη.

Ὁ κ. Προκοπίου, καθὼς πῆγαμε καὶ ἀτενίζαμε τὸ πολυεπίπεδο σάλο τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς, προσέχοντας γωνίες καὶ χαμπύλες στὴν πολλαπλὴ τῆς διάθρωση μιλάει γιὰ μουσικὴ.

Τώρα, μετὰ τὴν ἀνακαίνιση, καθάρισε καὶ ξεχώρισε ὁλοφάνερα τὸ μι-

(1) Ἡ προσπάθεια ἀποκαταστάσεως τοῦ μνημείου ποὺ κήκερ στὰ 1917 ἄρχισε το 1926 μὲ τὸν ἀλησμόνητο ἀρχιτέκτονα Ἀρ. Ζάχο, διακόπηκε ἀργότερα γιὰ λόγους οἰκονομικοῦς. Μόλις τέλειωσε ὁ τελευταῖος πόλεμος ἡ ἀποκατάσταση ξανάρχισε. Τὴν ἐπιστημονικὴ ἐποπτεῖαν καὶ τὸν τεχνικὸν ἐλεγχον τῶν ἐργασιῶν τῆς ἀναστηλώσεως ἔχει ἡ Ἐπιστημονικὴ Ἐπιτροπὴ καὶ μέλη τῆς εἶναι οἱ κ.κ. Γ. Σωτηρίου, Α. Ὁρ-Ὁρλάνδος καὶ Ἀνδρ. Ευγγούπουλος καθηγηταὶ Πανεπιστημίου, Στ. Πελεκανίδης Ἐφορος Βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων κ.λ.π. Ἡ τεχνικὴ διεύθυνσις τῶν ἀναστηλωτικῶν ἐργασιῶν ἔχει ἀνατεθῇ στὸν ἀρχιτέκτονα κ. Α. Θανόπουλον. Βλ. «Μορφές» Σεπτέμβριος 1947, σελ. 445-449, ἀρθρὸ τοῦ Στ. Πελεκανίδη γιὰ τὴν ἀναστήλωση τοῦ ναοῦ.

κρὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στὴν Νοτιανατολική γωνία τοῦ ναοῦ. Ἀπὸ τὸ ὑψηλότερο σημεῖο τῆς στέγης τὸ μάτι μας κατακυλάει στ' ἀνοίγματα τῆς ὑπογείου Κρύπτης διακρίνοντας τὴν ἀτομικὴ σημασίαν τοῦ κάθε τούβλου, τοῦ κάθε σημαδιοῦ στὶς μεγάλες ἀρχιτεκτονικὲς ἐπιφάνειες. Ὁλόκληρο τὸ τμῆμα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς φαίνεται καθαρὰ ὅτι ὑπακούει σὲ διπλὴ κατεύθυνση (δυν' ἀξόνων), πρᾶγμα ποὺ πολλαπλασιάζει τὴ ρυθμικὴ ποικιλία τῶν ἐπιφανειῶν. Ἐχοῦμε τὴν ἐντύπωση δέντρου μὲ πολλαπλὴ διακλάδωση, ὅπου διοχετεύονται καὶ χύνονται οἱ χυμοὶ τῆς πίστεως καὶ τῆς ζωῆς.

Στὴ βορινὴ πλευρά, παρ' ὅλα ποὺ ἓνα ἐρειπωμένο παλιόσπιτο παρῆμι ποδίζει τὴν πλήρη ἐρευνα τοῦ χώρου, ἡ ἀρχαιολογικὴ σκαπάνη ἀνεκάλυψε διπλὰ πρότυπα καὶ παρεκκλήσια καθὼς καὶ τὰ θεμέλια τῶν κτιρίων τῆς ἐπισκοπῆς καὶ τῶν κελῶν ποὺ ὑπενθυμίζουν τὴν σημασίαν τοῦ ναοῦ ὡς προσκυνήματος, ὅπου τὰ πλήθη τῶν πιστῶν συνέθρεαν ἀπὸ παντοῦ, καθὼς καὶ ὡς κατοικητηρίου τῶν ἱερέων καὶ διακόνων καὶ τῶν τροφίμων ὁρφανῶν παιδῶν ὑπὸ τὴν προστασίαν τοῦ Ἁγίου (ἁγιοπαίδων).

Δὲν πρόκειται περὶ ἐνὸς ἁπλοῦ ναοῦ, ἀλλὰ περὶ συγκροτήματος κτισμάτων μὲ κέντρον τὸν ναόν. Ὑπόγεια κρύπτη (μὲ ἰδιώτερον λατρεῖον), παρεκκλήσια πολλὰ, κελία καὶ ἐπισκοπή, ὁρφανοτροφεῖο, ὑπόγειοι ἐπίσημοι τάφοι—ὅλ' αὐτὰ ἐπεκτείνουν τὸν ὄγκον καὶ τὴν μεγάλην σημασίαν τοῦ μνημείου γιὰ τὴ χριστιανικὴ ζωὴ.

Ὑποτεροῦ ἀπὸ τὴν προετοιμασίαν ταύτην, ἡ καρδιά μας νιώθει τὸν ἐαυτὸ τῆς πανέτοιμο, ὥστε τὴν ἐπομένη μὲ πᾶσαν εὐλάβειαν νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὸν οἶκον τοῦ Θεοῦ. Μπήκαμε ἀπὸ τὴ δυτικὴ πύλη, ποὺ ἦταν ἡ μόνη ἀνοιχτὴ, μέχρ' ὅπου πέρσῃ μετὰ τὴν ἀναστήλωση ἐγκαινιάσθηκα πάλιν ἡ ἐκκλησία, ὁπότε διανοιχθῆκε καὶ ἡ νότια πύλη.

Εἰσχωροῦμε ἀπὸ τὸ Νάρθηκα στὸ τρίβηλον (τοῖς πυλῶν) ποὺ ὡς θυροφύλλα εἶχε τοῖα βῆλα (παραπετάσματα) καὶ ἡ πρώτη καταπληκτικὴ ἐντύπωση προξενεῖται ἀπὸ τὶς κολῶνες. Κολῶνες στὸ τρίβηλον, κολῶνες σὰ δοντοστοιχίες ποὺ χωρίζουν τὸ ἐσωτερικὸ σὲ πέντε κλίτη, κολῶνες στὸ ἱερόν ποὺ ἀποτελοῦν χωριστὸ ἐγκάρσιον κλίτος πρὸς τ' ἄλλα πέντε, δέντρα συμβολικὰ τῆς βλαστικῆς δυνάμεως τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Ἐδῶ κι' ἐκεῖ ἀνάμεσα στὶς κολῶνες ὑψώνονται πεσσοί, ποὺ φαίνεται πὺς ἔχουν προστεθῇ τὸν 7ον αἰῶνα, ὁπότε ἀνακαινίσθηκε ὁ ναός, γιὰτὶ εἶχε καὶ. Γυναικωνίτες διπλοὶ σχηματίζονται σὲ διαφορτικὰ ὕψη καὶ ἀπαυξάνουν τὸν ἄλλωστε ἀπέραντον χῶρον τῆς πεντάκλιτης Βασιλικῆς, ποὺ πρωτοκτίσθη τὸν 5ῷ αἰῶνα ἀπὸ τὸν ἑπαρχὸν Λεόντιον εἰς ἔνδειξιν εὐγνωμοσύνης γιὰτὶ τὸν ἐθεράπευσεν ἀπὸ δεινῆ νόσου.

Τὸ ἐσωτερικὸν τοῦ ναοῦ ὁλόκληρος κόσμος, μὴ μικρογραφία τοῦ κόσμου μέσα στὸν κόσμον. Μονάχα μὴ τέτοια θεώρηση καθιερώνῃ τὸ οἰκοδομικὸ ὄλκον, ὥστε νὰ καταστῇ ὁ οἶκος τοῦ Θεοῦ τοῦ σύμπαντος κόσμου.

Ὁ κ. Ντάλιος ὑπενθυμίζει σὲ κατάλληλη στιγμή τὸ σχετικὸ θρύλον σύμφωνον μὲ τὸν ὅποῖον ὁ Ἅγιος ἄφηκε τὰ οὐράνια κι' ἐρχότανε νὰ παρεπιδημήσῃ ἀνάμεσα στοὺς ἀγαπητοὺς τοῦ συμπολίτας. Δι' αὐτό, λέει ὁ θρύλος, σ' ἓνα τμῆμα τοῦ ναοῦ ὑπῆρχε ἰδιώτερον αἶθουσα μὲ χρυσὴ κλίνη γιὰ τὴν ἀνάπαυσιν τοῦ πολιούχου καὶ μὲ χρυσὴ ἐδρα γιὰ νὰ παρακάθῃται «σὺν αὐτῷ ἡ Δικαιοσύνη».

Ὁ θεῖος κόσμος καὶ ἡ ζωὴ τῶν ψυχῶν ἐν τῷ Παραδείσῳ ἔντεχνα συμβο-

λίζονται στο περικλεές οικοδόμημα, ὅπως μᾶς τὸ μαρτυροῦν πολλὰ δείγματα, πού σώθηκαν ἀπὸ τὴν καταστροφικὴ μανία τῆς πυρκαϊᾶς τοῦ 1917. Ἡ ὀρθομαρμάρωση, τὰ κιονόκρανα, τὰ ψηφιδωτά, οἱ τοιχογραφίες.

Σ' ἕναν περὶ τοῦ νάρθηκος ἕνα ὀρθογώνιο μάρμαρο, μὲ μόνὰ τὰ νερά του στὴν ἐρυθρίζουσα σύστασή του δίνει τὴν ἐντύπωση ἑνὸς ἀνθρωπίνου σώματος καὶ ταυτόχρονα μιᾶς πυκνῆς βλαστήσεως ὑδροβίων θαλλῶν καὶ ραμνῶν. Ἐπάνω ἀπὸ τὸ τριβηλο—στοῦ ἐσωτερικό,—μὲ ἄσπρο μάρμαρο καὶ μὲ πολυδιάσματα πράσινα ἄλλον μαρμάρου γίνεται ἡ ἀπομίμηση τοῦ ἴδιου τοῦ τριβήλου. Σὲ πολλὰ σημεία ἡ ὀρθομαρμάρωση μιμεῖται μὲ τὰ ἴδια νερά τοῦ μαρμάρου τὰ ἀπλᾶ θέματα τῆς ἀμεσότητος ἀνάγοντάς τας στὸ χωρὸ τῆς φαντασίας, ἄλλοι τὰ μάρμαρα ἀπλώνονται σὲ σχήματα γεωμετρικά. Κάθε πλαίσιο περατώνεται μ' ἕνα εἶδος γλυπτῆς δαντέλλας πού ἀπομονώνοντας καὶ συνδέοντας τὶς μερικὲς μορφὲς ἐντείνει τὴν ἐντύπωσή των.

Ἄλλ' ἐκεῖ πού ἡ φαντασία ὀλοκληρώνει λαμπρότερα τὴν εἰκόνα τῆς πέρας τοῦ τάφου ζωῆς μέσα στὴ μακαρία τοῦ Δημιουργοῦ ἀγκάλη εἶναι τὰ ποικίλα κιονόκρανα μὲ τὰ ἐπιθήματα ἑπάνω σ' αὐτά, πού φαντάζουν ἀληθινὲς κεφαλὲς τῶν κιόνων, τῶν δέντρων τῆς ζωῆς. Κιονόκρανα θεοδοσιανά, μὲ τὰ προιονωτὰ φύλλα τῆς ἀκάνθης καὶ τὶς ἔλικες στὶς τέσσερες ἄκρες, σὲ δυὸ τρεῖς παραλλαγές, ὅπου τὶς ἔλικες τὶς ἀντικαθιστοῦν κεφάλια κριῶν ἢ γρουπῶν καὶ στὸ μεσοδιάστημα ἀντοί, καὶ ἄλλα ὅπου λείπει ὁλότετα ἡ ἀκάνθη καὶ κάτω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν κριῶν καὶ τῶν γρουπῶν διάφορα σκαλιστὰ πλεξίματα σὰν δαντέλλες, καὶ ἄλλα μὲ ἀπλὴ φυτικὴ γεωμετρικὴ διακόσμηση στυλιζαρισμένη. Οἱ κολῶνες οἱ περισσότερες ἀπὸ λευκὸ μάρμαρο τῆς Προκονήσου, ἄλλες ἀπὸ πράσινο ὀφίτη λίθο τῆς Θεσσαλίας καὶ ἄλλες σκούρες κόκκινες ἀπὸ γρανίτη Αἰγυπτιακό. Δὲν ἔχουν ὅλες τὸ ἴδιο ὕψος καὶ γι' αὐτὸ οἱ βάσεις πού εἶνε ἄνισες ἐξισώνουν τὶς κολῶνες, καὶ τοῦτο ἀποδεικνύει ὅτι μερικὲς εἶναι παρμένες ἀπὸ παλαιότερα κτήρια. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι ὁ βυζαντινὸς τεχνίτης ὡς κόσμημα γιὰ τὴν καλύτερη καὶ πλουσιώτερη ἐμφάνιση τοῦ ἐντευκτηρίου τῆς πίστεώς του μεταχειρίζεται χωρὶς δισταγμὸ μέλη τῶν πλέον παλαιῶν μυθικῶν παραστάσεων.

Καὶ ἂν ἀκόμα ἡ μαρτυρία τῶν κειμένων δὲν διέσωζε πυκνὲς τὶς περιπτώσεις τῆς εἰσρογερτικῆς καὶ παρήγορης τοῦ θεοῦ ἐπινεύσεως, θὰ ἐξαρκούσαν πρὸς βεβαίωσίν της τὰ λαμπρὰ ψηφιδωτὰ τῆς θανατοουργίας τῆς ἀγίας μορφῆς τοῦ πολιούχου. Τὰ σωζόμενα ψηφιδωτὰ (πλὴν ἑνὸς πού εἰκονίζει τὸ Ἅγιο Σέργιο,) ἄλλα μαρτυροῦν θαυμασίας ἰάσεις καὶ ἔχουν ἀφιερωματικὸ χαρακτήρα, καὶ ἄλλα μεγαλύνουν τὴ λατρεία τοῦ Ἁγίου μὲ τὸν κτιτορικὸν τους χαρακτήρα. Τὸ σημαντικώτερο ψηφιδωτὸ εἶναι στὴ βορεινὴ ἐπιφάνεια δεξιῦ (καθὼς βλέπουμε πρὸς τὴν ἀνατολή) στυλοῦ (πεσσού) μπροστὰ στὸ Ἱερὸ τοῦ ναοῦ. Παριστάνεται ὁ Ἅγιος Δημήτριος ἀνάμεσα σ' ἕναν ἱεράρχη καὶ σ' ἕναν ἄρχοντα, πού πιστεύουν ὅτι εἶναι ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ἰωάννης καὶ ὁ ἑπαρχὸς Λεόντιος (ὁ β' ἔκτισε τὸ ναὸ τὸν ἐ' αἰῶνα κι' ὁ πρῶτος τὸν ἀνεκαίνισε τὸν ζ'). Κάτω ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή σὲ δυὸ ἱαμβικούς στίχους, (ὁ καθένας ἀπὸ δυὸ τρίμετρα).

Τοὺς δυὸ «τίστας» ὁ Ἅγιος Δημήτριος τοὺς περιπτύσσεται κρατῶν τὰς τοὺς ὤμους των, μορφὴ σχεδὸν ἐφηβικὴ, εὐγενής, μὲ πλουσία στολὴ ὅπου ξεχωρίζει ἑπάνω στὸ μανδύλιν τὸ διακριτικὸ τοῦ ἀξιωματοῦ τὸ ταβλίον. Οἱ φυσιογνωμίαι τῶν δυὸ κτιτόρων εἶναι πορτραῖτα καταπληκτικὰ σὲ ρεαλισμό, δηλ. σὲ πιστότητα ὡς τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια, δίχως αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι τὰ πρόσωπα ἀποδίδονται ἀκριβῶς καὶ ἀντικειμενικῶς σωστά. Ἡ

σια - ἴσια μιὰ ἀντικειμενικὴ ἀκρίβεια προσθέτει ὁ κ. Πεντζίκης δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ἐπιτρέψῃ μιὰ πυκνὴ συρροὴ στοιχείων. Εἶναι ἄλλωστε ὁλοφάνερη ἡ ἀντίθεση ποὺ ἔχει συμβολικὴ σημασία, μεταξύ τῆς ιδανικῆς ἀγίας μορφῆς



Κτίστας θεωρεῖς τοῦ πανενδόξου δόμου ἐκείθεν ἔνθεν μάρτυρος Δημητρίου, τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στολῶ(ν) μετατοποντός κ(αι) πόλιν λυτρονμένου. τοῦ Δημητρίου καὶ τῶν ρεαλιστικῶν μορφῶν τῶν θνητῶν κτιτόρων.

Μέσα στὸ ρεαλισμὸ τῆς ὅλης ἀπεικονίσεως—ὅχι μόνο σ' αὐτὸ τὸ ψηφιδωτό, ἀλλὰ καὶ γενικώτερα, διακρίνεται καθαρὰ ἡ τάση νὰ πειθαρχηθῇ ἡ

ἀνθρώπινη μορφή σὲ γεωμετρικὰ σχήματα. Ἔτσι ἐξηγεῖ ὁ κ. Προκοπίου τὸ καθαρῶς ζωγραφικὸ νόημα τῶν ἐπάλξεων πίσω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν δύο κτιτόρων, ποὺ βοηθεῖ σ' ἓνα τετραγωνισμό τῶν κεφαλῶν, πράγμα ποὺ βλέπουμε νὰ τὸ μεταχειρίζεται καὶ ὁ Παρθένος στὶς συνθέσεις του. Ἐξακολουθώντας ὁ κ. Προκοπίου ἐπιμένει καὶ σὲ ἄλλα στοιχεῖα κοινὰ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν πορισμάτων τῶν ἐμπρεσσιονιστῶν.

Εἶναι φανερὴ ἡ συμμετρία καὶ ἡ ἰσορροπία τῶν ἐπιφανειῶν στὸ σύμπλεγμα ποὺ σχηματίζουν οἱ δύο ἐπάλξεις μὲ τὸ φωτοστέφανο τοῦ Ἀγίου στη μέση, ὅπου ἡ ἀντίθεση τῶν σχημάτων—ἓνας κύκλος μετὰξὺ δύο τετραγώνων—ἐντείνει τὴ συμβολικὴ διάκριση τῶν προσώπων καὶ ὑπογραμμίζει ἐξ ἄλλου τὴ βαθύτερη ἐνότητα ποὺ τὰ συνδέει.

Ἄλλ' ἐκεῖ ποὺ ὁ κ. Προκοπίου βρῖσκει ἀφθονες ἀφορμὲς γιὰ τέτοιες, παρατηρήσεις εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου—ἔργα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς τοῦ ἰδ' αἰῶνος στὴν περίοδο δηλ. τῆς μεγάλῃ, τερῆς ἀκμῆς τῆς Θεσσαλονίκης.

Σ' αὐτὲς οἱ τεχνίτες ἐπεξεργάζονται τὴν ἀνθρώπινη μορφή μὲ σκιά πρόσινη. Ἰδιαίτερο ὁ τόνος τοῦ πράσινου στὶς σκιές εἶναι γλυκύτατος καὶ ἑναρμονίζεται πολὺ εὐχάριστα γιὰ τὸ μάτι μὲ τὴν ὥχρα σὲ κλίμακα ἀντιθέσεων ὅπου ἐπιτρέπεται δῶ κι' ἐκεῖ ἓνα φανερὸ ξεχώρισμα τόνων σὲ μὲν χρῶμα. Γενικὰ ἡ ἁρμονία τῶν χρωμάτων τῶν τοιχογραφιῶν ἐμπνέει ἓνα αἶσθημα οἰκείας τρυφερότητος. Ὅστερ' ἀπὸ τὴν πρώτη γενικὴ ἐντύπωση, ξεχωρίζουν οἱ λεπτομέρειες τῶν προσωπογραφιῶν τῶν ἁγίων πατέρων σὲ προτομή, τῶν ὁλόσωμων πολεμικῶν ἁγίων καὶ τῶν παραστάσεων τῶν σχετικῶν μὲ τὸ βίον καὶ τὰ θαύματα τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου τοῦ ὁμολογητοῦ τοῦ Θεσσαλονικέως (θαύματα, θεραπείες, κοίμησίν του).

—Κι' αὐτὸς εἶναι Σαλονικίος; ρωτᾷ ὁ κ. Ντάλιος.

—Ἐβδομήτα ὀχιὸν ἁγίους καὶ ἁγίας ἀπὸ τὴ Θεσσαλονικὴ ἔχω μετρήσει στὰ μνηαῖα, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, καὶ ἀσφαλῶς θὰ ὑπῆρξαν κι' ἄλλοι ποὺ μὴν διέφυγαν. Ὑπολογίζω ὅτι θὰ προσεγγίζουν τὸν ἀριθμὸν ἑκατό.

—Εὐγε, εὐσεβὴς Θεσσαλονικὴ, εἶπε κάποιος σοβαρῶ.

Ὁ κ. Πεντζίκης μᾶς ξαναφέρνει μπροστὰ στὸ ἴδιο ψηφιδωτό, ἐπιμένοντας ὅτι πέρ' ἀπὸ τὶς ἀναλογίες ποὺ παρατηροῦνται μετὰξὺ τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς μοντέρνας τέχνης, πρέπει νὰ χαράξουμε μιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα σ' αὐτὸ ποὺ ἔκαμαν οἱ βυζαντινοὶ χρησιμοποιοῦντας τὴν ὅποια παρατήρηση ἐπάνω στὸ πρᾶγμα ὅχι γιὰ ἔκφραση τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος, ὅπως γίνεται στὴν ἐποχὴ μας, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀπόδειξη τῶν μορφῶν τοῦ ὑπερπέραν. Διὰ τῶν αἰσθητῶν τὰ ὑπεραισθητά. Μὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα δείχνοντας τὰ σχέδια ποὺ εἶναι ζωγραφισμένα ἐπάνω στὸ μανδύα τοῦ Ἀγίου Σεργίου—στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ ἴδιου στύλου—ἐπιμένει στὴν διὰ τῆς Ἑλληνικῆς γεωμετρίας συντελούμενη ἀναγωγή τοῦ πραγματικοῦ. Ὁ Ἅγιος Σέργιος εἶναι ὀρθὸς σὲ στάση προσευχῆς, μὲ πρόσωπο ἐξιδανικευμένο καὶ φέρει ὅμοια στολὴ μὲ τὸ Δημήτριον καὶ ἀκόμα τὸ χρυσὸ «μανιάκιον» (περιδέραιο) δηλωτικὸ ἀνωτέρου στρατιωτικοῦ ἀξιώματος.

Ἀπέναντι στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου μὲ τοὺς δύο κτιτόρας, βλέπουμε ἄλλο ψηφιδωτὸ ὅπου εἰκονίζεται ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἅγιος Θεόδωρος ὁ στρατηλάτης. Ἐδῶ ἡ ἐντύπωση εἶναι διαφορετικὴ. Ἡ παράσταση τῶν μορφῶν εἶναι ἀδρότερη, λιτότερη καὶ ἀσκητικώτερη. Τὸ ψηφιδωτὸ τοῦτο φαίνεται πὺς ἀνήκει στὸ αὐστηρὸ μοναστικὸ ρεῦμα τῆς βυζαντινῆς ψηφιδογραφίας, ἐνῶ τὰ προηγούμενα ἀνήκουν στὸ αὐτοκρατορικὸ ρεῦμα.

Στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου μόλις μπαίνουμε ἀπ' τὸν τὸν νάρθηκα θαυμάζουμε μιὰ ψηφιδωτὴ εἰκόνα ὅπου μιὰ μητέρα μὲ πλατὺ μανδύα ὁδηγεῖ ἓνα μικρὸ παιδί πρὸς τὸν Ἅγιο Δημήτριο, ὁ ὁποῖος στέκεται ὀρθὸς μὲ τὰ χέρια σὲ θέσῃ προσευχῆς κοντὰ σ' ἓνα μικρὸ οἰκοδόμημα ποὺ πιθανῶς παριστάνει τὸ κιβώριο τοῦ Ἁγίου. Ἡ μητέρα ἀφιερώνει τὸ παιδί της στὸν Ἅγιο, γιατί ἴσως τὸ ἐθεράπευσε ἀπὸ κάποια ἀρρώστεια. Ὑπάρχουν κι' ἄλλα τμήματα ψηφιδωτῶν, λείψανα τῆς πυρκαϊᾶς.

Ὅμως ἡ ἐντύπωση ἀπ' ὅλες τὶς ψηφιδωτὲς παραστάσεις φέρνει τὴν ψυχὴ σὲ διακυμάνσεις ποικίλων μουσικῶν διαθέσεων ποὺ ἐναλλάσσονται χωρὶς καμμιὰ ταυτολογία ἢ ἐπανάληψη—χαρακτηριστικὰ ποὺ ἄλλοτε ἀποδίδονταν στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Δὲν ὑπάρχει ὁμοιομορφία, ἀλλὰ ἐνότης ρυθμική. Ὁ ρυθμὸς στὸν προσεκτικὸ θεατὴ γίνεται καὶ σήμερα αἰσθητὸς κι' αὐτὸς εἶναι ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ χωρέσῃ στὴν κατάλληλῃ θέσῃ κάθε λεπτομέρεια καὶ σημάδι τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου τοῦ μεγάλου τούτου μνημείου.

Ἡ τέτοια ρυθμικὴ ἐνότης συνδέει καὶ τὶς τοιχογραφίες μεταξὺ τους καὶ μὲ τὰ ψηφιδωτά. Ἔτσι ἔχει τὴ θέσῃ τῆς ἢ μὲ χρώματα ἀπομίμηση τοῦ μαρμαρίνου διακόσμου τοῦ μεσαίου κλίτους. Ὁ καλλιτέχνης μὲ τρία χρώματα — μαῦρο, κόκκινο, ἄσπρο — ἐξωγράφησε παγώνια, κλαδιὰ καὶ μάρμαρα μὲ φλέβες. Ὅμοια ἔχουν τὴ θέσῃ τους καὶ οἱ ἱστορικοὶ ἢ συμβολικοὶ πίνακες μὲ παραστάσεις ἀπὸ θρησκευτικὰ ἀφηγήματα. Ἱστορικός εἶναι ὁ μεγάλος τοιχογραφικὸς πίνακας στὸ νότιο τοῖχο, ὅπου ἓνας βασιλεὺς — μερικοὶ πιστεύουν πὺς εἶναι ὁ Ἰουστινιανὸς ὁ ρινόκερος — ἐφιππος ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν στρατηγοὶ ἐφιπποὶ καὶ στρατιῶτες πεζοί, σπεύδει νὰ σώσῃ τὴ Θεσσαλονίκη ποὺ τὴν εἰκονίζουσιν διάφορα οἰκοδομήματα μὲ τὴν ἐκκλησιὰ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Πίσω ἀπὸ τὰ οἰκοδομήματα βγαίνουν μεγάλες φλόγες καὶ καπνὸς ἀπὸ τεράστια πυρκαϊά, ἐνῶ τὰ γυναικόπαιδα περιφοβὰ ἔχουν καταφύγει στὸ ναό, ἀλλὰ τοὺς ἔχουν φθάσει οἱ βάρβαροι καὶ τοὺς σφάζουν. Ὁ βασιλεὺς ἔρχεται τὴ στιγμὴ ποὺ ἔχει πιά φθάσει καὶ ἡ ἔξ ὕψους βοήθεια, ὅπως δείχνει ἡ παρουσία τοῦ ἀγγέλου στὴν ἀριστερὴ ἄκρη. Ποιὸ ἀκριβῶς ἱστορικὸ γεγονός ἀντιστοιχεῖ ἢ εἰκόνα εἶναι ἀγνωστο. Πάντως ἡ τέχνη τῆς τοιχογραφίας μᾶς ἀναγκάζει, ὅπως γράφει ὁ κ. Ζυγγόπουλος, νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα στὸν 7ο αἰῶνα κι' ἐπομένως ἡ ἐπιδρομὴ τῶν βαρβάρων πρέπει νὰ προηγήθηκε. Δὲν εἶναι ἀμείωρη ἱστορικὴ σημασία καὶ ἡ τοιχογραφία ποὺ βροῖσκει στὸ δυτικὸ πεσπὸ τῆς νότιας μεγάλης κιονοστοιχίας, ὅπου εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, ὁ ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης θυμιατίζοντας μὲ τὸ θυμιατὸ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη, τὸ νεαρὸ βασιλόπουλο ποὺ τὸ κατήχησε στὴν πίστη τοῦ Χριστοῦ ὁ Ἅγιος Βασιλαῖος. Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι ὁ ἀρχηγὸς τῶν Ἑσχαστῶν Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς εἶχε φίλο καὶ προστάτη τὸν αὐτοκράτορα Ἰωάννη τὸν Καντακουζηνὸ ποὺ παράτησε τὰ ἐγκόσμια κι' ἔγινε μοναχὸς παίρνοντας τὸ ἱερατικὸ ὄνομα Ἰωάσαφ, θὰ ἐξηγήσουμε ὅχι μόνο γιατί εἰκονίζεται ὁ Παλαμᾶς μαζί μὲ τὸν Ἅγιο Ἰωάσαφ, ἀλλὰ καὶ γιατί εἰκονίζεται τόσο μικρότερος καὶ γιατί τόσο ταπεινόφρονα τὸν θυμιατίζει. Εἶναι αἰσθητὸς ὁ συμβολισμὸς τοῦ βυζαντινοῦ τεχνίτη ποὺ δὲν διστάζει καὶ τὴ σύμπτωση τοῦ ὀνόματος ἀκόμη νὰ τὴν ἀναγάγῃ σὲ σύμβολο

1 Ἡ βιογραφία καὶ τῶν δυό, γραμμένη ἀπὸ τὸν ποιητὴ τῆς Ἐκκλησίας Ἁγ. Ἰωάννη τὸ Δαμασκηνό, δημοσιεύεται στίς «Μορφές» σὲ συνέχεια.

πολυσήμαντο. Ἡ ἔκστασις τῆς προσευχῆς μπορεῖ νὰ δικαιῶνῃ τὰ συνδεμένα μ' αὐτὸν τὸν τρόπο πράγματα.

Ἀλλὰ καὶ μιὰ δευτέρη σύνδεση βρίσκουμε τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου μὲ μιὰ ἄλλη τοιχογραφία στὴ νότια παραστάδα τοῦ τριβήλου ποὺ εἰκονίζει τὴν Παραβολὴ τοῦ ἀνθρώπου ποὺ τὸν κυνηγᾷ ὁ μονόκερος, ἡ ὁποία εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴ θαυμασία ἀφήγησις τῶν δύο ἁγίων Βαρθολομαίου καὶ Ἰωάννου, μὲ κάποιες ἐλαφρὲς παραλλαγές. Ὁ ἄνθρωπος γιὰ ν' ἀποφύγῃ τὸ μονόκερως (=τὸ θάνατο) σκιρτάλῳσε ἐπάνω στὸ δέντρο (=τῆς ζωῆς), παρ' τὸ ροκανίζει τὸ ἄσπρο καὶ μαῦρο ποντίκι (ἡμέρα-νύκτα, ὁ χρόνος), καὶ μόλις κοπῇ τὸ δέντρο ὁ ἄνθρωπος θὰ πέσῃ στὸ βάραθρο ὅπου τὸν παραφυλάει ἓνας δράκοντας μ' ἀνοιχτὸ στόμα. Ἀπὸ τὸ δέντρο ατάζει μέλι (=μάταιες ἡδονὲς τῆς ζωῆς) ποὺ ὁ ἄνθρωπος τὸ ρουφᾷ μὲ ἀπληστία, χωρὶς νὰ φαίνεται πὼς τὸν ἀπασχολεῖ τὸ ἐπερχόμενο τέλος. Εἶναι ὁλοφάνερη ἡ ἡθικὴ διδασκαλία ἀπὸ τὴν ἀλληγορικὴ αὐτὴ παράστασις ποὺ εἰκονίζεταν συχνὰ καὶ στὰ χειρόγραφα καὶ στὶς τοιχογραφίες. Ἡ διαφορὰ στὴν εἰκόνα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἶναι ὅτι ἀντὶ γιὰ μονόκερως καὶ ποντίκια ὑπάρχουν δράκοντες.

Ἀξιοπαρατήρητη εἶναι καὶ ἡ τοιχογραφία στὸν ἀνατολικὸ πεσὼ τῆς νότιας μεγάλης κιονοστοιχίας ὅπου εἰκονίζεται ὁ Ὅσιος Λουκάς ὁ ἐν τῷ Στερίῳ, μέγας ἀσκητὴς τοῦ δεκάτου αἰῶνος (1). Ἡ ἀκίνητὴ στάσις καὶ ἡ ἀσκητικώτατὴ ἐκφρασις τῆς εἰκόνας αὐτῆς δείχνει ὅτι κάθε μετεωρισμὸς τῆς προσοχῆς τοῦ πιστοῦ σ' ἄλλα ζητήματα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικὸ κλίμα ἀποκλείεται ἀπολύτως. Δὲν εἶναι μόνον ποὺ βρίσκεται σ' ἓναν πεσὼ καὶ φαίνεται σὰν νὰ ὑποβαστάζῃ τὴ στέγη, ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ἔχει σχεδὸν γεωμετριεθῇ ὥσάν στύλος, ἀληθινὸς στύλος πίστεως ὅπως ὑπῆρξε.

Συγκρινόμενοι ἀπὸ τὴ θεὸν τῶν σιωπῶντων ὑπολειμμάτων τοῦ διακόσμου, μαντεύουμε μὲ τὴ φαντασία μας τὴν ὁλοκληρωμένη ἐκπαγλὴ ἐμφάνισί του μέσα στὸ ἱερὸ τοῦτο τέμενος ὅπου τόσα θαυμάσια ἐτελοῦντο. Εἶναι καιρὸς νὰ προχωρήσῃ ἀκόμη πιὸ πέρα ἡ φαντασία μας καὶ ν' ἀναπαραστήσῃ τοῦ μεγάλο Κιβώριου ἐπάνω στὴ σωζόμενη ἐξαγωνικὴ βάση του στὸ κέντρο σχεδὸν τοῦ ναοῦ καὶ λίγο πρὸς τὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ μεσαίου κλίτους. Ἀποπεριγραφὲς ἔχουμε κάποια ἔννοια τοῦ χρυσάργουρου κουβουκλίου μὲ τὴν περιλαμβρὴ ἔκτυπη σὲ χρυσὸ εἰκόνα του, ἡ ὁποία, καθὼς μᾶς διηγεῖται ἓνα συναξάρι, μεταφέρθηκε κατ' ἐντολὴ τοῦ αὐτοκράτορος Μανουὴλ στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἰσως ἀπ' ἐδῶ νὰ μεταφέρθηκε στὸ σημερινὸ παρεκκλήσι τοῦ νείρητος — μετὰ τὴ μετατροπὴ τοῦ ναοῦ σὲ τζαμί — ὅπου καὶ μόνον ἐπετρέπετο στὸ χρόνια τῆς σκλαβιάς ἡ εἴσοδος καὶ ἀπὸ ὅπου τὸ χῶμα του ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι θαυματουργὸ μέχρι σήμερον στοὺς ἀληθινὸς πιστοὺς. Ἔτσι τὰ ἔγνη τῆς ἱερᾶς παραδόσεως σχετικὰ μὲ τὴ λατρεῖα τοῦ Ἁγίου διασώζονται καὶ κρατοῦν μιὰν ἔντασις ποὺ ἐπιτρέπει καὶ δικαιολογεῖ τὴν ἔκστασις τοῦ πιστοῦ ποὺ βλέπει σὲ στιγμὲς ἀγωνίας ἔθνη καὶ πολέμων τὴ μορφὴ τῆς Παναγίας νὰ ἐγγράφεται στὸν ἀπλὸν ὑελοπίνακα ἐνὸς σπιτιοῦ.

Ὁραϊότητα σκέψῃ συνδέουσα τὰ παλαιὰ μὲ τὰ νῦν ἐπρωτανεύσε καὶ ὁ ὑελοπίνακας μεταφέρθηκε στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Τοῦτο ἄποτελεῖ, λέγει ὁ κ. Πεντζίκης, ἓνα γνήσιο διάκωμο, ἐνῶ δυστυχῶς οὔτε οἱ σύγχρονοι εἰκόνες τοῦ τέμπλου, ἂν καὶ καμωμένες ἀπὸ εἰδικὸς ζωγράφους περὶ τὰ βυζαντινὰ, οὔτε ὁ μαρμαρίνος χονδροκομμένος δεσποτικὸς θρόνος, ἐναρμονίζονται μὲ τὸ βαθύτερον πνεῦμα τοῦ περιβάλλοντος.

1. Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ ἀνακαλύφθηκε ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ ἀπὸ τὸν κ. Στυλ, Πελεκανίδης.

Η ΚΡΥΠΤΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἀπὸ κλίμακα στενὴ καὶ σκοτεινὴ κατεβαίνουμε στὸ χῶρο ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸ Ἱερό τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, στὴ λεγομένη Κρύπτη, ποὺ ὡς φαίνεται δὲν ἦτανε κρυφὴ, γιατί ἐκεῖ συνέρρεε τὸ πλῆθος τῶν πιστῶν ἀπὸ τὶς ἀνατολικὰς θύρες, οἱ ὁποῖες, ἂν στὸ παρελθὸν πρὶν ἀπὸ τὴν πυρκαϊὰ ἦσαν παραχωμέναι καὶ ἄγνωστες, ὅπως καὶ ἡ Κρύπτη ὅλη, ὅμως τώρα ἔχον ἀποκαλυφθῇ καὶ φῶς ἄπλετο καταυγάζει τὸ ἐσωτερικόν. Καὶ φαίνεται πὼς ἡ διασκευὴ αὐτὴ τῆς Κρύπτης ἔγινε κοντὰ στὸ 10^ο αἰῶνα, τότε ποὺ οἱ γοττῆς πηγὲς ἀναφέρουν τὴν παρουσίαν τοῦ μύρου τοῦ θαυματουργοῦ καὶ τὴν προσωνυμίαν τοῦ Ἀγίου ὡς Μυροβλήτου. Καὶ ἡ ἐπέκτασις πρὸς τὰ ἀνατολικά πολὺν πιδ ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ ἔξωτερο τοίχου τῆς ἀψίδος τοῦ Ἱεροῦ μαρτυρεῖ τὴν συρροὴν τοῦ κόσμου ποὺ προκαλοῦσε ἡ λατρεία τοῦ μύρου. Καὶ σ' ἄλλους ναοὺς τοῦ ὑπόγειου τοῦ Ἱεροῦ εἶναι «πηγὴ ὕδατος ἁλλομένου», εἰς τὸ ὁποῖον ἔτρεχαν οἱ διψασμένοι ψυχῇ τε καὶ σώματι, ἀλλὰ διασκευὴ σὲ τόπο προσκυνήματος μὲ εἰδικὸ παρεκκλήσιο (ποὺ εἶναι ἴσως ὁ ἀρχικὸς ναῖσκος κτισμένος στὴ θέσιν ἀκριβῶς, ὅπου ἐλογχίσθη ὁ μάρτυς τοῦ Χριστοῦ Δημήτριος), μὲ κουβούκλιο καὶ δεξαμενὴ ὅπου διωχετεύετο τὸ ἐκ τοῦ τάφου ρέον μύρου, δὲν γνωρίζομε νὰ ὑπάρχῃ σὲ ἄλλο ναὸ τῆς χριστιανωσύνης.

Στὸν ἴδιον χῶρον τοῦ παλαιοῦ ρωμαϊκοῦ λουτροῦ, ὅπου φυλακίσθηκε καὶ μαρτύρησε ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ζητῶντας θεραπείαν ψυχῆς καὶ σώματος πλῆθος χριστιανῶν ἐρχόταν ἀπ' ὅλα τὰ πέρατα. Ποίος μπορεῖ νὰ φαντασθῇ πὼς ἀκριβῶς γινόταν ἡ τελετουργία στὴν Κρύπτη τοῦ Ναοῦ! Καθὼς βρισχάμαστε κάτω ἀπὸ τὸν ὄγκον τὸν πελώριον τοῦ Ναοῦ σὲ τόσο βάθος καὶ καθὼς ἀτενίζουμε τὶς γύρω μας πολυδαίδαλες στοῆς καὶ ἐμπρὸς μας τὸ κουβούκλιο, τὴν στέρναν τοῦ μύρου καὶ τὸ παρεκκλήσιο, νιώθουμε κατὶ τὸ μυστηριακὸ καὶ ἀλλόκοστο, κατὶ τὸ θεῖον καὶ φοβερὸ καὶ μέγα ποὺ μᾶς μειώνει μέχρι τοῦ ἐκμηδενισμοῦ.

Τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν τὴν ἐπιτείνουν οἱ πένθιμες ὀρθογώνιες κόγχες, ποὺ χρησίμευαν ὡς τάφοι ἐπισκόπων, οἱ ὁποῖοι ταπεινόφρονα ἠθέλησαν νὰ τοποθετηθοῦν τὰ λείψανα των στὸ βάθος ἐκεῖ κοντά, ὅπου ἔρρευσεν τὸ ἀδικοχυμένο τοῦ μεγαλομάρτυρος αἷμα.

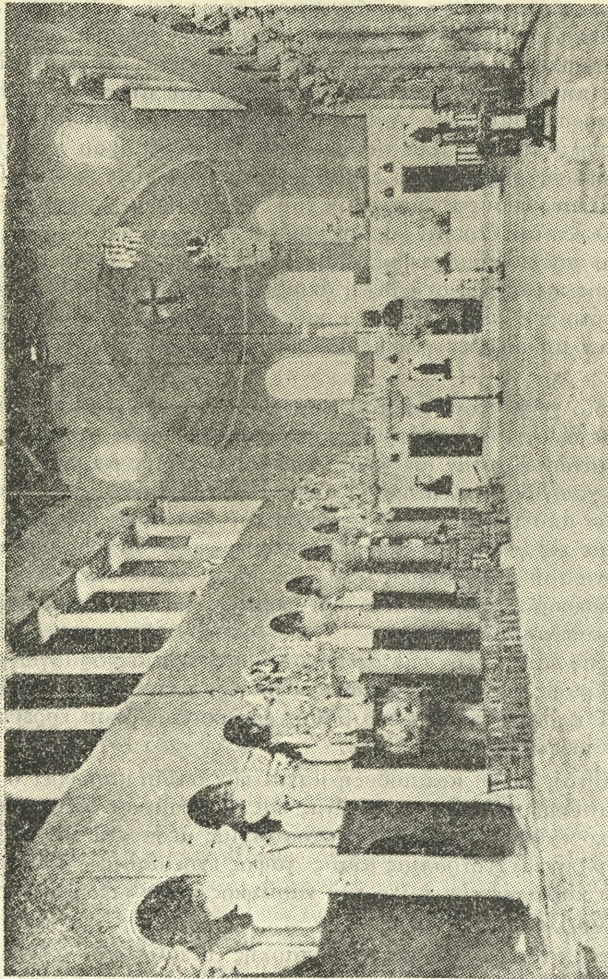
Τὶ ἀντίθεσις μετὰ τὴν ματαιόδοξον μανίαν τὴν ὁποία μαρτυρεῖ ὁ τάφος τοῦ Λουκᾶ Σπαντοῦνη, ποὺ εἶναι κτισμένος καὶ σκαλισμένος σὲ περίοπτη θέσιν στὸν ἐσωτερικὸν τοῖχον τῆς μεγάλης κιονοστοιχίας μέσα σιὸ ναὸ! Καὶ τί; Γιὰ νὰ γίνῃ ὁ ἰταλικῆς τεχντροπίας αὐτὸς τάφος ἐχρησιάσθηκε νὰ ἐνώσουν τὸν πρῶτον δυτικὸν κίονα μετὰ τὸν τοῖχον τοῦ νάρθηκος καὶ ν' ἀλλάξῃ ἔτσι στὸ σημεῖον αὐτὸ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὅψη.

Ἡ μόνη πιθανὴ ὅχι ὁμως καὶ ἐπαρκὴς δικαιολογία — λέγει κάποιος ἀπὸ μᾶς — ποὺ θὰ μπορούσε νὰ προβληθῇ εἶναι τὸ ὅτι ὁ τάφος αὐτὸς ἔγινε τὸ 1481 κάτω ἀπὸ τὴν τουρκικὴν κατάκτησιν, ὁπότε ἡ ματαιοδοξία τοῦ δυνατοῦ τσορμπατζὶ συνδυασμένη πιθανῶς μετὰ τὴν ἀπληστία κάποιου μπέη κατῳκίσθη μετὰ κάποιον φιρμάνιν νὰ ἐπιβληθῇ στοὺς ἐπτοημένους χριστιανοὺς καὶ νὰ διαπράξῃ τὴν ἀταίριαστην αὐτὴν ἀνορθογραφίαν.

ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΣ

Ένας ἀπὸ τοὺς μεγαλυτέρους ναοὺς τῆς Θεσσαλονίκης, πὺν προσεῖλκυσε τὰ περιγητικὰ βήματά μας εἶναι καὶ ἡ Παναγία ἡ Ἀχειροποιήτος, σημαντικὸ παλαιοχριστιανικὸ μνημεῖο.

Τὰ σκόρπια στὴν πλατεῖα Μακεδονομάχων μάρμαρα, κιονόκρανα, ἐπιστύλια καὶ θριγκοί, πὺν ἔχουν τώρα περισυλλεχθῇ στὸν περίβολο τοῦ ναοῦ, εἶναι γενικῶς μέλη ἀρχιτεκτονικὰ τοῦ αἵθριου, τὸ ὁποῖο συνέχισε τὸ ναὸ πρὸς τὰ δυτικὰ πέραν τῆς ὁδοῦ Ἀγίας Σοφίας. Καὶ δὲν εἶναι μόνον τὸ αἶθριον πὺν ἔχει ξεφανισθῇ, ἀλλὰ λείπει καὶ ὁ ἐξωνόρθῃ. Ἡ



Ἐσωτερικὸ τοῦ Ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Ἀχειροποιήτου.

δυτικὴ πρόσοψη ἔχει χάσει τὴν ἀρχικὴ τῆς μορφή. Πρέλει ὅμως νὰ ἀναπαραστίσουμε μὲ τὴ φαντασία μας—ἐδῶ, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριον—τὸ αἶθριον μὲ τὶς στοῖες γύρω-γύρω, καὶ τοὺς πιστοὺς νὰ πορεύωνται ἀπὸ τὶς δύο πλάγιες στοῖες πρὸς τὶς δύο πύλες τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ ναοῦ, ὅπου

καὶ κατέληγαν οἱ στοές, γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ καὶ τὴν ἔλλειψη τῆς κεντρικῆς πύλης, ἔλλειψη τὴν ὁποία ὡς πρόβλημα τὴν ἔχουν ἀντιμετωπίσει οἱ εἰδικοί. Ὡστόσο στὴ θέσῃ τῆς μεσαίας πύλης κολπώνονται πέντε κόγχες ποὺ μὲ τὴν κάποια ἀσυμμετρία τους καὶ τὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση σπάζουν τὴν μονοτονία τῆς ἴσας καὶ πλατεῖας ἐπιφάνειας καὶ προπαρascευάζουν αἰσθητικὰ τὴ θέα ποὺ παρουσιάζει τὸ πελώριο τρίλοβο παράθυρο ἀπ' ὅπου φῶς πλούσιο διαχύνεται στὸ ἐσωτερικόν.

Ἡ Ἀχειροποίητος εἶναι ὁ κλασσικὸς τύπος τῆς βασιλικῆς. Ἔχει κτισθῇ τὸν Ε' αἰῶνα μὲ τυχοποιῖα θεοδοσιανῇ—σειρὲς λίθων πρασίνων καὶ λαορίδες ὀπτῶν πλίνθων, τούβλων,—ἀλλὰ δυστυχῶς τὸ ἀηδὲς μονόχρωμο ἐπίχρῳμα καλύπτει τὴν περισσότερη ἐπιφάνεια.

Στὴ νοτία πλευρῇ, ὅπως καὶ σὲ πολλοὺς ἄλλους παλαιοχριστιανικοὺς ναοὺς διασώζεται τὸ βαπτιστήριον. Στὴ βορειοανατολικῇ γωνίᾳ ὑπάρχουν τὰ ἐρεῖπια παρεκκλησίου ὅπου βλέπει κανεὶς ἔγνη παλαιῶν τοιχογραφιῶν. Ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ μεγαλοπρέπεια ποὺ ἔχει ἡ εἴσοδος ἀπὸ τὴ νοτία πλευρὰ μὲ τὸ πρόπυλο καὶ τὸ προστώο καθὼς καὶ μὲ τὰ μαρμάρινα γλυπτὰ θυρώματα. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο αὐτὰ ποὺ προσελκύουν τὸ βλέμμα. Ὑπάρχουν ἀκόμη καὶ ἄλλα ἐρεῖπια πολλῶν κτισμάτων ποὺ ἐχρησίμευαν ὡς κελλία, κατηχομενεῖα, ἰδρύματα περιθάλψεως κ.λ.π.

Παρατηρῶντας τὴν ἐκκλησίᾳ ἀπ' ἔξω, σχηματίζουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι ἄλλοτε γιὰ λόγους πρακτικῆς ἀνάγκης, ἄλλοτε—συχρότερα—γιὰ λόγους αἰσθητικοὺς ὁ τεχνίτης ἐφρόντισε νὰ ἐλαφρώσῃ τὸ βάρος καὶ τὸν ὄγκο τοῦ κτίσματος μὲ παράθυρα πολλὰ, μονόλοβα, δίλοβα, τρίλοβα, ἐξάλοβα καὶ οκτάλοβα, τοποθετημένον ὅχι μὲ μονότονη συμμετρία, ἀλλὰ μὲ ποικιλία στὴ διάταξί τους, ποὺ δίνει τὴ γενικὴ ἐντύπωση τῆς ἁρμονίας καὶ ἀφήνει νὰ μπαίνει μέσα φῶς ἅπτετο.

Ὅταν ἐπὶ τέλους μπήκαμε στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ ἐμείναμε κατάπληκτοι ἀπὸ τὸ πολὺ φῶς τῆς ἡμέρας ποὺ πλημμυροῦσε καὶ μέσα ἀπ' ὅλα τὰ παράθυρα. Νομίζεις κανεὶς πῶς βρίσκεται στὸ ὑπαιθρο. Καὶ ποὺ νὰ ὑπῆρχε καὶ ἡ ἄνω σειρὰ τῶν παραθύρων στοὺς δύο ὑπερεξέχοντας τοίχους τοῦ μεσαίου κλίτους ποὺ στηρίζουν τὴν ψηλότερη μεσαία στέγη. Ἐνα αἰσθημα χαρᾶς καὶ αἰσιοδοξίας βλαστάνει μέσα μας καὶ εἶναι ἴσως σωστὴ ἡ ὑπόθεσις τοῦ κ. Πελεκανίδου, ποὺ ἔχει περιγράψει τὸ μνημεῖο, ὅτι ἐκτίσθηκε ἀμέσως μετὰ τὴ νίκη τῆς Ὁρθοδοξίας ἐναντίον τῆς αἰρέσεως τοῦ Νεστορίου (431 μ.Χ.).

Σὲ μιὰ στιγμή ποὺ γυρίσαμε τὸ βλέμμα πρὸς ἀνατολὰς ὁ κ. Πεντζίκης δὲ μπορεῖ νὰ κρύψῃ τὴ δυσανασχέτησί του δείχνοντας τὸ ἀντισθητικὸ τέμπλο καὶ τὸν ἀκαλαίσθητο σταυρὸ τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, ποὺ καὶ τὰ δύο εἶναι σύγχρονες προσθήκες.

Ὅπως στὸ ναὸ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, ἔτσι καὶ ἐδῶ ἡ κατὰ μῆκος παράταξι τῶν κιόνων (ποὺ ἐδῶ χωρίζουν τὸ ἐσωτερικὸ σὲ τρία κλίτη) μὲ τὶς θεοδοσιανὲς κεφαλές τους (κιονόκρανα) δίνει τὴν ἐντύπωση πομπῆς σιωπηλῆς ὄντων ὑπερανθρωπίνων ποὺ ὑποστηρίζουν τὴ στέγη ὥσάν κιβωτὸ καὶ προκαλοῦν τὴν ἀνάτασι τῆς ψυχῆς καὶ τὴν συντροφεύουν στὶς δύο νοητὲς κινήσεις ἀπὸ τὸ νάρθηκα πρὸς τὸ τέμπλο καὶ ἀπὸ τὸ ἔδαφος πρὸς τὴν ἐπάνω στέγη. Εἶναι τόση ἡ ἐξαίλωτικὴ δύναμις τῶν κιόνων καὶ ἰδίως τῶν κιονοκράνων, ὥστε νὰ νομίζει κανεὶς πῶς ἡ στέγη μόλις στέκεται στὸν ἄερα. Παρατηρῶντας τὶς κιονοστοιχίες μὲ τὰ ἐπάλληλα τόξα, τὰ πολλὰ παράθυρα καὶ τὶς πύλες, μένουμε μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ ἀρχιτέκτων ἀφοῦ ἔκτισε τὸν ὁρθογώνιο σηκὸ κλειστὸ καὶ βαρὺ, ἄρχισε ν' ἀφαιρῇ ὄγκους καὶ ἐπιφάνειες, νὰ

σχηματίζει ἀνοίγματα φωταγωγὰ, νὰ ἐλαφρώνη τὶς στέγες, νὰ κοιλώνη μὲ κόγχες τὶς ἴσιες ἐπιφάνειες, νὰ καλίπῃ μὲ ὀρθομαρμαρώσεις καὶ τοιχογραφίας τὶς κάθετες καὶ μὲ ψηφιδωτὰ τὶς τοξωτές, πάντα ν' ἀφαιρῇ τὸ βάρος καὶ νὰ δημιουργῇ τὴν αἴσθησιν ἑνὸς παρὰ ξένα λαμπροῦ καὶ αὐλοῦ χώρου, ποὺ προσεγγίζει τὸν παράδεισον τῆς φαντασίας τῶν χριστιανῶν.

Δυστιχῶς σήμερα δὲν σώζεται παρὰ ἓνα μικρὸ μέρος τοῦ λαμπροῦ διακόσμου, ἡ ἐκκλησία φαίνεται γυμνή. Ἐχει ἐντελῶς χαλῇ ἡ ὀρθομαρμαρώσις, τὰ συνδετικὰ τῶν κίονων θωράκια ποὺ ἀπαμόνωναν τὸ μεσαῖο κλίτος ἀπὸ τὰ δυὸ πλάγια. Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίας ἐλάχιστα ἔχνη διακοίνουμε στὸν ἑξωτερικὸ τοῖχο τῆς νοτίας κιονοστοιχίας. Τὰ ψηφιδωτὰ εὐτυχῶς δὲν καταστράφηκαν ὅλα, ἀν καὶ δὲν ἔμειναν παρὰ μόνο μερικὰ στὰ ἐσωράχια τῶν τόξων—ὄχι ὅλων—μὲ θέματα διακοσμητικὰ συμβολιστικὰ συνηθισμένα στὶς παλαιοχριστιανικὲς ἐκκλησίες καὶ πολὺ συγγενικά μὲ τὴν ἑλληνιστικὴ διακοσμητικὴ. Τὰ χρώματα τῶν φύλλων καὶ τῶν ράμνων τῶν τσαμπιῶν τῆς ἀμπέλου, οἱ γλάστρες, τὰ πουλιά, τὰ δελφίνια, μιὰ πέρδικα, μιὰ πάπια, ἔχουν μιὰ λάμψη ἐξαιρετικὴ καὶ δικαιώνουν τὶς φράσεις τῶν περιγραφῶν τῶν βυζαντινῶν συγγραφέων «λαμπρὰς κατέλαμψε χρωματοῦργίαις». Στοῦ μεσαίου τόξου τοῦ νόρθηκος τὴν κορυφὴν ἐπάνω στὸ χρυσὸ φόντο εἰκονίζεται ἓνας δίσκος μὲ ὅλες τὶς ἀποχρώσεις τοῦ γαλαζίου καθὼς κι' ἓνας σταυρὸς ἀκτινοβόλος. Δεξιὰ κι' ἀριστερὰ στὶς βάσεις τοῦ τόξου βλέπουμε ἓνα χρυσογαλάζιο βάζο μὲ ραβδώσεις ἐπίκεντρος, ποὺ ἀπὸ μέσα του ὥσάν ἀνθοδέσμη βγαίνουν ἀνθὲ καὶ φύλλα ὑδροχαρῇ μὲ πλούσια ποικιλία χρωμάτων καὶ σχημάτων καὶ μὲ πολὺ φυσικότητα. Καὶ ὅλη αὕτη τὴν πολύχρωμη ἁρμονία τοῦ φυτικοῦ κόσμου φαίνονται σὰν νὰ τὴν τραγουδοῦν τὰ στὸ πλάι εἰκονιζόμενα πουλιά. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ψηφιδωτὴν παράστασιν ἀντλήσῃ τὴν ἔμπνευσή του ὁ ζωγράφος Πολύκλειτος Ρέγκος κι' ἐφιλοτέχνησεν τὸ σχέδιον τοῦ ἑξωφύλλου τῶν «Μορφῶν».

Παρόμοια χρωματικὴ καὶ σχηματικὴ ποικιλία σὲ διαφορετικὰς συνθέσεις ὑπάρχει καὶ στ' ἄλλα δυὸ τόξα τοῦ τριβήλου τοῦ νόρθηκος. Ἀλλὰ καὶ στὰ ἐσωράχια τῶν τόξων ποὺ πατοῦν ἀνάλαφρα ἐπάνω στοὺς κίονας τῶν μεγάλων κιονοστοιχιῶν διασώζονται ἀρκετὲς ψηφιδωτὲς διακοσμῆσεις. Στάχνα, κρίνα καὶ ρόδακες στὸ ἓνα, λωτοὶ μὲ φύλλα καὶ ἀνθὲ στὸ ἄλλο, ἀκανθεὲς καὶ λυχνοστάτες στὸ ἄλλο, σὲ ἀντιστοιχία τῶν ἀπέναντι τόξων ποὺ ἔχουν τὸ ἴδιον θέμα. Εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ θαυμάσῃ ὁ θεατὴς τὴ σοφία τοῦ καλλιτέχνη καὶ νὴ μεγάλῃ δεξιότητά ἐν τῇ λεπτότατὶ ἐργασίας τῆς ψηφιδοθεσίας.

Ἐκεῖνο ποὺ ξυπνάει τὶς μελαγχολικὰς σκέψεις εἶναι ἓνα στίγμα, μιὰ ἐπιγραφὴ τούρκικη γραμμὴν ἐπάνω σ' ἓνα κίονα γιὰ νὰ θυμίσῃ τὴν κατὰ κτησιν: «Ὁ Σουλτάν Μουρτ πῆρε τὴ Θεσσαλονίκην 833 (= 1430)». Φαίνεται πὺς τὸ ναὸ τὸν ἔκαμαν τζαμί ἀμέσως μὲ τὴν κατὰκτησιν καὶ οἱ Τούρκοι τὸν ὀνόμαζαν «Ἐσκὶ Τζουμά Τζαμισί». Ἀπὸ τὴν ὀνομασία Τζουμά πολλοὶ παρασύρθησαν νὰ ὑποθέσουν ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ναὸ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς—καὶ πραγματικὰ ἐκεῖ κοντὰ βρισκόταν κι' ἓνας ἄλλος μικρότερος ναὸς τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς ποὺ καναστράφηκε ὁλότελα—καὶ γιὰ καιρὸ εἶχε ἐπικρατήσῃ ὡς ὀνομασία του ἡ «Ἀγία Παρασκευή». Ἀλλὰ πολὺ σωστὰ ὁ κ. Πελεκανίδης ἐρευνῶντας τὴν ἀληθινὴν σημασίαν τῆς ἀραβικῆς λέξεως Τζουμά= συνάθροιση (καὶ κατὰ σύμπτωσιν ἢ συνάθροιση τῶν Τούρκων γίνεται καθε Παρασκευή) αἰτιολογεῖ τὴ σύγχυσιν καὶ ἀποκαθιστᾷ τὸν τίτλον τῆς ἐκκλησίας «Ναὸς τῆς Παρθένου καὶ Θεοτόκου τῆς Ἀχειροποιήτου καὶ Ὁδηγητρίας».

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ

Περιγράφοντας την πορεία μας προς τὸ Ναὸ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, ἐσημειώσαμε ὅτι προσεχῆς σταθμὸς μας θὰ ἦταν ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Τὸ κάτω μέρος τῆς Πλατείας τῶν Δικαστηρίων ὑπῆρξε «βέβηλος» τόπος, γεμάτος δηλ. ἀπ' ἀρχαῖα ἑλληνικὰ μνημεῖα, ἀγάλματα καὶ στοές. Τὰ βήματά μας ὁδεύουν εἰς αὐτὸ τὸ μέρος, τῇ «Συνοικίᾳ τῶν Εἰδώλων» κατὰ τοὺς παλαιοὺς Θεσσαλονικεῖς. Ἐδῶ ἦσαν καὶ τ' ἀρχαῖα ἀγάλματα ποὺ οἱ Ἑβραῖοι τᾶλεγαν «*Los incantatas*» (τὰ μαγικά). Αὐτὰ τὰ εἰδῶλα τῶν ἐθνικῶν φαίνεται νὰ ὑποδηλώνῃ ἡ φράση «ὁ πρὶν βέβηλος τόπος» τῆς ἐπιγραφῆς ποὺ ὑπάρχει στὸ ὑπέρθυρο τῆς ἐκκλησίας τῆς ἄλλοτε τιμωμένης ὡς ναοῦ τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων καὶ σήμερα γνωστῆς ὡς Παναγίας τῶν Χαλκέων. Στὴν ἐποχὴ τῆς σκλαβιάς εἶχε μετονομασθῇ «Καζαντζιλάρ τζαμί». Πραγματικὰ σήμερα οἱ Χαλκιαδὲς ἔχουν τὰ μαγαζιά τους στὴ σειρὰ ἀπέναντι ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν.

Ὅπως ἐσημειώσαμε καὶ γιὰ τὸ ναὸ τῆς Ἀγίας Σοφίας, ἔτσι κι' ἐδῶ τὸ δάπεδο τοῦ δρόμου εἶναι πολὺ ψηλότερο ἀπὸ τὸ δάπεδο τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας—αἰτία οἱ προσχώσεις τῶσων αἰώνων. Τώρα ὅμως ποὺ τὸ ἀπάλλαξαν ἀπὸ τοὺς σοβάδες καὶ τ' ἄλλα ἐπιχρίσματα καὶ ἀπὸ τὸ μονότονο κόκκινο χρωμάτισμά του (Κόκκινη Ἐκκλησίαν) καὶ ἀποκατέστησαν τὴν παλαιὰ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή του, ἐφρόντισαν καὶ ἀνοιξαν ἕναν ἀρκετὰ πλατὺ περίβολο γύρω του καὶ τὸν ἔφραξαν μὲ κατάλληλο τοῖχο καὶ πῆρε κόποιον ἀέρα τὸ περικαλλῆς τοῦτο κτίσμα, ποὺ ἀρχικῶς θὰ ἦταν περίβλεπτο.

Ἐδῶ δὲν βρισκόμαστε μπροστὰ στὰ μεγάλα μνημειακὰ οἰκοδομήματα τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὅπως οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, τῆς Ἀγίας Σοφίας, τῆς Ἀχειροποιήτου, τῆς Ροτόντας τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, ποὺ ἐπιβάλλονται μὲ τὸν ὄγκο τους καὶ τὴ μεγαλοπρέπειάν τους.

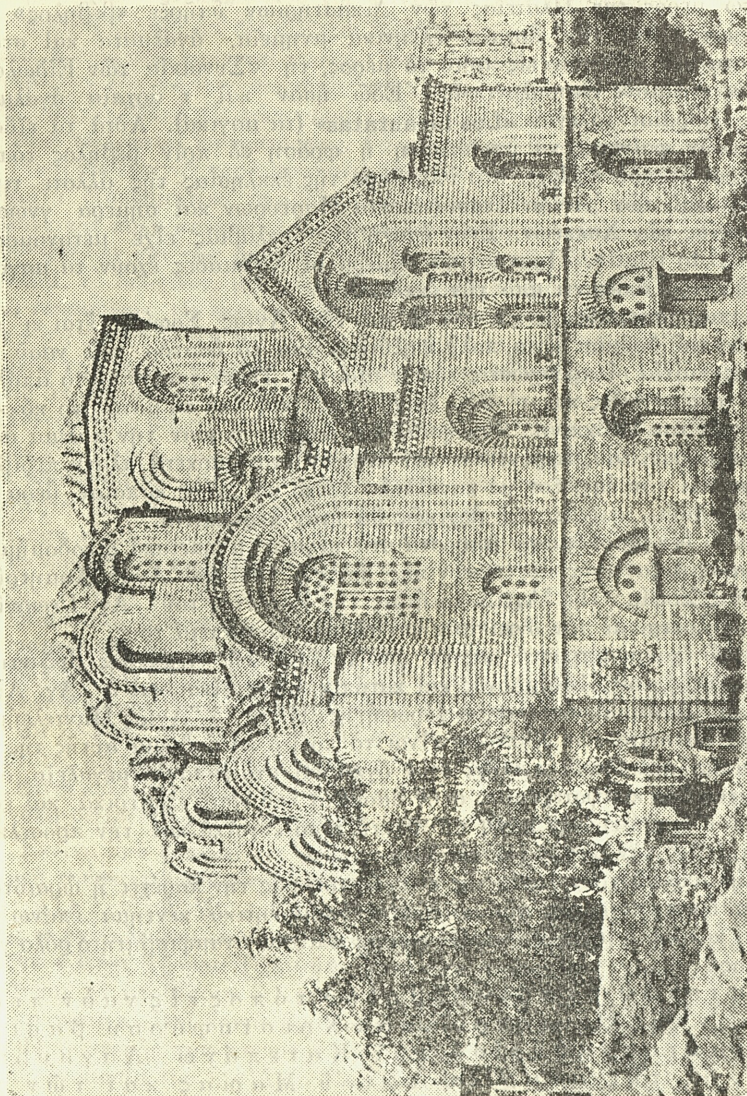
Ἐδῶ ἔχουμε μπροστὰ μας ἕν' ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς νεώτερης βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τοῦ 11ου αἰῶνος καὶ κατόπιν, ὅπως εἶναι καὶ ἡ Ἀγ. Αἰκατερίνη, οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι, ὁ Προφήτης Ἠλίας, ὁ Ἅγιος Παντελεήμων κ.λ.π. Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων εἶναι τὸ πρῶτο κατόρθωμα αὐτῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ποὺ ἀποβλέπει ὄχι στὸν ὄγκο καὶ στὸ ἔκπαγλο μεγαλεῖο, ἀλλὰ στὸ χαριτωμένο κομψοτέγνημα, στὴν ὁμορφιὰ τοῦ ναοῦ ἐξωτερικὰ καὶ ἐσωτερικὰ, ποὺ διαθέτει τὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ τόσο εὐνοϊκὰ καὶ τὴν προσελκύει ὅπως τὸ ἄνθος τὴν ψυχὴν (πετάλοῦδα).

Τὴν ἀκριβῆ χρονολογίαν τῆς κτίσεώς του μᾶς τὴν παρέχει ἡ ὠραιότητι τοῦ ὑπερθύρου ἐπιγραφῆς, ποὺ μοιάζει μὲ ὑπομονητικὸ κέντημα ἐπένω στὸ μάρμαρο καὶ ὅπου μερικὲς ἀνορθογραφίαι παίζουν ἀναμφισβήτητο ρόλο γραφικότητος :

Ἀ φ ι ε ρ ῶ θ η ὁ π ρ ὶ ν β έ β η λ ο ς τ ό π ο ς εἰ ς ν α ὸ ν π ε ρ ῖ β λ ε π τ ο ν τ ῆ ς Θ ε ο τ ό κ ο υ πα ρ ᾶ Χ ρ ι σ τ ο φ ό ρ ο υ βα σ ι λ ι κ ο ῦ Π ρ ω τ ο σ π α θ ῆ ρ ῖ ο υ καὶ Κ α τ ε π ᾶ ν ω Λ α γ ο υ ν β α ρ δ ῖ α ς καὶ τ ῆ ς σ υ μ β ῖ ο υ α ὗ τ ο ῦ Μ α ρ ῖ α ς καὶ τ ῶ ν τ έ κ ν ω ν α ὗ τ ῶ ν Ν ι κ η φ ό ρ ο υ, Ἀ ν ν η ς καὶ Κ α τ α κ α λ ῆ ς μ η ν ῖ Σ ε π τ ε μ β ρ ῖ ο υ ἰ ν δ ι κ τ ι ῶ ν ο ς ι β' ἔ ν ἔ τ ε ι 5 φ λ ζ, ἦ τ αἰ ἂ ν θ ε λ ῆ σ ο υ μ ε ν ᾶ σ υ μ π έ σ η ἡ δ ω δ ε κ ᾶ τ η ἰ ν δ ι κ τ ι ῶ ν τ ῆ ς ἐ π ι γ ρ α φ ῆ ς. θ ᾶ

1. Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο.

βοῦμε τὸ ἔτος 1045 μ. Χ. Οἱ ἱστορικοὶ τῆς βυζαντινῆς τέχνης ξεκινῶντας ἀπὸ τὴν ἔνδειξη τῆς ἐπιγραφῆς ὅτι ὁ ἀφιερωτὴς Χριστόφορος ἦταν στρατηγός, (Κατεπάνω) τῆς Λομβαρδίας, συσχετίζουν τὸ ρυθμὸ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων μὲ ὁρισμένα ἐπιτεύγματα τοῦ Ρωμανικοῦ ρυθμοῦ τῆς Δύσεως.



Ἡ Παναγία Χαλκέων.

Τριγωνίζοντας καὶ ἐξετάζοντας ἀπὸ κοντὰ τὸ ναό, παρατηροῦμε ὅτι κατὰ τὴν ἀποκατάστασι δὲν προσέχθηκε ἀκριβῶς τὸ ἀομολόγημα (δηλ. ἡ σχέση τῶν ἐπιπέδων τοῦ ἀσβεστοκονιάματος καὶ τῶν τούβλων) τὸ ὁποῖο ὅσο κι' ἂν θεωρηθῇ δευτερεύουσα λεπτομέρεια, ὅμως αὐτὸ εἶναι πού δημιουργεῖ

τὸ παιγνίδι τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς καὶ χαρίζει τὸν κατάλληλο τόνο τῆς οἰκοδομῆς. Ὁ τόνος αὐτοῦ τοῦ χρώματος ἀλλοιώνεται ἀκόμη καὶ μὲ τὴ συχνὴ προσθήκη σὲ πολλὰ σημεῖα ἐπιχρισμάτων μὲ τσιμέντο. Ὁ ναὸς εἶχε ἀσφαλῶς μιὰ γλυκύτερη ἀπόχρωση ψημένου πλίνθου (τούβλου). Οὔτε, ἐξ ἄλλου, ὑπῆρχαν ἐκεῖνα τὰ λευκά διαλείμματα μεταξὺ τῶν τούβλων τῆς αὐτῆς σειρᾶς, ὥστε ὁ ναὸς ἐξωνόταν ὁλοτρόγυρα μὲ λευκά καὶ κεραμιδένια νήματα, ὅπως φαίνεται ἄλλωστε, ὅταν τὸν παρατηροῦμε ἀπὸ κάποια ἀπόσταση.

Κόκκινο κεραμίδι καὶ ἄσπρο χρῶμα, τούβλο καὶ ἀσβεστοκονίαμα, εἶναι τὰ λιτὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ὁ τεχνίτης ἔδωκε τόση ἐνότητα, ἀλλὰ καὶ τόση ποικιλία στὸ κομποτέχνημά του. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὰ γεῖσα τῆς στέγης τὰ διακοσμημένα μὲ ὀδοντωτὲς σειρὲς τούβλων, πονθενὰ ἄλλοῦ δὲν ὑπάρχει διακοσμητικὴ προσθήκη ἢ ἐνθεση τούβλων οἰοδῆποτε σχήματος, ὅπως συναντήσαμε λ.χ. στὰ ψευδοπαράθυρα τοῦ Προφήτη Ἡλία καὶ ὅπως θὰ ἴδουμε στὴν Ἀγία Αἰκατερίνη καὶ στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους. Ἡ ἐλάφρωση τῆς ὕλης τοῦ ἀρχιτεκτονήματος δίνεται μὲ ἐπάλληλα τόξα, πὺν πλαισιώνουν τὰ παράθυρα, μὲ τὴ ρυθμικὴ διάταξη τῶν ἐπιφανειῶν, πὺν προκαλοῦν ἔτσι σαφῆ πάθη στὸ σῶμα τοῦ ναοῦ. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πάθος ἀποτελεῖ καὶ τὴ διακοσμησὴ του.

Ἡ τέτοια ὀργάνωση τῶν μελῶν του κάνει τὸ ναὸ νὰ φαίνεται σὰν κειμηλιοθήκη ἢ σὰν πυξὶς κοσμημάτων, σὰν μινιατοῦρα χειρογράφου ὑλοποιημένη ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα.

Οἱ γραμμές του ἔχουν τόση ἐνότητα στὴν κίνηση καὶ τόση ρυθμικὴ καμπυλότητα πὺν κορυφώνεται στοὺς τρούλους καὶ κορυμνίζεται ὀρμητικὰ στὶς κορυφὲς τῶν ἀετωμάτων, ὥστε ὁ ναὸς ὁμοιάζει μὲ κύμα κολπούμενον, ὅταν ἰδίως τὸν ἀνενίζουμε ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ μέρος ὅπου τὰ τρίγωνα τῶν ἀετωμάτων προβάλλουν αἰσθητότερα.

— Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, ὅτι κατὰ τὴν ἀντίληψη τῶν Χριστιανῶν ὁ ναὸς εἶναι ναὺς καὶ μὲ τὸ κυμάτισμα ὑποδηλώνει τὸ ὕγρὸ στοιχεῖο, μέσα στὸ ὁποῖο ταξιδεύει. Ξέροντας οἱ βυζαντινοὶ τὴ σχέση τοῦ ὕγρου στοιχείου μὲ τοὺς κόσμους τῆς ψυχῆς ποτὲ δὲ παύουν νὰ κάνουν ἐπιτυχημένες ἀναλογίαι καὶ ὑπαινιγμοὺς πὺν συμβολίζουν αὐτὴ τὴ σχέση.

Ἀπὸ τὴν εἴσοδο τῆς Δυτικῆς πλευρᾶς περνοῦμε στὸ σχετικὰ στενὸ νάρθηκα. Πάνω ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη θύρα, πὺν ὀδηγεῖ στὸν κυρίως ναὸ, ὑπάρχει μιὰ λαμπρὴ τοιχογραφία τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Στὸ κέντρο ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ μέσα σὲ σφαῖρα δοξαστικὴ καθὼς μέλλει νὰ ἔλθῃ κοῖναι ζῶντας καὶ νεκροὺς περιστοιχιζόμενος ἀπὸ τίς ταξιορχίες τῶν ἄνω δυνάμεων, ταῖς ἀγγελικαῖς δορυφορούμενος τάξεσιν. Ἡ σύνθεση ἔχει ἓνα ὠραιότατο χρῶμα ξανθοπὸ κόκκινο πὺν ἰσορροπεῖται μὲ τὰ βαθιὰ μενεξεδιὰ τῶν φτερῶν τῶν χειρουβείμ. Ἀπὸ κάτω, εἰκονίσαις καὶ ἐπιγραφὰς δείχνουν τὴν τύχη τῶν ἁμαρτωλῶν ψυχῶν πὺν ὀδηγοῦνται εἰς τὴν Γέενναν τοῦ πυρός.

Ἡ τοιχογραφία αὕτη ἀποκαλύφθηκε κατὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ ναοῦ πρὸ δεκοπενταετίας. Προηγουμένως σκεπαζόταν ἀπὸ στρώμα νεώτερης τοιχογραφίας μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου, ἡ ὁποία μέσα σὲ τετράρο μεταφέρθηκε στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο (στὸν Ἀγ. Γεώργιο), καὶ σωζόταν μέχρι τοῦ Ἑλληνοϊταλικοῦ πολέμου, ὅποτε κατιστράφηκε.

Ἀντίκρου, στὴν ἀντίθετη πλευρὰ τῆς ἀψίδος σὲ μιὰ τοιχογραφία μισοκατεστραμμένη εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος ἡ μεσιτεύουσα διὰ τὴν σωτηρίαν μας παρὰ τῷ Μεγάλῳ κριτῇ.

Στὸ νόρθηκα ἐπίσης, πού ἦταν συνήθως ἱστορημένος μὲ τοιχογραφίες σχετικὲς μὲ περιγραφὲς τῆς Ἀποκαλύψεως τοῦ Ἰωάννου, στὸ βόρειο τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, εἰκονίζεται ἓνας θαυμάσιος ἄγγελος μὲ γαλαζωπὸ ἱμάτιο πού δισπαθίζεται ἀπὸ μιὰ κόκκινη ἀστραπή, μὲ ὥραϊα φτερὰ πίσω στὰ νῶτα του, καταμελάρχουινος, θερμοῦ ὅσο καὶ ὑπερκόσμιος.

Λίγο μακρότερα στὴν ἴδια μεριὰ τοῦ τοίχου παριστάνεται ἡ πόλις Βαβυλῶν, ἓνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ συμβολικὰ θέματα τῆς Ἀποκαλύψεως. «Μυστήριον, Βαβυλῶν ἡ μεγάλη, ἡ μήτηρ τῶν πορνῶν καὶ τῶν βδελυγμάτων τῆς γῆς». Ἡ Βαβυλῶν καταδικάζεται καὶ τιμωρεῖται. «Οὐαὶ οὐαὶ ἡ πόλις ἡ μεγάλη Βαβυλῶν, ὅτι μιᾷ ὥρᾳ ἦλθεν ἡ κρίσις σου». Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο εἰκονίζεται στὴν τοιχογραφία τοῦ νόρθηκος ἡ τιμωρία τῆς πόρνῃς Βαβυλῶνος. Παριστάνεται ὑπὸ μορφήν γυναικὸς πού διαπομπεύεται καθισμένη ἀνάποδα ἐπάνω σὲ ὄνο. Ἐδῶ μαθαίνουμε πὼς οἱ Βυζαντινοὶ τεχνίτες χρησιμοποιοῦν τὸ ἄμεσο καὶ σύγχρονο περιβάλλον γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐρμηνεία τῶν ὑπερβατικῶν καὶ συμβολικῶν ἐννοιῶν.

Μπαίνουμε στὸν κυρίως ναὸ μὲ τὸν ὑψηλὸ τροῦλο, τοῦ ὁποῖου τὸ τύμπανο ἔχει δυὸ ἐπάλλῃδες σειρὲς παραθυριῶν καὶ ἡ ἀναλογία τους εἶναι τέτοια, ὥστε, μόλις πλησιάει κανεὶς μιὰ ἀπὸ τὶς τέσσερες κολῶνες (στηρίγματα τῶν τόξων πού ὑποβασιάζουν τὸν τροῦλο), ἀνεγείρει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν κορυφήν, ὅπου εἰκονίζεται ὁ Παντοκράτωρ.

Οἱ τοιχογραφίες πού σώζονται στὸν κυρίως ναὸ ἀποτελοῦν τεκμήρια γιὰ τὴ βαθύτερη ἐκτίμηση τοῦ πνεύματος τῆς «ἡμετέρας φιλοσοφίας»— ὅπως λέει ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός—, τοῦ πνεύματος τῶν χριστιανῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀρθοδόξου κόσμου.

Οἱ συνθέσεις λ.χ. τῆς Ὑπαπαντῆς καὶ τοῦ Λάβετε φάγετε (τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου)—πὺν ὑπάρχουν στὸ ἱερὸ—ὑπακούουν αὐστηρὰ στὸν ὥραϊον «Κανόνα τοῦ τριγώνου». Ἡ σημαίνουσα μορφή τοῦ Χριστοῦ μπαίνει στὴν κορυφὴ τοῦ τριγώνου, ἐνῶ τὶς δυὸ ἄλλες γωνίες τὶς ἔχουν οἱ δυὸ τριάδες τῶν μαθητῶν (οἱ ἄλλοι ἔξη βοίσκονται, πάλι σὲ δυὸ τριάδες, στὴν ἀπέναντι συμπληρωματικὴ εἰκόνα τοῦ Πίετε ἐξ αὐτοῦ πόντες. Στὸ Λάβετε φάγετε ὅπως καὶ στὴν Ὑπαπαντὴ οἱ λεπτομέρειες τῆς πραγματικῆς ἀμεσότητος ἀλλοιώνονται καὶ διαρροθμίζονται ἔτσι ὥστε ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς νὰ κυριαρχῇ ἡ αἴσθησις τοῦ θεατῆ ἀπὸ τὴν ἐννοια τῶν μεγάλων καὶ ἁπλῶν γραμμῶν τῆς αὐστηρὰ γεωμετρομένης συνθέσεως.

— Ἰδέτε, παρατηρεῖ κάποιος, πὼς ἡ πυραμίδα πού ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνθρώπινα σώματα χωρὶς νὰ ἀδικῇ καθόλου τὴ ζωγνάνια τῶν μορφῶν, ἐπιβάλλεται ἀμέσως μὲ ὅλο τὸ λαμπρὸ ἰδεολογικὸ της περιεχόμενο.

— Ἐδῶ μᾶς γίνονται αἰσθητές, λέει ὁ κ. Πεντζίκης, οἱ ἀπὸ τοὺς νεοπλατωνικοὺς μεταφερομένης στὸ Χριστιανισμὸ ἰδέες τοῦ Πλάτωνος. Π.χ. εἶναι ἀξιοπρόσεχτὴ ἡ τοποθέτηση τῶν τεσσάρων κίωνων πού ὑποβασιάζουν τὸ κουβούκλιο πάνω ἀπὸ τὴν ἁγ. Τράπεζα τῆς τοιχογραφίας. Βλέπουμε ὅτι εἶναι τοποθετημένοι ἀντίθετα πρὸς κάθε προοπτικὴ ἀντίληψη τοῦ φυσικοῦ κόσμου καὶ οἱ τέσσερες πίσω ἀπὸ τὰ πρόσωπα καὶ ἀπὸ τὴν τράπεζα. Ἐτσι ὅχι μόνον παρέχεται ἡ δυνατότης νὰ εἰκονισθοῦν ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ οἱ δύο τριάδες τῶν Μαθητῶν, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἀνεμπόδιση ἀπὸ κάθε ἄσχημο πλησίασμα τῆς ἀμεσότητος ἀποτελεῖ τὴ δεσπίζουσα κορυφή. Ἄς προσέξουμε τώρα, συνεχίζει μὲ παλλόμενη φωνή, πόσο μεγαλεῖο, ποιὰν ἔντασις δίνει τὸ τραπεζοειδὲς σχῆμα τῆς Ἀγ. Τραπεζῆς πού ὁλό-

κληρη παρεμβαίνει μπροστά από τὸ Χριστὸ κρύβοντας τὸ σῶμα του ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω—πὺν θεωρεῖται ὡς τὸ κατώτερο καὶ ποιαιτικῶς—λαμπρύνοντας το μετὴν πορφύρα τοῦ καλύμματος της, ἐπαυξάνοντας το μετὴν μέγεθός της, καθὼς ἡ μεγάλη πλευρά της εἶναι πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ ἡ μικρὴ πρὸς τὸ θεατὴ. Ἔχουμε λοιπὸν ἐδῶ μιὰ ὀλοφάνερη ὑποκατάσταση ἑνὸς τμήματος τοῦ σώματος τῆς θεοτόχης διὰ τοῦ μέσου τῆς ἐγκοσμίου ἐκδηλώσεώς του εἰς τὰ κοινά, ὅπως εἶναι τὸ τραπέζι πὺν παρακάθισε μετὴν τοὺς μαθητάς του.

Μιὰ τέτοια ἀντίληψη τοῦ ἰδεολογικοῦ κόσμου, δοσμένη ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ ζωγράφο τοῦ περικαλλοῦς ναοῦ, στέκει πολὺ πὺν ψηλὰ ἀπὸ τὴν περίφημη ἐρμηνεία διὰ τῆς ψυχολογίας, τῆς ὁποίας εἰσηγητὴς εἶναι ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι στὸ Μυστικὸ του Δεῖπνο.

Βέβαια, ὅπως ξέρουμε κι' ἀπὸ τὶς ἄλλες τοιχογραφίες τοῦ αὐτοῦ θέματος (Ἁγ. Νικόλαος ὁ Ὁρφανός, παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Εὐθυμίου), τὸ Βυζάντιο δὲν ἔφτασε μονομιᾶς στὰ λαμπρὰ αὐτὰ ἐπιτεύγματα. Χρειάστηκαν ἄπειροι σταθμοὶ καὶ δοκιμές, ὥσπου ἡ ἀμεσότητα ἐρμηνευμένη μετὴν ὅλο τὸ συμβολικὸν βάθος τῶν σημάτων καὶ τῶν χρωμάτων της (βλέπετε λ.χ. τὴν ἁρμονία τοῦ κόκκινου τῆς Ἁγίας τραπέζης μετὴν τὸ βαθὺ πράσινο τοῦ φόντου, τὰ μαβιὰ καὶ μενεξεδιὰ ἐνδιάμεσα χρώματα μετὴν τὶς ὄχρες τῶν κιόνων καὶ τοῦ διαπέδου) νὰ φτάνη νὰ ἐκφράξη τὸ γενικὸ καὶ τὸ ὄντως ἀληθινὸ τῆς ἰδέας. Ὁ βυζαντινὸς ἐρμηνεύει τὸν ἄλλο κόσμον μετὴν σύμβολα τοῦ παρόντος κόσμου.

Τὶς ἴδιες ἢ ἀνάλογες ἀρετὲς ἔχει καὶ ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ οἱ ἄλλες τοιχογραφίες, ὅπως ἡ Γέννηση, οἱ Τρεῖς Μάγοι, κ.λ.π. Τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα, αὐστηρὰ καὶ ἐπιβλητικά, αὐτὰ καὶ μόνον μποροῦν νὰ σταθοῦν ὡς σύμβολα τοῦ ἀνθρωπίνου τὸ ὁποῖον κατέχεται ἀπὸ τὸ θεῖον. Τὸ σῶμα τὸ ἀνθρώπινον (οἱ μορφὲς τῶν ἀνθρώπων), ὅταν διακατέχεται ἀπὸ τὸ θεὸ περὶνὰ σὲ μιὰ κατάσταση ὅπου εἶν' ἀδύνατον ὁ λόγος νὰ προχωρήσῃ ἀναλυτικά. Αὐτὴν τὴν κατάσταση κατορθώνουν νὰ τὴν ἐκφράσουν οἱ Βυζαντινοὶ παντοῦ καὶ ἰδίως στὸ ναὸ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν.

Βγαίνοντας ἔξω ἀποθανιάζουμε ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν ὀλοζώνταναν τελειότητα τοῦ ναοῦ καὶ συλλογιζόμεστε τί σπουδαία φυσιογνωμία θὰ ἦταν ὁ Προτομάστορας, πὺν τόσο μετριοφρονα ἐκρυψε τὸν ὄνομά του, ὅπως καὶ τόσοι ἄλλοι. Συλλογιζόμεστε ἀκόμα τὴ φιλόκαλη εὐσέβεια τοῦ Κατεπάνω τῆς Λομβαρδίας στρατηγοῦ Χριστοφόρου καὶ τῆς οἰκογενείας του.

— Σαλονικίος θὰ πρέπει νάναι αὐτὸς ὁ Χριστοφόρος, γιὰ νὰ κτίσῃ τὴν ἐκκλησιὰ τούτη ἐδῶ στὴ Θεσσαλονίκη, —συμπεραίνει ὁ κ. Ντάλιας.

— Ὅλες οἱ πιθανότητες συνηγοροῦν σ' αὐτό, εἶπε κάποιος ἄλλος. Οἱ Ἕλληνες χριστιανοὶ χτίζουν ἐκκλησιὰς στὴν πατρίδα τους.

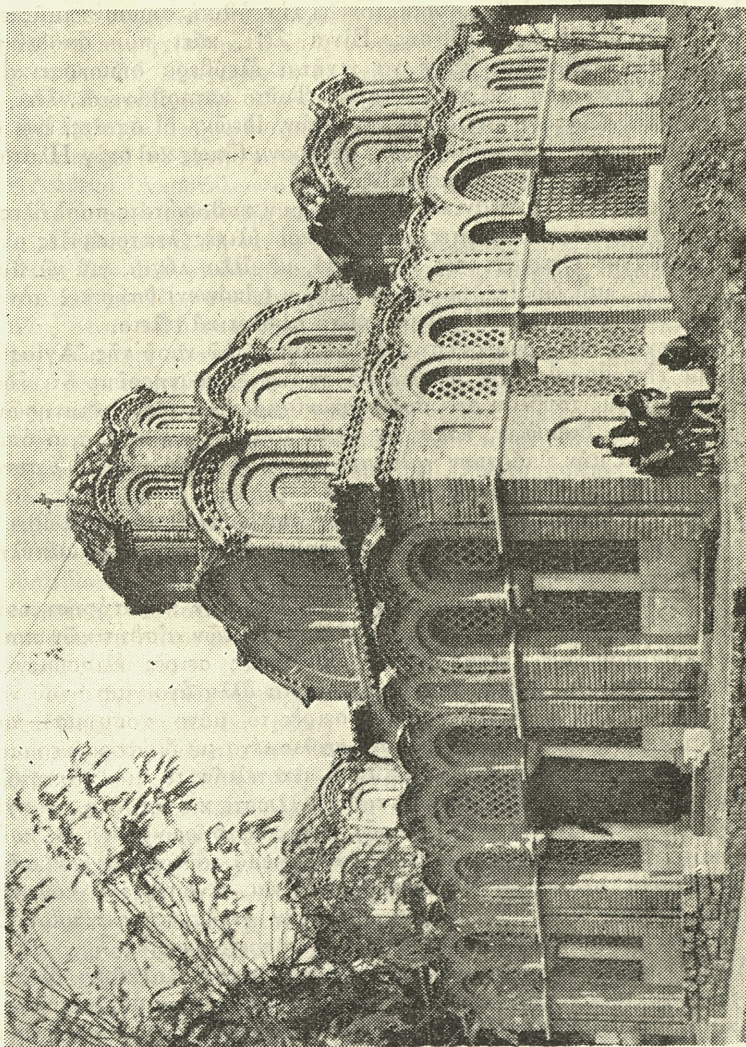
Ὅσο ἀπομακρυνόμεστε, τόσο γυρίζουμε πίσω τὸ βλέμμα μας καὶ καμαρώνουμε τὸ ἔργο τῆς εὐσεβείας. Μιὰ παράξενη γοητεία μᾶς δεσμεύει τὴ σκέψη πὺν πετάει τριγύρω του καὶ δὲ θὰ ξεχάσουμε ποτὲ τὸ ὑπέροχον θέαμα πὺν πρόβαλε στὰ μάτια μας, ὅταν τὴν τελευταία στιγμή εἶδαμε τὸ ναὸ νὰ λούζεται στὰ σπάταλα χρώματα τοῦ ἡλιοβασιλέματος.

ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Ἀληθινὸ λυρικὸ πρῆγμα τὸ ἀριστούργημα τοῦτο τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὅσες φορές κι' ἂν τὸ ἐπισκεφθῆς, πάντα κάποιο καινούργιο θέλητρο θὰ νιώθης νὰ σὲ συναρπάξῃ, κάποια λεπτομέρεια πολυσήμαντη, κάποια ρυθμικὴ ἀναλογία ποὺ δὲν τὴν εἶχες προσέξει στὶς προηγούμενές σου ἐπισκέψεις. Τὸν περικαλλῆ τοῦτο ναό, ποὺ τὸν ὀνομάζουν Ἀγία Αἰκατερίνη, τὸν ἐπισκεφθῆκαμε τρεῖς φορές, μιὰ μὲ τὸν κ. Ἀγγελὸ Προκοπίου, μιὰ μὲ τὸν κ. Στρ. Μυριβίλη καὶ τελευταῖα μὲ τὸν κ. Στυλ. Πελεκανίδη, τὸν ἀκαταπόνητο κι' ἐμπνευσμένο ἔφορο τῶν βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων, ὁ ὁποῖος ἔκαμε καὶ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ ναοῦ τοῦτου στὴν πρώτη του μορφὴ μὲ ἀξιοθαύμαστη ἐπιτυχία. Καὶ πάντα μαζί οἱ φίλοι μου κ.κ. Νικ. Γ. Πεντζίκης καὶ Χρ. Ντάλιας. Ἐδῶ ἀρμόδιος ἐξηγητὴς ὁ κ. Πελεκανίδης μᾶς ἐρμηνεύει ὅλες τὶς λεπτομέρειες, μᾶς ἀφηγεῖται, μὲ φωνὴ γεμάτη παλμὸ καὶ μὲ ἔκφραση γεμάτη ἀγάπη, τὴν πορεία τῆς ἀναστυλωτικῆς τοῦ ἐργασίας καὶ ἀπαντᾷ σὲ κάθε ἐρώτησή μας. Πρῶτα-πρῶτα μᾶς ἐξηγεῖ ὅτι κατὰ πᾶσα πιθανότητα ὁ ναὸς δὲν ἦτο ἀρχικῶς ἀφιερωμένος στὴν Ἀγ. Αἰκατερίνη, ἀλλὰ στὴν Παναγία, ὅπως καὶ πολλοὶ ἄλλοι ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης. Εἶναι ἐπίσης πιθανὸν ὅτι ὑπῆρξεν ἀφιέρωμα οἰκογενειακόν, ὅπως καὶ ἡ Παναγία τῶν Χαλκῶν καὶ οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι στὴν Καστοριά (οἱ ὁποῖοι εἶναι ἀφιέρωμα τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως Θεοδ. Λιμνιώτου). Σχετικῶς μάλιστα, μᾶς πληροφορεῖ ὁ κ. Πελεκανίδης, εὗρηκε μάρμαρο ἐνεπίγραφο κοντὰ στὸ ναὸ καὶ διάβασε στὴν ἐπιγραφή τὸ ὄνομα τοῦ Κωνστ. Κομνηνοῦ, ἀλλὰ τὰ παλαιὰ κείμενα δὲν βοηθοῦν γιὰ νὰ προσδιορισθῇ περὶ τίνος Κομνηνοῦ πρόκειται καὶ ἂν αὐτὸς εἶναι ὁ κτίτωρ τοῦ ναοῦ. Πάντως στὴν περιοχὴ τοῦ ναοῦ βρέθηκαν τεμάχια μαρμάρων μὲ ἀνάγλυφα, τὰ ὁποῖα βέβαια θὰ ἀνῆκαν σὲ οἶκους ἀρχονטיκούς. Ἡ συνοικία γύρω στὸ ναὸ ἡ ὁποία σήμερα κατοικεῖται ἀπὸ πτωχοὺς καὶ ταπεινοὺς, φαίνεται ὅτι ἦταν ἀριστοκρατικὴ κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, γιὰτὶ οἱ πηγὲς μᾶς πληροφοροῦν ὅτι οἱ εὐγενεῖς καὶ οἱ πλούσιοι κατοικοῦσαν στὰ ἀνώτερα σημεῖα τῆς Θεσ/νίκης. Ἡ σημερινὴ ὄψη τῆς συνοικίας παρουσιάζει πολλὰς γραφικότητες, ποὺ μποροῦν νὰ δώσουν ὠραῖα θέματα στοὺς ζωγράφους.

Θυμόμαστε, ὅσοι τὴν εἶχαμε ἰδεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀποκατάσταση, τὴν ὄψη τῆς ἐκκλησιᾶς—τὴ δείχνουν ἄλλωστε καὶ οἱ παλιὲς φωτογραφίες—καὶ βλέποντάς τὴν τώρα, ποὺ εἶναι χάσμα ὀφθαλμῶν, ἀναλογιζόμαστε πόσο σημαντικὸν ὑπῆρξε τὸ ἔργο τοῦ ἀναστυλωτῆ. Σωστὴ ἀνάσταση ἐκ νεκρῶν. Ὁ κ. Πελεκανίδης μᾶς ἐξηγεῖ ὅτι πολλὰς φορές, προβαίνοντας σὲ ἀποκατατάξεις καὶ συμπληρώσεις (ποὺ τὶς τοῦ ἐνέπνευε ἡ πείρα καὶ ἡ ἐπιστημοσύνη του) ἐπάνω στὸ βυζαντινὸ κτίσμα, ἐνίωσε τὴ μεγάλη ἱκανοποίησιν νὰ ἰδῇ σπαληθευμένες τὶς εἰκασίες του μὲ διασωζόμενα τμήματα καὶ ἔχνη ποὺ ἀποεαλύπτονταν κατὰ τὴν πρόοδο τῆς ἐργασίας. Ἐπιμένει στὸ ὅτι τὸ βυζαντινὸ πνεῦμα σχεδίαζε ἢ μᾶλλον αὐτοσχεδίαζε ἐντελῶς αὐθόρμητα (σὰν νὰ ἔκανε ἐλεύθερο σχέδιο) τοὺς ναοὺς του δοσμένο κάθε φορὰ στὶς παρορμήσεις τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος. Δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ μιὰ ἀποκατάσταση, ἂν ὁ ἀναστυλωτὴς δὲν κινῆται σ' ἓνα ἀνάλογο ψυχικὸ κλίμα, γιὰτὶ ποτέ, καμμιὰ

λογική προσπάθεια δὲν εἶναι δυνατόν νὰ συλλάβῃ λεπτομέρειες ποὺ σπάνουν τὰ σύνορα κάθε προσχεδιασμένου πλαισίου ἀφήνοντας ν' ἀναβλύσῃ ἡ ζωὴ μὲ ὅλη τὴν ὁρμὴ της. Ἐπιμένοντας σ' αὐτὲς τὶς ἔννοιες μᾶς δείχνει ἓνα σωρὸ λεπτομέρειες Π.χ. ὅτι τὸ χροῶμα τῶν τούβλων στὸ τόξο κάτω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ τροῦλο ποικίλλει ἐναλλάξ, δηλ. τὸ ἓνα τοῦβλο εἶναι ἀνοιχτόχρωμο



Ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη
(φωτ. Λυζίδη)
κατὰ παραγωγήν τοῦ κ. Πελεκανίδου

καὶ τὸ ἄλλο σκορπότερο, ἔτσι ὥστε νὰ γίνεται ἓνα ρυθμικὸ παιγνίδι φωτός. Ἐπειτα, ὁ ἓνας τροῦλος στὴ δυτικὴ πλευρὰ (ὑπάρχουν δυὸ στὴ δυτική, δυὸ στὴν ἀνατολικὴ καὶ ὁ κεντρικὸς—πέντε τροῦλοι) εἶναι χαμηλότερος καὶ πλατύτερος ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχό του. Ἐξ ἄλλου, ἡ ἀπόσταση μεταξὺ τῆς ὁδοντωτῆς σειρᾶς τῶν τούβλων (ποὺ περιβάλλει τὰ τόξα τῶν παραθυριῶν) στὴ δυτικὴ πρόσοψη καὶ τῆς ἀκμῆς τῆς γωνίας τοῦ τοίχου διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀπό-

σταση τῆς ἄλλης γωνιάς τουλάχιστο κατὰ 30 ἑκατοστά. Ἀξιοσημεῖωτο ἐπίσης εἶναι τὸ ὅτι ὁλόκληρος ὁ δυτικὸς τοῖχος δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἐπίπεδος, παρὰ τὸ νότιο μέρος κομπυλώνεται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω καὶ ὅτι τὰ παράθυρα εἶναι στὸ πλάτος ἄνισα. Καὶ ὅμως ὅλες αὐτὲς οἱ διαφορὲς καὶ οἱ ἀσυμμετρίαι δὲν διασποῦν τὴν αὐστηρὴ πειθαρχία τοῦ ἀρχιτεκτονήματος.

Ὁ κ. Πεντζίκης μ' ἐνθουσιασμό τονίζει τὴν ἡθικὴ σημασία μιᾶς τόσο πλατείας καὶ τόσο ἐλεύθερης σύνθεσης. Εἶναι, λέει, κάτι ποὺ ἀποδεικνύει πόσο ἡ βυζαντινὴ Ὁρθοδοξία ἤξερε νὰ κινῆται ἐλεύθερα δημοκρατικά, ἃς ποῦμε, μέσα στὸ δεσποτικὸ ἐκείνο καθεστῶς. Τοῦτο κατορθώνεται, λέει, χάρις στὴν ὀρθὴ καὶ ζωντανὴ ἀντίληψή τους τῶν ιδεῶν, οἱ ὁποῖες, ἐνῶ στέκονται στὴ μεγαλύτερή τους καθαρότητα, σύγχρονα (ὅπως καὶ στὸν Πλάτωνα) δὲν στεροῦνται ἑνὸς μυθικοῦ περιεχομένου.

Πραγματικῶς, οἱ χριστιανικὲς ἰδέες μένουν καθαρώτατες παρ' ὅλες τὶς ποικίλες, ἐλεύθερες καὶ αὐθόρμητες φυσικὲς καὶ ὕλικες λεπτομέρειες μὲ τὶς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζει τὶς ἰδέες. Ἡ, μὲ ἄλλα λόγια, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸ Σολωμό, μιὰ ὡραία δημοκρατία ιδεῶν (εἰκόνων) ὑπηρετεῖ τὸν ἀόρατο μονάρχη (τὴ χριστιανικὴ ἰδέα) μὲ τρόπο αἰσθητικὰ τέλειο.

Συγκρίνοντας τὴν ἀρμολόγησιν τῶν πλίνθων τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης μὲ τὴν ἀρμολόγησιν σὲ ἄλλους ναοὺς, παρατηροῦμε ὅτι ἐδῶ ἡ πρόσμιξις τριμμένου τούβλου στὸ ἀσβεστοκονίαμα (χορασάνι) διατηρῶντας ἓνα χρῶμα ρόδινο διασῶζει καλύτερα τὸ βυζαντινὸ χαρακτῆρα, ὁ ὁποῖος πάντα προσέχει νὰ μὴν ὑπάρχουν χάσματα, ἀλλὰ τὸ κάθε ὕλικὸ νὰ συνδέεται μὲ τὸ ἄλλο μ' ἓνα εἶδος μεταβάσεως.

Ὁ κ. Ντάλιας ψαύοντας τὸν τοῖχο στὴ νοτιοδυτικὴ κόγχῃ νιώθει καὶ διατυπώνει τὸ αἶσθημα, ποὺ προξενεῖ τοῦ τοίχου ἡ ἰδιόμορφη καμπύλη, ἡ ὁποία ἐπιτρέπει ἓνα μαλακὸ παιγνίδι τοῦ φωτός.

Ὁ κ. Πελεκανίδης παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ τὴν παρατήρησιν τοῦ κ. Ντάλια, ἐρριστα τὴν προσοχὴ ὅλων μας στὸ πλῆθος τῶν αἰσθητικῶν παιχνιδιῶν ποὺ παρουσιάζει ἡ τοιχοποιία. Οἱ ὀδοντωτὲς σειρὲς ἐλισσόμενες σὲ ποικίλες καμπύλες γύρω ἀπὸ τὰ παράθυρα καὶ τὰ ἄλλα ἀνοίγματα τοῦ ναοῦ, (καὶ δὲν εἶναι μόνο οἱ ὀδοντωτὲς αὐτὲς σειρὲς τὸ μόνο κόσμημα—πολλὰ ψευδοπαράθυρα καὶ ἄλλα τμήματα εἶναι στολισμένα μὲ διάφορα κεραμοεργήματα σχηματισμένα μὲ ἐνθῆσιν τούβλων), ἀποτελοῦν τὸ πιὸ κτυπητὸ καὶ τὸ πιὸ εὐκίνητο ἀρχιτεκτονικὸ στολίδι του. Ἀλλωστε καὶ ἡ θέσις, τὸ σχῆμα καὶ τὸ μέγεθος τῶν ἀνοιγμάτων (θυρῶν καὶ παραθύρων) στὴ Β. καὶ Ν. πλευρὰ ἀποτελοῦν ἓνα κόσμημα κι' ἓνα ξαλάφρωμα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ὅγκου. Μάλιστα στὴ μεσημβρινὴ πλευρὰ, ὅπου εἶναι λιγώτερες οἱ κόγχες καὶ περισσότερα τὰ παράθυρα, τὸ κτίσμα δίνει τὴν ἐντύπωσιν φαναριοῦ. Στὴ βορεινὴ πλευρὰ μιὰ κόγχῃ διατηρεῖ ἀκόμα ἔχνη τοιχογραφίας.

Ἄν τὸ ναὸ τὸν συγκρίνομε μὲ τὴν Παναγία τῶν Χαλκῶν, βλέπουμε ὅτι ἐνῶ ἐκεῖ χρησιμοποιεῖται μόνο τὸ τούβλο, ἐδῶ χρησιμοποιοῦνται καὶ ἄλλα ὕλικά (σχιστόλιθοι, πωρόλιθοι τῆς Κοζάνης, φαγιάντζες) καὶ ἐνῶ ἐκεῖ ἔχομε μόνο ἀρχιτεκτονικὲς γραμμὲς καὶ ἀνοίγματα χωρὶς κοσμήματα, ἐδῶ τὰ κοσμήματα εἶναι ἄφθονα καὶ ποικίλα. Ἄν πάλι τὸν συγκρίνομε μὲ τὸν ναὸ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων (ὁ ὁποῖος εἶναι μεταγενέστερος, γιατί χτίσθηκε στὰ 1314 μ. Χ., ἐνῶ τὴν ἀνέγερσιν τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης ὁ κ. Πελεκανίδης τὴν τοποθετεῖ στὰ 1275—1300 μ. Χ.), βρίσκομε ὅτι ἐδῶ ἡ ἀφθονία τῶν διακοσμητικῶν σχεδίων δὲν ἐξαφανίζει τὴν αἴσθησιν τοῦ οἰκοδομικοῦ ὕλικου, ἐνῶ ἐκεῖ νομίζομε ὅτι ἓνας πολυποίκιλος τύπος περικαλύπτει τὸ ναὸ

πὸν κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ τέπνητα—ιδίως τὴν ἐντύπωση αὐτὴ τὴν ἔχουμε παρατηρῶντας τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῶν ναῶν ὅπου προεξέχουν οἱ κόγχες τοῦ Ἱεροῦ.

Οἱ φαγιάντρες μὲ τὰ πρασινωπά τους χρώματα ἐντειχισμένες ἐδῶ κι' ἐκεῖ γεμίζουν τυφλὰ παράθυρα ἢ τύμπανα ὑπεράνω τῶν παραθύρων μὲ τὰ γραμμικά τους γεωμετρικὰ σχέδια καὶ φέρονουν στὸ νοῦ μας τὸ ὅτι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη πὸν χτίσθηκε ὁ ναὸς γινόταν ἀπὸ τοὺς λογίους ἐπισταμένη μελέτη τῶν «φυσικῶν πραγμάτων» καὶ τῆς ἀλγέβρας καὶ τῆς ἀστρονομίας. (Εἶναι γνωστὸν ὅτι τότε στὴν πλησίον τῆς Θεσσαλονίκης περιβόητη μονὴ τοῦ Χορταίτου ἔδρασαν ἄνδρες ἐντρίβεις εἰς αὐτὰ τὰ μελετήματα).

Μπορεῖ νὰ εἰπῇ κανεὶς ὅτι μὲ τὸ ναὸ τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης καὶ τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων οἱ βυζαντινοί, ἀφοῦ ἄφησαν τὸν ἐπικό, προχώρησαν στὸ λυρικὸ τρόπο τῆς τέχνης.

Προσέχοντας τὴ στέγη μὲ τοὺς τρούλους ἐπεκτείνουμε τὸν παραλληλισμὸ τῶν δύο ἐκκλησιῶν σὲ περισσότερες λεπτομέρειες. Ἐνῶ λ.χ. ἐδῶ οἱ δύο ἀνατολικοὶ τρούλοι συνδέονται μὲ τὸ τύμπανο πὸν ὑποβασιάζει τὸν κεντρικὸ τρούλο, στοὺς Δώδεκα Ἀποστόλους οἱ τρούλοι εἶναι ἀσύνδετοι κι' ἀνεξάρτητοι. Ἐπίσης, οἱ τρούλοι ἐδῶ ὑψώνονται ἐπάνω σὲ μικρὴ βάση πὸν ὑπερξέχει ἀπὸ τὴ στέγη, ἐνῶ ἐκεῖ στηρίζονται ἀμέσως ἐπάνω στὴ στέγη. Ἐνῶ ἐδῶ ἡ στέγη στὴν πρόσοψη καταλήγει σ' ἓνα κῆμα καμπυλῶν, ἐκεῖ καταλήγει σὲ μιὰ αὐστηρὴ εὐθεΐα. Θὰ μπορούσε νὰ πῇ κανεὶς, μὲ κάποια ἀναλογία στὴ σκέψη, ὅτι ἐδῶ τὸ αἶσθημα τοῦ πρωτομάστορα ἀποκλίνει σὲ μιὰν ἀντίληψη «χορινθιακὴ», ἐνῶ στοὺς Δώδεκα Ἀποστόλους παρ' ὅλο τὸν πλοῦτο τοῦ διακόσμου συγκρατεῖ στὸ λυρισμὸ του κάποιο τόνο «δωρικότητος».

Μ' ἓνα μαρμάρινο ὀριζόντιο γείσωμα καὶ οἱ δύο ναοὶ χωρίζονται σὲ δύο τμήματα—τὸ ἄνω καὶ τὸ κάτω.—Λοιπόν, τὸ ἄνω τμήμα τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης ὁμοιάζει μὲ φανταχτερὴ ὑπέροχη ἀνθοδέσμη, ἐνῶ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τὸ ἄνω μέρος προξενεῖ τὴν ἐντύπωση οἰκοδομικοῦ συνόλου μιᾶς πόλεως.

Καὶ ἂν νοερῶς ἀφαιρέσουμε τὸ κάτω μέρος τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης καὶ φαντασθοῦμε ὅτι τὸ ἄνω μέρος ἀκουμπάει στὴ γῆ, θὰ ἰδοῦμε μπροστὰ στὰ μάτια μας μιὰ ἐκκλησίαν πὸν θυμίζει πολὺ τὸ σχῆμα τῶν Ρωσικῶν ἐκκλησιῶν πὸν βγῆκαν ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ ρυθμὸ (διαφέρουν μόνο στοὺς τρούλους πὸν ἔχουν σχῆμα κρουινοῦ). Ἔτσι ἡ Ἀγ. Αἰκατερίνη τῆς Θεσσαλονίκης—ἀπ' ὅπου ξεκίνησαν οἱ κήρυκες τοῦ Χριστιανισμοῦ Θεσσαλονικεῖς Ἅγιοι Κύριλλος καὶ Μεθόδιος πρὸς τὴ Σκυθία—μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀρχιτεκτονικὸ ξεκίνημα τοῦ ρυθμοῦ πρὸς τὴν ἴδια χώρα.

Πρὶν νὰ μποῦμε στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ, ὁ κ. Πελεκανίδης μᾶς ἐξηγεῖ ὅτι χάρις σὲ τεκμήρια—εὐρήματα, πὸν ἔφεραν στὸ φῶς οἱ ἀνασκαφές τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, διεπίστωσε ὅτι τῶν χρωματιστῶν ὑέλων ἡ χρησιμοποίησις στὰ παράθυρα δὲν ἦταν κατὰ τὸ ἄγνωστο στοὺς Βυζαντινοὺς κι' ὅτι γι' αὐτὸ ἔκρινε καλὸ νὰ μεταχειρισθῇ τέτοια χρωματιστὰ γυαλιὰ σὲ πολλὰ παράθυρα.

Ὁ ναὸς ἐσωτερικὰ σχηματίζει ἓνα τετράγωνο ὅπου τέσσεροι γωνιακοὶ κίονες ὑποβασιάζουν τὸν κεντρικὸ τρούλο. Οἱ ἄλλοι τρούλοι κάθονται πάνω στὶς τέσσερες ἄκρες τοῦ σὲ σχῆμα  διαδρόμου, ὁ ὁποῖος περιβάλλει τὸν κυρίως ναὸ. Ὅ,τι χαρακτηρίζει τὸν ἐσωτερικὸ ζωγραφικὸ διάκοσμο τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης εἶναι ὁ πλοῦτος τῶν κοσμημάτων σὲ ποικίλα σχέδια καὶ θέματα σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ νάρθηκα καὶ ιδίως στοὺς ἀντῤυγες τῶν τόξων. Τὰ κοσμή-

ματα αὐτά, πὺν εἶναι καταπληκτικῶς ὅμοια μὲ τὰ λαϊκὰ κεντήματα, δείχνουν τὴν ἀριστοκρατικὴν καταγωγὴν πολλῶν σχεδίων τῆς λαϊκῆς μας τέχνης τοῦ κεντήματος, κι' ἀκόμα μὲ τὴν πρωτοτυπία τους φανεροῦν μίαν ἀντίληψιν τῆς ἐπιφάνειας ἢ ὁποία μοιράζεται σὲ διάφορα σχήματα, κατὰ ἀνάλογον μὲ τοὺς κυβιστικοὺς πίνακες. Εἶναι τόσο γεμάτα χρῶμα, δροσιὰ καὶ αἰσθηματὰ τὰ ποικίλα αὐτὰ κοσμήματα, ὥστε ἐνθουσιάζουν τὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ, φέροντάς του στὴ μνήμην ποιητικὰς εἰκόνες ἀπὸ τὰ δημοτικά μας τραγούδια (στὴν κεντημένη σου ποδιά, μωρ' βλάχα).

Χαρακτηριστικὰ εἶναι καὶ οἱ τοιχογραφίαι τοῦ νάρθηκα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς κυρίας εἰσόδου τοῦ ναοῦ. Εἰκονίζονται δύο στυλῖται — ὁ Δανιὴλ καὶ ὁ Συμεὼν — οἱ δύο στυλοβάται τοῦ ναοῦ καὶ γι' αὐτὸ πολὺ σωστά βαλμένοι σ' αὐτὴ τὴ θέσιν καὶ μάλιστα μ' αὐτὸν τὸν τρόπο. Ἔχουμε δηλαδὴ ἐκατέρωθεν τῆς εἰσόδου εἰκονισμένους δύο στυλοὺς πὺν κορυφώνονται σὲ ἀνθρώπους. Ὅμως κι' ἐδῶ, παρὰ τὴν ἐνότητα τοῦ σχεδίου, παρατηροῦμε ἀξιοσημείωτη ἐλευθερία καὶ ποικιλία στὶς λεπτομερεῖας. Ὁ ἕνας στυλῖτης κάθεται πάνω στὸ στυλὸ πὺν ἔχει μορφὴ πύργου, ὁ ἄλλος σὲ στυλὸ συνηθισμένο. Ἐκεῖ πὺν στὴ μιὰ εἰκόνα ὑπάρχει χρῶμα ῥόδινο, στὴν ἄλλη ὑπάρχει βαθὺ μενεξεδί. Ἔτσι ἐδῶ, κατὰ τρόπο ἄλλο ἀντιλαμβανόμαστε τὸ πῶς μὲ τίς διαφορὰς καὶ τίς ποικιλίας αὐτὰς ὁ βυζαντινὸς τεχνίτης ξέρει νὰ δημιουργεῖ ρυθμικὴ ἐναλλαγή, τὴν ὁποία τόσο πολὺ τὴν ἐπιζητεῖ σήμερον ἡ τέχνη. Στὸν νάρθηκα σώζονται ἀκόμη, παρὰ τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου, καὶ μερικὰς ἄλλες τοιχογραφίαι ἁγίων, ὅπως λ.χ. ὁ Ἀγ. Ἰωάννης ὁ ἐπιλεγόμενος Κολοβὸς κ.λ.π.

Στὸν κυρίως ναό, στὸ κεντρικὸ τμήμα θαυμάζουμε τὰ ἀποκαλυφθέντα μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῶν ἐπιχρισμάτων τμήματα ἐκτεταμένων συνθέσεων (τοιχογραφιῶν) τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς Σχολῆς, ἢ ὁποία ἀνθίσει στὴ Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ κορύφωμά της ὑπῆρξεν ὁ Πανσέληνος. Χαμηλά, ἢ πρώτη ζώνη εἰκονίζει θαῦματα ἀπὸ τὸ βίον τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τὴν ἐπάνω ζώνη δὲν σώζεται δυστυχῶς παρὰ μόνο ἓνα τμήμα πὺν παριστάνει τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου. Σώζονται στὸν τροῦλον οἱ προφῆται ἀποδοσμένοι μὲ πολὺ ζωντανὴν ἔκφρασιν καὶ ἰδίως ὁ Προφήτης Ἠλίας, μὲ τὴ θαυμασία μενεξεδένια ξωτερικά καὶ γκριζὰ ἐσωτερικά μελωτή του. Στὴν κορυφὴ τοῦ τροῦλου ἔχει καταστραφῇ ἡ εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορος καὶ τῶν προσώπων τῶν πέρι αὐτοῦ ἀσωμάτων δυνάμεων. Γενικὰ στὶς τοιχογραφίας αὐτὰς παρατηροῦμε μεγάλην χρησιμοποίησιν τοῦ ἐρυθροῦ χρώματος σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἀντίθετό του πράσινο. Καὶ μόνο αὐτὴ ἡ χρωματικὴ ἀντίθεση, ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Πεντζίκης, στὸν τόνον καὶ τὴν κλίμακά της, δονεῖ τὴν ψυχὴ μας μὲ δυνατὴ συγκίνησιν. Ἡ κατέρυθρη στολὴ ἐνὸς ἀγγέλου τοῦ τροῦλου κυριολεκτικῶς φλογίζει τὰ μάτια.

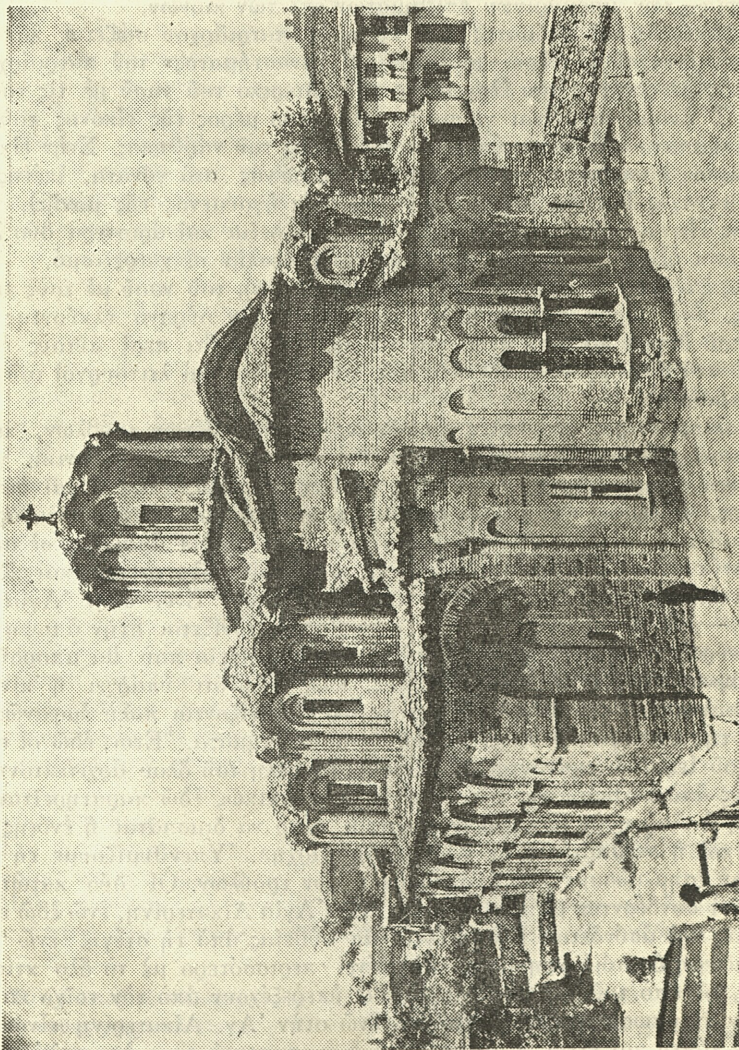
Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, καθὼς προβάλλει ἔντονη καὶ σχετικῶς μεγαλύτερη ἀπὸ τίς ἄλλες μορφὰς — σ' ὅλες τίς εἰκόνες — μέσ' ἀπ' τὴν ἁρμονία ὥχρας μὲ μαβί, ὑποβάλλει τὴ θαυμαστὴ ἀτμόσφαιρα, τὴν ὁποία ἡ θεία ἐπέμβαση ἀπαιτεῖ στὶς περιπτώσεις τῶν θαυμάτων. Ἰδιαίτερα, στὴν τοιχογραφίαν ὅπου ἰστορεῖται τὸ θαῦμα τοῦ ἐν Κανᾷ γάμου στὸ νότιον τοῖχον, ἢ παρόταξιν τῶν ὕδριων μὲ τὰ μεγάλα τοὺς μεγέθη καὶ τὰ χαίνοντα στόματά τοὺς ὑποβάλλει ἓναν εὐρὺ συμβολισμό τῆς ἐννοίας τῆς στάμνας — κοιλίας πὺν κυφορεῖ τὸ θαῦμα.

Ὑποβλητικὰ εἶν' ἐπίσης κι' ἄλλες λεπτομερειακὰς μορφὰς, οἱ ὁποῖες φαίνονται σὰν διαλεγμένες ἀπὸ ἀρχαῖα πρότυπα.

Τέλος ὁ κ. Πελεκανίδης ἐφιστᾷ τὴν προσοχὴν μας στὸν ἱαθέντα Παραλυτικό, ποὺ αἶρει τὸν κραββατὸν του καὶ μᾶς δείχνει πόσο καθαρά σημειώνονται οἱ σομιέδες τοῦ κρεβατιοῦ. Συμπεραίνουμε πόσο οἱ βυζαντινοὶ εἶχανε φτιάσει σ' ἓνα πολιτισμὸ ποὺ γνώριζε πολλὰς ἀπὸ τὶς σύγχρονες ἀνέσεις, ὅταν δὲν τὶς ὑποψιάζονταν ἀκόμη στὴ Δυτικὴ Εὐρώπῃ.

Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ

Ἀπὸ τὴν Ἀγία Αἰκατερίνη κατεβαίνοντας περνοῦμε τὴν ὁδὸ Ἀγίου Δημητρίου καὶ φθάνομε στὸ κορυφωμαί τῆς βυζαντινῆς τέχνης, στὸ ναὸ



Ὁ Ἱερός Ναὸς τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων.

τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων, Ὁ Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης τῆς Κωνσταντινουπόλεως Νήφων, ἀπὸ τὴν Βέροια τῆς Ἡμαθίας, τὸν ἔκτισε περὶ τὰ μέσα τῆς β' δεκαετίας τοῦ 14ου αἰῶνος. Εἶναι τὸ καθολικὸν τῆς ὁμωνύμου

μονῆς καὶ γύρω του ὑπῆρχαν ἄλλοτε τὰ κελλιά τῶν μοναχῶν. Εὐδιάκριτα σώζονται τὰ ἐρείπια τῆς κινστέρνας, στὸ βορειοδυτικὸ τοῦ ναοῦ, γιὰ τὴν ὑδρευση τῆς μονῆς. Ἡ κινστέρνα κοσμεῖται μὲ ὠραῖα καὶ ποικίλα κεραμοურγήματα.

Τὸ ὄνομα τοῦ «κτίτορος πατριάρχου Νήφωνος», ἄλλοτε ὀρθογραφημένο κι ἄλλοτε ἀνορθόγραφο, σχηματίζει ἐμπνευσμένα μονόγραμμα συμπλέγματα εἴτε μὲ ἔνθεση πλίνθων στὰ ὑπερθύρα εἴτε χαραγμένο στὰ μάρμαρα, ὅπως στὸ ὑπερθύρο τῆς δυτικῆς εἰσόδου, εἴτε στὰ κοσμήματα—σὲ συντομογραφία—τῶν μαρμαρίνων ἐπιθημάτων ἐπὶ τῶν κιόνων.

Ἄλλ' ἐκτὸς τοῦ ὀνόματος τοῦ κτίτορος πατριάρχου σώζεται καὶ τὸ ὄνομα τοῦ μοναχοῦ Παύλου—μαθητοῦ καὶ «ἀναστήματος» τοῦ πατριάρχου. Ὁ Παῦλος μὲ δαπάνες του ἐλάμπρυνε τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ μὲ τὶς τοιχογραφίες. Τ' ὄνομά του εἶναι γραμμένο στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος ποὺ γυμίζει τὸ τύμπανο τοῦ τόξου ὑπεράνω τῆς θύρας τοῦ νάρθηκος. Στὴν εἰκόνα αὐτὴ μάλιστα διακρίνεται μόλις, χαμηλὰ λεσμένος στὰ γόνατα, ἱκέτης, ὁ ἴδιος ὁ μοναχὸς Παῦλος (ὁ πιθανῶς ἀργότερα ἡγουμένος τῆς μονῆς), στὰ πόδια τῆς Παναγίας μὲ τὸ θεῖον βρόφος, ἐνῶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δύο λευκοφορεμένοι δόλοσμοι ἄγγελοι κύπτουν τὴν κεφαλὴν σὲ χαιρετισμό.

Ἀς ξαναγυρίσουμε ὅμως στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ μὲ τοὺς πέντε τρούλους, ποὺ τόσοι ἐλεύθεροι ἀνυψώνονται στὸν οὐρανὸ ἐλκύνοντας τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ πρὸς τὰ ἄνω, γιὰ νὰ μᾶς δείξουν ὅτι περὶ αὐτοὺς ἐτέρποντο οἱ «τὰ ἄνω φρονοῦντες» κτίτορες καὶ τεχνίτες καὶ λειτουργοὶ τοῦ κτίσματος τούτου.

Πολλὲς σειρὲς ὀδοντωτὲς ἐγκαρσίως τοποθετημένων τούβλων, κεραμοურγήματα ποὺ μιμοῦνται γραμμὲς, καθιερωμένες ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ γεωμετρία, καὶ σχήματα ὅπως οἱ ρόδακες, τὰ ψαροκόκκαλο, ὁ ἀπλὸς καὶ διπλὸς μαϊάνδρος, σταυρικά καὶ χιαστὰ σχέδια, τετράγωνα ἀλληλοτεμνόμενα, ὀρθογώνια καθέτως καὶ ὀριζοντίως βαλμένα, κυμάτια, κλάδοι ἀμπέλου, σὲ μεγάλη ἀφθονία καὶ σὲ πλῆθος συνδυασμῶν, καθιστοῦν ὅλο τὸ ναό, καὶ ἰδίως τὴν ἀνατολικὴν πλευρὰ ἕναν ἀληθινὰ ποικίλο τόπητα. Ἐνῶ στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη—γιὰ νὰ συνεχίσουμε τὶς συγκρίσεις—τονίζεται στὴν ἀποψη τῆς κάθε πλευρά, ἡ καμπύλη καὶ ἀποφεύγονται τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ διακόψουν τὴ ροὴ τῆς καμπυλότητος, ἐδῶ, μολονότι ὑπάρχει ἡ κίνηση τῆς καμπύλης ἀπὸ τὴ μιὰ γωνιὰ ὥς τὴν ἄλλη, τονίζονται πολὺ ἐμφανῶς οἱ σταθμοὶ τῆς καὶ ἀφθονοῦν καὶ τὰ εὐθύγραμμα σχήματα. Ἔτσι, ἐδῶ οἱ τρεῖς κόγχες τοῦ ἱεροῦ διακρίνονται σὰν ξεχωριστὰ μέλη τοῦ ὅλου ἀρχιτεκτονήματος εὐθύς ἀπὸ τὴ βάση ὥς τὴν κορυφή. Καὶ γενικῶς ἐδῶ παρατηρεῖται μεγαλύτερη ἀνεξαρτησία τῶν μερῶν, χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ διασπάται ἡ ἐνότης τοῦ σχεδίου καὶ ἡ πειθαρχία στὸν «ἀόρατο μονάρχον». Ὑπενθυμίζουμε τὴ διαφορὰ ποὺ ἐσημειώσαμε ἥδη στὴ σύνθεση τῶν τρούλων. Οἱ δύο κατώτεροι ἀνατολικοὶ συνδέονται μὲ τὸν κεντρικὸ στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη, ἐνῶ ἐδῶ εἶναι αὐτοτελεῖς καὶ ἀσύνδετοι, ξεπετιοῦνται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὴ στέγη, ἐνῶ ἐκεῖ μιὰ ἰδιαίτερη ὁμοιόμορφη βάση τοὺς δένει περισσότερο μὲ τὸ ὅλο κτίσμα. Ἐπειτα, οἱ ἀπὸ τοῦβλα ψευδοκίονες ἐδῶ ὑπερεξέχουν ἀπὸ τὸν τοῖχο καὶ δίνουν τὴν ἐντύπωση ἀληθινῶν κιόνων, ἐνῶ στὴν Ἁγ. Αἰκατερίνη εἶναι χωμένοι σὲ κόγχη καὶ εἶναι πιὸ φανερὴ ἢ διακοσμητικὴ τοὺς ἀποστολή.

Ὅλ' αὐτὰ βοηθοῦν τὸ θεατὴ νὰ σχηματίσῃ μιὰ εἰκόνα πολὺ πιὸ δαιδαλώδη. Ἐνῶ στὴν Ἁγ. Αἰκατερίνη εἶναι καταφανὴς ὁ σεβασμὸς τοῦ τετραγώνου ὥς βάθρου, ποὺ ὑποστηρίζει τὴ μορφικὴ ποικιλία τῆς στέγης καὶ

ῶν τρουίλων, ἐδῶ ἡ ἀντίληψη τοῦ τετραγώνου χώρου σβύνεται, καθὼς ἀρχινοῦν εὐθύς ἀπὸ τὰ κάτω τὰ τολήματα τῶν λυρικῶν ἐξάρσεων.

Στὴν Ἀγ. Αἵκατερίνη ἡ καμπύλη στὴν πρόσοψη τῆς δυτικῆς πλευρᾶς εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ νὰ ἐλαφρωθῇ ἡ ἐντύπωση ἀπὸ τὸ σχετικῶς περισσότερο συμπαγὲς κτίσμα, ἐνῶ ἐδῶ ἀπαιτεῖται ἡ εὐθεΐα γιὰ νὰ συγκρατηθῇ καὶ νὰ ἡρεμήσῃ ἡ ἀνησυχία τῶν ἐξάρσεων καὶ νὰ τονισθῇ τοῦ σχεδίου ἡ ἐνότης. Ἄλλη ἐνδειξη τῆς θαυμαστῆς τολμηρότητος τοῦ ἀρχιτέκτονος εἶναι τὸ ὅτι ἡ κόγχη τοῦ ἱεροῦ δὲν εἶναι ὅπως συνήθως κυλινδρική, ἀλλὰ ἐπτάεδρη, δηλαδή τὸ ἥμισυ ἐνὸς δεκατετραέδρου. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι οἱ βυζαντινοὶ εἶχαν ὑπ' ὄψει τοὺς τὴν ἱερότητα τῶν ἀριθμῶν ὅπως τὴν εἶχαν διατυπώσῃ οἱ Νεοπλατωνικοὶ καὶ ἰδίως ὁ Ἰάμβλιχος, ὥστε ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐπτὰ πλευρῶν δὲν εἶναι τυχαῖος καὶ μᾶς ὑποβάλλει ἀνάλογους στοχασμούς, ἰδίως νοήματα τῆς Γραφῆς.

Ἀκόμη, τοῦ ἀρχιτεκτονήματος τὰ μέλη ἀποτελεσμένα καὶ ἐπεξεργασμένα μὲ τὴν κέραιο καὶ τὸ ἀσβεστοκονίαμα ὥσάν μὲ σάρκα καὶ αἷμα ὑποβάλλουν σαφέστερα στὸν πιστὸ (ποῦ ἀγαπᾷ τὴν ἐκκλησίαν του) τὴν ἐννοίαν τῆς ἀνθρώπινης παρουσίας μέχρι τοῦ σημείου ποῦ νὰ μπορῇ νὰ διακρίνῃ ποῦ καὶ ποῦ ὑποτυπώδῃ χαρακτηριστικὰ προσώπων.

Ρίχνοντας τώρα μιὰ γενικὴ ματιὰ στοὺς δυὸ ναοὺς ποῦ συγκρίναμε καὶ ποῦ εἶναι σχεδὸν σύγχρονοι, βλέπουμε μὲ πόση τόλμη καὶ αὐθορημία, μὲ πόση ἐλευθερία καὶ δημιουργικὴ φαντασία οἱ δυὸ ἀρχιτέκτονες ἐργάστηκαν ἐπάνω στὸ ἴδιο θέμα τοῦ ναοῦ μὲ πέντε τρουίλους καὶ στὰ ἴδια ὕλικά—τοῦβλα, μάομαρσ, ἀσβεστοκονίαμα,—καὶ στὴν ἴδια ἰδέα, τὴν ὀρθόδοξη Χριστιανικὴ ἰδέα. Τὸ ἴδιο συμπέρασμα βγαίνει καὶ ἀπὸ τὴ σύγκριση καὶ τοῦ ἄλλου κλάδου τῆς τέχνης, δηλ. τῆς ζωγραφικῆς. Ὡστε εἶναι μῦθος ἡ παλαιότερη γνώμη ὅτι διῆθεν ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἦταν τυποποιημένη καὶ αὐστηρὰ καθιερωμένη, ὥστε νὰ ὑποδουλῶνῃ τὸν καλλιτέχνη καὶ νὰ καταπνίγῃ τὴν πρωτοτυπία του καὶ τὴ δημιουργικὴν του αὐθορημία.

Καθὼς μπαίνουμε, παρατηροῦμε τὰ θελόφρακτα τόξα, τὰ ὁποῖα ἔκλειναν ἄλλοτε μὲ παρατετάσματα βελούδινα, τὰ λεγόμενα βῆλα. Καὶ στὸ νάρθηκα καὶ στοὺς δυὸ πλαγίους διαδρόμους, ποῦ τὸν συνεχίζουν καὶ συναποτελοῦν σχῆμα , καὶ στὸν κυρίως ναό, διατηροῦνται εὐτυχῶς σημαντικὰ τμήματα τοῦ ἀρχικῶς πλουσίου καὶ θαυμαστοῦ διακόσμου—τοιχογραφίες καὶ ψηφιδωτὰ—ποῦ μέρος ἀπ' αὐτὰ ἔγιναν γνωστὰ σχεδὸν ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Θεσσαλονίκης (1912), καὶ αὐτὰ εἶναι ποῦ εἶχαν πάθει τὴν περισσότερες φθορὰς ἀπὸ τὸν κατακτητὴ, ἐνῶ στὸ 1941 ἔγινε συστηματικὴ ἀφαίρεση τῶν ἐπιχρισμάτων καὶ ἀποκαλύφθηκαν ὑπέροχες ἀπεικονίσεις σχεδὸν ἀνέπαφες ¹.

Στὴ χαμηλότερη ζώνη εἶναι τοιχογραφίες καὶ στὴν ὑψηλότερη—μέσα στὸν κυρίως ναὸ—τὰ ψηφιδωτὰ.

Μόλις περάσαμε τὸ κατώφλι τῆς εἰσόδου, ὑψώσαμε τὸ βλέμμα καὶ ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπὸ τὴν πύλη, στὸ δυτικὸ τοῖχο, εἶδαμε τὸ σωζόμενο τμήμα

1. Τὸν ἐσωτερικὸν διάκοσμον τοῦ ναοῦ τὸν ἐμελέτησεν ὁ διαπρεπὴς Βυζαντινολόγος καὶ καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ἀνδρ. Συγγόπουλος.

(τοιχογρα.) τῆς εἰκόνας τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, πού μᾶς δίνει μιὰ καθαρή καὶ δυνατὴ ἐντύπωση τοῦ γαλάζιου. Κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων εἶναι ζωγραφισμένο ἕνα τεράστιο χέρι μονάχο, — τὸ χέρι τοῦ Παντοδυνάμου — ποὺ μέσα στὴ χούφτα του περιέχει βρόφη σπαραγμένα, τὰ ὁποῖα συμβολίζουν τὴ νηπιώδη κι' ἀνίσχυρη ἀνθρωπότητα. Παράσταση ὄντως σπανιστάτη.

Ὁ κ. Πεντζίκης μᾶς ὑπενθυμίζει μιὰ ἀπὸ τὶς «Ἰστορίες τοῦ καλοῦ Θεοῦ», ὅπου ὁ Ρίλκε διηγεῖται πὼς ἡ δεξιὰ τοῦ Κυρίου κατέβηκε στὸν κόσμο. Καὶ ὁ κ. Ντάλιας λέει «Μὴν πᾶτε μακριά. Ἐδῶ πραγματοποιεῖται ἡ λαϊκὴ παροιμία: Ὁ Θεὸς νὰ βάλῃ τὸ χέρι του».

Ἰδιαίτερα τὴν προσοχὴ μας ἐλκύει τὸ κόσμημα τὸ γύρω ἀπ' αὐτὴν τὴν τοιχογραφία — διπλὸς μαϊάνδρος —, ποὺ ὑπάρχει καὶ σ' ἄλλα σημεία, καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ φαντασθοῦμε τὴν λαμπρότητα τοῦ συνόλου τῶν διακοσμητικῶν σχημάτων.

Προχωροῦμε πρὸς τὸ δεξιὸ τοῖχο καὶ στὸ νοτιοδυτικὸ πεσσοῦ πρὸς τὸ παράθυρο βλέπουμε μιὰ ὁλόσωμη τοιχογραφία ἀγίου με ποδὴρη μανδρία, ἡ ὁποία συνδιάζοντας γκριζὰ χρώματα με μαβιὰ ὑποβάλλει μιὰ μυστικὴ μελαγχολία. Ἀπὸ δῶ μέχρι τὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ διαδρόμου ἐπάνω στὸ νότιο τοῖχο συνεχίζονται τοιχογραφικαὶ παραστάσεις ἀγίων στρατιωτικῶν. Οἱ συνδυασμοὶ τῶν χρωμάτων στὰ σωζόμενα τμήματα εἶναι τόσο ἀρμονικοὶ καὶ τὰ χρώματα τόσο ἔντονα, ὥστε καὶ μόνα τους νὰ ἐξάπτουν τὴ φαντασία κάνοντάς τὴν ν' ἀναπολῇ λειμῶνες πνευματικῆς καθαρότητας. Στὶς εἰκόνες αὐτὲς ἡ κάθε λεπτομέρεια τοῦ θώρακος, τῆς ἀσπίδος καὶ τῆς λοιπῆς πολεμικῆς στολῆς σημειώνεται καὶ με ἰδιαίτερο χρῶμα. Ἀξιοσημείωτος εἶναι ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο πετυχαίνεται ἡ ἔκφραση τῆς ὁμῆς καὶ τῆς κινήσεως τῶν στρατιωτικῶν καὶ τροπαιοφόρων ἀγίων. Δηλαδὴ χωρὶς βίαιο τοῦ σώματος κλονισμό, ἀλλὰ μόνο με μιὰ ἀπλὴ γραφικὴ ἀλλοίωση τῶν γεωμετρικῶς σχηματοποιημένων μορφῶν. Μιὰ κάπως παράξενη κάμψη τοῦ βραχίονος λ.χ. ἢ ἡ τοποθέτηση τῆς ἀσπίδος πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη ἢ στὸ πλευρό, κατορθώνουν νὰ μεγεθύνουν πολὺ τὴν αἴσθησίν μας τὴν τιμωμένη μορφή, δίνοντάς της τὴν αἴγλη καὶ τὴν ὑποβλητικότητα ποὺ ἔχουν οἱ μορφές τῶν ἀναπολήσεών μας, ὅταν τὶς ἔχουμε πολὺ μελετήσῃ κι' ἔχομε προσευχηθῇ σ' αὐτές. Τέτοια πρέπει νὰ φαντασθοῦμε τὴν ψυχικὴ προετοιμασία τοῦ βυζαντινοῦ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος ἀναλάμβανε νὰ παρουστήσῃ σεπτὲς εἰκόνες διὰ λαϊκὸν προσκύνημα. Ἐπρεπε νὰ μελετήσῃ πολὺ τὸ βίο τῆς ἁγίας μορφῆς, νὰ προσευχηθῇ ἐν ἐκστάσει πρὸς αὐτὴν κι' ἔτσι νὰ τὴν ὀνειρευθῇ. Μόνο, σὲ μιὰ τέτοια ἐκστατικὴ διάθεση μπόρεσε ὁ πιστὸς ζωγράφος νὰ παρουστήσῃ τὴ φαρέτρα με τὰ βέλη ταυτόχρονα ἀνοιχτὴ — ὥστε νὰ φαίνωνται τὰ βέλη — καὶ κλειστή.

Ἡ ἴδια διάθεση ἐξηγεῖ τὴν ἐπιτυχίαν ποὺ εἶχε ὁ καλλιτέχνης εἰκονίζοντας τὴ μορφή (πιθανῶς τοῦ προφήτη Ἀββακούμ), ποὺ βρίσκεται στὸ νοτιοδυτικὸ τροῦλο. Ὁ προφήτης, μᾶλλον νέος τὴν ἡλικίαν, παριστάνεται με ἕνα σχετικῶς ἐλαφρὸ ἄνοιγμα τῶν ποδιῶν, τόσο ποὺ ἡ ὑποδηλουμένη κίνησις δὲν καταστρέφει τὴ στατικότητα τὴν ἀπαιτούμενη ἀπὸ τὴ μνημειακὴ αἴσθητική. Καὶ ὅμως ὁ προφήτης φαίνεται τρέχοντας ἀνάλαφρα. Πὼς λοιπὸν τὰ πετυχαίνει αὐτὰ ὁ βυζαντινὸς καλλιτέχνης; Μὲ τρόπο καθαρῶς ἐσωτερικόν, δηλαδὴ με τὰ μέσα ποὺ τοῦ παρέχει ἡ γνώσις καὶ ἡ τελειοποίησις τῆς τεχνικῆς του, κι' ὅχι με τὴν ἐξεζητημένην κι' ἀπλὴ μίμηση τοῦ φυσικοῦ. Ἄς πα-

ρατηρήσουμε πόση αλαφράδα και γοργάδα προσδίδει στην εικονιζόμενη μορφή ή καλὰ διαλεγμένη σχέση του λευκού μανδύα πάνω στο μαβί χιτώνα λίγο ψηλότερα από τα πόδια, τα οποία αντί να πατούν σ' έδαφος χρωματισμένο με ώχρα, όπως είναι το έδαφος στ' άλλα τμήματα της εικόνας, βαδίζουν επάνω σ' ένα υρίγωνο λευκάζον. Το χρωματικό τουτο κατόρθωμα μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ φαντασθοῦμε καὶ νὰ ἐκτιμήσουμε τὸν ὑπέροχο διάκοσμο ὅπως θὰ ἦταν, ὅταν ἐσώζοντο ὅλες οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ — καὶ πρὸς τοῦτο ἀρκεῖ καὶ μόνη ἡ χαρὰ πὺν μᾶς παρέχουν μὲ τὴν ποιότητά τους ὠρισμένα χρώματα.

Ὁ κ. Πεντζίκης δείχνοντάς μας ἓνα γκριζο δίπλα σ' ἓνα καφέ χρώμα, ἀκριβῶς κάτω τὴν παράσταση τοῦ Μωϋσῆ δεχομένου τὶς δέκα ἐντολές, καὶ ψαύοντας λατρευτικὰ μὲ τὸ χέρι του τὴ χρωματουρημένη ἐπιφάνεια, ἀναφωνεῖ: «Πραγματικῶς ὡραία ἐργασία!».

Ἀλλ' ἢ μήπως ὑστερεῖ, ἐὰν δὲν ὑπερέχει, ἡ λαμπρὴ παράσταση τοῦ γενεαλογικοῦ δέντρου τῆς Θεοτόκου, ἡ λεγομένη «Ρίζα Ἰεσαί», ὅπου εἰκονίζονται πολλὲς μικρογραφικὲς εἰκόνες πλεγμένες μέσα στὰ κλαδιὰ τοῦ δέντρου ἐπάνω σ' ἓνα φόντο χρώματος κυανοῦ τοῦ κοβαλτίου, τὸ ὁποῖο γεμίζει ὅλο τὸ πρὸς ἀνατολὰς τμήμα τοῦ νοτίου τοῖχου; Ἀριστερὰ πάλι τῆς «Ρίζης Ἰεσαί», μιά ἄλλη μεγαλοπρεπὴς ἀπεικόνιση σχετικὴ μὲ τὴν προετοιμασία τῆς Θείας μεταλήψεως (ἕνας ἱερεὺς ἐτοιμάζει τὴ θεία κοινωνία).

Μὲ τὶς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴ θεία αὐτοῦ τοῦ χρωματικοῦ πλούτου, ὅπου τὸ κάθε συγκεκριμένο καὶ τὸ ὑλικὸ ἀποπνευματώνεται, συνεχίζουμε βλέποντας καὶ τ' ἄλλα μέρη τοῦ νόρθου καὶ τοῦ γύρω ἀπὸ τὸν κυρίως ναὸ διαδρόμου.

Στὴ βορειοανατολικὴ ἄκρη, μέσα σὲ μιὰ σειρὰ τοιχογραφιῶν σχετικῶν μὲ τὸ βίον τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, θαυμάζουμε τὴν εἰκόνα πὺν παριστάνει στὸ Συμπόσιον τοῦ Ἡρώδη μὲ τὴ Σαλώμῃ χορεύουσα. Κι' ἐδῶ ἡ Σαλώμῃ ἀκίνητοῦσα, ἐνὼ κινεῖται χορεύουσα, ἐπαναλαμβάνει τὸ καλλιτεχνικὸ κατόρθωμα τοῦ «τρέχοντος προφήτου», ἀποδεικνύοντας ὅτι τοῦτο δὲν εἶναι τυχαῖο, ἀλλὰ συνειδητὴ ἐνέργεια καλλιτεχνικὴ, πὺν καθιστὰ τὸ ζωγράφον ἱκανὸ νὰ ἐκφράζη καὶ τὶς πὺν τολμηρὲς ἐμπνεύσεις. Στὴν τοιχογραφία τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδη μᾶς δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ προσέξουμε ἀναλυτικώτερα τὶς μεγάλες ἀρετὲς τῆς συνθέσεως τοῦ ζωγράφου. Ἡ εἰκόνα ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ ἰσοζῶστα τμήματα, τὸ ἓνα πολυπρόσωπο γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι μὲ τὰ ἐδέσματα καὶ τὸ μενσάλι στὰ γόνατα τῶν συνδαιτημόνων, τὸ ἄλλο μ' ἓνα πρόσωπο, τὴ Σαλώμῃ, πὺν ἡ σημασία τῆς ἔτσι ἐξαίρεται καὶ ἀντισταθμίζει μὲ ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ ἄλλου τμήματος καὶ ἡ ἰσοστάθμιση αὐτὴ πετυχαίνεται μὲ τοὺς ἀρχιτεκτονικοὺς ὄγκους πὺν εἰκονίζονται στὸ φόντο, πρὸ τοῦ ὁποίου προβάλλει ἡ Σαλώμῃ. Στὸ ἓνα τμήμα κυριαρχοῦν τὰ κίτρινα χροσὰ χρώματα, στὸ ἄλλο ἓνας συνδυασμὸς τοῦ γκρι - μπλέ. Ἡ πράσινη φιοῦρα τῆς Ἡρωδιάδος τοῦ ἐνὸς τμήματος ἰσοζυγιάζεται μὲ τὸ βυσσινὶ τῆς ἐσθῆτος τῆς Σαλώμῃς τοῦ ἄλλου. Ὡς τὶς μικρότερες λεπτομέρειες μπορούμε νὰ διακρίνουμε τὴν πλοκὴ τῆς αἰσθητικῆς ἀνταποκρίσεως μεταξὺ τῶν δύο τμημάτων τῆς συνθέσεως. Ἡ Σαλώμῃ χορεύουσα κρατεῖ ἐπάνω στὸ κεφάλι τῆς τὸ πινάκιο ἐπὶ τοῦ ὁποίου φέρεται ἡ κομμένη κεφαλὴ τοῦ Προδρόμου, καὶ ἰδοὺ ἡ κτυπητὰ τονισμένη ὡσὰν μηνίσκος καμπύλη γραμμὴ τοῦ πινάκτου ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν ἐπίσης κτυπητὴ καμπύλη γραμμὴ τοῦ στέμματος τοῦ ὑψηλότερα καθισμένου στὸ ἄλλο τμήμα Ἡρώδου καὶ μάλιστα μὲ τρόπο ἀντιθετικό, δηλ. ἡ μιὰ καμπύλη στρέφεται πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ ἡ ἄλλη πρὸς τὰ κάτω.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ κ. Πεντζίκης λέγει ὅτι ἡ σύνθεσις αὐτῆς τῆς τοιχογραφίας μᾶς φέρνει στὸ νοῦ ἀνάλογα ἐπιτεύγματα τοῦ ἑλληνικοῦ γραπτοῦ λόγου, ὅπου γίνεται συρροὴ ἀντιθέσεων λ. χ. στὴν περιγραφὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ ποὺ διαβάζουμε στὴν ἀρχὴ τοῦ μυθιστορήματος «Γὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα» τοῦ Ἀχιλλέως Ταττίου.

Παρόμοια τῆς μνήμης ἀναδρομὴ στὴν ἑλληνικὴ παράδοση μᾶς προκαλεῖ ἡ θεὰ μιᾶς ἄλλης τοιχογραφίας, ἀπὸ τὴς πρὶν καλὰ διατηρημένες, ποὺ παριστάνει τὸ γνωστὸ θαῦμα τοῦ πολιοῦχου τῆς Θεσσαλονίκης, τὸ Λιθοβολισμὸ καὶ τὴν κατατρόπωση τῶν πολιορκητῶν Βουλγάρων. Ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ Μυροβλήτου ἐκτοξεύονται λίθοι ἐναντίον τῶν βαρβάρων, οἱ ὅποιοι ζωγραφίζονται σὰν οἰκτροῦ ἀνθρωπάκια, ἐνῶ οἱ πιστοὶ προσκυνῶνται τοῦ τάφου τοῦ Ἀγ. Δημητρίου μὲ τὴν κίνησιν τῶν χειρῶν, μὲ τὴν ἐλαφρὰ κάμψη τῆς κεφαλῆς, ἀκόμα καὶ μὲ τὸ χρῶμα τῶν ἱματίων τοὺς δίνουν τὴν ἐντύπωσιν ἑλληνικῶν ἀγαλμάτων, πρᾶγμα ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι, ὅταν ἤθελε ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος, μπορούσε νὰ τὴν δώσῃ τὴν ὁμορφιά, κι' ἂν ἐδῶ τὸ θέλησε, εἶναι γιὰ τὸ ἦταν ἀπαραίτητο νὰ δώσῃ χτυπητὴ ἀντίθεση μεταξὺ πολιορκητῶν καὶ πολιορκουμένων καὶ μεγαλύτερη σημαντικότητά στὸ ἐνδιαφέρον καὶ στὸ θαῦμα τοῦ πολιοῦχου.

Ὁ ἐνθουσιασμὸς μᾶς ἀπὸ τὸ θέαμα τῶν τοιχογραφιῶν τούτων κεντρίζει τὴν φαντασίαν μᾶς καὶ μεταφερόμαστε νοερὰ στὴν ἐποχὴ ποὺ γινόταν ἡ ἱστορήσιμὴ τοῦ ναοῦ κι' ὁ μοναχὸς Παῦλος εἶχε τὴν ἐπίβλεψιν τοῦ ὅλου διακόσμου. Καὶ ἰδοὺ πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν μᾶς ἡ τοιχογραφία τοῦ νάρθηκος—ποὺ τὴν ἀναφέραμε στὴν ἀρχὴ—καὶ ἰδοὺ ὁ μοναχὸς Παῦλος δεόμενος γονυπετῆς στοὺς πόδας τῆς Θεοτόκου. Δεξιὰ τῆς ἄλλης τοιχογραφίας ποὺ παριστάνει τὴ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ καὶ κάτω ἀπὸ τὴ «Φιλοξενία» ἡ εἰκόνα τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων. Ὡραία ἐπίσης τοιχογραφία στὸ νάρθηκα εἶναι σὲ προτομὴ ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα (στὸν τύπο τῆς Ὁδηγητρίας), ὅπου στὴ χρωματικῇ τῆς σύνθεσιν διαλάμπει μιὰ θαυμασία ἁρμονία σὲ τόνο βαθύ - ἰώδες. Ἡ ἁρμονία ἡ χρωματικὴ μὲ πυρῆνα τὸ ἰώδες (μωβ) εἶναι κατὰ ποῦ συχνὰ τὸ εἶδαμε στὶς τοιχογραφίες τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων καὶ ἰδίως στὸν κυρίως ναό, ὅταν ἀπὸ τὸ νάρθηκα μπήκαμε στὸ ἐσωτερικὸ τετράγωνο ποὺ τὸ ἐπιστεγάζει ὁ κεντρικὸς τροῦλος.

Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς τοῦ κυρίως ναοῦ ἐμφανίζουν ὁλόσωμες ἁγίων καὶ ἀναχωρητῶν μορφὰς σὲ μέγεθος κάπως μεγαλύτερον ἀπὸ τὸ φυσικὸ κι' ἀρχίζουν λίγον πρὶν ἐπάνω ἀπὸ τὸ δάπεδο καὶ φθάνουν ὡς τὸ ὕψος τῆς πρώτης μαρμαρίνης μαρκίτσας. Καὶ βλέπουμε πὼς ὅλες οἱ μορφὲς τοιγύρω σ' ὅλη τὴν ἑκτάσῃ στοὺς τοίχους ἀποτελοῦν μιὰ σύνθεσιν ἐνιαία, χωρὶς ν' ἀποχωρίζονται μὲ ἰδιαίτερα πλαίσια, ὅπως συνηθίζεται στὶς μεταγενέστερες σχολὰς (Κρητικὴ καὶ μεταβυζαντινές). Ἐδῶ ὁ ζωγράφος, ποὺ ἀσφαλῶς ἀνήκει στὴν τολμηρὴ γιὰ τὴν ζωντάνια καὶ τὴν κίνησιν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ἔχει τὸ βασικὸ γνῶρισμά τῆς Σχολῆς, δηλαδὴ τὸ αἶσθημα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ χώρου. Χάρης σ' αὐτὸ τὸ αἶσθημα καὶ σήμερ' ἀκόμα—παρ' ὅλο ποὺ οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἔχουν πάθει πολλὰς φθορὰς (ἀπὸ τὰ χτυπήματα καὶ ξυσίματα τοῦ μιστροῦ ποὺ ἐγίναν ἀπὸ τὸν κατακτητὴ γιὰ νὰ κολλήσῃ τὸ ἐπὶ χροῖσμα κατὰ τὴν μετατροπὴ τῆς ἐκκλησίας σὲ τζαμί),—θανυμάζουμε τὴν αὐστηρὴ μεγαλοπρέπεια καὶ τὸν ὑψηλὸ τόνο τῆς μεγάλης αὐτῆς «παρατάξεως τοῦ Κυρίου».

— Ἀξίζει, λέγει ὁ κ. Πεντζίκης, νὰ γίνῃ μιὰ σύγκριση σχετικὰ μὲ τὸ

βάθος (φόντο) τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος τὸ φόντο τὸ χωρίζει σὲ δύο τμήματα, τὸ ἄνω βαθυκύανο (οὐρανὸ) καὶ τὸ ἄλλο βαθυπυρρῶσινο (γῆ). Σὲ μεταγενεστέρους ναοὺς χωρίζεται σὲ τρία—σὰν νὰ ὑποδηλώνεται οὐρανός - γῆ - θάλασσα—ἢ σὲ δύο ἀλλὰ μὲ διαφορὰ τόνου μεγίστη (μεταξὺ τῶν δύο χρωμάτων) ἢ τὸ φόντο εἶναι μονόχρωμο, μαῦρο. Βλέπουμε δηλαδή ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν βλέπει μιὰ ἡμερὴ συνδιαλλαγὴ τοῦ ὑπερέραν μὲ τὸν κόσμον τοῦτο. Τὸ παρῶν σῆμα τῶν ἐπέκεινα τοῦ θανάτου ἁγίων μορφῶν δὲν τὸ βλέπει οὔτε ἀπολύτως ρεαλιστικὰ (γιατὶ τότε θὰ τὸ χωρίζε τὸ φόντο στὰ τρία, γῆ, θάλασσα, οὐρανός, ὅπως εἶναι ἡ φύση) οὔτε καὶ σὲ ἀπόλυτη ἀντίθεση πρὸς τὸν κόσμον, (γιατὶ τότε τὸ φόντο θὰ τὸ ἔβαφε μαῦρο, ὅπως ἔκαναν οἱ ζωγράφοι τὸν καιρὸ τῆς σκλαβιάς). Ἄν ἡ ἔννοια τῆς παρουσίας τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κατὰ πέρ' ἀπὸ τὸ ἄνθος ἦτοι εἶναι κατὰ σὰν καρπός, γιὰ τὸν καλλιτέχνη τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων (πρὸ εἰκονίζοντας τὶς σεμνὲς μορφές τῶν ἁγίων του φαίνεται γεμάτος ἀπὸ ἀντιλήψεις γιὰ τὸ κάλλος τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, τέτοιες πού τις δίδαξεν ὁ ὁσιος Συμεὼν ὁ Θεολόγος ὁ νέος) ὁ καρπὸς τῆς ἀνθρώπινης παρουσίας στοὺς κόλπους τῆς δικαιοσύνης τοῦ Θεοῦ δὲν εἶναι κατὰ τὸ ἀπίθανον καὶ ξένο γιὰ τὴ γεύση τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ εἶναι σὰν μῆλο ἢ σὰν ρόδι πού ἀνοίγεται πρὸς τὴν ἀλήθεια. Καὶ πράγματι ὁ ἅγιος ἄνθρωπος ἦταν ὥσάν ἕνας ὥριμος καρπὸς τῆς τῆς τότε κοινωνίας καὶ ὡς τέτοιος δὲν ἦταν οὔτε ἀπίθανος οὔτε τερατώδης.

Μπαίνοντας ἀπὸ τὸν νάρθηκα στὸ τειράγωνο τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ προχωρῶντας παρακολουθοῦμε ἐκατέρωθεν στοὺς παράλληλους τοίχους μιὰ ἐξέλιξη στὴ χρωματικὴ κλίμακα τῶν ζωγραφιῶν, μιὰ κλίμακα πού βαίνει ἀπὸ τὰ ψυχρὰ χρώματα (ἰώδη καὶ κυανὰ) πρὸς τὰ ζεστά (ὄχρες καὶ ξανθὰ). Ἄλλο παιγνίδι συνθετικὸ στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς παρατηροῦμε τὴν ποικιλία πού δημιουργεῖται μὲ τὸ ὅτι πάνω ἀπὸ τόξα τῶν ἀνοιγμάτων εἰκονίζονται ἅγιοι ἐν προτομῇ καὶ ὄχι ὁλόσωμοι—ὅπως οἱ ἄλλοι—κι' αὐτὸ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴν οἰκονομία τοῦ χώρου. Καὶ μάλιστα ὁ χώρος καὶ τὸ μέγεθος μὲ ἀγγίνοια συνδυάζεται πρὸς τὴν ἡλικία, δηλαδή στὶς προτομὲς εἰκονίζονται ἅγιοι νέοι τὴν ἡλικία καὶ ἐπομένως μικρόσωμοι λ.χ. ὁ Χριστὸς ὡς Ἐμμανουήλ. ὁ Ἅγιος Νέστωρ κ.λ.π. Ἄλλο ἐπίσης συνθετικὸ εὔρημα τοῦ καλλιτέχνη καὶ δηλωτικὸ τῆς ἀντιλήψεώς του γιὰ τὸ σύνολο εἶναι ὅτι οἱ ἀντιμέτωποι ἅγιοι ἔχουν μεταξὺ τους κάποια σχέση: λ.χ. ὁ Ἅγιος Δημήτριος εἶναι ἀντίκρου ἀπὸ τὸν Ἅγιο Γεώργιο—στρατιωτικοὶ μεγαλομάρτυρες καὶ οἱ δύο. Ὅταν προσέξουμε ὅμως στοὺς δύο συσχετικοὺς καὶ τρόπον τινὰ ὁμοίους ἁγίους τὶς διαφορές, ἡ ποικιλία τοῦ πραγματικοῦ γίνεται πολὺ αἰσθητότερη ἀπ' ὅτι ἂν βλέπαμε τὴν κάθε μορφὴ χωριστὰ κι' ἄσχετα μὲ τὴν ἄλλη, ἢ ἀντίθεση δηλ. τονίζει καὶ τὶς δύο μορφές. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος λ. χ. κρατεῖ τὸ σπαθί του, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Γεώργιος στηρίζεται πάνω σ' αὐτό, στὴν ἐνδυμασία τοῦ ἐνὸς συνδυάζεται τὸ τριανταφυλλὶ μὲ τὸ μαβί, ἐνῶ τοῦ ἄλλου τὸ τριανταφυλλὶ σκουραίνει ὡς τὸ κεραμιδί καὶ συνδυάζεται μὲ τὸ πράσινο.

—Κοιτάχτε, μᾶς λέει ὁ κ. Πεντζίκης, πὼς πέφτει ὁ μαρτύρας ἐπάνω στὸ χέρι καὶ πὼς ἀνοίγοντας μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἰδοῦμε τὴ διαδοχικὴ σειρὰ τῶν ἐνδυμάτων καθὼς καὶ τὴ φόδρα του πού μοιάζει σὰν κάμπος μὲ λουλούδια.

Ἐκεῖνο ὅμως πού μᾶς κάνει μεγάλη ἐντύπωση εἶναι τὸ κάλλος τῶν προσώπων τῶν δύο τούτων Ἀγίων, πού ἐνθυμίζουν ὁμορφα πρόσωπα ἀγαλμάτων κλασσικῆς τέχνης.

Ο κ. Ντάλιας προσέχει ιδιαίτερος πόσο οί γραμμές τοῦ σχεδίου τῶν τοιχογραφιῶν τούτων εἶναι γραμμές ποῦ ἀνήκουν σέ κῶνο καί δίνουν πληρέστερο τὴν ἔννοια τοῦ ἀπείρου.

Ὁ θησαυρὸς ὅλων αὐτῶν τῶν γνώσεων καί τῶν καλλιτεχνικῶν ἐπιτευγμάτων δὲν εἶναι ἀπλῶς καί μόνον ἀτομικὴ προσφορά τοῦ ζωγράφου τοῦ ναοῦ τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων. Γιατὶ εἶναι γνωστὸ πὼς τὰ στοιχεῖα αὐτὰ καί τὸ πνεῦμα αὐτὸ πηγάζει ἀπ' ὅλη τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Μόνο ποῦ ἐδῶ ἔχουμε μιὰ τέλεια διατύπωση, τέλεια ἔκφραση. Κι' αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ ἐπιμένουμε ἰδιαίτερα νιώθοντας πόσο τὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς καί τὸ πνεῦμα τῆς παραδόσεως τὰ εἶχε κάνει συνειδήσή του ὁ καλλιτέχνης τοῦ ναοῦ αὐτοῦ. Στὸς Δώδεκα Ἀποστόλους μπορούμε λοιπὸν νὰ διακρίνουμε μιὰν ἀτομικὴ συνειδήση, χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ ἐννοοῦμε ὅτι καί ξεχωρίζει, ξεριζώνεται καί ἀποσπᾶται ἀπὸ τὸ ὅλο. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μοναδικὰ παραδείγματα ὅπου σέ μιὰ εὐτυχισμένη στιγμή μᾶς δίνεται νὰ νιώσουμε μέσα στο ὁμαδικὸ πνεῦμα τοῦ Βυζαντίου τὸν ἀτομικὸ πυρήνα, ὁ ὁποῖος στὴν ἐποχὴ μας ἀποτελεῖ τὴ βάση καί τὸ κριτήριό γιὰ τ' ἀνθρώπινο.

Ἐπρεπε ἀκόμη νὰ θαυμάσουμε τὶς τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοῖχου, ὅπου παριστάνονται μορφές ὁσίων καί ἀναχωρητῶν (μιὰ μάλιστα μὲ τὴ μεγαλοπρεπῆ γενειάδα καί τὸ μεγαλόψυχο ὕψος τοῦ προσώπου μᾶς ὑπενθυμίζει τὸ Μωϋσῆ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου), καθὼς καί τὶς μορφές τῶν Ἱεραρχῶν Ἀγίων (Βασιλείου, Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, Γρηγορίου, Κλήμεντος Ἀλεξανδρείας κ.λ.π.) στὸ ἱερὸ τοῦ ναοῦ μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς στολές τους—πολυσταύρια ἄμφια,—γιὰ νὰ ἐτοιμασθοῦμε γιὰ τὴ θεώρηση τῶν λαμπρῶν ψηφιδωτῶν (μουσειωμάτων, μωσαϊκῶν) τοῦ ναοῦ.

ΤΑ ΨΗΦΙΔΩΤΑ

Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων διακρίνονται σέ δύο ζῶνες. Ἡ κατώτερη ἀρχινᾷ εὐθὺς ἀπὸ πάνω ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες (στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ) καί τὰ σωζόμενα ψηφιδωτὰ βρίσκονται στοὺς ἄντυγες τῶν τόξων καί στὴ δυτικὴ πλευρά, καί εἶναι παραστάσεις στρατιωτικῶν ἁγίων (λ. χ. Ἅγιος Εὐστάθιος, Ἅγ. Εὐστράτιος) καί στὸ δυτικὸ τοῖχο ἡ συνηθισμένη, στὴ θέση αὐτῇ, Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Δυστυχῶς ἀπὸ τὴ σύνθεση αὐτὴ σώζονται μόνον γύρω στὰ πόδια τοῦ σκηνώματος τῆς Θεοτόκου ὀλίγοι ἀπὸ τοὺς «ἐκ περάτων συνελθόντας Ἀποστόλους». Ὁ ἓνας μάλιστα ἰδιαίτερη ἐντύπωση μᾶς προξενεῖ μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ του ποῦ θυμίζουν πρότυπα ἑλληνικῶν ἀγαλμάτων. Ἐκατέρωθεν τῆς «Κοιμήσεως» ἔχει καθωρισθῇ ἡ θέση τῶν κατ' ἔξοχὴν ὑμνογράφων τῆς Θεομήτορος, τοῦ Ἅγ. Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καί τοῦ Ἅγ. Κοσμᾶ Ἐπισκόπου τοῦ Μαΐουμᾶ. Ἐδῶ οἱ δύο οὕτως μορφές ἱστορήθησαν—σὺν σέ συνέχεια—στοὺς δύο πεσσούς ποῦ ἐφάπτονται μὲ τὸν τοῖχο ἑκατέρωθεν τῆς «Κοιμήσεως», καί τοῦτο λόγω τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἰδιομορφίας τοῦ κτίσματος. Ἀλλ' ἀπὸ τὰ δυὸ αὐτὰ ψηφιδωτὰ ἐσώθηκε μόνον τὸ ἓνα, τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Μαΐουμᾶ, ποῦ κρατεῖ ἓνα μέγα εἰλητάριον, ὅπου διαβάζεται ἡ φράση τοῦ γνωστοῦ τροπαρίου «Πεποικίλμένη τῇ θεῇ δόξῃ», κι' ἀπ' αὐτὸ ἀκριβῶς συνάγεται τὸ ὄνομα τῆς εἰκονιζομένης ἐπιβλητικῆς μορφῆς μὲ τὶς βαθυγάλαιζες ψηφίδες, γιὰ τὸ τριγύρω μὲ χουσὲς ψηφίδες φόντο, ὅπου θὰ ὑπῆρχε τὸ ὄνομα. ἔχει συληθῇ ἀπὸ τὸ ἀπληστο χέρι τοῦ κατακτητῆ. Τὴν ἴδια τύχη ὑπέστησαν τὰ φόντα καί ὅλων τῶν ἄλλων ψηφιδωτῶν τοῦ ναοῦ καί τῶν δύο διαζωμάτων καί τοῦ τρού-

λου. Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ κάτω διαζώματος φαίνονται κατωτέρας ἐκτελέσεως μὲ ψηφίδες πτωχῆς χρωματικῆς σειρᾶς, ἀντιθέτως πρὸς τὰ σοφζόμενα τμήματα τοῦ ἄνω διαζώματος, ὅπου ἡ χρωματοουργία ξεπερνᾷ κάθε φαντασία.

Στὸν τροῦλο ὁ Παντοκράτωρ, σὲ προτομή, δὲν διασώζεται παρὰ μόνον ἀπὸ τὸ στήθος ὡς τὸ λαμό. Ἀπὸ τὸ χέρι του, ποῦ κρατεῖ τὸ Εὐαγγέλιο, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ πρόσωπό του ὁμοιάζε μὲ τὸν Παντοκράτορα τῆς Μονῆς τοῦ Δαφνίου. Ἡ παράστασή του σὲ προτομή προήλθεν ἐξελικτικῶς ἀπὸ τὴν εἰς τὸν τροῦλον κανονικὰ εἰκονιζομένην Ἀνάληψιν τοῦ Σωτῆρος, ὅπως τὴν εἶδαμε στὴν Ἀγία Σοφία. Τριγύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα ἐδῶ ἐκτὸς τοῦ ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἄγγελοι (ἢ οἱ ταξιαρχίες τῶν ἐπουρανίων Δυνάμεων Ἀσωμάτων), οἱ ὅποιοι συνήθως περιστοιχίζουν τὴν μέσα σὲ κύκλο προτομὴν Του, δὲν εἰκονίζονται οὔτε οἱ Ἀπόστολοι, οἱ ὅποιοι κατὰ κανόνα κατέχουν αὐτὴ τὴ θέση, ἀλλὰ εἶναι ἱστορημένοι οἱ Δέκα προφῆτες, μορφὲς ἐπιβλητικώτατες μὲ ψηφίδες ποῦ δίνουν σὲ σύνολό τους ἓνα γκριζο τόνο, ποῦ θὰ τοὺς ἔκανε νὰ ξεχωρίζουν ἀκόμα πιὸ ἐπιβλητικοὶ τὸ χρυσὸ φόντο, ὅταν ὑπῆρχε τριγύρω τους.

Στὰ παραθύρα τοῦ τροῦλου ἀνάμεσα σὲ κόκκινα πλαίσια καὶ σὲ βαθύχρωμα περιθώρια ὑπάρχουν ψηφιδωτὰ μὲ διακοσμητικὰ θέματα καὶ μὲ τὸ σταυρὸ χρυσὸ σὲ λευκὸ φόντο. Στοιὺς σταυροὺς ἐδῶ καὶ κάποτε ἀνάμεσα στὶς γραμμὲς τῶν περιθωρίων ἢ σὲ σιαυροὺς πάλι ἄλλου κι' ἀνάμεσα στὶς ἄλλες ψηφίδες ποῦ ἀποδίδουν τὰ ἐνδύματα, διασώθηκαν μερικὲς ψηφίδες χρυσῆς (ποῦ ἀποδίδουν τὶς μαρμαρῆς τῶν ὑφασμάτων).

Ἰδίως οἱ χρυσῆς ψηφίδες εἶναι πολλὲς ἀνάμεσα στὶς μαβιὲς κι' ἀνοιχτότερες γαλάζιες ψηφίδες τοῦ χιτῶνος καὶ τοῦ μανδύα τοῦ Χριστοῦ στὴν «Εἰς Ἄδου Κάθοδον». Ἡ παράστασις αὐτὴ πιάνει ὅλο τὸ βορειοανατολικὸ τμήμα τῆς ἀπὸ Βορρᾶ πρὸς Νότον ἐγκαρσίας ἀψίδας τοῦ ναοῦ. Στὸ Νοτιοανατολικὸ τμήμα τῆς ἴδιας ἀψίδας σώζεται σχεδὸν ἀκεραία ἡ «Γέννησις», Ἀπέναντι τῆς πρώτης εἰκόνας στὸ βορειοδυτικὸ τμήμα τῆς ἴδιας ἀψίδας διασώζεται τὸ κάτω τμήμα τοῦ ψηφιδωτοῦ ποῦ εἰκονίζει τὴν «Σταύρωσιν». Ἐνῶ ἀπέναντι ἀπὸ τὴ Γέννηση, στὸ νοτιοδυτικὸ τμήμα σώζεται μέρος ἀπὸ τὴν «Βάπτισιν». Στὴν ἄλλη ἀψίδα (τὴν ἀπὸ ἀνατολῶν πρὸς δυσμᾶς) ψηφιδωτὰ δὲν διασώθηκαν παρὰ μόνο στὴ δυτικὴ ἀπόληξή της, στὸ βόρειο τμήμα ἡ Βαΐφόρος καὶ στὸ νότιο ἡ Μεταμόρφωσις. Καὶ ἀνάμεσα στὰ δυὰ αὐτὰ ψηφιδωτὰ ὑπάρχει ἓνας πολυχρῶμος καὶ πολυποίκιλος μὲ στεφάνια ἀνθέων ὠραίος Σταυρός.

Στὸ κέντρο ἐπάνω στὶ σφαιρικὰ τρίγωνα, ὅπου στηρίζεται ὁ κεντρικὸς τροῦλος, διασώθηκαν τὰ ψηφιδωτὰ ποῦ παριστάνουν ἀνὰ ἓνα τοὺς τέσσαρας Εὐαγγελιστὰς κι' ἀνάμεσά τους τὸν Ἅγιο Μανδῆλιο. Γιὰ νὰ ἐκτιμήσῃ κανεὶς ἐπακριβῶς τὸ σύνολο τῶν μουσειωματίων αὐτῶν θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν δυνατὸ νὰ τὰ ἰδῇ ἀπὸ κοντὰ καὶ νὰ διακρίνῃ ὅλες τὶς λεπτομέρειες, ποῦ εἶναι τόσο σημαντικῆς. Διακρίνοντας λ. χ. στὸ ἱμάτιο τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου τὴν ἐναλλαγὴ τῶν σκούρων καὶ μαβιῶν ψηφίδων, ἡ ὁποία τείνει ν' ἀποδώσῃ τὴν ὑφὴ τοῦ ἐνδύματος καὶ τὶς πτυχὲς ποῦ παθαίνει καθὼς πέφτει στὶς διάφορες ἐπιφάνειες τοῦ σώματος, συμπεραίνουμε ὅτι στὸν τεχνίτη συνέβη μιὰ τόσο εὐτυχισμένη καὶ πυκνὴ συρροὴ αἰσθημάτων καὶ μνήμες τοῦ πραγματικοῦ, ποῦ μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς στ' ἀλήθεια ὅτι ὁ τεχνίτης ἐκτελώνοντας τὸ ἔργο του ζοῦσε σὲ μιὰ μέθη θείας ἐκστάσεως.

Στὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως στὸ κάτω μέρος, ὅπου σύμφωνα μὲ τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Ἁγ. Ἰακώβου, ἀπεικονίζεται τὸ πλυσίμο τοῦ θεοῦ βρέφους μέσα σὲ κολυμπήθρα, μᾶς κάνει ἐντύπωση ἡ ποιότης τοῦ τριανταφυλλιοῦ χρώματος τῆς ἐσθῆτος τῆς μᾶς ἀπὸ τὶς δυὸ θεραπευνίδες.

Ὁ κ. Πεντζίκης, τονίζει, ὅτι ὅταν στοχασθοῦμε μὲ ποιὰ μέσα πετυχαίνεται ἡ ποιότης αὐτῆ τῶν χρωμάτων στὶς συνθέσεις αὐτές, φτάνουμε σὲ συμπεράσματα ὑψηλοῦ λυρικοῦ θρησκευτικοῦ ἐνθουσιασμοῦ. Βλέπουμε λ. χ. τὴν ἀπαστράπτουσαν αἴγλην τοῦ ἱματίου τοῦ Χριστοῦ στὴν Μεταμόρφωσιν («Καὶ ἔλαμψαν τὰ ἱμάτια Αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος»), ὅπου τὸ θαυμάσιο αὐτὸ λευκὸ χρῶμα πετυχαίνεται μὲ ἐγκατάμειξη ψηφίδων ὠχρας, οἱ ὁποῖες σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἄλλα χρώματα προσδίδουν στὸ λευκὸ τὴν ἡλιακὴ λάμψη τοῦ Θαβωρείου φωτός.

Ἀλλὰ καὶ τὰ σχήματα εἶναι ἐπίσης ἐπιβοηθητικά στὴν ἐρμηνεία. Στὴν Μεταμόρφωσιν τὰ σχήματα τῶν πιπτόντων κατὰ γῆς μοθητῶν, καθὼς εἰκονίζονται διαφορετικὰ σ' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ παρ' ὅ,τι ἀρχαιότερα, (ὅπου τὸ σκύψιμό τους δὲν ἐπισημαίνεται τόσο), μιλοῦν πολὺ εὐγλωττα γιὰ τὴν ἀντίληψη τῶν Βυζαντινῶν αὐτῆς τῆς ἐποχῆς γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ Θεό. Στὴν περίπτωσιν αὐτῇ τῆς Μεταμορφώσεως ὁ καλλιτέχνης θὰ ἤξερε πολὺ καλὰ τὰ τελούμενα ἀπὸ τὴ χορεία τῶν ἡσυχαστῶν, οἱ ὁποῖοι ἐπιζητοῦσαν νὰ ἴδουν τὸ «Θαβώρειον φῶς». Βλέπουμε ἐπίσης πόσο ἔχει ὁ καλλιτέχνης συνείδησιν τῆς σημασίας τῶν σχημάτων στὴ Βαϊφόρο, ὅπου τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν κόκκινον μανδύα ἐνῶ μᾶς δείχνει τὰ νῶτα του δὲν εἰκονίζεται στὴ φυσικὴ του θέσιν, ἀλλὰ μὲ κάποια στροφὴ καὶ μὲ τὸν τρόπο πού ἀπαιτεῖ ἡ γραφικὴ οἰκονομία τοῦ χώρου. Ἐπίσης καὶ στὴν «Εἰς Ἄδου Κάθοδον» ὅπου ἡ κλίση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, καθὼς σκύβει γιὰ νὰ ἐγείρῃ τὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὐὰ, παίρνει τέτοιαν ἐνταση, ὥστε θὰ μᾶς φαινόταν ὅτι πέφτει, ἂν σοφὰ ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶχε προεκτείνει παράλληλα τὸ ἱμάτιό του ἀνάμεσα στὸ σταυροφόρο κοντάρι καὶ στὸ σῶμα του ἔτσι πὺν νὰ ἰσορροπῇται ὅλη ἡ κλίση τοῦ σώματος.

Γενικά, καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ὁ λαμπρὸς διάκοσμος τοῦ ναοῦ δέχονται μιὰ τόλμη ἐκφράσεως, πὺν δὲν διστάζει νὰ μεταχειρισθῇ καὶ τὰ πιὸ παράτολμα σχήματα γιὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν πρέπουσα ἰσορροπία καὶ νὰ δώσῃ συνάμα ὅλο τὸ πνεῦμα τῆς πίστεως καὶ τὸ αἶσθημα τῆς Χριστιανικῆς τοῦ Ἰδέας.

Βγαίνοντας ἀπὸ τὸ ναὸ πλημμυρισμένοι ἀπὸ βαθύτατες ἐντυπώσεις ἐπιθυζοῦμε :

— Ἀληθῶς Θεοῦ οἶκος ἐστὶν οὗτος!

ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ

Ἀνεβαίνοντας ἀπὸ τὴν Ἑγνατία στὴν ὁδὸ Ἀρριανοῦ, ὅπου βλέπουμε πολλὰ γραφικὰ σπίτια, σὲ λίγο ἀντικρούουμε τὴν ὁμορφὴ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος μέσα σὲ μιὰ αὐλή. Ἀνήκει στὴν ἴδια σειρὰ τῶν κομψῶν θολωτῶν ναῶν κι' ἔχει χτισθῇ τὸ 13ο αἰῶνα. Ὅπως τὸν βλέπουμε σήμερα, τοῦ λείπει ἀπὸ τὴ βορεινὴ πλευρὰ ὅλος ὁ διάδρομος, ὁ ὁποῖος συνηθιζόταν ἐκείνῃ τὴν ἐποχῇ, καὶ παρουσιάζει μιὰ ἰδιορρυθμίᾳ σημαντικὴ ἐκτὸς δηλ. τοῦ κεντρικοῦ τρούλου ἔχει μόνο ἄλλον ἓνα τρούλο στὴ μέση τῆς δυτικῆς πλευρᾶς ἐπάνω στὸν νάρθηκα. Δυστυχῶς τὰ ἐπιχρίσματα ἀποκρύπτουν ἐντελῶς καὶ τὰ κεραμοσυγῆματα καὶ τὶς ἀρχιτεκτονικὰς γοσμίαις ἐξωτερικῶς καὶ τὶς τοιχογραφίες ἐσωτερικῶς. Μετὰ τὴν ἀποκατάστασή του, πὺ ἐπιβάλλεται νὰ γίνη τὸ συντομώτερο, ἡ Θεσσαλονικὴ θ' ἀποκτήσῃ ἄλλο ἓνα θαυμάσιο κόσμημα.

ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ

Ἀλλεπάλληλες πυρκαϊὲς καὶ ἀνακαινίσεις — ἰδίως ἡ τελευταία τοῦ 1890 — ἔχουν παραλλάξει ἐντελῶς τὴν ἀξιοσημεῖωτη γιὰ τὸ ἀρχικὸ τῆς σχῆμα ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ. Εἶχε χτισθῇ πρὸ τοῦ 830 μ. Χ., ὁπότε τὴ νημονεύουν οἱ γραπτὲς πηγές, κοντὰ στὸ λιμένα — ἡ θάλασσα τῶρα μὲ τὶς προσχώσεις τῶν αἰώνων ἔχει ἀπομακρυνθῇ. Ἀπὸ τὸν Ἅγιο Μηνᾶ περνοῦσαν οἱ παλαιοὶ μιὰν μεγάλην πύλην τοῦ παραλιακοῦ κάστρου κι' ἔβγαιναν στὸ σκαπτὸν λιμένα τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου καὶ στὴ Σκάλα τὴ λεγόμενῃ Ἐκκλησιαστικῇ. Μέχρι τοῦ 1890 διατηροῦσε ὁ Ἅγιος Μηνᾶς τὸ παλαιὸ του σχῆμα T, περιβαλλόμενο ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὰς μὲ στοὰ ἐξωτερικὴ ἐκ δώδεκα κιόνων (τεσσάρων σὲ κάθε πλευρᾷ). Κατὰ τὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1890 καταστράφηκε τελείως καὶ κτίσθηκε ἐπὶ νέον σχεδίου, καὶ τώρα δὲν σώζονται παρὰ μόνον μερικοὶ κιόνες τῆς στοᾶς. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ἀκόμη ὅτι στὸ ναὸ αὐτὸ σώζονται ὠραῖες φορητὲς εἰκόνες τοῦ 18ου αἰῶνος.

ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ

Τέλος πρέπει νὰ γίνη λόγος καὶ γιὰ τὴν ἐκκλησίᾳ τῶν Ταξιαρχῶν ἡ τῶν Ἀρχαγγέλων (Ἀσωμάτων), ἡ ὁποία εἶναι βασιλικὴ καὶ φαίνεται πολὺ παλαιά, ἀφοῦ ὁ Θεόδωρος ὁ Στουδίτης τὸν ὀγδοο αἰῶνα τὴν ἀναφέρει «εἰς τὸν λεγόμενον Ἀρχαγγέλου δόμον τετύφθαι τὸν μάρτυρα» (δηλ. τὸν ἡγούμενον Εὐθύμιον). Πρέπει ν' ἀναφέρουμε ἀκόμη ὅτι στὰ 1576 — ὅταν οἱ μεγάλες ἐκκλησίαις εἶχαν μεταβληθῇ σὲ τζαμί — ἡ ἐκκλησίᾳ τῶν Ἀρχαγγέλων ὑπῆρξε μητρόπολις τῶν χριστιανῶν. Κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους εἶχε δώσει τὸν ὄνομά της στὴν πλησίον της πύλην τοῦ κάστρου — πύλη Ἀσωμάτων. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἀκόμη ὅτι κάτω ἀπὸ τὸ δάπεδον τοῦ ναοῦ ὑπάρχει κρύπτη καὶ ὅτι εἰς τὰ φινιρώματα τῆς ὀροφῆς διασώζονται τμήματα τοιχογραφιῶν.

ΤΑ ΤΕΙΧΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἄν μὲ τὰ φτερά τῆς φαντασίας πετάξουμε πίσω ὡς τὰ 315 π. Χ. ὁπότε κτίσθηκε ἡ Θεσσαλονικὴ κι' ἐπομένως θεμελιώθηκε τὸ ἀρχαιότερον τείχος τῆς, καὶ παριστοῦμε μάρτυρες τοῦ χυθέντος αἵματος ἀπὸ τὸν Κάσσανδρο πὺ ἐξολόθρευσε τὴν οἰκογένεια τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου μαζί μὲ τὴν περιβόητη Ὀλυμπιάδα τὴν Ἀλεξανδρομήτορα, θὰ μπορέσουμε νὰ ἐξηγήσουμε γιὰ τὸ παλαιὸ ἐκεῖνο τείχος εἶναι στοιχειωμένο, καὶ — πόσο ἡ μοῖ-

ρα ὑπῆρξε αἰμοδιψής! — ὅταν κατὰ τοὺς πρώτους βυζαντινοὺς αἰῶνας ἀνακαινίσθη καὶ συμπληρώθῃ τὸ κάστρο ἐπὶ τοῦ Θεοδοσίου τοῦ Μεγάλου, χιλιάδων Θεσσαλονικέων τὸ αἷμα ἔβαψε τὸν ἱππόδρομον κατὰ διαταγὴν τοῦ ὠργισμένου βασιλέως. Καὶ ὅμως ἐδῶ ὁ τρομερὸς αὐτοκράτωρ μετεστράφη εἰς τὴν πίστιν τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐβαπτίσθη ἀπὸ τὸν ἀρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης.

Ἡ «μήτηρ πάσης Μακεδονίας», ἡ κατοικουμένη ἀπὸ ὠραίους ἀνθρώπους Θεσσαλονικία², ἡ μεγίστη καὶ πολυάνθρωπος³, ἡ Θεοφρούρητος καὶ Θεοφύλακτος ἢ Μαρτυροφύλακτος τῶν Θεσσαλονικέων μητρόπολις⁴, ἡ πεσβυτάτη Θεσσαλονίκη⁵, ἀπέκτησε τὰ φημισμένα κάστρα της σὲ τὸ τέλος τοῦ 4ου αἰῶνος, καὶ τὸ περίεργον τῆς τύχης εἶναι ὅτι τὴν περιτείχισιν ἐξετέλεσεν ἓνας Πέρσης, ὁ Ὁρμίσδας, ὅστις ἦτο ἔμπιστος εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τοῦ Θεοδοσίου στρατηγός. Μιὰ μεγάλη ἐπιγραφὴ μὲ ἐντειχισμένα τοῦβλα σ' ἓναν παλαιὸ τεράγωνον πύργον τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τοῦ κάστρου — ἀπέναντι ἀπὸ τὸ νεκροταφεῖο — πλησίον τῆς εἰσόδου τοῦ Δημοτικοῦ Νοσοκομείου — διαβάζουμε μιὰ ἐπιγραφὴ, ποὺ μαρτυρεῖ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου.

ΤΕΙΧΕΣΙΝ ΑΡΡΗΚΤΟΙΣ ΟΡΜΙΣΔΑΣ ΕΞΕΤΕΛΕΣΕ ΤΗΝΔΕ ΠΟΛΙΝ

Τὰ τεῖχη αὐτὰ εἶναι κτισμένα μὲ τὴ Θεοδοσιανὴ λεγομένη τοιχοποιΐα — ζῶνες δορίζοντες μὲ λίθους ποὺ χωρίζονται μὲ ταινίες τοῦβλων σὲ τριπλῇ συνήθως σειρὰ. Σὲ πολλὰ μέρη ὑπάρχουν σημεῖα τοῦ σταυροῦ ἐπὶ τῶν τοῦβλων καὶ ἔχουν ἐντειχισθῇ τμήματα μαρμάρων γλυπτῶν παλαιότερας ἐποχῆς.

Ἐνα μεσότοιχον χωρίζει τὴν Ἀκρόπολιν (Ἑπταπύργιον) ἀπὸ τὴν πόλιν καὶ ἡ ἐπικοινωνία γίνεται μὲ πύλες μεγάλες. Πρὸ τοῦ τεύχους ὑπῆρχε τὸ προτείχισμα καὶ πρὸ τοῦ προτειχίσματος ἡ τάφρος — τὰ ὁποῖα σήμερα δὲν σώζονται. Ἀλλὰ καὶ ἀρχικῶς, σὲ ὠρισμένα σημεῖα ἔλειπε τὸ προτείχισμα, ἀκόμα καὶ ἡ τάφρος, ὅταν τὸ μέρος ἦταν ἀπόκρημνο ἢ ὑπῆρχε φυσικὴ χαράδρα καὶ ἐπομένως ἡ ἀπὸ τὸ μέρος ἐκεῖνο ἐφοδος τῶν ἐχθρῶν ἦταν ἀδύνατος.

Ὑστερὸν ἀπὸ τὸ κάστρο τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἶχε τὴ μεγαλύτερη περίμετρο. Παλαιὰ πληροφορία τοῦ 14ου αἰῶνος μᾶς λέγει ὅτι «εὐρέθη ἡ περίμετρος τοῦ περιλάτου τοῦ τεύχους τῆς βασιλίδος τῶν πόλεων ὀργυιαὶ ἀνδρικαὶ δέκα ὀκτὼ χιλιάδες, τῆς Θεσσαλονικῆς ἑξακισχίλιαι, τῆς Βεροοῖας βρον (2150) καὶ τῆς Ἀδριανουπόλεως αχ (1600)». Τὸ κάστρο τοῦτο, ὅπου δὲν ἀναγκάζεται νάκολουθῇ τοὺς ἐλιγμοὺς τοῦ ἐδάφους, εἶναι ἄλλοτε μαιανδρικὸ καὶ ἄλλοτε ὀδοντωτὸ γιὰ στρατηγικοὺς λόγους. Ὑστερὸν ἀπὸ τὴν τείχιση τοῦ Ὁρμίσδα ἐγιναν διάφορες ἀνακαινίσεις ἢ ἐπιδιορθώσεις, ποὺ παρακολουθοῦν τὴν ἱστορίαν τῆς πόλεως.

Μιὰ ἐπιγραφὴ ποὺ ὑπῆρχε στὴν ἀνατολικὴ πύλη τῆς Καλαμαρίας (Κασσανδρεωτικὴ) παρὰ τὸ Συντριβάνι, ἔγραφε:

† **Ἐπὶ τοῦ ἁγιωτάτου ἀρχιεπισκόπου Εὐσεβίου ἐγένετο ὀρισμῶ αὐτοῦ.** Καὶ εἶναι γνωστὸ πὺς ὁ Εὐσεβίος διηύθυνε τὴν ἄμυνα τῆς πόλεως ἐπὶ τοῦ αὐτοκράτορος Μανρικού κατὰ τῶν Ἀβάρων καὶ τῶν Σλάβων τοὺς ὁποίους τοὺς ὀνομάζει καὶ τοὺς δυὸ Σκύθας καὶ ἔχει γράφει «Πολιορκίαν Θεσσαλονικῆς ὑπὸ Σκυθῶν».

1 Ἀντίπατρος ὁ Θεσσαλονικεὺς ζῆσας ἐπὶ Αὐγούστου. — 2 Στράβων (VII, 7, 4). — 3 Θεοδώρητος (5ος αἰὼν μ. Χ.). — 4 Βίος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (7ος αἰὼν). — 5 Εὐστάθιος ἀρχιεπίσκοπος Θεογίνης (12ος αἰὼν).

Μετά τὸν ἐκχριστιανισμόν τῶν Σλάβων ἐπηκολούθησε περίοδος εἰρήνης σχετικῶς μικρᾶς καὶ τὰ τεῖχη παραμελήθησαν. Ἀλλὰ τὸ 904 μ.Χ. φθάνει ἡ ἀπειλὴ τῶν Σαρακηνῶν. Τότε ἀποστέλλεται ἀπὸ τὸν Λέοντα τὸν σοφρὸν στὴ Θεσσαλονίκη ὁ στρατηγὸς Λέων Χατζηλάκης, ὁ ὁποῖος ἐκάλεσε τὸ λαὸ νὰ τὸν βοηθήσῃ στὴν ἀνακαίνισιν καὶ ἀνύψωσιν τοῦ παραλιακοῦ τείχους, χωρὶς δυστυχῶς νὰ προλάβῃ νὰ τὸ τελειώσῃ, γιατί ἐφθασαν οἱ Σαρακενοὶ καὶ ἐκυρίευσαν τὴν πόλιν. (Τὶς τραγικὲς στιγμὲς τῆς ἀλώσεως ἱστορεῖ ὁ Θεσσαλονικεὺς Ἰωάννης Καμενιάτης). Διασώθηκε ἡ σχετικὴ ἐπιγραφή.

Ἀνεκαινίσθη ἐπὶ Λέοντος καὶ Ἀλεξάνδρου τῶν αὐταδέλφων καὶ αὐτοκρατόρων καὶ φιλοχρίστων ἡμῶν Βασιλέων καὶ ἐπὶ [Νικολάου] οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου.

Ἀνεκαινίσθη ἐπὶ Λέοντος βασιλικῷ πρωτοσπαθαρίῳ καὶ στρατηγοῦ Θεσσαλονίκης τοῦ Χατζηλάκη καὶ ἐπὶ Ἰωάννου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης τοῦ ἐντοπίου.

Ἀργότερα, κατὰ τὴν πολιορκίαν τῆς πόλεως ὑπὸ τῶν Νορμανδῶν εἶχε γίνῃ ἐπιδιόρθωσις τῶν τειχῶν καὶ τὸ παραλιακὸν τεῖχος ἦταν τόσο ἰσχυρό, ὥστε οἱ ἐχθροὶ δὲν ἐτόλμησαν νὰ ἐπιτεθοῦν ἀπὸ τὴ θάλασσα. Ἐκάναν ἐφόδους ἀπὸ τῆ στεριά, καὶ μπῆκαν ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ μέρος, ὅπου, καθὼς ἱστορεῖ ὁ περιγράψας τὴν ἄλωσιν ἀρχιεπίσκοπος Εὐστάθιος, ἦταν ἀδύνατο τὸ κάστρο.

Ἐπὶ Παλαιολόγων τὸ 13ο αἰῶνα γίνονται, ἰδίως στὸ βόρειο τεῖμα, σημαντικὲς ἐπισκευὲς καὶ προσθήκες. Σῶζεται ὁ πύργος τοῦ Μανουὴλ τοῦ Παλαιολόγου στὴ βορεινὴ πλευρὰ μὲ μιά ἐπιγραφὴ ἑμμετρῇ μεγάλῃ.

Σθένει Μανουὴλ τοῦ κρατίστου δεσπότη

Ἦγειρε τὸν δε πύργον αὐτῷ (ἡ: σὺν τῷ) τειχίῳ

Γεώργιος δοῦξ Ἀπόκαυκος ἐκ βάθρων

Σθένει Μανουὴλ τοῦ κρατίστου δεσπότη.

Ἄλλῃ ἐπιγραφῇ δείχνει ἀνακαίνισιν ἐκ βάθρων ἐνὸς μέρους τοῦ κάστρου:

† Ἀνεκτίσθη ἐκ βάθρων τότε τὸ μέρος τοῦ τείχους διὰ συνδρομῆς καὶ συνεργίας τοῦ πανσεβάστου λογοθέτου τοῦ στρατιωτικοῦ τοῦ Ὑαλέου κεφαλατικέουontos ἐν τῇδε τῇ πόλει Θεσσαλονίκη κατὰ τὸν χρόνον τῆς ἰνδικτικῆς... τοῦ ςωκδ ἔτους †

(ςωκδ = 6824 ἀπὸ κτίσεως κόσμου. Ἄν ἀφαιρέσουμε τὰ πρὸ Χριστοῦ ἔτη, ἔχουμε 6824—5508=1316 μ. Χ. — Εἶναι ὁ πύργος ποὺ σήμερὰ ἔχει τὴ σειρήνα, κοντὰ στὴ μονὴ τῶν Βλαττάδων). Τὰ κτίσματα τοῦ τείχους ποὺ ἐγίναν στὴ μεταγενέστερη αὐτὴ περίοδο, ἔχουν περισσότερη ἀντοχή, γιατί ἔχουν μεγαλύτερη χρησιμοποίησιν τοῦ τοῦβλου καὶ μάλιστα σὲ ἄλλεπάλληλα τόξα, ἔτσι ὥστε τὸ βάρος νὰ μοιράζεται καὶ νὰ συγκρατοῦνται ὥσάν μὲ ἄλυσίδες οἱ τοῖχοι. Ἄν προσθέσουμε στὰ σχήματα τῶν τόξων καὶ τὰ σταυρικά διακοσμητικὰ σχέδια, θὰ διαπιστώσουμε τὴν αἰτία τῆς γραφικότητος ποὺ παρουσιάζουν οἱ πύργοι καὶ τὰ διαπύργια τῆς βορεινῆς καὶ βορειοδυτικῆς πλευρᾶς τοῦ κάστρου.

Λίγο ἀργότερα ἢ Ἄννα Παλαιολογίνα, ποὺ ἔμεινε στὴ Θεσσαλονίκη, φρόντισε καὶ ἀνοίχθηκε μιά νέα πύλη στὴ βορειοανατολικὴ γωνία τοῦ κάστρου, ἐκεῖ ὅπου τὸ μεσότειχον χωρίζει τὴν πόλιν ἀπὸ τὴν ἀκρόπολιν. Ἰδοὺ ἡ σχετικὴ ἐπιγραφὴ:

Ἀνηγέρθη ἡ παροῦσα πύλη ὀρισμῶ τῆς κραταιᾶς καὶ ἀγίας ἡμῶν κυρίας καὶ δεσποίνης κυρᾶς Ἀννης τῆς Παλαιο. λογίνης, ὑπηρετήσαντος καστροφύλακος Ἰωάννου (τοῦ) Χα. μαετοῦ.... τῷ ρωξγ ἰνδικτιῶνος θ.

ς ω ξ γ = 6863.

6863 — 5508 = 1355

Κατὰ τὴν Ἑνετικὴν κατοχὴν (1423—1430) καθὼς καὶ κατὰ τὴν τουρ. κικὴν ἐγιναν διάφορες μικρότερης σημασίας ἐπισκευές. Σημαντικώτερη εἶναι ἡ προσθήκη τῶν δύο κυλινδρικών μεγάλων πύργων—τοῦ λεγομένου Λευκοῦ Πύργου καὶ τοῦ Πύργου στὴ βορειοανατολικὴ γωνία, τῆς λεγομένης Ντάπιας αὐτοὶ κτίσθηκαν ἢ ἐπὶ Ἑνετοκρατίας ἢ ἐπὶ Τουρκοκρατίας (στὰ πρῶτα χρό. νια της), πάντως μὲ μαστόρους Ἑνετοὺς ἢ καὶ βυζαντινοὺς—καθὼς μαρτυρεῖ ἡ ὅλη τοιχοποιία τῶν.

Σύμφωνα μὲ κάποιο ἐνετικὸ χρονικὸ τοῦ 15ου αἰῶνος ἡ Θεσσαλονίκη εἶχε 40 πύργους καὶ πολλὰς πύλες ἢ πόρτες καὶ παραπύλια ἢ παραπόρτια (1).

Στὸ ἀνατολικὸ τμήμα σημαντικώτερες πύλες ἦσαν ἡ Πύλη Ρώμα ἢ τῆς Ρώμης, κοντὰ στὸ Λευκὸ Πύργο, ἡ Κασσανδρεωτικὴ ἢ τῆς Καλαμαρίας, στὸ Συντριβάνι ἔναντι τῆς Καμάρας τοῦ Γαλερίου, ἡ πύλη τῶν Ἀσωμάτων κοντὰ στὸ ναὸ τῶν Ταξιαρχῶν, καὶ ἡ πύλη τῆς Ἀννας Παλαιολογίνας. Στὸ βόρειο τμήμα δὲν ὑπῆρχαν πύλες γιὰ γενικὴ χρῆση, παρὰ μόνον στρατιωτικὰς πύλες ἢ μᾶλλον παραπύλια.

Στὴ δυτικὴ πλευρὰ ὑπῆρχαν δύο σημαντικὲς, ἡ χρυσοῦ πύλη, ἡ ὁποία ἀργότερα ὠνομάζετο πύλη τοῦ Βαρδαρίου, καὶ ἡ Ληταία, ποὺ ἐβλεπε πρὸς τὴν πόλιν Λητὴ.

Τὸ παραλιακὸ τεῖχος εἶχε τοῦλάχιστο μιὰ μεγάλη πύλη κοντὰ στὸ λιμάνι τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ μεγάλου καὶ ἄλλα παραπύλια.

Ἡ πόλις ἐπικοινωνοῦσε μὲ τὴν ἀκρόπολιν (Ἑλταπύργιο) μὲ μιὰ κεντρικὴ μεγάλη πύλη, ἡ ὁποία ἔχει ἐντειχισθῇ, καὶ ἀντ' αὐτῆς ἔχουν ἀνοιχθῇ ἄλλες πύλες.

Αὐτὰ εἶναι μὲ σύντομην περιγραφὴν τὰ τεῖχη τῆς πόλεως τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Κάθε πύργος τοὺς καὶ κάθε πύλη τοὺς, κάθε τμήμα τοὺς μιλάει μὲ τὴς ἐπιγραφὰς καὶ τὴν τοιχοποιία του, μὲ τὴν ἀντοχὴ τοὺς καὶ τὴ μεγαλωσύνη τοὺς, μιλάει τὴ φωνὴ τῆς ἱστορίας καὶ ξυπνάει μέσα μας περασμένους θρύλους καὶ δόξας καὶ τραγικὰς συμφορὰς, ποὺ κατὰ καιροὺς ἔχει δοκιμάσει ὁ λαὸς τῆς Θεσσαλονίκης. Καὶ δὲν εἶναι μόνον τῆς ἱστορίας καὶ τῶν θρύλων ἡ σημασία ποὺ μᾶς ὑποχρεώνει σ' εὐλαβικὴ θεώρηση καὶ στοργικὴ μέριμνα γιὰ τὴ διατήρησίν τοὺς. Εἶναι καὶ λόγοι αἰσθητικοί. Λίγες πολιτεῖες ἔχουν αὐτὸ τὸ γραφικὸ στεφάνι τῶν ἐπάλξεων στὴν κορυφὴ τοὺς, ὅπως ἡ Θεσσαλονίκη ποὺ ἀποκτᾷ ἔτσι μιὰ ἐνιαία φυσιογνωμία δική της, ἀλησμόνητη γιὰ κείνον ποὺ τὴν ἀντικρύζει μπαίνοντας στὸν κόλπον της ἀπὸ τὸ Μεγάλον Καρναμπουροῦ (Μέγα Ἑμβόλο) καὶ γιὰ κείνον ποὺ σκαρφαλώνοντας στὶς ἐπάλξεις της θεωρεῖ τὸ ὑπέροχον πανόραμα τῆς πόλεως καὶ τῆς θάλασσας καὶ τῶν γύρω βουνῶν καί, στὸ βάθος, τῶν κορυφῶν τοῦ Γέρο-Ὀλύμπου μὲ τὰ χιονισμένα φρυδιὰ του καὶ δεξιὰ τῆς πράσινης θάλασσας τοῦ κάμπου τῆς Ἡμαθίας ὡς πέρα μακρὰ στὶς κορυφογραμμὰς ὅπου ἐν μέσῳ τεραστίων καὶ ποικιλοχρῶμων πυροτεχνημάτων σημειώνει τὸ τέλος τῆς ἡμέρας ὁ ἥλιος ὁ τρισήλιος κι' ὁ κοσμογυριστής.

1. Γιὰ τὰ κάστρα τῆς Θεσσαλονίκης καὶ γενικῶς γιὰ τὴν τοπογραφίαν τῆς Θεσσαλονίκης ἀρίστο βοήθημα εἶναι τὸ βιβλίον *Topographie de Thessalonique* τοῦ O. Tafrafi Paris 1913.

ΔΙΟΡΘΩΤΕΑ

Τις τυπογραφικές ἀβλεψίες ἀπὸ ἀποψη ὀρθογραφικὴ δὲν τίς σημειῶνω, γιατί κατάλαβε κιόλας ὁ ἀναγνώστης τὴν αἰτία τους καὶ τὸ νόημα δὲν τὸ ζημιώνουν. Μερικὲς ὅμως ἀλλοιώσεις τοῦ κειμένου ἢ καὶ παραλείψεις ποὺ ἀλλάζουν τὸ νόημα πρέπει νὰ διορθωθοῦν. Καὶ εἶναι :

1. Στὴ σελίδα 7, 8 μετὰ τὴ λέξη «Καβείρων» νὰ προστεθοῦν: "Ἄλλη ἐπικρατέστερη γνώμη, ὅχι ὅμως ἀπολύτως ἐξακριβωμένη, θεωρεῖ τὸ κτίσμα τοῦτο ὡς μανσωλεῖο τοῦ Γαλερίου.

2. Στὴ σελίδα 8, 3 ἡ φράση «φαίνεται ὅτι δὲν ὑπῆρχαν ψηφιδωτὰ οὔτε τοιχογραφίες» ν' ἀντικατασταθῇ ἀπὸ τὴν: «φαίνεται ὅτι ὑπῆρχαν ψηφιδωτὰ, ἀλλὰ δὲν ἐσώθηκαν».

3. Στὴν ἴδια σελίδα 8, 40 καὶ 42 ἀντὶ «Πέτρο» καὶ «Πέτρου» νὰ γραφῇ Ἄνδρᾶ καὶ Ἄνδρέου.

4. Στὴ σελίδα 20, 10 μετὰ τὴ λέξη «ἐπιδράσεως» νὰ προστεθοῦν: «Ἄλλως τε φαίνεται πιὸ σωστὴ ἡ γνώμη ὅτι οἱ ἀντηρίδες αὐτὲς εἶναι μεταγενέστερες — προσθίεται ὁ κ. Ν.

5. Στὴ σελίδα 32, 11 ἔχουν ἀλλάξει ἀμοιβαίως θέση ἡ ἀ π ὁ καὶ τὸ ἄρ-
θρο τ ὁ ν, γιὰ τὸ οἱ δύο σειρὲς νὰποκατασταθοῦν ὡς ἐξῆς: «..... χωρὶς νὰ φαίνεται πὼς τὸν ἀπασχολεῖ τὸ ἐπερχόμενο τέλος. Εἶναι ὀλοφάνερη ἡ ἡθικὴ διδασκαλία ἀπὸ τὴν ἀλληγορικὴ αὐτὴ παράσταση....»

ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

Ο ΜΑΡΙΝΗΣ Ο ΜΠΟΥΚΑΣ, διηγήματα
Η ΦΕΓΓΑΡΟΝΤΥΜΕΝΗ μυθιστόρημα
Η ΡΟΔΟΠΗ »

ΑΙΣΧΥΛΟΥ Ο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ ξμμετρη μετάφραση
ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ Ο ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ ξμμετρη »
ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ κείμενον, ἀνάλυσις, μετάφρασις
λογοτεχνική καὶ σημειώματα

ΒΙΤΣΕΝΤΣΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ Ο ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ μελέτη
ΣΟΛΩΜΟΥ Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ »
ΜΟΡΦΩΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ »
ΔΙΟΡΕΩΣΕΙΣ ΣΤΑ ΗΘΙΚΑ ΝΙΚΟΜΑΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ, διδακτορική
διατριβή ἐγκριθεῖσα ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης.

Ἀπὸ τὸ 1936 ἐκδίδει καὶ διευθύνει τὸ λογοτεχνικὸ περιοδικὸ «Μορφές»,
ὅπου ἔχει δημοσιεύσει πολλὰ διηγήματα, μελέτες, ἄρθρα καὶ κριτικὰ ση-
μειώματα γιὰ τὰ ἐκδιδόμενα βιβλία.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΕΟΓΡΑΦΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

ΒΙΒΛΙΟ
ΤΕΛΛΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΟ

ΤΕΛΛΟΓΑ ΣΥΛΛΟΓΗ
ΤΕ ΣΠΗ
ΣΥΛΛΟΓΗ

9
1
1