

Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ
ΔΕΚΑ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΗΣ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Πρόεδρος : Νικόλαος Μέρτζος
Αντιπρόεδρος : Χαράλαμπος Νάσλας
Γεν. Γραμματεύς : Χαράλαμπος Παπαστάθης
Ταμίας : Θεόδωρος Δαρδαβέσης
Έφορος Βιβλιοθήκης : Ιωάννης Κολιόπουλος
Σύμβουλοι : Κωνσταντίνος Βαβούσκος
Τερέζα Πεντζοπούλου-Βαλαλά
Αθανάσιος Καραθανάσης
Βασίλειος Πάππας

40

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

40

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΣΦΥΡΙΔΗΣ

**Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ
ΔΕΚΑ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΗΣ**



**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
2008**

Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ
ΔΕΚΑ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΗΣ*

Οι περισσότεροι ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης έχουν έναν ιδιαίτερο ψυχικό δεσμό – ορισμένοι τον αποκαλούν έρωτα – με την ίδια τους την πόλη. Μάνα, σύζυγος και ερωμένη, κυρίως όμως μοντέλο τους που ζωγραφίστηκε σχεδόν απ' όλους πολλές φορές, με τα γνωστά κι απόκρυφα μέρη της. Παιδιά όλοι τους μιας παράδοσης, της βυζαντινής, αλλά και με ανησυχίες για τις μοντέρνες αναζητήσεις της τέχνης στην Ευρώπη και την Αμερική, ύφαιναν το δικό τους ύφος, το προσωπικό, ο καθένας το ιδιαίτερό του, και μ' αυτό ιστόρησαν την αγάπη τους. Η βυζαντινή παράδοση δεν τους επηρέασε μόνο τεχνοτροπικά αλλά και ψυχολογικά. Στην τεχνοτροπία δίνουν προσοχή – σημασία – στη ζωγραφική επιφάνεια, έτσι που όλα τα επεισόδια να διαδραματίζονται σ' ένα επίπεδο με την έλλειψη προοπτικής ή τη συμπίεση των προοπτικών πλάνων. Δείχνουν ευλαβική προσήλωση στη λεπτομέρεια, ενώ οι φόρμες, άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο, παρουσιάζουν κάποια σχηματοποίηση. Το φως διαχέεται, άχραντο θαρρείς, σ' όλον τον πίνακα. Το ψυχολογικό κλίμα με τη γνωστή από τη βυζαντινή παράδοση εσωστρέφεια, εκδηλώνεται με την απουσία ζωής και τη μελαγχολική ατμόσφαιρα που επικρατούν στους περισσότερους πίνακες. Τέλος, οι επιδράσεις των σύγχρονων

* Κείμενο διαλέξεως στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, την 29η Νοεμβρίου 2006.

αισθητικών ρευμάτων (μεταϊμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός, αφαίρεση, κριτικός ρεαλισμός, κ.ά.) ποικίλλουν από ζωγράφο σε ζωγράφο. Καθώς η Θεσσαλονίκη μετά την απελευθέρωσή της από τον τουρκικό ζυγό το 1912 άλλαξε, μεταμορφωνόταν με τις δεκαετίες, και οι ζωγράφοι της, που τώρα αριθμούν τρεις δεκαετίες, κατέγραφαν με φόρμες και χρώματα αυτές τις αλλαγές, έτσι που μια σημαντική σειρά έργων τους δεν έχουν μόνο καλλιτεχνική αξία αλλά είναι ταυτόχρονα και μονάκριβα ντοκουμέντα της ιστορίας της. Θα σας παρουσιάσω, λοιπόν, τη Θεσσαλονίκη μέσα από πίνακες δέκα ζωγράφων της – της πρώτης και δεύτερης γενιάς (ζωγράφοι που γεννήθηκαν μέχρι το 1930) –, το έργο των οποίων (των επτά που δεν βρίσκονται πια μαζί μας) έχει πλέον ολοκληρωθεί. Ο χρόνος που έχω στη διάθεσή μου δεν μου επιτρέπει να επεκταθώ και σε νεότερους, αν και πολλοί από αυτούς, μετά το 1980, έπαψαν να έχουν στενούς δεσμούς με τη γενέθλια πόλη.

Δεν νομίζω ότι θα αδικούσαμε κανέναν αν ισχυριζόμασταν ότι οι πρώτοι αξιόλογοι ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης, μετά την απελευθέρωσή της το 1912, οι οποίοι εμφανίστηκαν προπολεμικά, ήταν οι Πολύκλειτος Ρέγκος (1903-1984), Νίκος Φωτάκης (1904-1959), Χρίστος Λεφάκης (1906-1968) και Γιώργος Παραλής (1908-1975), απόφοιτοι και οι τέσσερις της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας. Έτσι, πολλά από τα έργα τους, με θέμα τη Θεσσαλονίκη, δείχνουν πώς ήταν η πόλη προπολεμικά ή αμέσως μετά τον πόλεμο και τη γερμανική Κατοχή.

Στον πίνακα «Παλιά Θεσσαλονίκη» (1948)¹ του Φωτάκη βλέπουμε σε πρώτο πλάνο τα τουρκόσπιτα με τα σαχνισιά τους (τόρα πολυώροφες πολυκατοικίες), περίτεχνα παραμορφωμένα, με έντονα περιγράμματα και χρώματα, και με αρκετή σχηματοποίηση, καθώς ο Φωτάκης κατάκτησε το

1. *Παλιά Θεσσαλονίκη*, λάδι, 60x72 εκ., 1948.

προσωπικό του ύφος παντρεύοντας τη βυζαντινή παράδοση με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό τον οποίο γνώρισε στη Βιέννη, όπου πήρε μαθήματα ζωγραφικής μετά την αποφοίτησή του. Σε δεύτερο επίπεδο παρατηρούμε τη Ροτόντα με τον μιναρέ της, ενώ το βάθος δίνεται μ' ένα λαϊκό καφεενδάκι ανάμεσά τους. Ο μιναρές, τεχνοτροπικά, αποτελεί προοπτική φυγή προς τα πάνω, την Άνω Πόλη με τα προσφυγικά σπίτια και τα κάστρα με τις επάλξεις τους. Ο πίνακας αυτός δεν απεικονίζει μόνο την «Παλιά Θεσσαλονίκη» αλλά εξιστορεί ταυτόχρονα και τη συνεχή ζωή χιλιάδων χρόνων της πόλης αυτής, αφού το κυκλικό αυτό μνημείο, η Ροτόντα, χτίστηκε στις αρχές του 4ου μ.Χ. αι. από τον αυτοκράτορα Γαλέριο και ήταν αρχικά ναός αφιερωμένος πιθανώς στον Δία. Έναν αιώνα αργότερα μετατράπηκε σε χριστιανική εκκλησία και διακοσμήθηκε με ψηφιδωτά σπάνιας βυζαντινής τέχνης, που η μεγαλοπρέπεια και η υψηλή αισθητική αξία των απεικονίσεών τους μένουν ανεξίτηλα χαραγμένες στη μνήμη όσων ανέβηκαν στις σκαλωσιές της Ροτόντας και τα είδαν από κοντά. Επί τουρκοκρατίας η Ροτόντα έγινε τζαμί και προστέθηκε ο μιναρές της. Μετά την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης ξανάγινε χριστιανικός ναός, του Αγίου Γεωργίου, και αργότερα χώρος μουσειακός, που, ύστερα από τους σεισμούς του 1978, ακόμα αναστηλώνεται.

Ο Φωτάκης ζωγράφησε επίσης βυζαντινούς ναούς, όπως η μικρή «Εκκλησία του Σωτήρος» (1935-1940)², μαχαλάδες της «Άνω Πόλης» (1947)³, συνοικισμούς της πόλης, όπως του «Χαριλάου» (1935-1940)⁴ –με το γνωστό σε μας τους παλαιότερους τραμάκι του, στο οποίο, πιτσιρικάδες τότε, επιδιδόμασταν συστηματικά στο άθλημα της σκαλωμαρίας–, εξοχές της τότε Θεσσαλονίκης και μάλιστα με τίτλο

2. *Εκκλησία του Σωτήρος*, λάδι, 34x39 εκ., 1935-1940.

3. *Άνω Πόλη*, λάδι, 47x67 εκ., 1947.

4. *Συνοικισμός Χαριλάου*, λάδι, 50x40 εκ., 1935-1940.

«Μακεδονικό χωριό» (1935-1940)⁵, που είναι η πρώην Καπουτζίδα και σημερινή Πυλαία, στην οποία είχε σπίτι η αδελφή του Ελένη (όπου διέμενε συχνά και ο ίδιος).

Θεσσαλονίκη, όμως, χωρίς το πλησίον Άγιον Όρος δεν νοείται. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες της ζωγράρισαν το ζωντανό αυτό κειμήλιο της Ορθοδοξίας πολλές φορές. Από τους πρώτους κι ο Φωτάκης, όπως μαρτυρούν οι πίνακές του «Μονή Διονυσίου» (1935-1940)⁶, και «Εσωτερικό μοναστηριού» (1931)⁷. Στη διάρκεια των επισκέψεών του αυτών στο Άγιον Όρος, ο Φωτάκης κρατούσε σημειώσεις, οι οποίες κυκλοφόρησαν σε βιβλίο μετά τον θάνατό του με τίτλο «Μερόνυχτα στο Όρος».

Στον πίνακα «Πλατεία Δικαστηρίων» (1936)⁸ του Ρέγκου, βλέπουμε πάλι τμήμα της Άνω Πόλης με τα κάστρα, αλλά και τις νεόχτιστες τότε πολυκατοικίες των πρώτων δεκαετιών του 20ού αι. Ο καλλιτέχνης πρέπει να είχε στήσει το τελάρο του ψηλά, σε κάποιο μπαλκόνι της οδού Εγνατίας, της λεωφόρου που κατασκευάστηκε στα τέλη του 2ου μ.Χ. αι. και πήρε το όνομά της από τον Γναίο Εγνάτιο, τον ανθύπατο που επιμελήθηκε τις εργασίες της κατασκευής της, όταν από την Απολλωνία και το Δυρράχιο, με δύο βραχίονες που ενώνονταν στην ενδοχώρα, έφτανε ως τη Θεσσαλονίκη. Τον 4ο μ.Χ. αι. προεκτάθηκε μέχρι την Κωνσταντινούπολη. Βέβαια, στον πίνακα βλέπουμε την πλατεία πριν από τις ανασκαφές που ανέδειξαν το κάλλος της Αρχαίας Αγοράς της Θεσσαλονίκης και το Ωδείο της. Και, φυσικά, δεν απεικονίζονται ούτε οι «μαγεμένες» κόρες της, οι «incantadas» που τώρα αναπαύονται σε κάποια γωνιά του Λούβρου στο Παρίσι. Μπροστά από την πλατεία εικο-

5. Μακεδονικό χωριό, λάδι, 39x49 εκ., 1935-1940.

6. Μονή Διονυσίου, λάδι, 68x55 εκ., 1935-1940.

7. Εσωτερικό μοναστηριού, λάδι, 33x33 εκ., 1931.

8. Πλατεία Δικαστηρίων, λάδι, 73x75 εκ., 1936.

νίζεται η Παναγία των Χαλκέων που χτίστηκε το 1028 από τον πρωτοσπαθάριο Χριστόφορο μετά τους νικηφόρους πολέμους του Βασιλείου του Βουλγαροκτόνου. Η επιγραφή η οποία είναι χαραγμένη στο μαρμάρινο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου γράφει: *ἀφιερώθη ὁ πρόων βέβηλος τόπος εἰς ναὸν τῆς Θεοτόκου*, που σημαίνει ότι η εκκλησία της Παναγίας των Χαλκέων κτίστηκε σε χώρο όπου προηγουμένως υπήρξε ειδωλολατρικός ναός, πιθανώς του Ἡφαιστου ή των Καβείρων, θεοτήτων που είχαν σχέση με τη χαλκευτική τέχνη. Και βλέπει κανείς το πώς συνεχίζεται η παράδοση σ' αυτή την πόλη με μια μόνο βόλτα στην οδό Χαλκέων, δίπλα στον ναό, με τα πολλά εργαστήρια χαλκού και τους λαϊκούς καλλιτέχνες του πανάρχαιου αυτού επαγγέλματος.

Ο Ρέγκος είχε το ένα του πόδι στη βυζαντινή παράδοση και το άλλο στον γαλλικό εξπρεσιονισμό, όπως τον διδάχτηκε από τον δάσκαλό του Νίκο Λύτρα και όπως ο ίδιος τον γνώρισε στις πινακοθήκες του Παρισιού. Ο Ρέγκος τη βυζαντινή αυτή παράδοση δεν τη διοχέτευε μόνο στη ζωγραφική του, αλλά την κουβαλούσε μέσα του, στην ψυχή του, και, όπως έγραψε ο Βαφόπουλος, πορτρέτο του οποίου φιλοτέχνησε με βυζαντινή τεχνοτροπία ο Ρέγκος στην Κατοχή (1942)⁹, ήταν ένας πιστός που αντλούσε δύναμη από την ίδια του την πίστη. Έτσι, εκτός από τη Θεσσαλονίκη, την πόλη του, που πολλές φορές τον πίκρανε (γιατί τα έχει αυτά η Θεσσαλονίκη) αλλά τελικά κατάφερε να την υποτάξει και να τη διαφυλάξει στους πίνακές του και μάλιστα με ρομαντική, ορισμένες φορές, διάθεση –όπως μαρτυρούν το ανθισμένο κλωνάρι και τα κρίνα στον πίνακα «Κρίνα στο Σείχ-Σου» (1936)¹⁰–, ζωγράφισε πολύ και το Άγιον Όρος –«Μονή Μεγίστης Λαύρας» (1939)¹¹– και μάλιστα με

9. Ο ποιητής Γ. Θ. Βαφόπουλος, λάδι, 94x75 εκ., 1942

10. Κρίνα στο Σείχ-Σου, αυγό σε ξύλο, 77x57εκ., 1936.

11. Μονή Μεγίστης Λαύρας, λάδι, 82x100 εκ., 1939.

διαφορετικές τεχνοτροπίες. Προπολεμικά κυριαρχούν επιρροές από τη βυζαντινή τέχνη και το έργο του Παπαλουκά, κάτι που γίνεται φανερό στον πίνακα «Μονή Διονυσίου» (1936)¹², ενώ μετά το 1970 η επιμήκυνση της φόρμας στον πίνακα «Καρούλια, βραχώδης έρημος» (1978)¹³ μας φέρνει στον νου τον Ελ Γκρέκο, χωρίς όμως ο Ρέγκος να καταφέρει και την ανάλογη πνευματικότητα που υπάρχει στο έργο του μεγάλου εκείνου Έλληνα ζωγράφου της διασποράς. Θα ήταν παράλειψη να μη μνημονεύσουμε και τα χαρακτηριστικά του Ρέγκου, τις ξυλογραφίες σε όρθιο ξύλο, τα προπολεμικά –με τα μοναστήρια του Αγίου Όρους, όπως το «Στην τράπεζα» (1934)¹⁴–, και τα μεταπολεμικά με τους βυζαντινούς ναούς της Θεσσαλονίκης, όπως το «Η Αγία Αικατερίνη» (1955)¹⁵.

Με το έργο του «Παλιά Σαλονίκη» (1931)¹⁶, ο Λεφάκης μας μεταφέρει σ' έναν προπολεμικό μαχαλά της Άνω Πόλης. Είναι, βέβαια, γνωστό ότι ο πίνακας αυτός δεν είναι αντιπροσωπευτικός του έργου του Λεφάκη που υπήρξε από τους κυριότερους εκπροσώπους της αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη και την Ελλάδα γενικότερα. Εντούτοις, κι ο Λεφάκης ήταν ζυμωμένος με την ελληνοιστική και τη βυζαντινή παράδοση της Θεσσαλονίκης. Ας θυμηθούμε τα περίφημα αντίγραφα βυζαντινών ψηφιδωτών που πραγματοποίησε το 1953 για το 9ο Βυζαντινολογικό Συνέδριο που έγινε στη Θεσσαλονίκη τη χρονιά εκείνη, τα οποία θεωρήθηκαν «θαυμαστά». Έτσι, μετά το 1965 που επανεμφανίζεται το θέμα στη ζωγραφική του, χρησιμοποιεί διακοσμητικά στοιχεία από βυζαντινά ψηφιδωτά στις σειρές των έργων του «Λου-

12. *Μονή Διονυσίου*, λάδι, 75x61 εκ., 1936.

13. *Καρούλια, βραχώδης έρημος*, μεικτή τεχνική, 120x70 εκ., 1978.

14. *Στην τράπεζα*, ξυλογραφία, 15x15 εκ., 1934.

15. *Η Αγία Αικατερίνη*, ξυλογραφία, 17x15 εκ., 1950-1955.

16. *Παλιά Σαλονίκη*, λάδι, 50x50 εκ., 1932.

λούδια» και «Γραφές και κηλίδες». Π.χ. σε δύο πίνακες από την ενότητα «Γραφές και κηλίδες» (1966)^{17,18} τα διακοσμητικά στοιχεία τα πήρε ή τα εμπνεύστηκε από τα ψηφιδωτά της Αχειροποιήτου. Σ' άλλα του έργα χρησιμοποιεί αρχαιολογικά ευρήματα (ειδώλια, ανάγλυφες επιτύμβιες στήλες, σφραγιδόλιθους, κ.ά.) που τα γνώριζε από τις ανασκαφές στις οποίες έπαιρνε μέρος ως συνεργάτης του αρχαιολόγου καθηγητή του Α.Π.Θ. Κ. Ρωμαίου, δημιουργώντας τη σειρά «Ελληνικά θέματα». Σ' αυτή ανήκει και η ομάδα «Ανθέμια», έξι πίνακες που δούλεψε το καλοκαίρι του 1967¹⁹, οι οποίοι παρουσιάστηκαν στη Μπιενάλε του 1968, ενάμιση μήνα μετά τον θάνατό του.

Στον πίνακα «Χορτιάτης» (1952)²⁰ δεν βλέπουμε μόνο το βουνό που αναπόσπαστα συνδέεται με τη Θεσσαλονίκη και τις παιδικές – σε μας τους παλαιότερους – αναμνήσεις, όταν τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια, αδύνατα και πεινασμένα ακόμα αγόρια, γραφτήκαμε πρόσκοποι για να πάμε καλοκαιρινή κατασκήνωση και γεμίζαμε κάτι μεγάλα τσουβάλια με φτέρες για στρώματα· κι αργότερα, έφηβοι πλέον, περιπλανιόμασταν μαζί με τα κορίτσια μας στα δασωμένα λημέρια του μαζεύοντας κάστανα. Βλέπουμε ακόμα το Πανόραμα και την Πυλαία πριν γεμίσουν πανάκριβες πολυκατοικίες και τιμεντοβίλες νεοπλούτων. Σε πρώτο πλάνο προσφυγικά χαμόσπιτα της γειτονιάς που λεγόταν Καμινίκια, τώρα δρόμοι ασφαλτοστρωμένοι με πολυκατοικίες και εμπορικά κέντρα, θαρρείς και δεν υπήρξε ποτέ αυτός ο μαχαλάς με το γήπεδό του και τον αθλητικό σύλλογο με το ένδοξο όνομα «Μέγας Αλέξανδρος». Μετά το 1960, ο καλλιτέχνης αυτός άρχισε να ζωγραφίζει τα παλιά μαγαζιά της Θεσ-

17. *Γραφές και κηλίδες*, μεικτή τεχνική, 48x70 εκ., 1966.

18. *Γραφές και κηλίδες*, μεικτή τεχνική, 48x68 εκ., 1966.

19. *Ανθέμια*, μεικτή τεχνική, 200x160 εκ., 1967.

20. *Χορτιάτης*, τέμπερα, 40x50 εκ., 1952.

σαλονίκης με τις παλαιομοδίτικες βιτρίνες που αργοπέθαιναν, σε μια προσπάθεια να τα σώσει από τον αφανισμό του χρόνου, δημιουργώντας τη σειρά «Μαγαζάκια και βιτρίνες» που πρωτοεξέθεσε το 1972 στην Αθήνα. Από τη σειρά αυτή ως δούμε τους πίνακες «Καπελάδικο» (1971)²¹ που βρισκόταν στην οδό Αγίου Δημητρίου, «Σκουπάδικο» (1970)²² χωμένο κάπου στα Λαδάδικα, το «Καροτσάκι» (1966)²³ και «Ομπρέλες» (1972)²⁴ που ανήκει στην Εθνική Πινακοθήκη. Στους πίνακες αυτούς μπορούμε να επισημάνουμε και τα χαρακτηριστικά στοιχεία της τεχνοτροπίας του Παραλή: τη σχολαστική προσήλωσή του στις λεπτομέρειες τόσο του σχεδίου όσο και του χρώματος και την έλλειψη της ανθρώπινης παρουσίας. Παρόλο τον ρεαλισμό τους, τα έργα αυτά έχουν έντονη συναισθηματική φόρτιση. Τα εικονιζόμενα, από τη μια μεριά φαίνονται άψυχα είδωλα του παρελθόντος, και από την άλλη είναι – και παραμένουν – ζωντανά και παρόντα. Και είναι αυτό που ξεχωρίζει τον Παραλή, ότι κατόρθωσε μια αρμονική σύζευξη ζωής και θανάτου σε μια απέραντη γαλήνη που αντί να μας τρομάζει μας ημερεύει.

Ο Νίκος-Γαβριήλ Πεντζίκης (1908-1993), λογοτέχνης και αυτοδίδακτος ζωγράφος, υπήρξε η εν ζωή βυζαντινή παράδοση της Θεσσαλονίκης, αφού άξονας και κινητήρια δύναμη της καλλιτεχνικής του δημιουργίας ήταν η βαθιά πίστη του στην Ορθοδοξία. Στον πίνακα «Μυχός Κόλπου Θερμαϊκού» (1979)²⁵ (δουλεμένος με «ψηφαρίθμηση», έναν κώδικα αντιγραφικής μνήμης που επινόησε ο ίδιος ο Πεντζίκης για να μεταφέρει στη ζωγραφική του – όπως έλεγε – τη λεκτική αρμονία ιερών κειμένων) βλέπουμε την πυκνή στιγματογρα-

21. *Καπελάδικο*, ακρυλικό, 45x50 εκ., 1971.

22. *Σκουπάδικο*, ακρυλικό, 40x55 εκ., 1970.

23. *Καροτσάκι*, τέμπερα, 34x49 εκ., 1966.

24. *Ομπρέλες*, ακρυλικό, 78x63,5 εκ., 1972.

25. *Μυχός κόλπου Θερμαϊκού*, τέμπερα, 25x36 εκ., 1979.

φική ύφανση (επίδραση από τους Γάλλους μεταίμπρεσιονιστές), σε αλληπάλληλες στρώσεις, με την οποία αποδίδει τη Θεσσαλονίκη της παράδοσης με τις πολλές βυζαντινές εκκλησίες και τον Λευκό Πύργο με τη γαλανόλευκη, αλλά και τη Θεσσαλονίκη του σήμερα με τις πολυκατοικίες και τα αυτοκίνητα. Το τοπίο είναι παραλλαγμένο, έτσι που ο Θερμαϊκός να αποδίδεται ως περίκλειστος μυχός, γιατί, όπως μου είπε ο Πεντζίκης, δεν μπορούσε να κάνει παρατηρήσεις επί του αντικειμένου, αφού η προσοχή του (όπως και ο λόγος του) είχε την τάση να αποσπάται γρήγορα, αλλά μπορούσε να επεξεργάζεται το θέμα του πολλές φορές ως αντικείμενο μνήμης. Τόνισε επίσης ότι «τα έργα μου είναι έκφραση ιδεαλιστικής πίστης των συγκινήσεων που δέχομαι», και γι' αυτό «η ζωγραφική μου δεν έχει θέμα (για την ακρίβεια δεν είναι πιστή στο θέμα) και δεν ανταποκρίνεται σε τίποτα άμεσο. Είναι η ταύτιση σ' έναν ίδιο χρόνο των τομέων της μνήμης είτε συναισθηματικής είτε ονειρικής είτε και πέρα από τα όνειρα. Η ζωγραφική μου έχει μια υπερβατική διάσταση που οι ρίζες της βρίσκονται στη βαθιά πίστη». Στη χρωματική γκάμα κυριαρχούν το βυζαντινό κόκκινο, η ψημένη όμπρα, το βαθύ λαδοπράσινο. Ο κόλπος, το λιμάνι, εντυπωσιάζει με το φωσφορίζον μπλε χρώμα του, για να τονιστεί, όπως έλεγε ο Πεντζίκης, ότι «η θάλασσα είναι η κοιλιά, όπου γεννήθηκε η ζωή, γι' αυτό θαλασσί χρώμα έχει και η εσθήτα της Θεοτόκου». Έτσι, λοιπόν, και ο Θερμαϊκός, που έχει σχήμα μήτρας, είναι η κοιλιά που γέννησε τη Θεσσαλονίκη. Φαίνεται χτυπητή η διαφορά ανάμεσα στα πρώτα έργα του Πεντζίκη, όπως είναι ο πίνακας «Σπίτι στην Άνω Πόλη» (1952)²⁶, όπου το ερέθισμα για να ζωγραφίσει προερχόταν – σύμφωνα με δική του ομολογία – από τη στιγμιαία συγκίνηση που του προκαλούσε το τοπίο και στα μεταγενέστερα, όταν αρχίζει την ψηφαρίθμηση τον Αύγουστο του 1967 και η

26. Σπίτι στην Άνω Πόλη, τέμπρα, 65x47 εκ., 1952.

ανάγκη για ζωγραφική δημιουργία πηγάζει πλέον από την πίστη του στην Ορθοδοξία. Για να γίνει αντιληπτό πώς ο Πεντζίκης θέλησε να περάσει τα ιδεολογικά – θρησκευτικά – του πιστεύω, όχι μόνο στα βιβλία αλλά και στους πίνακές του, ας δούμε δύο μόνο έργα του: τη «Στέψη» (1976)²⁷ και τη «Λειτουργία στο Πρωτάτο» (1975)²⁸. Ο Πεντζίκης δεν δεχόταν την περιορισμένη χρονική περίοδο. Θεωρούσε τον χρόνο του απεριόριστο, όσο και τον χρόνο της Δημιουργίας. Για εκείνον δεν υπήρχε διαχωρισμός ανάμεσα στους ζωντανούς και τους πεθαμένους που τους θεωρούσε στηρίγματα της ζωής του. «Όλα ημερεύουν μέσα μου όταν πάω στο νεκροταφείο», έλεγε συχνά. Η συνέχεια του χρόνου ταυτίζει τις έννοιες της ζωής και του θανάτου, γι' αυτό σε πολλούς πίνακές του υπάρχει σύμπτωση ζώντων με τους κεκοιμημένους, που μπορούν π.χ. να εκκλησιάζονται μαζί. Στη «Στέψη» κουμπάρος είναι ο ίδιος ο Πεντζίκης, νύφη η ζωγράφος Όλγα Σταυρίδου και γαμπρός ο πεζογράφος Αλέξανδρος Κοσματόπουλος, αμφότεροι πνευματικά του τέκνα. Στο μυστήριο βλέπουμε ότι παρευρίσκονται όχι μόνο οι ζώντες συγγενείς και φίλοι αλλά κι όλοι οι κεκοιμημένοι άγιοι της εκκλησίας. Το ίδιο συμβαίνει και με τη «Λειτουργία στο Πρωτάτο» του Αγίου Όρους, όπου χοροστατούν, μαζί με τον φίλο του αρχιεπίσκοπο Αυστραλίας Στυλιανό, όχι μόνο οι πατέρες των μοναστηριών του Όρους, αλλά κι όλοι οι άγιοι που φιλοτέχνησε, στο τέλος του 13ου μ.Χ. αι., η ιδιοφυΐα και το χέρι του κυρ-Μανουήλ Πανσέληνου, που κι αυτός, ως γνωστόν, καταγόταν από τη Θεσσαλονίκη.

Την παραλία της Θεσσαλονίκης με τον Λευκό Πύργο να κυριαρχεί, να δεσπόζει, με τη γαλανόλευκη να κυματίζει στην κορυφή του και το λιμάνι στο βάθος με τους γερανούς και τα αγκυροβολημένα γκαζάδικα, απεικονίζει και ο πί-

27. *Η Στέψη*, τέμπερα, 25x19 εκ., 1976.

28. *Λειτουργία στο Πρωτάτο*, τέμπερα, 24x35 εκ., 1975.

νακας «Κόκκινος Λευκός Πύργος» (1979)²⁹ του αυτοδίδακτου επίσης ζωγράφου και γιατρού Πάνου Παπανάκου (1930-1999). Και έχει κοκκινίσει ο Λευκός Πύργος (ο οποίος πιθανολογείται ότι χτίστηκε το 1535 μ.Χ. από τον σουλτάνο Σουλεϊμάν τον Μεγαλοπρεπή που προσονομαζόταν και «Λέων»), όχι από το αίμα όσων σφαγιαστήκαν στις επάλξεις του από τους Γενίτσαρους επί τουρκοκρατίας, τότε που τον έλεγαν Κανλί Κουλέ, δηλαδή Πύργο του Αίματος, αλλά από τις πορφυρές ανταύγειες του δύοντος στον Θερμαϊκό ήλιου, το ειρηνικό εκείνο απόγευμα που τον ζωγράφησε ο καλλιτέχνης. Είναι τότε που λαμπιρίζει κόκκινη-πορτοκαλιά κι η θάλασσα, καθώς εισχωρεί στον κόλπο-μήτρα του Θερμαϊκού. Είναι τότε που βάφονται κόκκινες και οι στέγες από τις αποθήκες του λιμανιού. Είναι μια συγκεκριμένη ώρα ξεγνοιασιάς, ώρα περιπάτου ή χαλάρωσης στα παγκάκια του πάρκου μπροστά από τον Λευκό Πύργο. Ο Παπανάκος αφαίρεσε πολλές πολυκατοικίες του παραλιακού δρόμου κι όσες έμειναν, ρεμβάζουν νωχελικά. Για να μην τον ενοχλούν τα αυτοκίνητα της λεωφόρου Νίκης τα εξαφάνισε κι άφησε μόνο μερικούς ανθρώπους (προφανώς ανάμεσά τους και τον εαυτό του) να απολαμβάνουν τη βόλτα τους στην παλιά παραλία. Τέλος, η σημαία στην κορυφή του Λευκού Πύργου ανεμίζει την εθνική μας ταυτότητα, στοιχείο έντονο στη ζωγραφική του Παπανάκου. Στον πίνακα αυτόν υπάρχουν κι όλα τα ιδιαίτερα τεχνοτροπικά του στοιχεία: οι επιρροές του από τον Βαν Γκογκ (αλλά και από το έργο των συντοπιτών του ζωγράφων Φωτάκη, Παραλή και Πεντζίκη που προηγήθηκαν), η έντονα εξπρεσιονιστική διάθεσή του με την κυριαρχία του χρώματος και της παραμόρφωσης, η προσθήκη λαϊκών παραπληρωματικών στοιχείων και η σχηματοποίηση της βυζαντινής τέχνης με τις χρυσαφένιες φυλλωσιές των δέντρων. Μ' όλα αυτά ο Πα-

29. *Κόκκινος Λευκός Πύργος*, τέμπερα, 19x25,5 εκ., 1979.

πανάκος ταίριαξε ένα απόλυτα προσωπικό ύφος και πέτυχε την εικαστική επικοινωνία όχι μόνο με τους κατατοπισμένους φιλότεχνους αλλά και μ' ένα ευρύτερο κοινό αμύητο στην τέχνη. Να τι είπε ο ίδιος για το έργο του: «Από το ένα μέρος η ζωγραφιά αναπνέει στην ατμόσφαιρα μιας συγκίνησης που την προκαλεί η τελείως προσωπική μέθεξη με την ουσία του εικαστικού στόχου. Το φως εδώ δεν έχει μόνο χωροπλαστικό χαρακτήρα, μα δίνει άλλοτε μιαν άχραντη κι άλλοτε μια υπερβατική αίσθηση. Από την άλλη υπάρχει πλαστική παραμόρφωση (με αφαιρετικές προεκτάσεις) των αντικειμένων που τους δίνει μια περίτεχνη κίνηση, έτσι που να χάνουν τη στατικότητα τους και να μετεωρίζονται στην έκφραση από μόνα τους». Μ' αυτή, λοιπόν, την αγάπη, την πίστη, την καλή προαίρεση – κουβέντες δικές του – ύμνησε την αγαπημένη του Θεσσαλονίκη, όπως την «Οδό Αχιλλέως» (1989)³⁰ στην Άνω Πόλη, «Τα γκαζάδικα στον Θερμαϊκό» (1987- εξαιρετικό νυχτερινό στιγμιότυπο)³¹ ή ακόμα χαρακτηριστικά επεισόδια «Στο πάρκο» (1881)³² της πόλης. Αλλά και οι εξοχές της Θεσσαλονίκης δεν τον άφησαν ασυγκίνητο, όπως μαρτυρούν οι πίνακες «Η αλατόμπαρα στο Αγγελοχώρι» (1979)³³ και «Στη Μηχανιώνα του Αγίου Νικολάου» (1976)³⁴. Ας σταθούμε λίγο περισσότερο στον δεύτερο αυτό πίνακα γιατί συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία της δουλειάς του Παπανάκου. Εδώ, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις, κυρίως ανάμεσα στο κόκκινο και το μπλε, μας παραπέμπουν στους φωβιστές. Κι όμως, αυτό το κόκκινο που πυρπολεί τον πίνακα δεν μας απωθεί αλλά μας μεταδίδει μια γιορταστική ευ-

30. *Η οδός Αχιλλέως*, τέμπερα, 16x25 εκ., 1989.

31. *Τα γκαζάδικα στον Θερμαϊκό*, τέμπερα, 18x27 εκ., 1987.

32. *Στο πάρκο*, τέμπερα, 9x20 εκ., 1981.

33. *Η αλατόμπαρα στο Αγγελοχώρι*, τέμπερα, 18,5x26,5 εκ., 1979.

34. *Στη Μηχανιώνα του Αγίου Νικολάου*, τέμπερα, 32x31 εκ., 1976.

φροσύνη με τα καραβάκια και τις σημαίες να κυματίζουν στα κατάρτια τους και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου. Η Μηχανιώνα είναι αναγνωρίσιμη με την εκκλησία της, την Παναγία, και τη χαρακτηριστική της πλατεία. Δεν είναι πρωί με τη λειτουργία ή τη λιτανεία, που θα έπρεπε να υπήρχαν, αλλά είναι το απόγευμα μιας ζεστής μέρας της 6ης Δεκεμβρίου (το γνωστό μας μικρό καλοκαιράκι), όπου κάποιοι περνούν την ώρα τους ακουμπώντας στο κιγκλίδωμα της γέφυρας του δρόμου ή κάνουν βόλτα στη σκάλα της Μηχανιώνας χαζεύοντας τα πλοία. Παρόλο που ο πίνακας είναι χωρισμένος σε τρία οριζόντια επίπεδα, το χωριό, το χωμάτινο κλίτος με το παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου και τη θάλασσα με τα καράβια, το μάτι μας γλιστρά ανάλαφρα από το ένα επίπεδο στο άλλο με τις οπτικές γέφυρες που έντεχνα ζωγράφησε ο Παπανάκος, όπως είναι η σκάλα στη θάλασσα και τα σκαλάκια απ' όπου κατηφόριζε κανείς για τον Άγιο Νικόλαο. Και λέω κατηφόριζε, γιατί το εκκλησάκι αυτό δεν υπάρχει σήμερα κι ούτε υπήρχε το 1976 όταν φιλοτέχνησε τον πίνακα αυτόν ο καλλιτέχνης. Τη θέση του πήρε μια μεγάλη εκκλησία, σύμβολο νεοπλουτισμού των κατοίκων της Μηχανιώνας. Ο Παπανάκος με το έργο του αυτό διέσωσε το ταπεινό ξωκλήσι, μνήμη της παιδικής του ηλικίας, όπως ακριβώς το είχε γνωρίσει του Αγίου Νικολάου σε περίπατο με τον πατέρα του τη μέρα εκείνη.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι και στον Παπανάκο, όπως στον Πεντζίκη, η μνήμη είναι πρωταρχικό στοιχείο της ζωγραφικής του δημιουργίας. Ένα ακόμα κοινό τους στοιχείο είναι η πίστη. Μόνο που ο Παπανάκος δεν είναι φανατικός του δόγματος αλλά της λαϊκής θρησκευτικής μας παράδοσης. Έτσι εξηγείται – και εντυπωσιάζει – η μεγάλη σειρά έργων του με εκκλησίες, ξωκλήσια και προσκυνητάρια. Δεν είναι τυχαίο ότι πήγαινε χρόνια μαζί με τον αδελφό του κάθε Σάββατο στη Μονή της Αγίας Αναστασίας για να ανάψουν τα καντήλια στο πλησίον παρεκκλήσι Κηρύκου και Ιουλίτ-

της. Φυσικά δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από το έργο του το Άγιον Όρος, το οποίο επισκέφτηκε πολλές φορές όσο ζούσε. Δείτε τους πίνακες «Καρυές» (1980)³⁵ και «Πατήρ-Παῖσιος» (1982)³⁶ που υπήρξε και ο εξομολόγος του. Τέλος, οι πολλές σημαίες στους πίνακες του Παπανάκου εκφράζουν μια ενδόμυχη εθνική περηφάνια. Ακόμα και σε πίνακά του εμπνευσμένο από τους σεισμούς της Θεσσαλονίκης του 1978, «Γειτονιά της Τριανδρίας στους σεισμούς» (1978)³⁷, βλέπουμε στη σκηνή του σεισμοπαθή να κυματίζει η γαλανόλευκη. Το έντονο πατριωτικό του συναίσθημα αντανακλάται στο έργο και με τους πολλούς μακεδονομάχους και ήρωες του '21 που έχει ζωγραφίσει, όπως οι πίνακες «Μακεδονομάχος» (1979)³⁸ και «Ο νεομάρτυς Γεώργιος εξ Ιωαννίνων» (1966)³⁹. Για τους ηρωικούς μας προγόνους και γενικά για όσους υπήρξαν ανδρείοι στη ζωή τους και θυσιάστηκαν για ιδανικά, ο Παπανάκος έτρεφε απεριόριστο θαυμασμό και τους αποθανάτισε ως ελάχιστο φόρο τιμής – όπως έλεγε – στο έργο του.

Κοντά στο λιμάνι και δυτικότερα ανταμώνουμε τον Παλιό Σιδηροδρομικό Σταθμό (που από το 1888 συνδέει τη Θεσσαλονίκη με το Βελιγράδι και οκτώ χρόνια αργότερα και με την Κωνσταντινούπολη), με τους ακινητοποιημένους του συρμούς και στο βάθος, ανατολικά, τον Χορτιάτη, όπως όλα αυτά απεικονίζονται στον πίνακα «Θεσσαλονίκη, Παλιός Σιδηροδρομικός Σταθμός» (1981)⁴⁰ του αυτοδίδαχτου ζωγράφου Στέλιου Μαυρομάτη (1930-). Ο πίνακας αυτός

35. *Καρυές*, τέμπρα, 15x20,5 εκ., 1980.

36. *Πατήρ-Παῖσιος*, τέμπρα, 24,5x16 εκ., 1982.

37. *Γειτονιά της Τριανδρίας στους σεισμούς*, τέμπρα, 9,5x15,5 εκ., 1978.

38. *Μακεδονομάχος*, τέμπρα, 20x20 εκ., 1979.

39. *Ο νεομάρτυς Γεώργιος εξ Ιωαννίνων*, τέμπρα, 1966.

40. *Θεσσαλονίκη, Παλιός Σιδηροδρομικός Σταθμός*, μεικτή τεχνική, 1981.

φέρει όμως στη μνήμη μας και τα θλιβερά, γιατί σ' αυτόν τον Σιδηροδρομικό Σταθμό οδηγήθηκαν το 1943 οι συμπατριώτες μας Εβραίοι, από το παρακείμενο γκέτο του βαρόνου Χιρς, και φορτώθηκαν ως ζώα για σφαγή σε βαγόνια εμπορικών αμαξοστοιχιών για τα ναζιστικά στρατόπεδα του θανάτου. Αυτούς τους παλιούς συρμούς έχει ο Μαυρομάτης ως βασικό ζωγραφικό του μοτίβο, γι' αυτό πολλοί τον αποκαλούν «ο ζωγράφος των τρένων». Συρμοί ή ξεχωριστά βαγόνια, ατμομηχανές, σιδηροδρομικοί σταθμοί, κολόνες, ράγες, κλειδιά, σήματα που τα είδε – μάλλον τα έζησε – στην περιοχή του Σιδηροδρομικού Σταθμού Θεσσαλονίκης (ο Μαυρομάτης διέμενε για χρόνια δίπλα στα τρένα), γίνονται τα μέσα, τα σύμβολα, με τα οποία ο καλλιτέχνης αυτός εκφράζει τον ψυχικό του κόσμο. Πάντα παραστατικός, όπως δείχνουν οι πίνακες «Σύνθεση με τρένα και φράκτη» (1978)⁴¹, «Ράγες» (1978)⁴² και «Πλημμύρα» (1980 – έχει εξοχικό κοντά στο Λιποχώρι Ημαθίας και τη χρονιά εκείνη το χωριό πλημμύρισε)⁴³, πέρασε μια περίοδο με περισσότερες αφηρημένες συνθέσεις, όπως ο πίνακας «Βαγόνια» (1968)⁴⁴, συχνά κατασκευαστικός «Προεκτάσεις» (1975)⁴⁵, καθώς ενσωματώνει στους πίνακές του διάφορα υλικά, όπως σύρματα, ξύλα, χαρτόνια, γυαλιά, κ.ά., ανήσυχος και ερευνητικός, δημιούργησε μια δική του «μεικτή τεχνική». Μια ατμόσφαιρα μοναξιάς και αναχώρησης επικρατεί στα πρώτα αυτά έργα του Μαυρομάτη, όπως το «Τοπίο με συρμό» (1976)⁴⁶, με τα λαδοπράσινα και τα μαβιά τους χρώματα. Μετά το 1981 όμως εισβάλλει και κυριαρχεί μια εξπρεσιονιστική διάθεση στο έργο του (δεύτερη περίοδος). Βέλη, σταυ-

41. *Σύνθεση με τρένα και φράκτη*, μεικτή τεχνική, 43x63 εκ., 1978.

42. *Ράγες*, μεικτή τεχνική, 60x40 εκ., 1978.

43. *Πλημμύρα*, μεικτή τεχνική, 140x100 εκ., 1980.

44. *Βαγόνια*, μεικτή τεχνική, 60x32 εκ., 1968.

45. *Προεκτάσεις*, μεικτή τεχνική, 60x80 εκ., 1975.

46. *Τοπίο με συρμό*, μεικτή τεχνική, 20x40 εκ., 1976.

ροί, γράμματα και αριθμοί γεμίζουν έναν ουρανό, άλλοτε μπλε κι άλλοτε κόκκινο, που κατεβαίνει σαν σύννεφο και απειλεί τα τρένα, «Σύνθεση με Μ» (1984)⁴⁷. Με αφορμή το γεγονός ότι η Θεσσαλονίκη υπήρξε το 1997 η Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, ο Μαυρομάτης ολοκλήρωσε μια νέα ζωγραφική σειρά με θέμα την πόλη μέσα στην οποία ζει και δημιουργεί. Τα παραστατικά μέρη των έργων αυτών αποτελούνται από επιζωγραφισμένες φωτοτυπίες βυζαντινών ή νεότερων μνημείων της Θεσσαλονίκης ή χαρακτηριστικών τοπίων της πόλης με προτίμηση το λιμάνι. Τα παραπληρωματικά αφορούν άλλοτε την ιστορία της πόλης κι άλλοτε τη βυζαντινή παράδοση με εικόνες και αγίους, στην προσπάθειά του να αποδώσει την εσωστρέφεια και το κλίμα της παλαιάς «συμβασιλεύουσας», –χαρακτηριστικοί είναι οι πίνακες «Θεσσαλονίκη – Αγία Σοφία» (1996)⁴⁸ και «Θεσσαλονίκη – Άγιοι Απόστολοι» (1996)⁴⁹–, και τωρινής, κατ' ευφημισμόν, «συμπρωτεύουσας».

Ο Λουκάς Βενετούλιας (1930-1984), απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας, κατόρθωσε να αποδώσει με τα έργα του την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της πόλης. Δεν τσάκωσε μόνο τον μουντό ουρανό με τα θλιμμένα δειλινά στο «Λιμάνι Θεσσαλονίκης» (1969)⁵⁰, την υγρασία που διαπερνά σπίτια και βιοτεχνίες στο «Μπέχτσιναρ» (1971)⁵¹ ή την ομίχλη που έρχεται να ενωθεί με τη μοναξιά πάνω στις «Ταράτσες» (1974)⁵² των λαϊκών πολυκατοικιών της Δυτικής Θεσσαλονίκης, αλλά, βρίσκοντας το στίγμα της προσωπικής του έκφρασης στο αστικό τοπίο, μας έδωσε και την ατμό-

47. *Σύνθεση με Μ*, μεικτή τεχνική, 80x100 εκ., 1984.

48. *Θεσσαλονίκη-Αγία Σοφία*, μεικτή τεχνική, 100x80 εκ., 1996.

49. *Θεσσαλονίκη-Άγιοι Απόστολοι*, μεικτή τεχνική, 100x80 εκ., 1996.

50. *Λιμάνι Θεσσαλονίκης*, λάδι, 33x46 εκ., 1969.

51. *Μπέχτσιναρ*, λάδι, 45x60 εκ., 1971.

52. *Ταράτσες*, λάδι, 26x69 εκ., 1974.

σφαιρα, μιας όχι μακρινής αλλά παρελθούσης πλέον εποχής, και των ανατολικών συνοικισμών της πόλης. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι κατέγραψε με το έργο του τις αλλαγές που έγιναν στη Θεσσαλονίκη από το 1959 έως το 1984 που συνεχώς τη ζωγράφιζε. Έτσι η «Οδός Ανθέων» (1964)⁵³ μας γυρίζει πίσω στους δρόμους της ανατολικής πλευράς της πόλης με τις όμορφες μονοκατοικίες ή τα δίπατα σπίτια (τώρα όλα πολυκατοικίες φτηνού γούστου), με τις αυλές, τους κήπους και τα δέντρα. Ο πίνακας ζωγραφισμένος προφανώς τον χεϊμόνα αναδίδει, με τη χαρακτηριστική απουσία ζωής, μια ατμόσφαιρα λεπτής μελαγχολίας. Σήμερα, ο δρόμος αυτός των λουλουδιών δεν έχασε μόνο τους κήπους του αλλά και το ίδιο του το όνομα που αντικαταστάθηκε με το οδός «Γεωργίου Παπανδρέου», όνομα που δεν ανήκει στη Θεσσαλονίκη αλλά στην πρόσφατη ελληνική ιστορία, αυτή που με μια άλλη σειρά πινάκων του επιχείρησε να καταγράψει και ο Βενετούλιας, μεταπηδώντας στον κριτικό ρεαλισμό. Στον πίνακα «Βαρδάρι» (1980)⁵⁴ βλέπουμε στιγμιότυπο από κρατούμενους μετά την καταδίκη τους από στρατοδικείο της χούντας των συνταγματαρχών, με τη διαφήμιση «Ήβη, πίνεις χυμό» να κυριαρχεί στο πάνω μέρος του έργου, κι ακόμα τις γιγαντοαφίσες στον πίνακα «Οδός Δωδεκανήσου» (1980)⁵⁵ – απόλυτη ερήμωση κι εδώ – που συμβολίζουν μια νέα απάνθρωπη εξουσία. Για τη θεματική στροφή στο έργο του την επταετία 1967-1974 (τα έργα αυτά τα ξαναδούλεψε και τα εξέθεσε αργότερα, γι' αυτό έχουν μεταγενέστερες ημερομηνίες), ο Βενετούλιας είπε: «Οι αντιδράσεις μου ήταν αντιδράσεις ενός απλού ανθρώπου που πνιγόταν από το κλίμα της εποχής και που έφτασε ν' αλλάξει και τη μορφή της δουλειάς του». Παρά την προσωπική κατάθεση του Βενετούλια

53. *Οδός Ανθέων*, λάδι, 70x100 εκ., 1964.

54. *Βαρδάρι*, λάδι, 120x100 εκ., 1980.

55. *Οδός Δωδεκανήσου*, λάδι, 75x55 εκ., 1980.

για τα πρόσφατα γεγονότα του τόπου, πιστεύω ότι η ψυχή του ανήκει στα τοπία της Θεσσαλονίκης, πριν τα αφανίσει η αντιπαροχή. Ο Βενετούλιας δεν ζωγράφιζε αυτό που έβλεπε αλλά αυτό που αισθανόταν κι αυτό που προέβλεπε ότι θα χαθεί και προσπαθούσε να το περισώσει. Για να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο (που τον διέκρινε ένα αίσθημα κρυφής απαισιοδοξίας), προχώρησε σε κάποια σχηματοποίηση του εικαστικού του θέματος και χρησιμοποίησε μουντά χρώματα (το μαύρο, το καφέ, την ώχρα, το γκρι και το μοβ). Ορισμένοι πίνακές του, όπως τα «Εργοστάσια» (1976)⁵⁶ και η «Μάντρα» (1976)⁵⁷ δεν απεικονίζουν μόνο τη μελαγχολική του διάθεση αλλά αποτελούν και μοναδικά ντοκουμέντα της «Μητέρας Θεσσαλονίκης» (τίτλος συλλογής διηγημάτων του Πεντζίκη της ίδιας περίπου εποχής, 1970), στα πρώτα χρόνια της άναρχης ανοικοδόμησης που μέσα σε δύο δεκαετίες άλλαξε τελείως τη μορφή της.

Σύζευξη του ρομαντισμού των αρχών του 20ού αι. με τον σύγχρονο υλισμό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ο πίνακας «Νεοκλασικό σπίτι στη Μπότσαρη» (1980)⁵⁸ του αυτοδίδακτου ζωγράφου Φώνη Ζογλοπίτη (1930-). Σε πρώτο πλάνο προβάλλει, γυμνό από κάθε διάθεση γραφικότητας, το νεοκλασικό, με το αρχαιοελληνικό του αέτωμα, τα διακοσμημένα παράθυρα και τις περίτεχνες σιδεριές, που εκπροσωπεί – ή και μεταφέρει – το γούστο και το πνεύμα του ευρωπαϊκού ρομαντισμού στην τουρκοκρατούμενη, ακόμα τότε, Θεσσαλονίκη. Σε δεύτερο επίπεδο το γιατί μιας ανεγειρόμενης πολυκατοικίας του σήμερα και λίγος γκριζος, ουδέτερος, ουρανόσ. Και τα δύο οικοδομήματα, έτσι καθώς παρουσιάζονται ψυχρά και άψυχα, μεταδίδουν κάποια ερήμωση σαν να σταμάτησε ξαφνικά ο χρόνος κι έπαψε η ζωή. Γι-

56. *Εργοστάσια*, λάδι, 35x70 εκ., 1976.

57. *Μάντρα*, λάδι, 80x100 εκ., 1976.

58. *Νεοκλασικό σπίτι στη Μπότσαρη*, λάδι, 79x60 εκ., 1980.

νονται, έτσι, τα κτίσματα αυτά, το νεκρό παλιό και το άχαρο καινούργιο, σύμβολα υπαρξιακής αγωνίας, κάτι που συναντάμε στους περισσότερους πίνακες του Ζογλοπίτη, όπως είναι τα «Μαγαζιά στο Ντεπό» (1978)⁵⁹ και οι «Στέγες στο Ντεπό» (1975)⁶⁰. Στο Ντεπό όπου υπήρχαν οι αποθήκες και η αφετηρία των τραμ της Θεσσαλονίκης που τα εγκατέστησε το 1893 στην πόλη, ως ιππήλατα, μια Βελγική Εταιρεία (τα έσερναν κάτι χοντρά ουγγαρέζικα άλογα) και έγιναν ηλεκτροκίνητα το 1908 (το πρώτο δρομολόγιο πραγματοποιήθηκε στις 14 Ιουνίου και η διαδρομή ήταν Ντεπό – Πλατεία Ελευθερίας). Μετά την απελευθέρωση, το 1912, συστήθηκε η Εταιρεία Τροχιοδρόμων και Ηλεκτροφωτισμού Θεσσαλονίκης που εκμεταλλεύτηκε τα τραμ μέχρι το 1954, κι ύστερα τα αφάνισε η διαπλάτυνση των δρόμων Βασιλίσσης Όλγας και Εγνατίας. Κάθε συρμός αποτελείτο από δύο βαγόνια και επί Κατοχής οι Γερμανοί είχαν επιτάξει όλα τα πρώτα βαγόνια για προσωπική τους χρήση. Τα τραμ ήρθαν πάλι στην επικαιρότητα ως λύση του κυκλοφορικού προβλήματος της Θεσσαλονίκης. Ο Ζογλοπίτης τα τελευταία χρόνια διαμένει στον συνοικισμό των Σαράντα Εκκλησιών κι από εκεί ψηλά έχει ζωγραφίσει πανοραμικά όψεις της Θεσσαλονίκης. Θεωρώ όμως περισσότερο σημαντικό το γεγονός της περιπλάνησής του σε παλιούς μαχαλάδες της πόλης, από την «Περιοχή Σφαγείων» (1997)⁶¹ μέχρι τα σοκάκια της Πυλαίας [«Δρόμος στην Πυλαία» (1995)⁶²], για να ανακαλύψει και να ζωγραφίσει γωνιές που διατηρούν ακόμα το παλιό τους χρώμα. Ο ρεαλισμός, σε συνδυασμό με την αφαίρεση και τη σχηματοποίηση που παρατηρείται στα έργα αυτά, δημιουργούν μια υπερβατική ατμόσφαιρα που παραπέμπει

59. *Μαγαζιά στο Ντεπό*, λάδι, 21x58εκ., 1978.

60. *Στέγες στο Ντεπό*, λάδι, 39x57 εκ., 1975.

61. *Περιοχή Σφαγείων*, λάδι, 68x110 εκ., 1997.

62. *Δρόμος στην Πυλαία*, λάδι, 45x90 εκ., 1995.

στο έργο του Ντε Κίρικο, ο οποίος, ως γνωστόν, γεννήθηκε και μεγάλωσε στον τόπο μας (στον Βόλο) και – όπως ο ίδιος έχει ομολογήσει – επηρεάστηκε από το πνεύμα του.

Τη «Βίλα Αλλατίνι» (1987)⁶³ ζωγράφησε ο Κώστας Γούναρης (1929-), με τη γνωστή ρεαλιστική τεχνοτροπία του, έχοντας ως υλικό την ακουαρέλα που είναι εύκολη στη χρήση αλλά δύσκολη στο ζωγράφισμα, αφού το έργο πρέπει να πετύχει μια κι έξω. Εντυπωσιάζει η ακρίβεια του σχεδίου (ο Γούναρης πήρε μαθήματα σχεδίου για χρόνια στη Γενεύη), η προσήλωση στη λεπτομέρεια και η χρωματική πιστότητα. Η βίλα Αλλατίνι, που σήμερα στεγάζει τη Νομαρχία Θεσσαλονίκης, χτίστηκε το 1898 από τον Ιταλό αρχιτέκτονα Βιταλιάνο Ποζέλι για τον μεγαλέμπορο δημητριακών και καπνών Ιταλοεβραίο Κάρολο Αλλατίνι, κοντά στους ονομαστούς μύλους Αλλατίνι που κυριάρχησαν για δεκαετίες στη Θεσσαλονίκη και τα Βαλκάνια. Και συνεχίζεται ακόμα η παράδοση, τουλάχιστον του ονόματος, με τα γνωστά μπισκότα και τις φρυγανιές. Στη βίλα αυτή, στον «πύργο», φυλακίστηκε ο σουλτάνος Αβδούλ Χαμίτ, όταν απέτυχε το 1909 η αντεπανάστασή του εναντίον των Νεοτούρκων. Ύστερα, το 1926, στέγασε το πρώτο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (τη Φιλοσοφική Σχολή) για έναν χρόνο, και αργότερα, στον πόλεμο, μετατράπηκε σε Στρατιωτικό Νοσοκομείο. Έτσι, ως Στρατιωτικό Νοσοκομείο, γνώρισα κι εγώ τη βίλα το 1960, ως νεαρός τότε υπίατρος, και κοιμήθηκα πολλές φορές σε ψηλοτάβανη κάμαρή του, όταν εφημέρευα, ξεκλέβοντας μάλιστα λίγο χρόνο τα βράδια για μια βόλτα στον ήσυχο μεγάλο κήπο με τα πελώρια αιθαλή πεύκα. Με την ίδια μαστοριά και το ίδιο μεράκι, ο Γούναρης ζωγράφησε και πολλά άλλα νεοκλασικά, τις βίλες της τότε περιοχής των «Έξοχών» της Θεσσαλονίκης, που ονομάζονταν «πύργοι». Η «Οικία Αχμέτ Καπατζή» (1987)⁶⁴, που σήμερα

63. *Βίλα Αλλατίνι*, ακουαρέλα, 28x40 εκ., 1987.

64. *Οικία Αχμέτ Καπατζή*, ακουαρέλα, 28x40 εκ., 1987.

στεγάζει το Πολιτιστικό Κέντρο Βόρειας Ελλάδας και τη μόνη Πινακοθήκη της Εθνικής Τράπεζας, χτίστηκε την τελευταία δεκαετία του 19ου αι. από τον έμπορο Αχμέτ Καπατζή, εξισλαμισμένο Εβραίο (ντονμέ), ο οποίος μάλιστα διετέλεσε και Δήμαρχος της Θεσσαλονίκης το 1908. Το 1912 η βίλα χρησιμοποιήθηκε ως κατοικία του πρίγκιπα Νικολάου, και το 1916 φιλοξένησε τον Ελευθέριο Βενιζέλο, όταν ανέβηκε στη Θεσσαλονίκη και σχημάτισε την προσωρινή κυβέρνηση της Τριανδρίας. Στην Κατοχή εγκαταστάθηκαν εκεί Γερμανοί και μετά την απελευθέρωση Άγγλοι στρατιώτες. Μεταπολεμικά στέγασε το Ε΄ Γυμνάσιο Αρρένων που έγραψε ιστορία στην εκπαιδευτική ιστορία αυτής της πόλης. Ιστορία έγραψαν κι άλλοι «πύργοι», όπως το κτίριο του «Λαογραφικού Εθνολογικού Μουσείου Μακεδονίας» (1987)⁶⁵ που ήταν η παραθαλάσσια εξοχική κατοικία του Εβραίου τραπεζίτη Γιακό Μοδιάνο. Χτίστηκε το 1911, με σχέδια του γιου του Ελί Μοδιάνο. Το αρχοντικό αγοράστηκε το 1913 από τον Δήμο Θεσσαλονίκης που το δώρισε στη βασιλική οικογένεια για ανάκτορο. Επειδή όμως χρησιμοποιήθηκε ως κατοικία του Γενικού Διοικητή Μακεδονίας είναι γνωστό και ως Παλιό Κυβερνείο. Εδώ έμειναν οι Φίλιππος Δραγούμης, Στυλιανός Γονατάς, Περικλής Ράλλης, κ.ά. Μετά τον πόλεμο στέγασε τη Στρατιωτική Ιατρική Σχολή έως το 1958. Στο κυρίως κτίριο είχε εγκατασταθεί η Διοίκηση, τα Αναγνωστήρια και το Γραφείο του αξιωματικού υπηρεσίας (δίπλα στην είσοδο), ενώ το Αναρρωτήριο και το Πειθαρχείο βρίσκονταν στο δώμα. Τα γνώρισα όλα από πρώτο χέρι – τι λέω, τα έζησα – ως μαθητής της Σχολής, πρωτοετής το 1953. Μπροστά στο κτίριο η θάλασσα· το μόνο μέρος τότε χωρίς περιφράξη, που μου μετέδιδε ένα ακαθόριστο συναίσθημα ελευθερίας. Τα ίδια αυτά αρχοντικά ο Γούναρης τα παρουσίασε το 1997 και ως σχέ-

65. *Λαογραφικό Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας*, ακουαρέλα, 28x40 εκ., 1987.

δια με πενάκι (λεπτότατο μαρκαδόρο) και τώρα κυκλοφορούν σε λεύκωμα από τις Εκδόσεις «Ιανός». Είναι κρίμα που κάτι ανάλογο δεν έγινε και με τις ακουαρέλες που σκόρπισαν σε διάφορες ιδιωτικές συλλογές. Στο σχέδιο (δουλεμένο φυσικά με φακό) εντυπωσιάζει η σχεδιαστική ακρίβεια, όπως παρατηρούμε στη «Βίλα Αχμέτ Καπατζή» (1997)⁶⁶, αλλά και οι λεπτές γραμμές με τις οποίες αποδίδονται τόσο το θέμα όσο και το φόντο, έτσι που έχει κανείς την εντύπωση ότι βλέπει χαρακτηριστικό (ακουατίντα) υψηλής αισθητικής αξίας.

Η περιπλάνηση όμως στη Θεσσαλονίκη και την ιστορία της μέσα από τα έργα των παλαιότερων ζωγράφων της τελειώνει κάπου εδώ. Από τους νεότερους είναι αρκετοί εκείνοι που ακολουθώντας το παράδειγμα όσων προηγήθηκαν, συνέχισαν τους δεσμούς αγάπης και αφοσίωσης με τη γενέθλια πόλη. Πολλοί όμως, όπως είπαμε, απόφοιτοι οι περισσότεροι της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ., που ιδρύθηκε το 1984, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους σε μοντέρνες αναζητήσεις και ξένα πρότυπα κι απομακρύνθηκαν από την εικαστική παράδοση της «Μητέρας Θεσσαλονίκης».

Την αποψινή μας εκδήλωση επιθυμώ να την αφιερώσουμε στη μνήμη του ζωγράφου Πάνου Παπανάκου, ο οποίος, λίγο πριν μας αφήσει, δώρισε στην Πινακοθήκη της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών πολλά σημαντικά έργα του. Θυμάμαι ότι στα εγκαίνια της Αναδρομικής Έκθεσης, που του διοργάνωσε η Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών στις 18 Ιανουαρίου 1999, δεν μπόρεσε να παραβρεθεί, αλλά από το Θεαγένειο Νοσοκομείο, όπου νοσηλευόταν, έστειλε, με κασέτα, μαγνητοφωνημένες τις ευχαριστίες του και κάποιες παρατηρήσεις για το έργο του. Κι όλα αυτά δέκα μέρες πριν από τον θάνατό του. Θέλω, λοιπόν, να κλείσω την ομιλία μου μ' ένα απόσπασμα από το δεύτερο αυτοσχολίο του που μου είχε εμπιστευθεί, το οποίο έδωσα στον αγα-

66. *Βίλα Αχμέτ Καπατζή*, σινική μελάνη, 23,5×34 εκ., 1997.

πητό φίλο Γιάννη Τσούτσα, τον επιμελητή της Πινακοθήκης, και το συμπεριέλαβε στον εξαιρετικά προσεγμένο κατάλογο της έκθεσης εκείνης. Πιστεύω πως τα όσα είπε ο Παπανάκος είναι σήμερα άκρως επίκαιρα για τον σύγχρονο κόσμο των παραισθήσεων μέσα στον οποίο ζούμε:

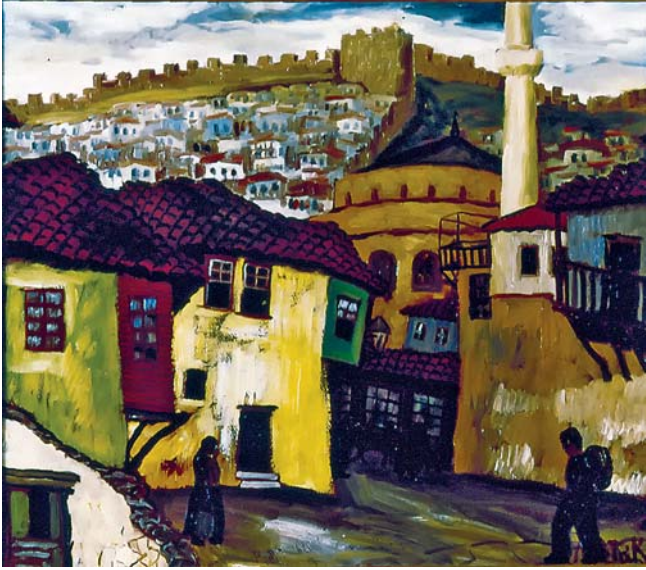
«Ο ήλιος του πνεύματος δύει. Η τέχνη διασύρεται, εμπορευματοποιείται, ευτελίζεται. Νιώθω πια στην κατεστημένη πραγματικότητα ξένος παντελώς, ένα κομμάτι κινέζικου βάζου που έσπασε και εκτινάχθηκε. Οι παραμυθίες του έρωτα, οι θάλασσες, τα καλοκαίρια από παρόν γίνανε προσδοκίες μάταιες και κατόπιν μνήμες, που όμως μυστικά λειτουργούν και ματώνουν. Η λατρευτική μου διάθεση για τον ελληνισμό και την παράδοση, μ' όλο το πένθος για τη διαπόμευσή τους από αδίσταχτους ολετήρες, εξακολουθούν να ηχούν στα μύχια της ύπαρξής μου σαν πηγή αστείρευτη. Η μνήμη των προγόνων κι όσων έφυγαν με απασχολεί πολύ, όπως και οι θυσίες που έκαναν για να είμαστε ελεύθεροι, να έχουμε κάποιιο πρόσωπο. Οι πολιτισμικές υποθήκες τους μας προτρέπουν στο αγαθό και την ομορφιά. Είναι αλήθεια πως τα χρόνια αυτά τα μεστά από γεγονότα, οι εμπειρίες περίσσεψαν και μου δίδαξαν δύο πράγματα: πρώτα πως η τέχνη σαν νόημα και σαν αξία ανθρώπινη δεν συντρέχει ούτε με τους καιρούς ούτε με τα καλλιτεχνικά ρεύματα. Ή είναι καλή και διακαιώνεται στον χρόνο ή κακή και χάνεται· ή είναι γνήσια και επιβιώνει ή ψιμυθιωμένη “εκ του πονηρού” και έρχεται η ώρα του ευτελισμού της. Το δεύτερον: πως η τέχνη πρέπει να αποβλέπει στον άνθρωπο (όχι βέβαια με τη δογματική αφέλεια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού). Ακόμα κι όταν εκφράζει οδύνη, ερέβη, πάθη και εφιάλτες πρέπει να συντρέχει τον άνθρωπο στην πάλη με το τραγικό πεπρωμένο του, δείχνοντάς του την ομορφιά που ενυπάρχει στην ύπαρξή του».

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

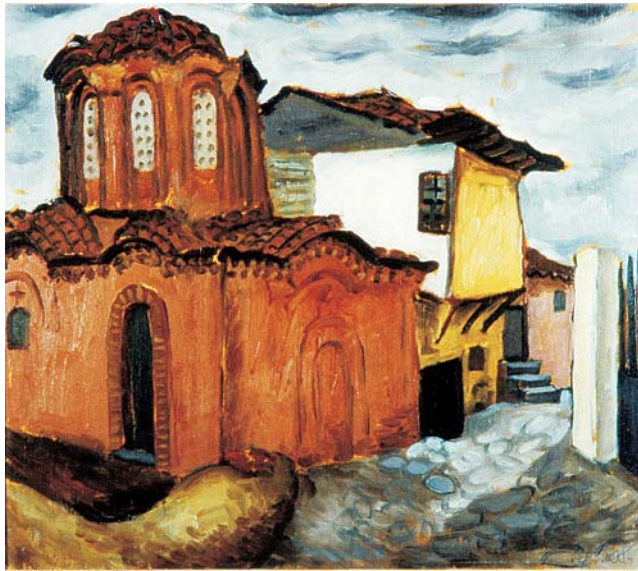
Αβδούλ, Χαμίτ 24	Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων, νεο- μάρτυς 18
Αγγελοχώρι 16	Γονατάς, Στυλιανός 25
Αγία Αικατερίνη 10	Γούναρης, Κώστας 24, 25
Αγία Σοφία 20	Δίας 7
Άγιοι Απόστολοι 20	Δραγούμης, Φίλιππος 25
Άγιον Όρος 8-10, 14, 18	Δυρράχιο 8
Άγιος Γεώργιος 7	Εγνατία, οδός 8
Άγιος Δημήτριος 12	Εγνάτιος, Γναίος 8
Άγιος Νικόλαος 16, 17	Ελ Γκρέκο 10
Αθήνα 12, 20	Ελλάδα 10
Αλέξανδρος, Μέγας 11	Ευρώπη 5, 20
Αλλατίνι, Κάρολος 24	Ζογλοπίτης Φώνης 22, 23
Αμερική 5	Ήφαιστος 9
Απολλωνία 8	Θεοτόκος 9, 13
Αριστοτέλειο, Πανεπιστήμιο 11, 24, 26	Θερμαϊκός 12, 13, 15, 16
Αχειροποίητος, εκκλησία 11	Θεσσαλονίκη 5-14, 16, 18-26
Βαλκάνια 24	Ιουλίττης, παρεκκλήσι 17
Βαν Γκογκ 15	Κάβειροι 9
Βαρδάρι 21	Καμινίκια, συνοικισμός 11
Βασίλειος, Βουλγαροκτόνος 9	Κανλί Κουλέ 15
Βαφόπουλος, Γεώργιος 9	Καπατζή, Αχμέτ 24-26
Βελιγράδι 18	Καπουτζίδα, χωριό 8
Βενετούλιας, Λουκάς 20, 21, 22	Καρούλια, βραχώδης έρημος 10
Βενιζέλος, Έλευθέριος 25	Καρούες 18
Βιέννη 7	Κηρούκου, ξωκκλήσι 17
Βόλος 24	
Γαλέριος, Βαλέριος Μαξιμια- νός 7	
Γενεύη 24	

Κοσματόπουλος, Αλέξανδρος 14
 Κωνσταντινούπολη 8, 18
 Λαδάδικα 12
 Λευκός Πύργος 13, 14
 Λεφάκης, Χρίστος 6, 10
 Λιποχώρι Ημαθίας 19
 Λούβρο 8
 Μαυρομάτης, Στέλιος 18-20
 Μηχανιώνα 16, 17
 Μοδιάνο, Γιακό 25
 Μοδιάνο, Ελί 25
 Μονή Αγίας Αναστασίας 17
 Μονή Διονυσίου 8, 10
 Μονή Μεγίστης Λαύρας 9
 Μπέχτσιναρ, συνοικισμός 20
 Νικόλαος, πρίγκιπας 25
 Ντε Κίρικο 24
 Ντεπό, συνοικισμός 23
 Οδός Ανθέων 21
 Οδός Δωδεκανήσου 21
 Ορθοδοξία 8, 12, 14
 Παΐσιος, πατήρ 18
 Παναγία των Χαλκίων 9
 Πανόραμα, χωριό 11
 Πανσέληνος, Μανουήλ 14
 Παπαλουκάς, Σπύρος 10
 Παπανάκος, Πάνος 15-18, 26, 27
 Παπανδρέου, Γεώργιος 21
 Παραλής, Γιώργος 6, 12, 15
 Παρίσι 8, 9
 Πεντζίκης, Νίκος-Γαβριήλ 12-15, 17, 22
 Πλατεία Δικαστηρίων 8
 Πρωτάτο 14
 Πυλαία, χωριό 8, 11
 Ράλλης, Περικλής 25
 Ρέγκος, Πολύκλειτος 6, 9, 10
 Ροτόντα 7
 Ρωμαίος, Κώστας 11
 Σαράντα Εκκλησιές, συνοικισμός 23
 Σέιχ-Σου 9
 Σουλείμάν, Μεγαλοπρεπής 15
 Σταυρίδου, Όλγα 14
 Στυλιανός, αρχιεπίσκοπος Αυστραλίας 14
 Σωτήρος, εκκλησία 7
 Τριανδρία, συνοικισμός 18
 Τσούτσας, Γιάννης 27
 Φωτάκης, Νίκος 6, 7, 8, 15
 Χαριλάου, συνοικισμός 7
 Χιρς, βαρόνος 19
 Χορτιάτης 11, 18
 Χριστόφορος, πρωτοσπαθάριος 9

ΠΙΝΑΚΕΣ



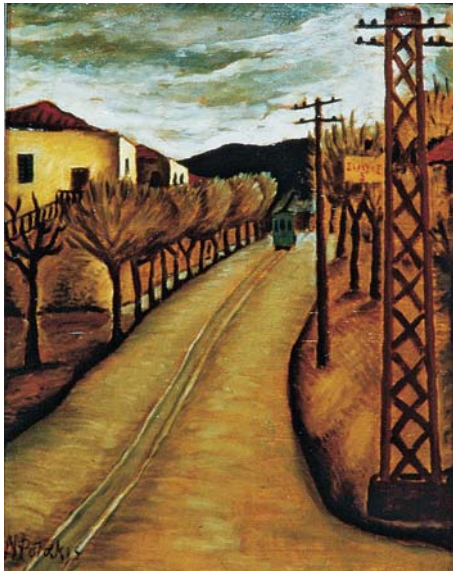
1



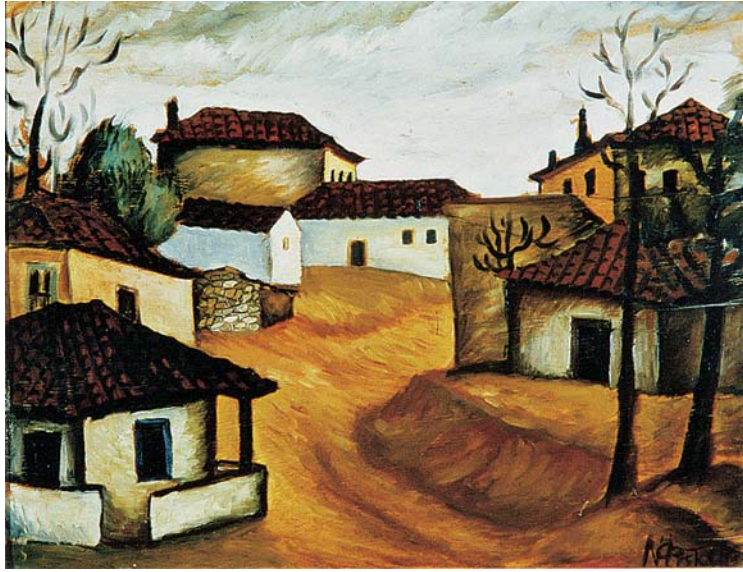
2



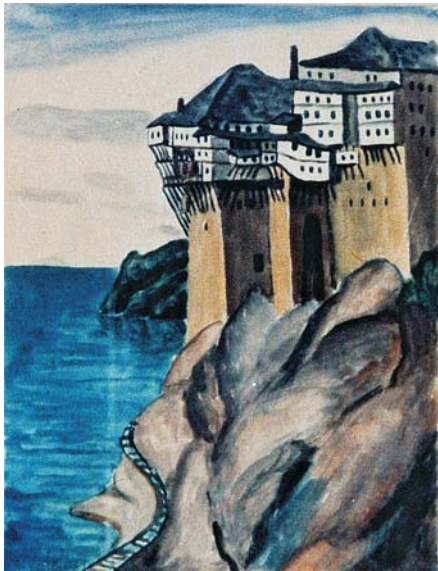
3



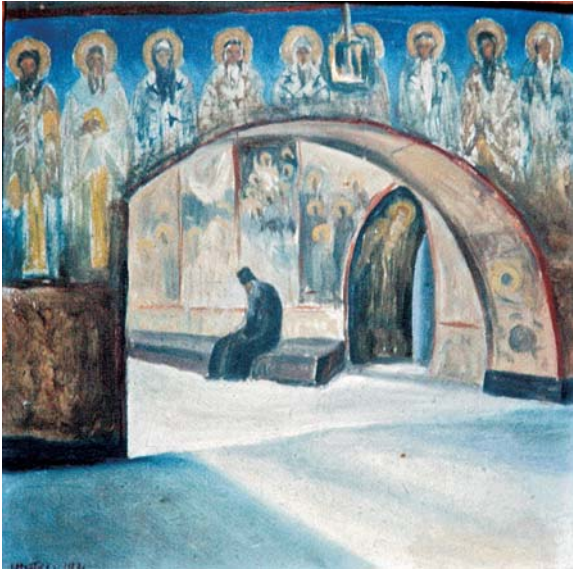
4



5



6



7



8



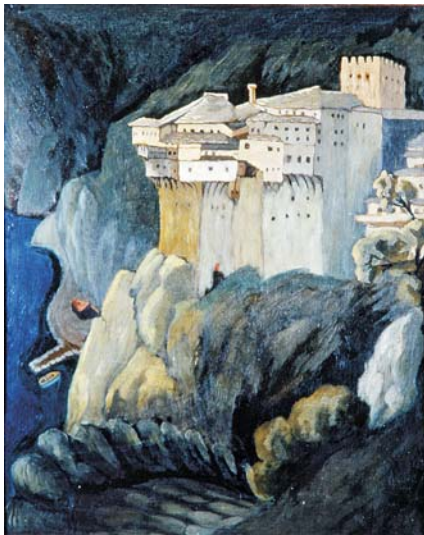
9



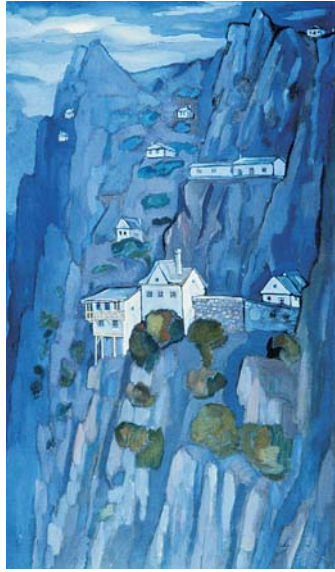
10



11



12



13



14



15



16



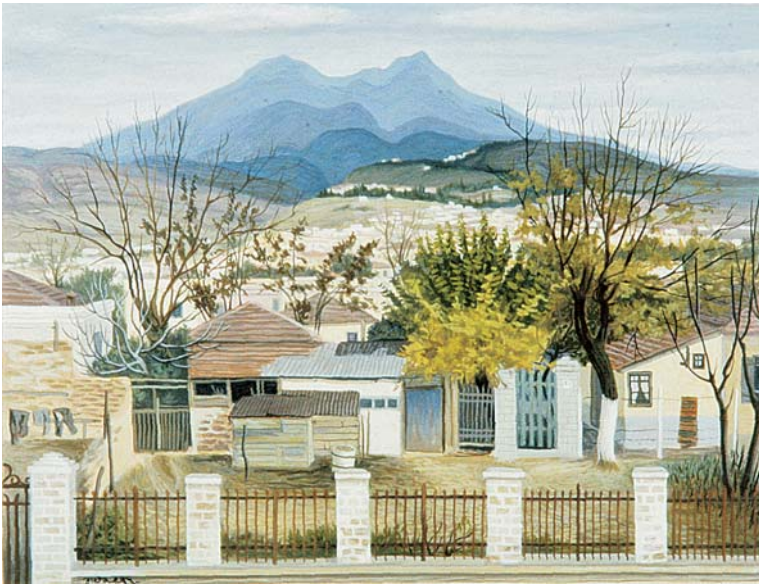
17



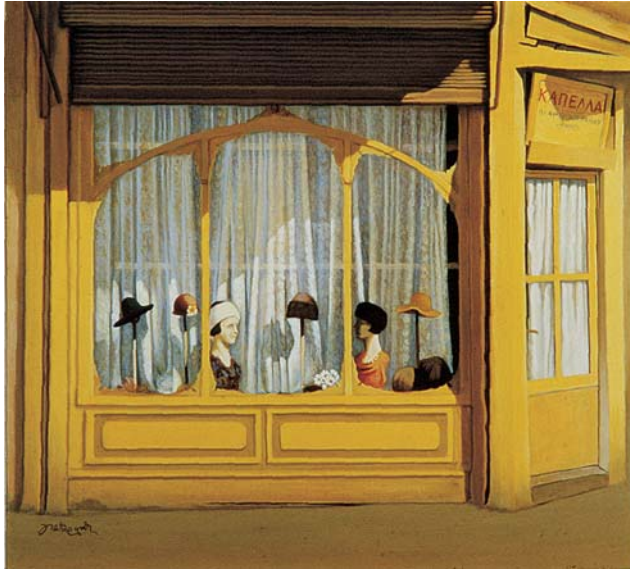
18



19



20



21



22



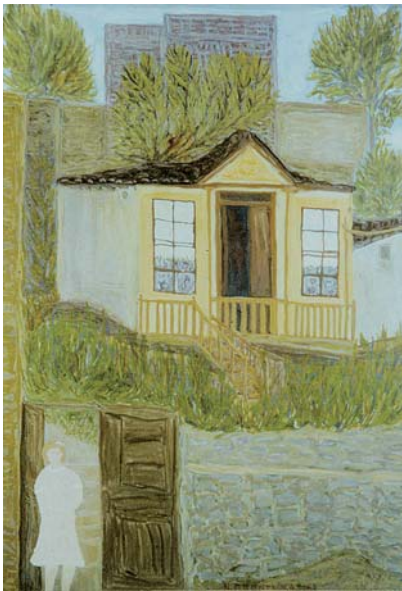
23



24



25



26



27



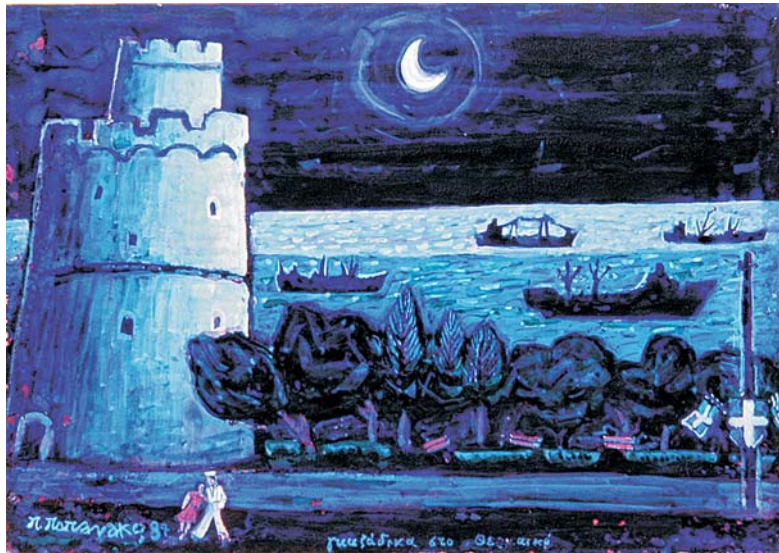
28



29



30



31



32



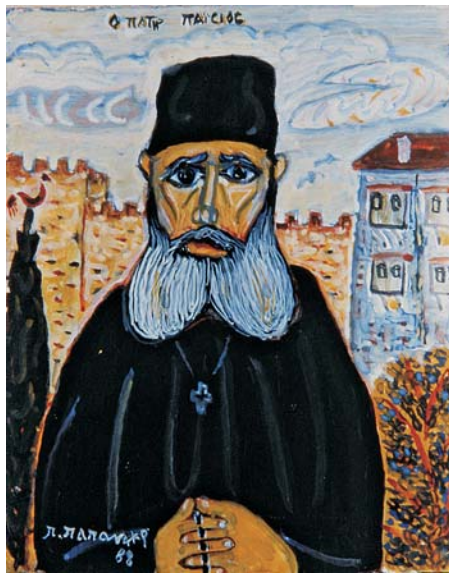
33



34



35



36



37



38, 39



40



41



42



43



44



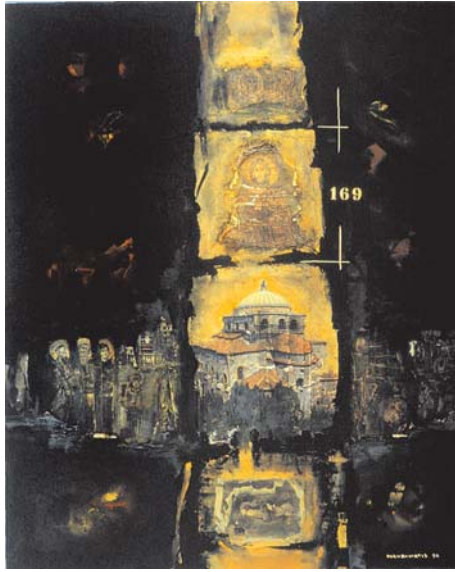
45



46



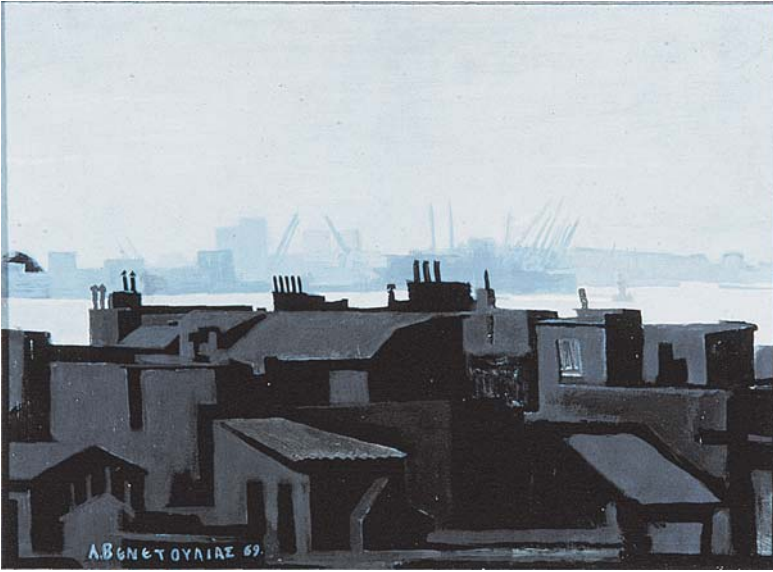
47



48



49



50



51



52



56



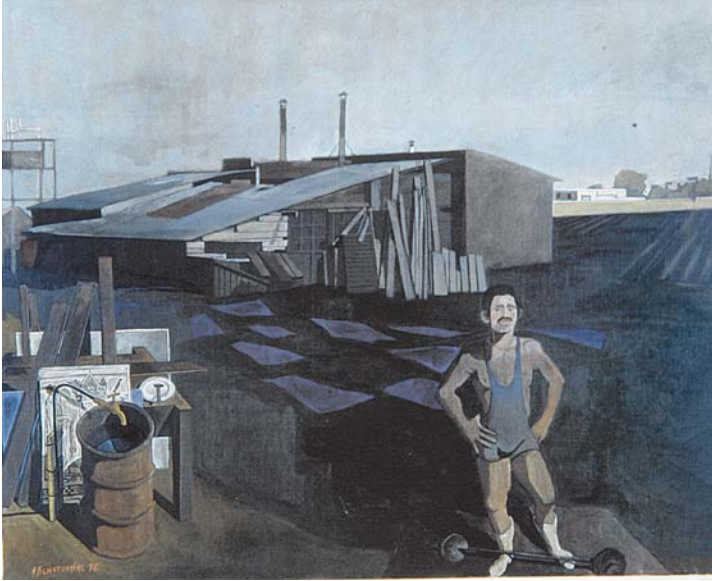
53



54



55



57



58



59



60



61



62



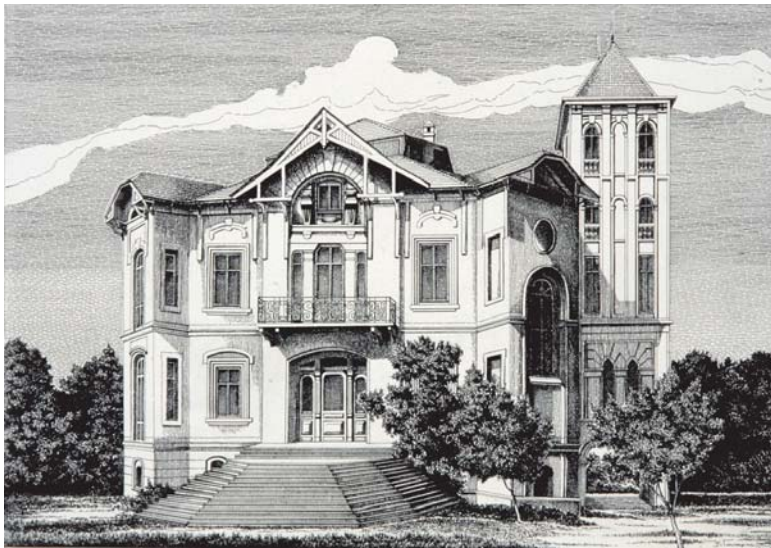
63



64



65



66

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΛΑΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

24. Ευαγγέλου Κωφού, Η Μακεδονία στη γιουγκοσλαβική ιστοριογραφία, Θεσσαλονίκη 1974, 8ο, σελ. 25.
25. Δημ. Κανατσούλη, Η συμβολή των προ του Φιλίππου Β' Μακεδόνων βασιλέων εις την οργάνωσιν και εις την εν γένει εξέλιξιν της Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1974, 8ο, σελ. 23.
26. Δημ. Σερεμέτη, Πληροφορία περί Μακεδονίας εκ των αμερικανικών αρχείων (αναφοραί Προξένων), Θεσσαλονίκη 1974, 8ο, σελ. 25+4 εικόνες.
27. Πάυλου Τσάμη, Μακεδονικός Αγών, Θεσσαλονίκη 1975, 8ο μικρό, σελ. 506.
28. Αντ.-Αιμ. Ταχιάου, Η εθνική αφύπνισις των Βουλγάρων και η εμφάνισις βουλγαρικής εθνικής κινήσεως εν Μακεδονία, Θεσσαλονίκη 1974, 8ο, σελ. 39.
29. Αναστ. Ι. Τάχου, Η συμβολή της ελληνικής διοικήσεως στην παλιγγενεσία των νέων χωρών (τα πρόσωπα υπεράνω των θεσμών), Θεσσαλονίκη 1979, 8ο, σελ. 36.
30. Μιλτ. Ι. Παπαϊωάννου, Ο Θεόδωρος Ζιάκας και η συμμετοχή του στους εθνικούς απελευθερωτικούς αγώνες, Θεσσαλονίκη 1981, 8ο, σελ. 73.
31. Ν. G. L. Hammond, Τα προβλήματα και τα επιτεύγματα των μεγάλων Μακεδόνων Φιλίππου και Αλεξάνδρου, Θεσσαλονίκη 1982, 8ο μικρό, σελ. 16.
32. Δ. Κ. Σαμσάρη, Από την έρευνα της ιστορικής γεωγραφίας της Δυτικής Μακεδονίας κατά την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα. Διαπιστώσεις σχετικά με την ιστορική τοπογραφία της Ελιμιώτιδας, Θεσσαλονίκη 1983, 8ο μικρό, σελ. 16.
33. Νικ. Χ. Γεωργιάδη, Όσα έγγραφα στο Μοναστήρι (1903-1912), Θεσσαλονίκη 1984, 8ο, σελ. ιστ' +245.
34. Μακεδόνικος Αγώνας. Διαλέξεις για τα 80 χρόνια, Θεσσαλονίκη 1986, 8ο, σελ. 154.
35. Ν. Β. Κοσμά, Γεώργιος Χρυσίδης, Μακεδόνας λόγιος και πολιτικός, Θεσσαλονίκη 1990, 8ο, σελ. 50.
36. Δημ. Ι. Καμπασακάλη, Ο αρχιεπίσκοπος Δαλματίας Βενέδικτος Κραλίδης, Θεσσαλονίκη 1990, 8ο, σελ. 89.
37. Γεωργίου Χ. Χιονίδη, Η συμβολή των Μακεδόνων στην Επανάσταση του '21 (Μία σκιαγράφηση του αγώνα τους), Θεσσαλονίκη 1991, 8ο μικρό, σελ. 30.
38. Γεωργίου Ι. Μίντση, Η Επανάσταση του 1821 ως αφετηρία της εθνικής αποκατάστασης του μακεδονικού ελληνισμού, Θεσσαλονίκη 1993, 8ο, σελ. 27.
39. Λίλα Ασπιώτη-Μάγρα, Οι Ολυμπιακοί Αγώνες κατά την ιστορική αναδρομή τους, Θεσσαλονίκη 2005, 8ο, σελ. 32.