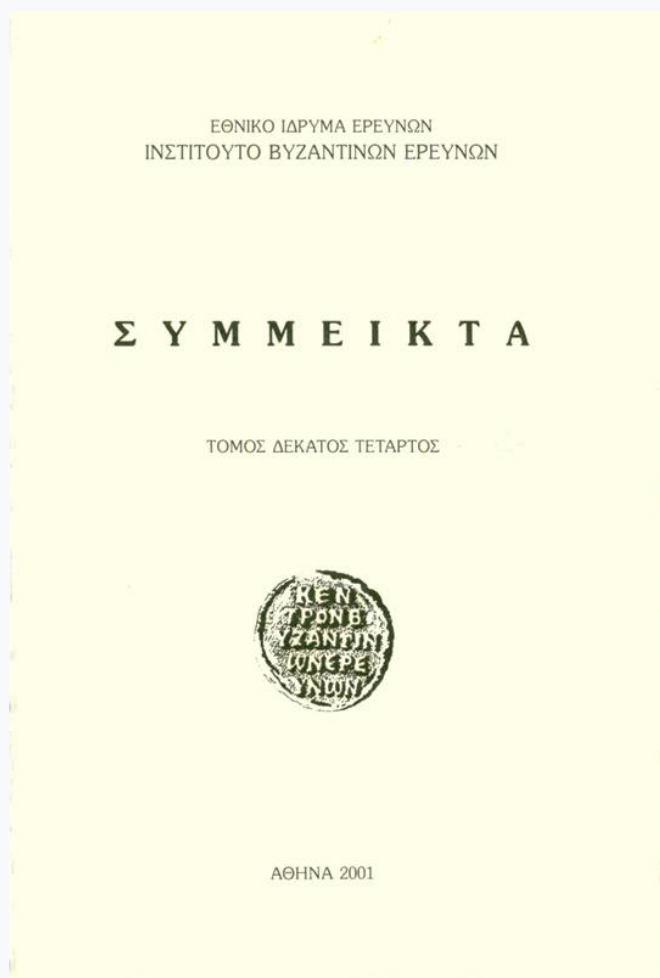


Byzantina Symmeikta

Vol 14 (2001)

SYMMEIKTA 14



Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου

Βασιλική ΦΩΣΚΟΛΟΥ

doi: [10.12681/byzsym.879](https://doi.org/10.12681/byzsym.879)

Copyright © 2014, Βασιλική ΦΩΣΚΟΛΟΥ



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

ΦΩΣΚΟΛΟΥ Β. (2008). Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου. *Byzantina Symmeikta*, 14, 229–256. <https://doi.org/10.12681/byzsym.879>

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΦΩΣΚΟΛΟΥ

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΛΚΟΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑΣ

Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η επίδρασή του
στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου*

Η μελέτη της καθηγήτριας Άννας Αβραμέα, με την οποία συμμετείχε στον τιμητικό τόμο για τον ακαδημαϊκό Μ. Χατζηδάκη, κλείνει με μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία, από αυτές που ο αείμνηστος βυζαντινολόγος συνήθιζε με ζωντανό και ελκυστικό τρόπο να διηγείται στους νεότερους: «Το 1963 όταν ο τιμώμενος Μ. Χατζηδάκης προετοίμαζε την έκθεση «Βυζαντινή Τέχνη – Τέχνη Ευρωπαϊκή» που έγινε στην Αθήνα, ζήτησε από τον τότε μητροπολίτη Μονεμβασίας την εικόνα της Σταυρώσεως του Χριστού που βρισκόταν στην εκκλησία του Ελκομένου Χριστού. Όπως διηγείτο ο Χατζηδάκης, ο μητροπολίτης του απάντησε ότι δεν είχε αντίρρηση, αλλά φοβόταν ότι οι κάτοικοι θα αντιδρούσαν. Και πραγματικά, ο εφημέριος, εκπροσωπώντας το ποίμνιό του, του έγραψε ότι το ‘παλλάδιο’ της Μονεμβασίας δε θα έφευγε ποτέ από την πόλη του, γιατί ‘τα ίδια μας έλεγε και ο Ισαάκιος, αλλά ουδέποτε επέστρεψε την εικόνα του Ελκομένου’»¹. Η πικρία που, όπως χαρακτηριστικά συμπληρώνει η Αβραμέα, διατηρούσε η συλλογική μνήμη της πόλης προς την Πρωτεύουσα, οφείλεται σε ένα γεγονός που συνέβη πριν από οκτακόσια περίπου χρόνια, στη διάρκεια της βασιλείας του Ισαακίου Β’ Αγγέλου, δηλαδή στη δεκαετία 1185-1195.

Τότε, σύμφωνα με την πληροφορία του Νικήτα Χωνιάτη, ο Ισαάκιος ανακαίνισε το ναό του αρχιστρατήγου Μιχαήλ *ἐν τῷ Ἀνάπλῳ* στην Κωνσταντινούπολη και,

* Το θέμα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο 12ο Συμπόσιο Ιστορίας και Τέχνης με θέμα τη Ζωγραφική της τελευταίας Βυζαντινής Περιόδου που διοργάνωσε ο Μονεμβασιώτικος Όμιλος στη Μονεμβασία τον Ιούλιο 1999. Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτρια Σόνια Καλοπίση-Βέρτη και τη φίλη και συνάδελφο Αναστασία Δρανδάκη για τις γόνιμες συζητήσεις και τις πολύτιμες υποδείξεις.

1. Άννα ΑΒΡΑΜΕΑ, Επαρχιακά ιερά κειμήλια στην Κωνσταντινούπολη από τον Μανουήλ Κομνηνό, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τομ. 1, Αθήνα 1991, 33.

προφανώς για να προσθέσει αίγλη στο εγχείρημά του, μετέφερε εκεί από περιοχές της αυτοκρατορίας, αλλά και την ίδια τη Βασιλεύουσα, ιερά κειμήλια που απεικόνιζαν τον αρχάγγελο στον οποίο ήταν αφιερωμένη το μοναστήρι. Εκτός όμως από τα σημαντικά αυτά έργα τέχνης που σχετίζονταν με τον ομώνυμο άγιο της μονής, ο Ισαάκιος οργάνωσε επίσης τη μεταφορά *ἐκ τῆς νῦν λεγομένης Μονεμβασίας* της εικόνας του Ελκομένου, *ἔργον ἀξιάγαστον καὶ τὴν τέχνην καὶ τὴν χάριν*. Ο Χωνιάτης προσθέτει επίσης πως η εικόνα αφαιρέθηκε από την πόλη *σὺν δόλῳ*, καθώς, όπως τονίζει, *οὐ γὰρ ἀκίνδυνος ἦν παντάπασις ἡ προφανὴς ἐπιχείρησις*².

Η εικόνα του Χριστού Ελκομένου της Μονεμβασίας μας είναι γνωστή μόνο από γραπτές πηγές. Η πρώτη αναφορά της από τον Χωνιάτη αποδεικνύει πως επρόκειτο για ένα σημαντικό ιερό κειμήλιο με ακτινοβολία που ξεπερνούσε τα τοπικά πλαίσια της πόλης. Για τη μεταγενέστερη τύχη της δεν γνωρίζουμε πολλά. Σίγουρα θα πρέπει να προξένησε αίσθηση στο θεοσεβούμενο και φιλοθεάμον κοινό της πρωτεύουσας, όπως μας αφήνει να υποθέσουμε το επίγραμμα που της αφιέρωσε ο Ιωάννης Απόκαυκος, με τίτλο *Εἰς τὸν ἐν τῷ Ἀνάπλῳ Χριστὸν τὸν Ἐλκόμενον φοροῦντα στέφανον ἀκάνθινον καὶ συναγωγῆς Ἰουδαίων ἱσταμένων ἐγγύθεν*. Το έργο του γνωστού εκκλησιαστικού αξιωματούχου αναμφίβολα αναφέρεται στην εικόνα της Μονεμβασίας και αποτελεί τη μοναδική πληροφορία που έχουμε για τον εικονογραφικό τύπο του έργου³.

Τα αποσπασματικά στοιχεία, που προσφέρουν οι μέχρι στιγμής γνωστές πηγές, αλλά και το ίδιο το θέμα της, δηλαδή η παράσταση του Χριστού Ελκομένου,

2. ἡ δὲ τοῦ βασιλέως τούτου σπουδή, ὅπως ἐκ τῆς νῦν λεγομένης Μονεμβασίας ἀνακομίσειε τὸν ἐπὶ σταυρὸν ἐλκόμενον Χριστὸν, ὡς ἔργον ἀξιάγαστον καὶ τὴν τέχνην καὶ τὴν χάριν, οὐδὲν ἀπελείπειτο τῶν ἐμμανεστάτων παθῶν· ὅλος γὰρ ἀνήρτητο ταῖς ἐλπίσιν, ἕως ἐκεῖθεν σὺν δόλῳ ἀφῆρηκεν. Οὐ γὰρ ἀκίνδυνος ἦν παντάπασις ἡ προφανὴς ἐπιχείρησις. ΝΙΚΗΤΑΣ ΧΩΝΙΑΤΗΣ, *Χρονικὴ διήγησις Γ'*, στίχ. 54–58 (έκδ. Ι. Α. VAN DIETEN, Βερολίνο–Νέα Υόρκη 1975, 442). Βλ. επίσης το σημείωμα στον κώδικα Κουτλουμουσίου 220: P. SCHREINER, *Die byzantinischen Kleinchroniken*, Βιέννη 1975–9, I, αρ. 41/3, σ. 319, II, σ. 178. Σχετικά με την αρπαγή της εικόνας, βλ. Ν. Α. ΒΕΗΣ, 'Ο Ἐλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας μετὰ παρεκβάσεων περὶ τῆς αὐτόθι Παναγίας τῆς Χρυσοφίτισης, *BNJ* 10, 1932–4, 213 και Haris KALLIGAS, *Byzantine Monemvasia. The Sources*, Μονεμβασία 1990, 69. Η μονή του Ανάπλου, όπου μεταφέρθηκε η εικόνα, πρέπει να ταυτισθεῖ με τη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐν τῷ Σωσθενίῳ: R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin. Le siège de Constantinople et le Patriarchat Oecuménique*, III: *Les églises et les monastères*, Παρίσι 1969, 348.

3. ΒΕΗΣ, 'Ο Ἐλκόμενος Χριστὸς, 214–6. KALLIGAS, *Byzantine Monemvasia*, 70. Ο Απόκαυκος πρέπει να θαύμασε την εικόνα στο διάστημα που βρισκόταν στην πρωτεύουσα ως νοτάριος στην υπηρεσία του Πατριαρχείου και πριν αναλάβει τα καθήκοντα του ως μητροπολίτης Ναυπάκτου στα 1200. Για τη ζωή και την εκκλησιαστική του σταδιοδρομία, βλ. Κ. ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιωάννης Απόκαυκος. Συμβολή στην έρευνα του βίου και του συγγραφικού έργου του*, Αθήνα 1988 [Ιστορικές Μονογραφίες 6], 60–62.

που σπανιότατα επιλέγεται για τη διακόσμηση μιας βυζαντινής εικόνας με λατρευτικό χαρακτήρα, μας παρέχουν ελάχιστες δυνατότητες για να προσεγγίσουμε το παλλάδιο της πόλης. Η πληροφορία, ωστόσο, του μητροπολίτη Μονεμβασίας προς τον αείμνηστο Μ. Χατζηδάκη ανοίγει κάποιους δρόμους προς αυτή την κατεύθυνση. Και αυτό γιατί, πίσω από αυτή καθεαυτή την πληροφορία —ότι δηλαδή η εικόνα δεν επέστρεψε ποτέ στην πόλη— διαφαίνεται μία ισχυρή τοπική προφορική παράδοση που σχετίζεται με αυτή.

Τη σημαντική θέση που κατέχει η χαμένη εικόνα στη λαϊκή παράδοση της περιοχής αποκαλύπτει επίσης μία ακόμη ανάλογη προφορική μαρτυρία. Πρόκειται για μια διήγηση, που κατέγραψε στα τέλη περίπου του 19ου αιώνα ο Ν. Βέης. Σύμφωνα με αυτή, όταν τον παλιό καιρό αλλόπιστοι πλημμύρισαν όλο το Μοριά, άντρες, γυναίκες και παιδιά έπεσαν μπροστά στην εικόνα του *Ρχομενου*, που βρισκόταν σε μία βασιλική εκκλησία κοντά στα Χρύσαφα, γυρεύοντας βοήθεια. Τότε η εικόνα άρχισε να περπατά και τελικά πήγε και στάθηκε στο νησί της *Μονοβάσιας* που ήταν έρημο και εκεί ο λαός που την ακολούθησε έκτισε το κάστρο, την πολιτεία και για τη θαυματουργή εικόνα την εκκλησία του *Ρχομενου*⁴. Αυτό λοιπόν το περίφημο ιερό κειμήλιο, που οι θρύλοι και οι παραδόσεις της περιοχής έχουν συνδέσει με την ίδρυση της ίδιας της πόλης, είναι πολύ πιθανόν να έχει αφήσει τα ίχνη του στην τοπική καλλιτεχνική παραγωγή.

Η σχετική έρευνα αποκάλυψε ότι στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου, και κυρίως της περιοχής της Λακωνίας, παρουσιάζει ιδιαίτερη διάδοση ένας συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος της παράστασης του *Έλκομένου*, που απεικονίζει το τέλος της πορείας του Χριστού προς το Γολγοθά. Κεντρική εικονογραφική ενότητα στη λακωνική εκδοχή της σκηνής αποτελεί ο Χριστός και ο προσπλωμένος στο έδαφος Σταυρός, στη μία πλευρά του οποίου βρίσκεται

4. ΒΕΗΣ, 'Ο Έλκόμενος Χριστός, 207–208. Αξιοσημείωτη είναι η ομοιότητα της λαϊκής διήγησης με την πολυσυζητημένη πηγή για την ίδρυση της πόλης, το γνωστό *Χρονικό της Μονεμβασίας*. Για το κείμενο, βλ. P. LEMERLE, *La Chronique improprement dite de Monembasie: le contexte historique et légendaire*, *REB* 21, 1963, 1–49 πρβλ. KALLIGAS, *Byzantine Monemvasia*, 3 κ.ε. Σημειώνουμε, επίσης, πως η σημερινή εκκλησία του Ελκομένου, μία τρίκλιτη θολωτή βασιλική με τρούλλο στο μέσον του κεντρικού κλίτους, οφείλεται στην τελευταία επισκευή, η οποία κατά την αφιερωματική επιγραφή έγινε στα 1697. Ωστόσο, σύμφωνα με σαφείς ενδείξεις ο ναός είχε και άλλες οικοδομικές φάσεις, η πρωιμότερη από τις οποίες πρέπει να τοποθετηθεί στα τέλη του 6ου αιώνα, εποχή κατά την οποία είναι γενικότερα αποδεκτό ότι ιδρύθηκε η πόλη: Ροδονίκη ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, *Παλαιοχριστιανική βασιλική παρά τους Μολάους Λακωνίας*, *ΑΕ* 1974, 256–7, Η 1ΙΑ, Νέα αρχαιολογικά δεδομένα για τη Βυζαντινή Μονεμβασία, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών (Σπάρτη 1975)*, Αθήνα 1976–8 (=Πελοποννησιακά, Παρ. 6) τομ. Β', 320, Η 1ΙΑ, *Quelques aspects des agglomérations paléochrétiennes au Sud-Est de la Laconie*, *Géographie historique du monde méditerranéen*, Παρίσι 1988, 104–107.

τοποθετημένη κλίμακα. Ο Θεάνθρωπος παριστάνεται φορώντας πορφυρό ένδυμα και λεπτό ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι, όρθιος και ελάχιστα σκυφτός, με τα χέρια δεμένα ή απλά σταυρωμένα εμπρός και κάτω από το ύψος του στήθους⁵. Μια βαθιά δραματική και συναισθηματικά φορτισμένη έκφραση διακρίνεται στο πρόσωπό Του καθώς στέκεται αντιμέτωπος με το σύμβολο του μαρτυρίου Του (εικ. 1). Σε ορισμένα παραδείγματα, ο βασικός αυτός νοηματικός πυρήνας εμπλουτίζεται με δευτερεύουσες μορφές, όπως οι ρωμαίοι στρατιώτες που συνοδεύουν το Χριστό ή ο εβραίος αρχιερέας, ο οποίος δείχνοντας το Σταυρό Τον προστάζει να ανέβει με τη λέξη *ανάβηθι*, που συνήθως αναγράφεται στο βάθος της σκηνής.

Η πρωιμότερη ανάλογη παράσταση στο νότιο ελλαδικό χώρο απαντά στο ναό των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιόνα της Μάνης, ζωγραφικό σύνολο με πολύ προοδευτική τεχνοτροπία που έχει χρονολογηθεί στην περίοδο 1264-71 (εικ. 2). Από τα ελάχιστα ίχνη που είναι σήμερα ορατά, συμπεραίνεται πως η σκηνή της Καφιόνας περιοριζόταν στο βασικό εικονογραφικό πυρήνα, δηλαδή το Χριστό αντιμέτωπο με το Σταυρό και την κλίμακα ή πιθανόν και μόνον την κλίμακα⁶.

Η λιτή και αφαιρετική απεικόνιση του Ιησού προ του Σταυρού επιλέγεται επίσης σε μια σειρά αποδόσεων του θέματος που σώζονται στις εκκλησίες του μεσαιωνικού οικισμού στο Γεράκι. Πρόκειται για τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Βαρικού στο Αλεποχώρι (τελευταία εικοσαετία 13ου αι.)⁷ και στον ομώνυμο ναό μέσα στο Γεράκι (τέλη 13ου αι.)⁸, από τις οποίες σώζονται σήμερα ελάχιστα μόνο ίχνη, και στο μεταγενέστερο ναό του κάστρου τη Ζωοδόχο Πηγή (1431)⁹ (εικ. 1). Σύμ-

5. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η συγκεκριμένη στάση, δηλαδή μορφή όρθια, σκυμμένη ελαφρά με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά, αποτελεί εικονογραφικό τόπο ήδη στην κλασική και ρωμαϊκή τέχνη, που χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη θλίψη των αιχμαλώτων. Αργότερα, στη βυζαντινή εποχή εκφράζει θλίψη, πένθος και συγκρατημένο θρήνο, Η. MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP* 31, 1977, 154-5. Βλ. επίσης, D. C. SHORR, *The Mourning Virgin and St. John*, *Art Bulletin* 22, 1940, 62-63, εικ. 6.

6. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, 91, 82 εικ. 10. Για το ναό και τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του, βλ. επίσης Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)*, *CA* 32, 1984, 163-173 και Sophia KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Βιέννη 1992, 66-67, αρ. 18.

7. Αιμιλία ΓΚΙΑΟΥΡΗ, Ο ναός του Αγ. Νικολάου κοντά στο Γεράκι, *ΑΔ* 32, 1977, Α' Μελέται, 101.

8. Ν. Κ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ-Γ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, εικ. 96.

9. Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη Βυζαντινή τέχνη (4ος αι. - 15ος αι.), *ΔΧΑΕ* (περ. Δ') 19, 1996-7, 190, εικ. 18. Σχετικά με το ναό και τις τοιχογραφίες του, βλ. Maria ΠΑΝΑΥΟΤΙΔΙ, *Les églises de Géraki et de Monemvasie, XXII Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina*, 1975, 348-9.

φωνα, επίσης, με συνοπτικές αναφορές σε σχετικές δημοσιεύσεις, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο πρέπει να ανήκει η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο και στην Αγία Παρασκευή στο κάστρο (μέσα 15ου αι.) και, τέλος, στον Άγιο Σώζοντα μέσα στον οικισμό¹⁰.

Το λιτό εικονογραφικό σχήμα απαντά μία ακόμη φορά στο Γεράκι, στην παράσταση στο ναό του Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου (περ. 1300), η οποία εμπλουτίζεται με μία επιπλέον μορφή, πιθανότατα τον εβραίο αρχιερέα, που εικονίζεται απέναντι από το Χριστό¹¹. Την ίδια διάταξη ακολουθεί η παράσταση στην Παναγία Αγήτρια της Μάνης (β' μισό 13ου αι.), με τη μόνη διαφορά πως παρουσιάζει τρεις εβραίους αρχιερείς αντιμέτωπους με τον Ελκόμενο Χριστό, από τους οποίους ο πρώτος με την τυπική λέξη *ανάβηθι* υψώνει το χέρι και δείχνει το Σταυρό¹². Αντίθετα, στη μισοκατεστραμμένη σήμερα απεικόνιση του θέματος στον Άγιο Δημήτριο των Κροκεών (1286) απέναντι από το Χριστό πρέπει να απεικονιζόταν μόνο μια μορφή στρατιώτη, όπως υποδηλώνει η λόγχη που διασταυρώνεται με την κλίμακα του Σταυρού, και από τα χείλη του οποίου θα έβγαине η αναγραφόμενη προσταγή *ανάβηθι*¹³ (εικ. 3-4).

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος σημειώνεται επίσης στα Κύθηρα, που, όπως είναι γνωστό, συνδέονται με τη Λακωνία και ειδικότερα με τη Μονεμβασία με στενούς πολιτικούς, θρησκευτικούς και καλλιτεχνικούς δεσμούς¹⁴. Στον Άγιο Ανδρέα στα Περγλιγιάνικα, που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα, απέναντι από τη συναισθηματικά φορτισμένη και εκφραστική μορφή του Χριστού απεικονίζεται σε αρκετά μικρότερη κλίμακα ο εβραίος αρχιερέας που Του υποδεικνύει

10. Σύμφωνα με την ΓΚΙΑΟΥΡΗ, Ο ναός του Αγ. Νικολάου κοντά στο Γεράκι, 102 σημ. 57. Βλ. επίσης ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού, 190. Για την παράσταση στο ναό του Αγ. Σώζοντα, βλ. Αιμιλία ΓΚΙΑΟΥΡΗ, Γεράκι. Άγιος Σώζων, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών* 10, 1977, 89.

11. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ-ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*, πιν. 5. Για το ναό, βλ. επίσης ΠΑΝΑΥΟΠΙΔΙ, *Les églises de Géraki*, 340-342.

12. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μέσα Μάνη*, 241 σχ. 15, 248-51 εικ. 26.

13. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286), *ΔΧΑΕ* (περ. Δ') 12, 1984, 228-9, εικ. 31.

14. Για τα Κύθηρα και τις σχέσεις τους με τη Μονεμβασία, βλ. Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Ο βίος του Αγίου Θεοδώρου Κυθήρων (10ος αι.), *Τρίτον Πανιώνιον Συνέδριον. Πρακτικά*, Αθήνα 1967 (ανατ. ο ίδιος, *Byzantium from the Ninth Century to the Fourth Crusade*. Λονδίνο 1992, αρ. VII), 264 σημ. 4, 271· Judith HERRIN, Byzantine Kythera, στο: *Kythera: Excavations and Studies conducted by the University of Pennsylvania and the British School of Athens*, Λονδίνο 1972, 41, 47· Elisabeth MALAMUT, *Les îles de l'empire byzantin. VIII-XIIe siècles*, Παρίσι 1988, 262, 545, 595-9· Χρύσα ΜΑΛΤΕΖΟΥ, Από τα βυζαντινά στα βενετικά Κύθηρα, στο: Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-Ιωάννα ΜΠΙΘΑ, *Κύθηρα. Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος*, Αθήνα 1997, 307-10.

το Σταυρό με την τυπική διαταγή *ανάβηθι*. Αντίστοιχα, στη σύγχρονη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο στους Μολιγκάτες ο Θεάνθρωπος δεσπόζει στη δεξιά πλευρά της σκηνής, ενώ απέναντι του παριστάνεται σε αρκετά μικρότερο μέγεθος ο εβραϊσός αρχιερέας συνοδευόμενος από ένα ρωμαίο στρατιώτη που υψώνει το χέρι δείχνοντας το Σταυρό¹⁵ (εικ. 5–6).

Όλα τα παραδείγματα της παράστασης, που αναφέραμε, μοιράζονται εκτός από την εικονογραφική συγγένεια ένα ακόμη κοινό στοιχείο που δεν φαίνεται να είναι τυχαίο: τη θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Συγκεκριμένα η παράσταση, τόσο στην περιληπτική, όσο και στην ανεπτυγμένη της εκδοχή, απεικονίζεται δίπλα από την κεντρική είσοδο, συνήθως στο δυτικό τοίχο των ναών, αποδεσμευμένη δηλαδή από τον αφηγηματικό κύκλο των Παθών που διακοσμούσε τα ανώτερα μέρη των τοίχων. Δύο μόνον εξαιρέσεις έχουν εντοπιστεί σε λακωνικά μνημεία. Πρόκειται για τις παραστάσεις του θέματος στο ναό της Παναγίας Χρυσαφίτισσας (1290)¹⁶ και στο καθολικό της Μονής Βρεστενίτισσας (περ. 1400)¹⁷, οι οποίες, αν και ακολουθούν το βασικό σχήμα του Χριστού αντιμέτωπου με το Σταυρό, εντάσσονται στο χριστολογικό κύκλο και εικονίζονται στους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού.

Έξω από τα γεωγραφικά πλαίσια της λακωνικής γης και των γειτονικών Κυθήρων, ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος στη μνημειακή ζωγραφική απαντά σε δύο κρητικά μνημεία του 14ου αιώνα¹⁸ και στην Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα

15. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΜΠΙΘΑ, *Κύθηρα*, 32 εικ. 11, αρ. 3: 82 εικ. 8, αρ. 31: 235, εικ. 1, 8, 9. Η παράσταση του Αγίου Νικολάου στους Μολιγκάτες έχει αποτειχισθεί και βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας, βλ. επίσης *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Κατάλογος Έκθεσης*, Αθήνα 1985, αρ. 47, 51–2.

16. Jenny ALBANI, Byzantinische Freskomalerei in der Kirche Panagia Chrysaphitissa, *JÖB* 38, 1988, 377, εικ. 19.

17. *ΑΔ* 35, 1980, Β1. Χρονικά, 163, πιν. 64α. Για το ναό και τις τοιχογραφίες του, βλ. επίσης Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Παναγία Βρεστενίτισσα, *Πρακτικά Α΄ Λακωνικού Συνεδρίου (Σπάρτη –Γύθειο 7–11 Οκτωβρίου 1977)* [= *Λακωνικά Σπουδαί* 4, 1979], 160–185 και Ελένη ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως: έργο ενός εργαστηρίου(;), *ΔΧΑΕ* (περ. Δ΄) 20, 1998, 185–194. Ας σημειωθεί πως στα δύο παραπάνω παραδείγματα του θέματος απεικονίζονται περισσότερες μορφές και προστίθενται κάποιες χαρακτηριστικές αφηγηματικές λεπτομέρειες, όπως στη σκηνή της Χρυσαφίτισσας ο υπηρέτης, ο οποίος, γονατιστός στο έδαφος, στερεώνει με σφυρί το κάτω μέρος του Σταυρού.

18. Στο ναό του Χριστού στα Μεσκλά (1303): Α. Κ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης, *Άρχεϊον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος* 8, 1955–60, 156, εικ. 22, και στον ομώνυμο ναό στις Ποταμιές: Chr. RANOUTSAKI, *Die Fresken der Soterias Christos-Kirche bei Potamies. Studien zur byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jh.*, Μόναχο 1991, εικ. 25.

19. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ Ὁμορφή Ἐκκλησιά Αἰγίνης, *ΕΕΒΣ* 2, 1925, 266, εικ. 15. Σχετικά με το ναό και τις τοιχογραφίες του, βλ. επίσης, Sophia KALOPISSI-VERTI, Tendenze stilistiche della pittura

(1289) (εικ. 7)¹⁹.

Η συχνή παρουσία αυτής της εκδοχής του Ελκομένου στους υστεροβυζαντινούς ναούς της Λακωνίας και της ευρύτερης περιοχής, όπως επίσης η ξεχωριστή θέση της σκηνής στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών αποτελούν καταρχήν σημαντικές ενδείξεις, πως επρόκειτο για μία παράσταση με ιδιαίτερο νόημα και σημασία για την τοπική καλλιτεχνική παράδοση. Είναι επίσης χαρακτηριστικό πως, στις αρχές του αιώνα μας, ο G. Millet στη μελέτη του για την εικονογραφία των ευαγγελικών σκηνών, εντυπωσιασμένος από την αφαιρετικότητα και την εκφραστική δύναμη της παράστασης στη Ζωοδόχο Πηγή στο Γεράκι (εικ. 1), χωρίς ωστόσο να γνωρίζει την ύπαρξη της εικόνας του Ελκομένου ή τις σχετικές πηγές, διατύπωνε τη σκέψη πως ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος είχε πιθανότατα διαμορφωθεί από τη λατρευτική εικόνα που θα υπήρχε παλαιότερα στον ομώνυμο ναό της Μονεμβασίας²⁰. Από την ελκυστική υπόθεση του Millet και με βάση τα μέχρι στιγμής δεδομένα, προκύπτουν μερικά σημαντικά ερωτήματα.

Είναι γνωστό πως στη βυζαντινή τέχνη η σκηνή του Ελκομένου αποδίδεται σύμφωνα με δύο βασικά εικονογραφικά σχήματα. Το πρώτο απεικονίζει την πορεία του Χριστού προς το Γολγοθά και το δεύτερο, αυτό που απαντά στη Λακωνία, παρι-

monumentale in Grecia durante il XIII secolo, XXXI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina (1984), 250· Η ΙΔΙΑ, Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο, στο: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Αθήνα 1999, 76· Βασιλική ΦΩΣΚΟΛΟΥ, Η επιγραφή της Όμορφης Εκκλησίας στην Αίγινα: Μια προσπάθεια ιστορικής ερμηνείας, 15ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, 79· Η ΙΔΙΑ, Πιθανή απεικόνιση του Παναγίου Τάφου στην παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου της Όμορφης Εκκλησίας στην Αίγινα, 16ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1996, 78. Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως η μέχρι στιγμής μελέτη του μνημείου στα πλαίσια της διδακτορικής μου διατριβής έχει αποκαλύψει στενές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες με την καλλιτεχνική παραγωγή της Λακωνίας.

20. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Παρίσι 1916, 382-3, εικ. 409.

21. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. MILLET, *Recherches*, 380-395· Β'ΕΗΣ, 'Ο 'Ελκόμενος Χριστός, 216-224· Βενετία Λ. ΚΩΤΤΑ, 'Η εξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ 'Ελκομένου (Χριστοῦ) ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ, *BNJ* 14, 1938, 245-267· Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, 'Ο εἰς 'Αρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ 'Αγίου Γεωργίου, *Κρητικά Χρονικά* 11, 1957, 117-122· B. WILK, *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandten Szenen bis um 1300*, Βερολίνο 1969, 96-126· G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh 1968, 88-93· M. BOSKOVITS, Kreuzbesteigung, *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, στ. 602-605· Melitta EMMANUEL, Die Fresken der Muttergottes-Hodegetria Kirche in Spelies auf der Insel Euboa (1311), *BZ* 83, 1990, 457-458 και ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, 167-200.

στά το τέλος της πορείας και παρουσιάζει το Σωτήρα αντιμέτωπο με το Σταυρό²¹. Επιπλέον, από άποψη περιεχομένου η παράσταση δεν ανήκει στο λειτουργικό κύκλο του Δωδεκαόρτου²², αλλά αποτελεί μέρος της αφήγησης του Θείου Πάθους.

Το θέμα είναι, λοιπόν, δυνατόν να απεικονισθεί με δύο τρόπους και δεν αποτελεί την εικαστική απόδοση συγκεκριμένης μεγάλης εορτής του λειτουργικού έτους, οι οποίες κατά κύριο λόγο απεικονίζονται στις βυζαντινές εικόνες²³. Προκύπτει, επομένως, το ερώτημα: ποιος από τους δύο εικονογραφικούς τύπους θα ταίριαζε σε μία εικόνα λατρευτικού περιεχομένου; Με άλλα λόγια, θα μπορούσε η λακωνική εκδοχή της παράστασης με το Χριστό και τον προσηλωμένο στο έδαφος Σταυρό να αποτελέσει το θέμα εικόνας με λατρευτικό χαρακτήρα και καί' επέκταση να αντικατοπτρίζει το παλλάδιο της Μονεμβασίας; Για να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό θα πρέπει να στραφούμε σε μια σύντομη ανασκόπηση της εικονογραφίας του θέματος και ειδικότερα της προΐστορίας του εικονογραφικού σχήματος, που απαντά στη Λακωνία.

Η παράσταση του Χριστού *Ἐλκομένου ἐπὶ Σταυροῦ* εμφανίζεται στη χριστιανική τέχνη ήδη στην παλαιοχριστιανική εποχή και κατά την πρώιμη αυτή περίοδο των εικονογραφικών αναζητήσεων και πειραματισμών αποδίδει την πορεία του Σωτήρα προς το Γολγοθά²⁴. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος ακολουθείται χωρίς εξαιρέσεις στα λίγα αριθμητικά παραδείγματα του θέματος που σώζονται σε ζωγραφικά σύνολα της περιόδου μετά την Εικονομαχία και μέχρι τα τέλη του 12ου αιώνα.

22. Για το Δωδεκάορτο, βλ. O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Λονδίνο 1948, 22· M. RESTLE, Dodekaortion, *Reallexikon der byzantinischen Kunst* I (1966), στ. 1207-1214. Για το λειτουργικό του χαρακτήρα, βλ. A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, *DOP* 8, 1954, 161 κ.ε., κυρίως 190· E. KITZINGER, *Reflection on the Feast Cycle in Byzantine Art*, *CA* 36, 1988, 51 κ.ε.· J.-M. SPIESER, *Liturgie et programmes iconographiques*, *TM* 11, 1991, 584-586.

23. Σχετικά με τα θέματα που απαντούν στις μεσοβυζαντινές εικόνες, και κυρίως με την απεικόνιση των σκηνών του Δωδεκαόρτου, βλ. M. CHATZIDAKIS, *L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon*, *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, I. *Art et Archéologie*, Αθήνα 1979, 344, 346-347· K. WEITZMANN, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, *ΔΧΑΕ* (περ. Δ') 12, 1984, 64-86, 113· H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Μόναχο 1991, 275-278.

24. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στον Άγιο Απολλινάριο το Νέο στη Ραβέννα (6ος αι.), F. W. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. III, Wiesbaden 1958, πιν. 203. Βλ. επίσης ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού, 198. Για τις πρώιμες παραστάσεις του θέματος, H. LAAG-G. JASZAI, *Kreuztragung Jesu*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie* III, στ. 649-650.

Καθώς μάλιστα στο λειτουργικό και δογματικό χαρακτήρα του κλασικού μεσοβυζαντινού εικονογραφικού προγράμματος συνήθως δεν προβλεπόταν «χώρος» για αφηγηματικές σκηνές, όπως αυτή του Ελκομένου, η παράσταση την περίοδο αυτή απαντά αποκλειστικά σε μνημεία της Καππαδοκίας, τα οποία χαρακτηρίζονται για την αφηγηματικότητα των εικονογραφικών τους προγραμμάτων²⁵. Αντίθετα, από τα τέλη του 12ου αιώνα, η αυξανόμενη τάση «εξανθρωπισμού» και απόδοσης έντονων συναισθημάτων που χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής²⁶ θα συντελέσει στην ανάπτυξη του κύκλου των Παθών²⁷ και κατ' επέκταση στη συχνότερη παρουσία του θέματος στη διακόσμηση των υστεροκομνηνείων και κυρίως των υστεροβυζαντινών ζωγραφικών συνόλων. Ωστόσο, και πάλι ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής που θα κυριαρχήσει είναι αυτός που απεικονίζει την πορεία του Θεανθρώπου προς τη Θυσία²⁸.

Παράλληλα όμως με τη μνημειακή ζωγραφική, η παράσταση του Ελκομένου αναπτύσσεται στη διάρκεια της μεσοβυζαντινής περιόδου και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως στα εικονογραφημένα χειρόγραφα, που διακρίνονται για την ελαστικότερη επιλογή των θεμάτων τους, ή σε πολύτιμα αντικείμενα μικροτεχνίας, όπως οι σταυροθήκες, που η ίδια η χρήση τους παραπέμπει σε θέματα σχετικά με το Θείο Πάθος. Σε αναλόγου τύπου έργα βρίσκουμε τα παλαιότερα παραδείγματα του Χρι-

25. Βλ. π.χ. την παράσταση στο Elmalı και το Carikli Kilise: M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, II, Recklinghausen 1967, πιν. 182, 208. Βλ. επίσης ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού, 198. Σχετικά με την αφηγηματική διάσταση των εικονογραφικών προγραμμάτων της Καππαδοκίας, βλ. Anne WHARTON-EPSTEIN, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, D.C. 1986, 44-49.

26. Lydie HADERMANN-MISGUICH, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII^e siècle, *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et co-rapports*, III. *Art et Archéologie*, Αθήνα 1976, 126. Βλ. επίσης Tania VELMANS, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et la manière des les représenter, στο: *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopocani 1965*, Βελιγράδι 1967, 50 και Η ΊΔΙΑ, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Παρίσι 1977, 101-112.

27. Για την ανάπτυξη του εικονογραφικού κύκλου των Παθών, βλ. Suzy DUFRENNE, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle, *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopocani 1965*, Βελιγράδι 1967, 42-43· Η ΊΔΙΑ, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970, 30-31, 58-9· Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, L'évolution du programme décoratif des églises de 1071-1261, *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et co-rapports*, III. *Art et archéologie*, Αθήνα 1976, 149-150· Karin M. SKAWRAN, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Πρετόρια 1982, 35-37.

28. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού, 198.

στού Ελκομένου αντιμέτωπου με το σύμβολο του μαρτυρίου Του.

Η πρωιμότερη γνωστή παράσταση απαντά σε εικόνα μνηολογίου της Μονής Σινά του 11ου αιώνα, η οποία περιλαμβάνει στην πίσω όψη της έναν εκτεταμένο κύκλο Παθών²⁹. Η εικόνα υπήρξε τμήμα ενός πολύπτυχου, για το οποίο ο K. Weitzmann, εξαιτίας του αφηγηματικού του χαρακτήρα αλλά και της τεχνοτροπίας του, που θυμίζει έντονα μικρογραφίες χειρογράφων, έχει προτείνει ως πρότυπο ένα πλούσια εικονογραφημένο ευαγγελιστάριο³⁰ (εικ. 8).

Δύο παραστάσεις σε διαφορετικό καλλιτεχνικό μέσο, και συγκεκριμένα σε σμάλτο, αποτελούν τα επόμενα χρονικά παραδείγματα και συγχρόνως απαντούν στο αρχικό μας ερώτημα. Πρόκειται για τις σκηνές στη σταυροθήκη του Esztergom και στη στάκωση ευαγγελίου της Bibliotheca degli Intronati στη Σιέννα, δύο έργα που ανήκουν στην καλλιτεχνική παραγωγή της Κωνσταντινούπολης. Η περίφημη σταυροθήκη του Esztergom βρίσκεται σήμερα στον ομώνυμο καθεδρικό ναό της Ουγγαρίας και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα³¹. Στο κέντρο της είναι τοποθετημένα σε σχήμα σταυρού τα ιερά λείψανα του Τιμίου Ξύλου και περιβάλλονται από θέματα που σχετίζονται άμεσα με το Σταυρό. Η παράσταση στο αριστερό κάτω τμήμα επιγράφεται ΕΛΚΟΜΕΝΟC ΕΠΙ CΤ(ΑΥ)ΡΟΥ και εικονίζει το Χριστό στην τυπική στάση ανάμεσα σε ένα ρωμαίο στρατιώτη, που τον σπρώχνει ελαφρά, και στον εβραίο αρχιερέα, ο οποίος του δείχνει προς το κέντρο της λειψανοθήκης, στο αρχέτυπο δηλαδή του συμβόλου της Θυσίας (εικ. 9).

Η στάκωση του ευαγγελίου της Σιέννας είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον αντικείμενο τέχνης. Αποτελείται από διαφορετικής προέλευσης και χρονολόγησης σμάλτα, τα οποία οργανώθηκαν σε αυτή τη μορφή στα μέσα του 14ου αιώνα, όταν ο Petro di Giunta Torrigiani αγόρασε το έργο στην Κωνσταντινούπολη. Ένα από αυτά τα σμάλτα απεικονίζει το Χριστό, με ακάνθινο στεφάνι, δεμένα χέρια και ελα-

29. Γ. και Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956-1958, τομ. Α' πιν. 144-5, τομ. Β', 123-5. Σημειώνουμε πως στον ιδιαίτερα εκτενή κύκλο του Θείου Πάθους της σιναΐτικής εικόνας περιλαμβάνονται σκηνές εξαιρετικά σπάνιες, όπως αυτή του Χριστού στη φυλακή, που είναι εμπνευσμένη από ύμνο της Μεγάλης Παρασκευής.

30. K. WEITZMANN, *Byzantine Miniatures and Icon Painting in the Eleventh Century*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο 1971, 296.

31. K. WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen 1967, αρ. 49, σ. 160-165· J. C. ANDERSON, *The Esztergom Staurotheke*, στο: H. C. EVANS-W.D. WIXON (επιμ. έκδ.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture in Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, Νέα Υόρκη 1997, αρ. 40, σ. 81. Σχετικά με την προέλευση της σταυροθήκης από την πρωτεύουσα, βλ. WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst*, 162, όπου ειδικότερα υποστηρίζεται πως επρόκειτο πιθανότατα για δώρο του Μανουήλ Κομνηνού (1143 -1180) προς τον μελλοντικό γαμπρό του, βασιλιά της Ουγγαρίας Βέλα Γ'.

φρά σκυφτό, συνοδευόμενο από την επιγραφή ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ CT(ΑΥ)ΡΟΥ, που αποκαλύπτει το νόημα της παράστασης. Το πλακίδιο του Χριστού μαζί με το ομοίου σχήματος και διαστάσεων πλακίδιο με την παράσταση του Ιωάννη και της Θεοτόκου, που είναι ενσωματωμένο στην ίδια όψη του ιερού βιβλίου, είναι βέβαιο πως ανήκαν αρχικά σε ένα αντικείμενο, πιθανότατα μία σταυροθήκη³² (εικ. 10).

Η αφαιρετική διάθεση και η λιτότητα που διακρίνει την απεικόνιση του μοναχικού Θεανθρώπου στο ευαγγέλιο της Σιέννας, ακόμη και αν αποτελούσε μέρος μεγαλύτερου συνόλου, ανάλογου με εκείνο της σταυροθήκης του Esztergom, της προσδίδει το χαρακτήρα εικόνας και μας επιτρέπουν να υποθέσουμε την ύπαρξη κάποιου λατρευτικού προτύπου, στο οποίο ανάγονται και οι δύο παραπάνω χυμευτές παραστάσεις του Χριστού Ελκομένου³³.

Πέρα όμως από την αισθητική εντύπωση που δημιουργούν οι δύο παραστάσεις, η επιλογή τους για τη διακόσμηση μιας σταυροθήκης, αποτελεί ακόμη μία ένδειξη πως το θέμα σχετίζεται με λατρευτικές πρακτικές. Από αφηγηματικές πηγές γνωρίζουμε πως οι σταυροθήκες δεν ήταν απλώς πολύτιμα έργα τέχνης που περιείχαν ιερά λείψανα, αλλά χρησίμευαν και ως λατρευτικές εικόνες. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα από τη *Διάταξη* του Μιχαήλ Αιταλείατ (1077), όπου ένα τέτοιο αντικείμενο ονομάζεται *προσευχάδιον*³⁴, ενώ σε μεσαιωνικά κείμενα, τόσο βυζαντινά όσο και δυτικά, οι όροι *θήκη σταυρού* και αντίστοιχα *repositorium crucis* αντικαθίστανται συχνά με τις λέξεις *εικών* και *tabula, table* ή *icon*³⁵.

Αν αναλογισθούμε επίσης πόσο διαδεδομένη ήταν η λατρεία του Τιμίου Σταυρού στο Βυζάντιο, και ιδιαίτερα στην ίδια την πρωτεύουσα, όπου τρεις τουλάχιστον

32. L. MALLÉ, Cloisonnés byzantini, *Topino* 1967, 163-164, εικ. 92· P. HETHERINGTON, Byzantine Enamels on a Venetian Book-Cover, *CA* 27, 1978, 133, 139-40, εικ. 2· ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού, 192.

33. WILK, *Die Darstellung der Kreuztragung*, 105.

34. Συγκεκριμένα, στο Τυπικό της μονής του Χριστού Πανοικτιρίμονος στην Κωνσταντινούπολη και του πτωχοκομείου στη Ραιδεστό, που ίδρυσε ο Αιταλείατς, αναφέρεται: *Προσευχάδιον ἀργυροῦν ἔχον ἔσωθεν τίμιον ξύλον, χεμετούς β' ἄγγέλους, καὶ κάτωθεν τὴν Θεοτόκον, τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν θεολόγον καὶ τὸν ἅγιον Κωνσταντῖνον καὶ τὴν ἁγίαν Ἑλένην, ἀμφοτέρους χρυσοὺς χεμετούς· ἔστι δὲ ἡ θήκη ὁλόαργυρος*. P. GAUTIER, La Diataxis de Michael Attaliat, *REB* 39, 1981, 129, στίχ. 1783-1786.

35. A. FROLOW, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Παρίσι 1965, 94.

36. Η σημαντικότερη γιορτή ήταν η *Ύψωσις τοῦ Τιμίου Σταυροῦ* στις 14 Σεπτεμβρίου, R. TAFT-A. KAZHDAN, Cross, Cult of, *ODB I*· Sirapie DER NERSESSIAN, La "fête de l'exaltation de la croix", *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* 10, 1950, 193-198. Δύο ακόμη σημαντικές γιορτές στην Κωνσταντινούπολη αναφέρονται από το *Περὶ βασιλείου τάξεως*, την 1η Αυγούστου, όπου λάμβανε χώρα η περιφορά του Τιμίου Σταυρού που φυλασσόταν στον Ιερό Παλάτιο, γενο-

εορτές του λειτουργικού έτους ήταν αποκλειστικά αφιερωμένες σε αυτόν³⁶, θα ήταν δυνατό να υποθέσουμε πως η λατρευτική διάσταση της συγκεκριμένης εικονογραφικής εκδοχής του Ελκομένου εστιάζεται στον πυρήνα της, δηλαδή το Σταυρό, όπως άλλωστε τούτο δηλώνεται με σαφήνεια στη σταυροθήκη του Esztergom.

Όλες οι επιμέρους υποθέσεις επιβεβαιώνονται από το μοναδικό γνωστό παράδειγμα εικόνας με θέμα τον Ελκόμενο από το Πελέντρι της Κύπρου, που χρονολογείται γύρω στο 1200³⁷. Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον αυτό έργο η εικονογραφική παραλλαγή του Χριστού αντιμέτωπου με το Σταυρό επιλέγεται με σκοπό να αποτελέσει τη λατρευτική εικόνα ενός ναού που ήταν αφιερωμένος στον Τίμιο Σταυρό³⁸ (εικ. 11).

Είναι, επομένως, φανερό πως ο εικονογραφικός τύπος του Ελκομένου που απαντά στην υστεροβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της Λακωνίας αποτελεί μεσοβυζαντινό δημιούργημα της ίδιας της πρωτεύουσας που συνδέεται αποκλειστικά με έργα λατρευτικού χαρακτήρα. Το πρώτο του παράδειγμα, η εικόνα του Σινά, μας

νός που θεωρείτο ένα είδος καθαγιασμού της πρωτεύουσας, και το τρίτο Σάββατο της Σαρακοστής, η προσκύνηση του Σταυρού, όπου σύμφωνα πάντα με το παραπάνω κείμενο τιμούνταν *οί τίμιοι καὶ ζωοποιοὶ τρεῖς σταυροί* σε τρεις διαφορετικές τοποθεσίες της πόλης: J. A. COTSONIS, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington, D.C. 1994, 26-28. Πρέπει επίσης να σημειωθεί πως η Κωνσταντινούπολη θεωρείται μετά τους Αγίους Τόπους το σημαντικότερο κέντρο διάδοσης της λατρείας του Τιμίου Ξύλου, βλ. A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Παρίσι 1961, 73 κ.ε.

37. Doula MOURIKI, Thirteenth-century Icon Painting in Cyprus, *The Griffon (Gennadius Library, Athens)* NS 1-2, 1985-6, 18· Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 22, εικ. 14α· S. SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus 7th-20th Century*, Λευκωσία 1994, αρ. 8, 79. *The Glory of Byzantium*, αρ. 73, σ. 126.

38. Η ιδιαιτερότητα του θέματος της κυπριακής εικόνας έχει επισημανθεί από όλους τους μελετητές, βλ. BELTING, *Bild und Kult*, 275· Π. Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 1995, αρ. 52, σ. 203· Δήμητρα ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ-Μ. ΙΑΚΩΒΟΥ (επιμ. έκδ.), *Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος. Κατάλογος Έκθεσης*, Λευκωσία 1997, αρ. 47. Σημειώνοντας τη σπανιότητα του θέματος της εικόνας από το Πελέντρι, η Annemarie WEYL CARR (Annemarie WEYL CARR-L. J. MORROCCO, *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991, 99) τη συσχετίζει με πιθανή επίδραση της εικόνας της Μονεμβασίας. Η MOURIKI, Thirteenth-century Icon Painting in Cyprus, αιτιολογεί τη σπανιότητα της παράστασης με βάση την αφιέρωση του ναού στον Τίμιο Σταυρό και προσθέτει πως το θέμα «προδίδει» σχέσεις με Παλαιστίνη, που παρατηρούνται συχνά στην πολιτιστική ιστορία του νησιού. Ας σημειωθεί, επίσης, πως η αφιέρωση και η λατρευτική εικόνα του ναού στο Πελέντρι αντικατοπτρίζει την ιδιαίτερη διάδοση που αρκετά πρώιμα γνωρίζει η λατρεία του Τιμίου Ξύλου στην Κύπρο, γεγονός σχετίζεται άμεσα με την παράδοση πως η αγία Ελένη κατά την επιστροφή της από τους Αγίους Τόπους προς την Κωνσταντινούπολη πέρασε από το νησί και άφησε εδώ κομμάτια του Τιμίου Σταυρού, βλ. FROLOW, *La relique de la vraie croix*, 95 κ.ε.

αποκαλύπτει τις καταβολές του σε αφηγηματικά εικονογραφικά σύνολα, όπως είναι τα ιστορημένα χειρόγραφα, όπου πιθανόν συνέχισε να εξελίσσεται παράλληλα με την αφαιρετική της εκδοχή³⁹. Ένδειξη για την παράλληλη εξέλιξη του θέματος σε έργα αφηγηματικού χαρακτήρα αποτελεί η απόδοση της σκηνής στο ψηφιδωτό σύνολο του Monreale. Η σικελική παράσταση, αντίθετα από την σχεδόν σύγχρονή της σκηνή στην σταυροθήκη του Esztergom., χαρακτηρίζεται από έντονη αφηγηματική διάθεση λόγω του πλήθους των μορφών, αλλά και εξαιτίας κάποιων γραφικών λεπτομερειών, όπως του υπηρέτη που στερεώνει το σταυρό στο κάτω τμήμα της σκηνής και αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο που στηρίζει την παραπάνω άποψη⁴⁰.

Είναι ενδιαφέρον επίσης να σημειώσουμε πως, μέσα από την επίδραση της βυζαντινής τέχνης, το θέμα βρίσκει απήχηση και στην καλλιτεχνική έκφραση της Δύσης. Πρώτο παράδειγμα αποτελεί η μικρογραφία του Hortus Deliciarum (περ. 1175–1205), για την εικονογράφηση του οποίου —κυρίως των σκηνών της Καινής Διαθήκης— η χρήση βυζαντινού προτύπου θεωρείται βέβαιη⁴¹ (εικ. 12). Αργότερα, τον 13ο αιώνα, η παράσταση του Χριστού αντιμέτωπου με το σημείο του μαρτυρίου Του απαντά στο χειρόγραφο Vat. lat. 39 από τη Βερόνα⁴² και σε δίπτυχο της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιο Όρος⁴³, έργο του οποίου η τεχνική και τεχνοτροπία υποδηλώνουν καταγωγή από τη Βενετία⁴⁴. Τέλος, από τα δυτικά έργα του 13ου

39. Σύμφωνα με την Ann DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996, 142 κ.ε., το θέμα θα μπορούσε να έχει προκύψει μέσα από μία αφηγηματική σειρά παραστάσεων, που εικονογραφούν την πορεία και την άφιξη του Ιησού στον Γολγοθά.

40. E. BORSOOK, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187)*, Οξφόρδη 1990, εικ. 109.

41. *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum*, έκδ. και σχόλια R. GREEN, M. EVANS, Chr. BISCHOFF, M. CURSCHMANN, London–Leiden 1979, 174, εικ. 234. Είναι χαρακτηριστικό πως ένα από τα επιχειρήματα για τη χρήση ενός βυζαντινού χειρογράφου ως προτύπου στην εικονογράφηση του Hortus αποτελεί και η παραπάνω σκηνή (ό.π., 32–33).

42. St. BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*, Freiburg im Breisgau 1893, πιν. XIX.A. Για το χειρόγραφο και τις σχέσεις του με βυζαντινά έργα, βλ. E. LUBA, Acts Illustration in Italy and Byzantium, *DOP* 31, 1977, 255–278. Βλ. επίσης έγχρωμη φωτογραφία της παράστασης στον κατάλογο της έκθεσης, *Bibliotheca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*, Κολωνία 1992, αρ. 41 εικ. 205.

43. Στ. Μ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Π. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Χρυσάνθη ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ–ΤΣΙΟΥΜΗ, Σ. ΚΑΔΑΣ, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Β'*, Αθήνα 1975, πιν. 441. *Θησαυροί του Αγίου Όρους. Κατάλογος έκθεσης*, Θεσσαλονίκη 1997, αρ. 9.29, σ. 323–326.

44. Το δίπτυχο του Χιλανδαρίου δεν είναι το μοναδικό τέτοιο έργο, ανάλογα υπάρχουν στη μονή Αγίου Παύλου και σε μουσείο της Βέρνης, και αποδίδονται από τον P. Huber, σε βενετικό εργαστήριο. Ο ίδιος διακρίνει επίσης τρεις διαφορετικές τεχνοτροπίες στο έργο και η παράσταση του Ελκομένου ανήκει σύμφωνα με αυτή τη διάκριση στο «Paduaner Stil», καθώς θυμίζει μικρογραφίες της σχολής της

αιώνα που εξακολουθούν να επηρεάζονται από τη βυζαντινή τέχνη, αναφέρουμε την απεικόνιση του θέματος στο σταυρό του San Gimignano, έργο του ζωγράφου Cippo di Marcovaldo (λίγο μετά το 1260)⁴⁵ (εικ. 13).

Στη Δύση, ο εικονογραφικός τύπος θα εμπλουτισθεί κατά τον 13ο αιώνα με νέες λεπτομέρειες, όπως την απεικόνιση του Χριστού που βγάζει τα ενδύματά Του και της Παναγίας που προσπαθεί να αποτρέψει την ανάβασή Του στο Σταυρό, στοιχεία που οι δυτικοί καλλιτέχνες εμπνέονται από τα θρησκευτικά συγγράμματα της εποχής τους⁴⁶. Παράλληλα, ο ίδιος τύπος θα παραμείνει σε χρήση και στην τέχνη της Βασιλεύουσας, όπως αποδεικνύει η παράσταση στον κώδικα αρ. 5 της μονής Ιβήρων στο Άγιο Όρος, χειρόγραφο που χρονολογείται στα μέσα περίπου του αιώνα και αποδίδεται σε βιβλιογραφικό εργαστήριο της πρωτεύουσας⁴⁷.

Η συνοπτική εικονογραφική ανάλυση, λοιπόν, δίνει την απάντηση στο αρχικό μας ερώτημα: ο εικονογραφικός τύπος με το Χριστό και τον προσηλωμένο στο έδαφος Σταυρό θα ταίριαζε απόλυτα σε μία εικόνα λατρευτικού χαρακτήρα με θέμα τον Ελκόμενο. Μας οδηγεί, επίσης, στο συμπέρασμα πως το συμμετρικό και αφαιρετικό αυτό εικονιστικό σχήμα πιθανόν ήταν η απάντηση στην αναζήτηση μας ιερατικής και αχρονικής παράστασης που θα κάλυπτε τις τελετουργικές απαιτήσεις της λατρείας του Σταυρού.

Οστόσο, ακόμη και αν η λακωνική εκδοχή της εικονογραφίας της σκηνής είναι η μόνη με την οποία θα μπορούσαμε να φανταστούμε μια εικόνα με το ίδιο θέμα,

Πάδουας: P. HUBER, *Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Ζυρίχη 1973, 137 κ.ε. Για τη βενετική καταγωγή του διπύχου, βλ. επίσης H. R. HAHNLOSER-S. BRUGGER KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1985, πιν. 23 αρ. 22, σ. 85.

45. M. BOSKOVITS, *The Origins of the Florentine Painting 1100-1270*, I/1, Φλωρεντία 1993 και DERBES, *Passion*, εικ. 88.

46. M. BOSKOVITS, Un' opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Christiani e l' iconografia della Preparazione alla Crocifissione, *Acta Historiae Artium* 11, 1965, 69-94. Η επιτυχία που γνωρίζει το θέμα στη Δύση —με τη πρόσθετη λεπτομέρεια του Χριστού που ρίχνει τα ενδύματά του μπροστά στο σταυρό— αποδίδεται σε φραγκισκανική επίδραση, καθώς στο βίο του αγίου Φραγκίσκου, αναφέρεται ανάλογο επεισόδιο, που παραλληλίζεται με αυτή τη στιγμή των Παθών. Έτσι για παράδειγμα, η σκηνή απεικονίζεται στην κάτω εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη απέναντι από την αντίστοιχη σκηνή του βίου του ομώνυμου αγίου: M.V. SCHWARZ, Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36, 1993, 2. Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος και τους ιδιαίτερους συμβολισμούς του στη Δύση, βλ. επίσης, Ann DERBES, Images East and West: The Ascent of the Cross, στο: R. OUSTERHOUT-Leslie BRUBAKER (επιμ. έκδ.), *The Sacred Image East and West*, Urbana Chicago 1995, 111-131· Η ΊΔΙΑ, *Passion*, 149-157.

47. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού, εικ. 15. Για το χειρόγραφο, K. WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο 1971, 322 κ.ε. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, κ.ά., *Θησαυροί Άγίου Όρους Β'*, 296-7.

είμαστε ακόμη κάπως «μακριά» από το να δεχθούμε την επιρροή της εικόνας της Μονεμβασίας στις υστεροβυζαντινές εκδοχές της παράστασης στη Λακωνία. Γιατί προκύπτει ένα δεύτερο ερώτημα: για ποιούς λόγους και κυρίως μέσω ποιού τρόπου το παλλάδιο της πόλης, που φυλασσόταν σχεδόν έναν αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, θα μπορούσε να αποτελέσει το πρότυπο μια σειράς εκκλησιών στον τόπο του; Μέσω της παράδοσης, θα μπορούσε αρχικά να υποθέσει κανείς.

Η άκρη του νήματος, όμως, πρέπει να βρίσκεται στο πρωιμότερο παράδειγμα του θέματος που σημειώνεται στο νότιο ελλαδικό χώρο, δηλαδή σε αυτό των Αγίων Θεοδώρων στην Καφίονα της Μάνης (εικ. 2). Πράγματι, οι εξαιρετικής ποιότητας τοιχογραφίες του μνημείου συνδέθηκαν πειστικά από τον Ν. Β. Δρανδάκη με την παρουσία των εκστρατευτικών σωμάτων του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου, που είχαν σταλεί στην περιοχή με σκοπό την ανάκτηση της από τους Φράγκους (1263-71)⁴⁸. Έχει ακόμη θεωρηθεί πιθανό οι τοιχογραφίες του μνημείου να είναι έργο κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου⁴⁹.

Γνωρίζουμε, επίσης, πως ο πρώτος Παλαιολόγος αυτοκράτορας έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη Μονεμβασία και έσπευσε να ισχυροποιήσει τη βυζαντινή παρουσία στο σημαντικότερο λιμάνι της νότιας Πελοποννήσου παρέχοντας σημαντικά προνόμια στους κατοίκους του⁵⁰. Η ιδιαίτερη σημασία που απέκτησε η πόλη αποτυπώνεται στην προαγωγή της σε μητρόπολη⁵¹, γεγονός που με βεβαιότητα πλέον πρέπει να τοποθετηθεί στα χρόνια του Μιχαήλ και συγκεκριμένα πριν το 1275, χρονολογία που αναφέρει η κτιτορική επιγραφή στον Άγιο Γεώργιο στα

48. Η κτιτορική επιγραφή του ναού αναφέρει τον αυτοκράτορα Μιχαήλ Η' Παλαιολόγο και τη σύζυγό του και μνημονεύει τον αδελφό του Μιχαήλ, τον σεβαστοκράτορα Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, ως ηγεμόνα της Πελοποννήσου. Ο Κωνσταντίνος είχε σταλεί στο Μοριά από την Κωνσταντινούπολη το 1263 ως επικεφαλής του εκστρατευτικού σώματος εναντίον των Φράγκων και έμεινε εκεί μέχρι το 1270: βλ. DRANDAKES, *Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona*, 163-5 και Ο ΊΔΙΟΣ, *Μέσα Μάνη*, 77· KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory Inscriptions*, 66-67.

49. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα που σώζονται στη Μάνη, *The 17th International Byzantine Congress. Major Papers*, Νέα Υόρκη 1986, 696-697· Ο ΊΔΙΟΣ, *Μέσα Μάνη*, 100.

50. F. DÖLGER, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453*, 3. Teil: 1204-1282, Μόναχο ²1977, αρ. 1897. Βλ. επίσης KALLIGA, *Byzantine Monemvasia*, 97-9.

51. Σχετικά με την ανακήρυξη της Μονεμβασίας σε μητρόπολη από τον Μιχαήλ Η' Παλαιολόγο, βλ. DÖLGER, *Regesten*, αρ. 1897a· St. BINON, *L'histoire et la légende de deux chrysoboules d'Andronic II en faveur de Monembasie*, *EO* 38, 1938, 276 κ.ε.· D. ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Le Despotat grec de Morée*, II. *Vie et Institutions*, Αθήνα 1953, 271 κ.ε. Πρβλ. KALLIGA, *Byzantine Monemvasia*, 208-215, η οποία, αντιθέτως, θεωρεί πως η πόλη προήχθη σε μητρόπολη στα χρόνια του διαδόχου του Μιχαήλ, Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου.

Ντουριάνικα Κυθήρων, η οποία μνημονεύει τον αυτοκράτορα και το μητροπολίτη Μονεμβασίας Γρηγόριο⁵².

Η παροχή προνομίων προς την πόλη, τόσο σε εκκλησιαστικό όσο και σε πολιτικοοικονομικό επίπεδο, συνεχίστηκε και στα χρόνια του διαδόχου του Μιχαήλ. Το 1284, ο Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος επικύρωσε τα οικονομικά προνόμια που είχαν δοθεί στους Μονεμβασιώτες από τον πατέρα του, ενώ με σειρά εγγράφων οργάνωσε τη μητρόπολη της Μονεμβασίας και παρέσχε προνόμια στην Εκκλησία της πόλης⁵³.

Από τα έγγραφα αυτά ξεχωρίζει το πολύτιμο διακοσμημένο χρυσόβουλλο του 1301, που φυλάσσεται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας⁵⁴ (εικ. 14). Το έγγραφο διακοσμείται στην αρχή του με μία μικρογραφία, στην οποία εικονίζεται σε χρυσό βάθος ο ίδιος ο αυτοκράτορας να παραδίδει το χρυσόβουλλο ως κλειστό ειλητό στο Χριστό που παριστάνεται δεξιά του σε ελαφρά μεγαλύτερη κλίμακα. Η παράσταση αποτελεί το παλαιότερο δείγμα εικονογράφησης επίσημου εγγράφου με την προσωπογραφία του αυτοκράτορα-εκδότη του και φανερώνει την ιδιαίτερη φροντίδα με την οποία ο Ανδρόνικος ασχολήθηκε με τα ζητήματα της πόλης⁵⁵.

Είναι επίσης αξιοσημείωτο πως οι σημαντικές παροχές και το ενδιαφέρον που έδειξε ο Ανδρόνικος προς την πόλη αποτυπώθηκαν και πάλι στην τοπική παράδοση. Σύμφωνα με συναξάριο του 16ου αιώνα, που περιέχει την ακολουθία της περίφημης εικόνας της Παναγίας Μονεμβασιώτισσας, η θαυματουργή εικόνα στάλθηκε από την Κωνσταντινούπολη ως ευχαριστήριο δώρο προς τους κατοίκους της πόλης από τον ίδιο τον Ανδρόνικο, για την φιλοξενία που του είχαν προσφέρει, όταν στα πλαίσια περιοδείας του στην Πελοπόννησο επισκέφτηκε την Μονεμβασία το 1300. Το γεγονός, χωρίς να περιέχει κάποια ιστορική αλήθεια, είναι ενδεικτικό των σχέσεων που αναπτύχθηκαν την περίοδο αυτή ανάμεσα στη λακωνική πόλη και την πρωτεύουσα⁵⁶.

Η τοπική παράδοση ή οι γραπτές πηγές δεν διέσωσαν, δυστυχώς, καμία αντίστοιχη πληροφορία για την επιστροφή της εικόνας του Ελκομένου στα πλαίσια των

52. Η σημαντική επιγραφή του κυθηραϊκού ναού έχει δημοσιευθεί δύο φορές χωρίς όμως ιστορικό σχολιασμό: ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Dedicatory Inscriptions*, 117 (Addenda) και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΜΠΙΘΑ, *Κύθηρα*, 141.

53. KALLIGA, *Byzantine Monemvasia*, 101-115.

54. *L'Art Byzantin-Art Européen* (Κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1964, αρ. 371, σ. 347.

55. Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ÖKLAND, Χρυσόβουλλο Ανδρονίκου Β΄, *Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Κατάλογος Έκθεσης για τα Εκατό Χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, Αθήνα 1985, 45-46.

56. KALLIGA, *Byzantine Monemvasia*, 110.

προνομίων. Σε κάθε περίπτωση όμως η ανανέωση των επαφών με την πρωτεύουσα στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα θα μπορούσε να είχε συμβάλει στην ανανέωση του ενδιαφέροντος για το χαμένο παλλάδιο της πόλης.

Κλείνοντας την προσπάθειά μας να ανιχνεύσουμε την περίφημη εικόνα της Μονεμβασίας πρέπει να αναφερθούμε σε ένα τελευταίο παράδειγμα του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου του Ελκομένου, που έγινε γνωστό στην επιστημονική κοινότητα σχετικά πρόσφατα και το οποίο ίσως δώσει ικανοποιητικές απαντήσεις στα δύο βασικά ερωτήματα αυτής της εργασίας.

Πρόκειται για την προμετωπίδα του ευαγγελισταρίου Lond. add. 37006 της Βρετανικής Βιβλιοθήκης, η οποία παριστά στο κέντρο ένα μεγάλων διαστάσεων Σταυρό, το Χριστό στη γνωστή στάση με την επιγραφή *Ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ* και στην απέναντι πλευρά ένα βυζαντινό αυτοκράτορα, ο οποίος από την επιγραφή που τον συνοδεύει μπορεί να ταυτισθεί με τον Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο⁵⁷ (εικ. 15). Η μοναδική αυτή παράσταση επιβεβαιώνει αρχικά την άποψη σχετικά με την προέλευση του τύπου από την Κωνσταντινούπολη και την εικονογραφική της σχέση με κάποιο λατρευτικό πρότυπο. Είναι, επιπλέον, ενδιαφέρον να σημειώσουμε πως στο ερώτημα της χρήσης και του παραλήπτη αυτού του λειτουργικού βιβλίου, ο μελετητής του χειρογράφου υποθέτει πως το ευαγγελιστάριο αποτελούσε πιθανότατα δωρεά του Ανδρόνικου Β΄ σε κάποια εκκλησία που σχετιζόταν με το Τίμιο Ξύλο.

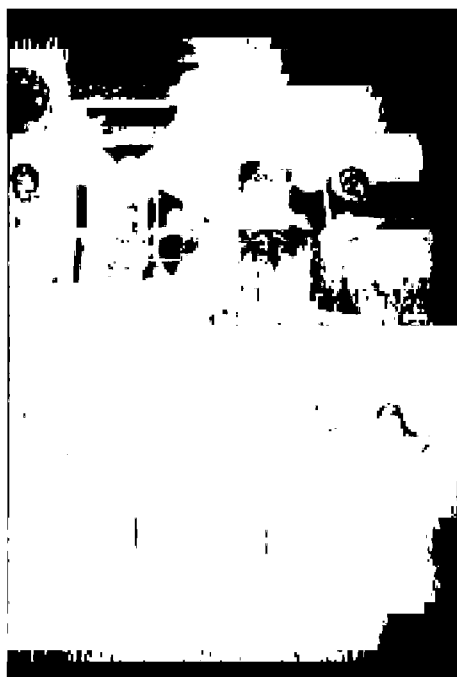
Μήπως όμως το ευαγγελιστάριο ήταν δώρο προς την εκκλησία του Χριστού Ελκομένου της Μονεμβασίας από τον ευεργέτη της αυτοκράτορα στα πλαίσια της παραχώρησης προνομίων προς την πόλη και κυρίως για την επισφράγιση της ανακήρυξής της σε Μητρόπολη; Η εικονογραφική σχέση της προμετωπίδας με τη σύνθεση που κοσμεί το χρυσόβουλο του 1301 και το θέμα της, που αποτελεί αναφορά στο παλλάδιο της πόλης και συμφωνεί με την αφιέρωση της μεγάλης της εκκλησίας, καθιστούν πολύ πιθανή αυτή την υπόθεση και μας αποκαλύπτουν και άλλους δρόμους μέσω των οποίων η εικόνα του Ελκομένου θα μπορούσε να είχε επιστρέψει στον τόπο της.

Ίσως η τελική και αναλυτική δημοσίευση του χειρογράφου φωτίσει τις σχέσεις της Κωνσταντινούπολης με τη Μονεμβασία και μας επιτρέψει να πλησιάσουμε την περίφημη εικόνα της πόλης.

57. T. MASUDA, A Lectionary of the Emperor Andronicus II Palaeologus, *Byzantium Identity, Image, Influence. Abstracts of the XIX Int. Congress of Byzantine Studies*, Κονεγχάγν 1996, 1015.

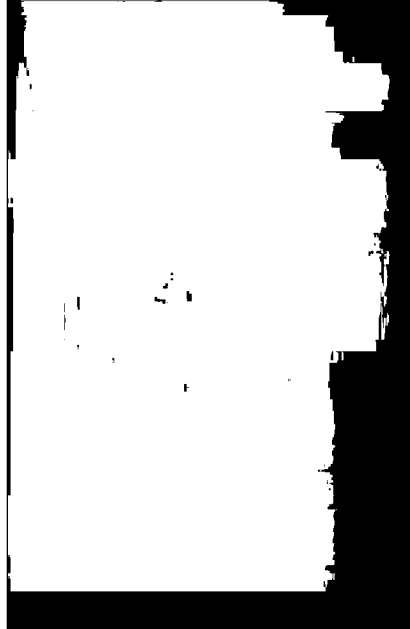


Εικ. 1: Γεράκι, Ζωοδόχος Πηγή: Ο Ελκόμενος (1431)

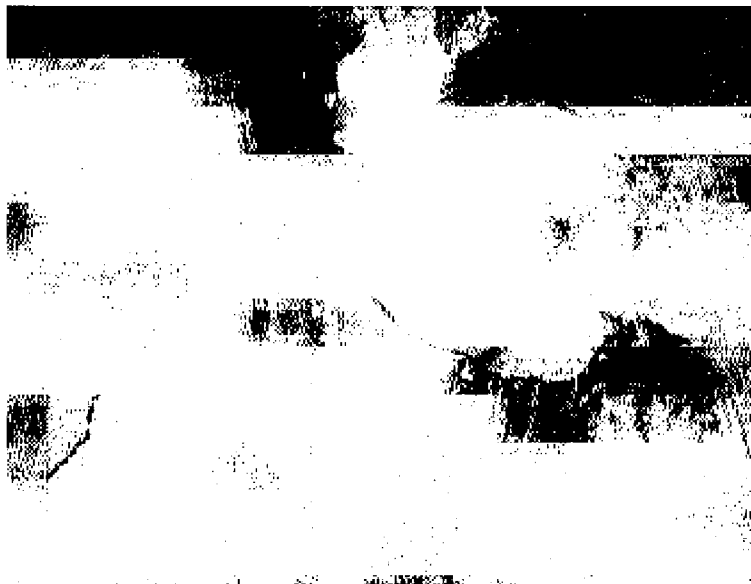


Εικ. 2: Καφίονα Μέσα Μάνης, Άγιοι Θεόδωροι:
Σχέδιο του Ν. τοίχου (1264-1271).

[ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης* (1995), 82 εικ. 10]



Εικ. 3: Μέσα Μάνη, Αγία τρία: Σχέδιο παράστασης του Ελκομένου
[ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης* (1995), 241 σκ. 15]



Εικ. 4: Κροκέες, Άγιος Δημήτριος: Ο Ελκόμενος, λεπτομέρεια (1286)
[ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *ΔΧΑΕ* 12, 1984, 228 εικ. 31]



Εικ. 5: Κύθηρα, Άγιος Ανδρέας Περλεγγιάνικα.
Ο Ελκόμενος.

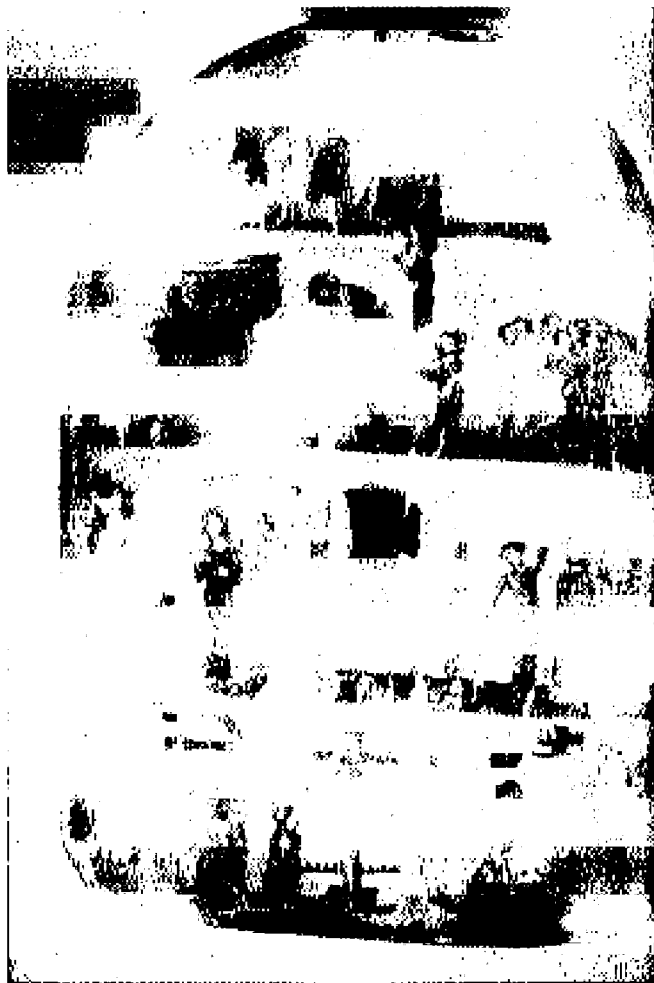
[ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΜΠΙΘΑ, *Κύθηρα* (1997), 32 εικ. 11]



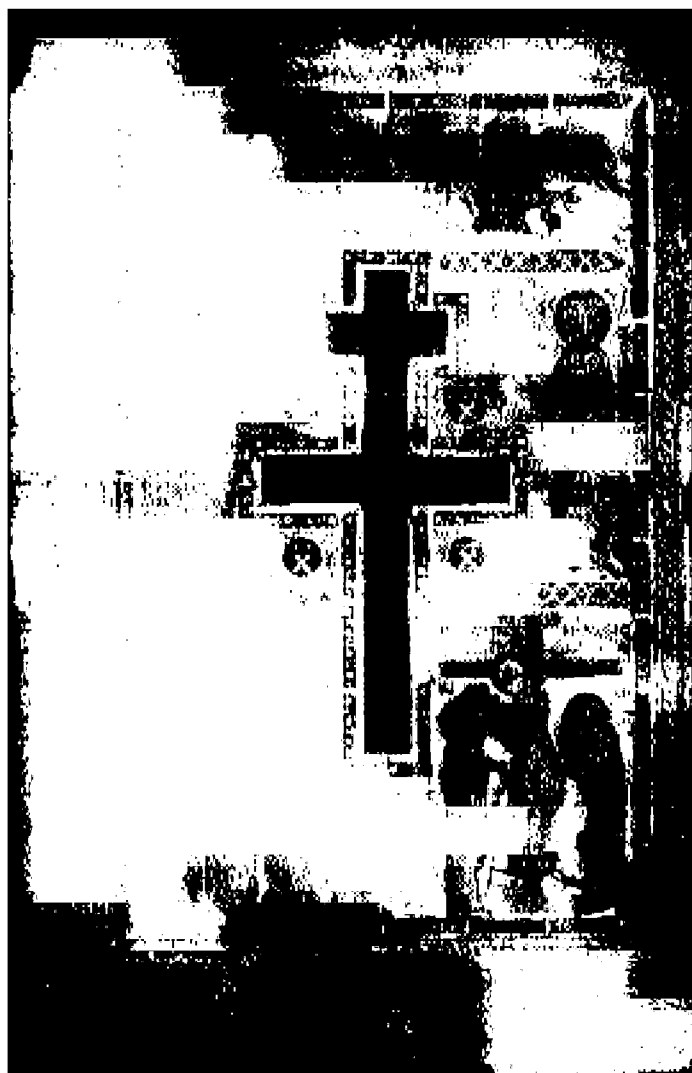
Εικ. 6: Κύθηρα, Άγιος Νικόλαος Μολιγκάτες:
Ο Ελκόμενος
(αποτειχισμένος, τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα).
[ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΜΠΙΘΑ, *Κύθηρα* (1997), 252 εικ. 1]



Εικ. 7: Αίγινα, Όμορφη Εκκλησιά: Ο Ελκόμενος



Εικ. 8: Σινά: Αμφιπρόσωπη εικόνα μνηολογίου. Ο κύκλος των Παθών.
[WEITZMANN, *Studies in Manuscript Illumination*, εικ. 300]



Εικ. 9: Esztergom (Ουγγαρία), Καθεδρικός ναός: Σταυροθήκη.
[*The Glory of Byzantium*, αρ. 40, σελ. 81]



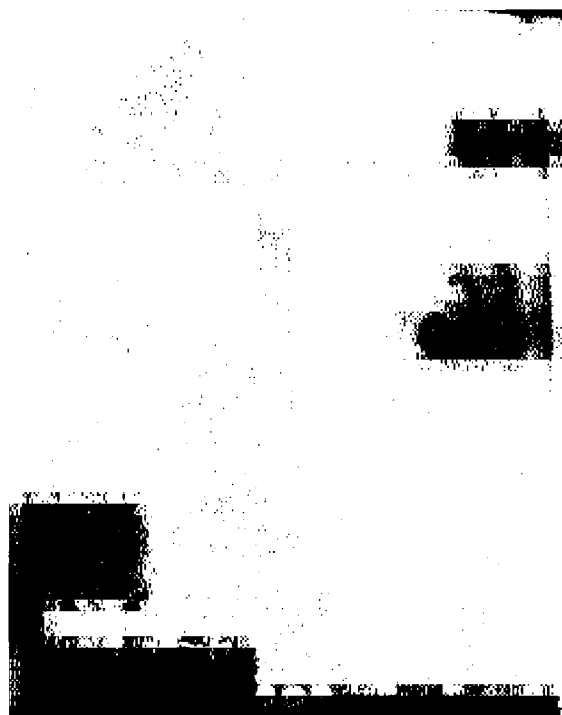
Εικ. 10: Biblioteca Comunale degli Intronati (Σιένα): Στάσιον ευαγγελίου. Λεπτομέρεια.
[HETHERINGTON, CA 27, 1978, εικ. 2]



Εικ. 11: Πελέντρι (Κύπρος), Ναός Τιμίου Σταυρού: Εικόνα του Χριστού Ελκομένου.
[*The Glory of Byzantium*, αρ. 73, σελ. 126]



Εικ. 12: Herrad of Hohenbourg, *Hortus deliciarum* (περ. 1175-1205): Μικρογραφία του Ελκομένου. (έκδ. GREEN, EVANS, BISCHOFF, CURSCHMANN, 1979), 174 εικ. 234]



Εικ. 13: San Gimignano: Ο Ελκόμενος. Λεπτομέρεια από το σταυρό, έργο του Coro di Marcovaldo (λίγο μετά το 1260).

[DERBES, *Picturing the Passion* (1996), εικ. 88]



Εικ. 14: Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο: Χρυσό-
βουλλο Ανδρονίκου Β' (1301).

[*L'art byzantin - art européen* (1964), αρ. 371]



Εικ. 15: Londinensis add. 37006 φ. 1^ν.
[Με την άδεια της Βρετανικής Βιβλιοθήκης]

Vassiliki FOSKOLOU, Tracing the Monemvasia Icon of Christ Helkomenos. The City's lost Palladium and its Influence on the Late Byzantine Monuments of Southern Greece

The study's aim is to trace the now lost Monemvasia icon of Christ Helkomenos. Our knowledge of the city's celebrated palladium is confined to fragmentary information deriving from narrative sources. Specifically, we know that it was transferred by Isaac Comnenos to Constantinople in the late 12th century; as for the scene represented on the icon, our sole information comes from an epigram by John Apokaukos.

The written sources as well as some recent oral testimonies, reveal also the icon's importance to local tradition; this leads us to the thought that the famous icon might have influenced the artistic production of southern Greece. The research resulted to the conclusion that a specific iconographic type of Christ Helkomenos is widely diffused throughout the late Byzantine monuments of this area, especially of Laconia (Peloponnese). In this iconographic type, Jesus, wearing a red tunic and a crown of thorns, is standing facing the Cross, which is already fixed on the ground with a ladder standing against it. This basic notion is in some examples enriched with secondary figures such as Roman soldiers accompanying Jesus, or the Jewish prelate. The latter, pointing towards the symbol of Passion, is ordering Jesus to ascend, by the exclaiming word «ἀνάβηθι», which is usually inscribed at the background of the scene.

Since G. Millet's days (1916), scholars have already expressed assumptions regarding a probable relation between these depictions and the lost icon. However, having as a starting point the above –quite appealing– thought, and based on the currently available evidence, we must pose two questions, presented below.

The theme of Christ Helkomenos is depicted in Byzantine Art in two different iconographic forms. The theme, moreover, does not belong to the illustrations of the Great Feasts of the liturgical Calendar, which were usually represented in Byzantine icons. So the following question arises: Is it possible for the iconographic type found in Laconia to have been used for a devotional icon and, furthermore, to reflect the Monemvasia palladium?

If we accept a positive answer to the first question, we have then to answer the second one: in what way the icon, kept at the Archangel Michael Monastery *en to Anaplo* in Constantinople since the late 12th century, could have been used as a model for several monuments in its «native» land?

A brief review of the iconographic type's evolution, combined with research into Monemvasia's historical profile in the end of the 13th century, provides us with satisfactory answers to our questions and allows an approach to the city's legendary icon.

