

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 34 (2013)

Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Τίτου Παπαμαστοράκη (1961-2010)



Οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου και το πρόσωπο του αυτοκράτορα

Ανέστης ΒΑΣΙΛΑΚΕΡΗΣ

doi: [10.12681/dchae.1712](https://doi.org/10.12681/dchae.1712)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΑΣΙΛΑΚΕΡΗΣ Α. (2013). Οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου και το πρόσωπο του αυτοκράτορα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 34, 117-128. <https://doi.org/10.12681/dchae.1712>

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ*

Οι ιδιομορφίες μιας κεντρικής απεικόνισης του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο, προπαντός η νεότητά, διερευνώνται σε σχέση με τα αυτοκρατορικά πορτραίτα των Παλαιολόγων και τη ρητορική κατασκευή του «Νέου Κωνσταντίνου». Τα συμπεράσματα φωτίζουν μια ακόμη πλευρά της σχέσης ρητορικής και εικαστικής δημιουργίας στο ύστερο Βυζάντιο. Επίσης, οδηγούν στην υπόθεση ότι οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου χορηγήθηκαν από τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο, και μάλιστα σε σύντομο διάστημα από την ανάρρησή του στο θρόνο το 1282, ως μια σαφής δήλωση αλλαγής στην εκκλησιαστική πολιτική.

The atypical features of a dominant representation of Constantine in the Protaton church, youth in particular, are investigated with regard to imperial portraits of the Palaiologi and the rhetorical construction of “New Constantine.” The conclusions shed light on another aspect of relations between rhetoric and pictorial creation in Late Byzantium. They also lead to the hypothesis that the fresco decoration of the Protaton on Mount Athos was offered by the emperor Andronicus II shortly after he ascended to the throne in 1282, as a clear statement of change in ecclesiastical policy.

Όσο πληθωρικές σε λεπτομέρειες για την τοιχογράφηση του Πρωτάτου είναι οι θρυλικές αφηγήσεις που παραδίδονται από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά, τόσο απόλυτη είναι η έλλειψη του ελάχιστου αξιόπιστου ιστορικού στοιχείου από τη βυζαντινή εποχή για το ίδιο θέμα. Κατά συνέπεια, όσο οι πηγές σιωπούν, η όποια πληροφορία για τις συνθήκες δημιουργίας αυτών των

σημαντικών παλαιολόγειων τοιχογραφιών μπορεί να προκύψει μόνον από την εξέταση του ίδιου του έργου. Παραμένουν μέχρι στιγμής ανοιχτά τα ερωτήματα που αφορούν στην ακριβή χρονολογία, το χορηγό ή παραγγελλοδότη, το συνεργείο των ζωγράφων και την προέλευση του εργαστηρίου, αν αυτό ερχόταν από τη Θεσσαλονίκη ή από την Κωνσταντινούπολη¹.

Λέξεις κλειδιά

Πρωτάτο, «Νέος Κωνσταντίνος», Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος, νεότητα, αυτοκρατορικό πορτραίτο, παλαιολόγεια ζωγραφική, ρητορική των εικόνων.

Keywords

Protaton, “New Constantine,” Andronicus II Palaiologos, youth, imperial portrait, Palaiologan painting, pictorial rhetoric.

* Το άρθρο αυτό αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης έρευνας σε εξέλιξη για την απεικόνιση του Κωνσταντίνου στο Βυζάντιο. Πρωιμότερες μορφές του αποτέλεσαν αντικείμενο ανακοινώσεων στο 21st International Congress of Byzantine Studies (London, 21-26 August 2006) υπό τον τίτλο «The Protaton Frescoes: a Display of the New Emperor’s Orthodoxy?» και στο συμπόσιο Άγιον Όρος - Το μεγαλείο του Πρωτάτου (Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2006), με τον παρόντα τίτλο. Θερμά ευχαριστώ για τις συζητήσεις και τις γόνιμες παρατηρήσεις τη Βικτωρία Κέπετζη και τη Μαίρη Φουντούλη. Θα μου λείπουν πάντα οι ζωηρές συζητήσεις με τον Τίτο Παπαμαστοράκη, η φιλική, ασυμβίβαστη, δημιουργικά κριτική

του παρουσία, από την οποία είχα την τύχη να επωφεληθώ καθόσον ετοίμαζα και την παρούσα εργασία. Του είμαι βαθειά ευγνώμων. Φυσικά οι απόψεις που εκφράζονται, οι παραλείψεις και τα πιθανά λάθη είναι αποκλειστική ευθύνη του συγγραφέα.

¹ Σε αυτό το ζήτημα είναι ιδιαίτερα σημαντική η συμβολή του R. S. Nelson, «Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki», *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η Εποχή του*, Αθήνα 1999, 127-145, κυρίως διότι θέτει το θέμα στη σωστή μεθοδολογική βάση. Αντίθετα, η Καρακατσάνη (2008) διακρίνει, χωρίς να τα αναφέρει, «στοιχεία από την τέχνη της Κωνσταντινούπολης», που αντιπαραθέτει σε αντί

Εντύπωση, λοιπόν, προκαλεί η βεβαιότητα με την οποία συχνά θεωρούνται λυμένα δύο ζητήματα σημαντικά για την κατανόηση του έργου: η ταυτότητα των ζωγράφων και η προέλευσή τους.

Η γνωστή έλλειψη οποιασδήποτε αξιοπιστίας ένδειξης για την πιθανότητα ύπαρξης βυζαντινού ζωγράφου με το όνομα Μανουήλ Πανσέληνος έχει ήδη παρουσιαστεί διεξοδικά². Ωστόσο, το όνομα αυτό, αν και εμφανίστηκε πρώτη φορά το 18ο αιώνα, συνεχίζει να παρουσιάζεται αβασάνιστα ως εκείνο του ζωγράφου του Πρωτάτου σε πολλές επιστημονικές διοργανώσεις και μελέτες³. Θα περίμενε βέβαια κανείς το φαινόμενο να ατονήσει μετά τις τεκμηριωμένες απόψεις του Μανόλη Χατζηδάκη⁴ και – ιδιαίτερα – του Branislav Todić⁵ για συνεργασία τουλάχιστον τριών ζωγράφων. Παραδομένο όμως από το μοναχό Διονύσιο με σπάνια αίγλη, το όνομα έχει γίνει δημοφιλές και συνεχίζει να συγκινεί. Η επιθυμία κάποιου ανάλογου θαυμαστή να φέρει αυτό το μοναδικό έργο υπογραφή είναι κατανοητή για εμάς, ωστόσο, είναι ανάγκη να παραμένουν ευκρινή τα όρια μεταξύ βεβαιότητας και εικασίας.

Ως προς το δεύτερο ζήτημα, της προέλευσης δηλαδή των

ζωγράφων, είναι άξιο απορίας το πόσο λίγοι εκπλήσσονται από το γεγονός ότι η Θεσσαλονίκη απολαμβάνει ακόμη, σε βάρος ίσως της Βασιλεύουσας, τη θέση στην οποία την τοποθέτησαν ο Millet και ο Ξυγγόπουλος. Μάλιστα αυτό συμβαίνει χρόνια μετά την αποδόμηση των ενδείξεων που είχαν διαμορφώσει τη γνώμη των δύο πρωτοπόρων. Όπως είναι γνωστό, η αποδόμηση αυτή επήλθε κυρίως μετά από τη μελέτη των ψηφιδωτών του Vefa Kilise Camii⁶ και ιδιαίτερα των ψηφιδωτών και των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της Παμμακαρίστου⁷. Τα δύο σημαντικά κωνσταντινουπολίτικα σύνολα έφεραν τα εικαστικά γνωρίσματα που η ως τότε έρευνα απέδιδε αποκλειστικά στην παλαιολόγεια τέχνη της Μακεδονίας.

Στα πλαίσια, λοιπόν, της απαραίτητης αναζήτησης συμφραζόμενων, η ζωγραφική του αθωνικού μνημείου συγκρίνεται μετά τα μέσα του 20ού αιώνα είτε με αυτήν του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη (1303)⁸ είτε με της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1294/5)⁹, τοποθετούμενη ελαφρώς νωρίτερα από το εκάστοτε παράλληλο, αντίστοιχα. Σύμφωνα με μια άλλη πρόταση, το Πρωτάτο αποδίδεται μαζί με άλλα αθωνικά έργα,

στοιχα της Θεσσαλονίκης. Χρησιμοποιεί ως de facto την έννοια της «σχολής της Θεσσαλονίκης» και, παραβλέποντας την ανισότητα που προκάλεσε η γενικευμένη απώλεια των έργων από τις περιοχές της Νίκαιας και της Κωνσταντινούπολης, υπερτονίζει την καλλιτεχνική συμβολή της Θεσσαλονίκης και τη σχέση της με την κλασική αρχαιότητα, φτάνοντας να της αποδώσει ακόμη και την ψηφιδωτή Δέηση της Αγίας Σοφίας, απόψεις που για να στηριχτούν θα χρειάζονταν περισσότερα τεκμήρια.

² Μ. Βασιλάκη, «Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος;», *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Αθήνα 1999, 39-54, παρόλο που στα συμπεράσματά της διαφαίνεται προσπάθεια αυτό να αμβλυνθεί χάριν της γοητείας του θρύλου. Η αναφορά σε έγγραφο του 1358 κάποιον ζωγράφο με το αρκετά κοινό όνομα «κυρ Μανουήλ» παρουσιάστηκε, τελευταία, ως πιθανή επιβεβαίωση των πληροφοριών του 18ου αιώνα και στοιχείο για χρονολόγηση των τοιχογραφιών αργότερα: Ι. Παπάγγελος, «Ο Θεσσαλονικεύς ζωγράφος του 14ου αιώνα «κυρ Μανουήλ», *ΔΧΑΕ ΛΓ'* (2012), 155-160. Το στοιχείο δεν μου φαίνεται πειστικό.

³ Όπως το συμπόσιο *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του* (Αθήνα 1997), Αθήνα 1999· η έκθεση φωτογραφιών *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ίερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003. Πρβλ. ακόμη S. Djurić, «The Painter Manuel Panselinos: Towards a Reconstruction of the Opus (ca. 1295-1312)», *Byzantine Studies Conference* 25 (1999), 78-80, abstract· Ευ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3): Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008 και Α. Καρακατσάνη, *Μια Τυχαία Συνάντηση με τον Διονύσιο εκ Φουρνά που καταλήγει σε περιδιάβαση στον 13ο*

αιώνα και τον Μανουήλ Πανσέληνο, Αθήνα 2008.

⁴ M. Chatzidakis, «Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle», *Actes du XIVe CIEB*, τ. I, Βουκουρέστι 1971, 161.

⁵ B. Todić, «Protaton et la peinture serbe des premières décennies du XIVe siècle», *L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec* (Belgrade 1985), Βελιγράδι 1987, 21-31.

⁶ W. Grape, «Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul», *Pantheon* XXXII/1 (1974), 3-13.

⁷ H. Belting, «The Style of the Mosaics», στο H. Belting C. Mango D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos*, Ουάσιγκτον 1978, 75-111.

⁸ Th. Gouma Peterson, «The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style», *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire, Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8-9 May 1989*, Princeton New Jersey 1991, 111-159, ειδικά σημ. 4, όπου και οι προηγούμενες απόψεις. Ο Τσιγαρίδας (βλ. παραπάνω υποσημ. 3) θεωρεί τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου και του Αγίου Ευθυμίου, έργα του ίδιου ζωγράφου.

⁹ Την άποψη ότι το Πρωτάτο πρέπει να χρονολογηθεί πριν από την Περιβλεπτο Αχρίδας υποστήριξε πρώτη η Μ. Σωτηρίου, «Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν», *ΔΧΑΕ Ε'* (1969), 19-20. Λεπτομερής παρουσίαση της ιστορίας του ζητήματος και της σχετικής βιβλιογραφίας έγινε στην ανακοίνωση του Δ. Καλομοιράκη, «Η ιστόρηση του Πρωτάτου. Το χρονικό της χρονολόγησης και της ερμηνείας της», στο Συμπόσιο *Άγιον Όρος - Το μεγαλείο του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2006.

καθώς και τον Άγιο Ευθύμιο, σε τοπικό εργαστήριο και χρονολογείται μετά το 1290¹⁰. Πρόσφατα προτάθηκε και το διάστημα 1262-1270¹¹.

Στην παρούσα μελέτη εξετάζεται μια ασυνήθιστη απεικόνιση του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο. Τα συμπεράσματα της ανάλυσης οδηγούν στη διαμόρφωση της υπόθεσης ότι οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου αποτελούν χορηγία του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου και ότι εκτελέστηκαν σε σύντομο διάστημα από την ανάδειξή του στο θρόνο (1282).

Η παράσταση αυτή (Εικ. 1 και 2) βρίσκεται στο δυτικό τμήμα του ναού, στη δυτική όψη του βορειοδυτικού πεσσού. Η συγκεκριμένη θέση την καθιστά άμεσα ορατή στον πιστό, ο οποίος κατά τα βυζαντινά χρόνια εισέρχεται στο ναό από Δ.¹²

Ο Δημήτρης Καλομοιράκης έχει ήδη επισημάνει την ασυνήθιστη αυτή απεικόνιση του Κωνσταντίνου και την έχει ερμηνεύσει ως ένδειξη πιθανής ανάμειξης του Ανδρονίκου Β΄ στη χορηγία των τοιχογραφιών. Τα στοιχεία που τον οδήγησαν σε αυτό το συμπέρασμα είναι η απουσία της αγίας Ελένης και κυρίως το γεγονός ότι η παράσταση βρίσκεται «εκτός του εικονογραφικού προγράμματος», στη θέση όπου εικονίζονται αυτήν την εποχή οι βασιλείς χορηγοί σε σερβικούς και βουλγαρικούς ναούς¹³.

Ο Vojislav Djurić έχει προτείνει δύο ερμηνείες για την απεικόνιση του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο. Η πρώτη

εγγράφεται στην ανάγνωση της συνολικής διακόσμησης του βορειοδυτικού διαμερίσματος που ακολουθεί τη θεματική «υπό την αιγίδα των αγγέλων». Η παρουσία του Κωνσταντίνου παραπέμπει στην εμφάνιση σε αυτόν αγγέλου με τα insignia της αυτοκρατορίας. Η δεύτερη ερμηνεία που έδωσε ο Djurić βασίστηκε σε εσφαλμένο συσχετισμό της θέσης της απεικόνισης με εκείνης του αγίου Αρτεμίου και επομένως δεν θα μας απασχολήσει περισσότερο¹⁴.

Η βασική ιδιαιτερότητα λοιπόν που έχει ήδη επισημανθεί συνίσταται στο ότι ο Κωνσταντίνος παριστάνεται χωρίς τη μητέρα του. Αυτό το άπαξ στη μνημειακή ζωγραφική έχει ερμηνευθεί μέχρι τώρα ως αποτέλεσμα της γενικότερης αποφυγής γυναικείων απεικονίσεων στα αθωνικά σύνολα, λόγω του αβάτου¹⁵. Με αυτήν την άποψη οφείλει, ωστόσο, κανείς να συνεκτιμήσει και το γεγονός ότι σε όποια παράσταση μέσα στο Πρωτάτο προβλέπεται η παρουσία γυναικών, αυτές εικονίζονται κανονικότητα, και χωρίς καμία προσπάθεια αποσιώπησης της θηλυκής τους φύσης. Στην παράσταση των Εισοδίων της Θεοτόκου, για παράδειγμα, η αισθητική του γυναικείου σώματος αποτελεί σαφέστατα πεδίο καλλιτεχνικής αναζήτησης, σύμφωνα με τις επιταγές της εποχής. Η απουσία της αγίας Ελένης, λοιπόν, θα πρέπει να ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα επιλογής, όπως ασφαλώς και μια ολόκληρη σειρά ιδιαιτεροτήτων της απεικόνι-

¹⁰ Εὐ. Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος: ὁ κορυφαῖος ζωγράφος τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων», *Μανουήλ Πανσέληνος ἐκ τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, 17 65, ὅπου και παλαιότερες εργασίες του. Πέραν του φορητοῦ σπαράγματος τοιχογραφίας που φυλάσσεται στη μονὴ Μεγίστης Λαύρας (Α. Χρηγόπουλος, «Nouveaux témoignages sur l'activité des peintres macédoniens au Mont Athos», *BZ* 52 (1959), 61 67), το οποίο θεωρῶ τμήμα του Πρωτάτου, ἀπὸ τους οὐσίους του βορείου χοροῦ (Α. Βασιλακέρης, «Σχετικά με τὸ σπάραγμα τοιχογραφίας που φυλάσσεται στη Λαύρα και ἀποδίδεται στο ζωγράφο του Πρωτάτου», *20ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2000, 11 12), ἔχω υποστηρίξει ὅτι ἡ ομοιότητα των τοιχογραφιών του ἐξωνάρθηκα του καθολικοῦ τῆς μονῆς Βατοπεδίου και του Αγίου Ευθυμίου, με του Πρωτάτου εἶναι συνειδητή (Α. Vasilakeris, *Les fresques du Prôtaton au Mont Athos. Analyse du processus créateur dans un atelier de peintres byzantins du XIIIe siècle*, διδακτορική διατριβή, École Pratique des Hautes Études, Παρίσι 2007, 243 252 και Α. Βασιλακέρης, «Ἡ Θεσσαλονίκη χωρὶς Πανσέληνο; Ἀναζήτηση κριτηρίων για τὴν ἐρμηνεία τῆς ομοιότητος στην παλαιολόγεια ζωγραφική», *29ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2009, 18 19).

¹¹ Ἡ Καρακατσάνη (βλ. παραπάνω ὑποσημ. 3), δέχεται τὴν ἀποδέσμευση των τοιχογραφιών του Πρωτάτου ἀπὸ τὴν ἀμφίβολη καταςτροφὴ των Καταλανῶν και τὶς συνδέει τεχνολογικά με πρῶμα ἔργα, ὅπως ἡ ζωγραφικὴ τῆς Sopocani (1260 1265) και ἡ Δέηση τῆς Αγίας Σοφίας (μετὰ το 1261). Με ἀποκλειστικὴ ὁμως

βάση αὐτὲς τὶς ἐπισημαίνεις ἐνδείξεις, προτείνει χρονολόγησή τους στα χρόνια 1262 1270 και τὶς ἀποδίδει σε χορηγία του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου.

¹² Ἡ σημερινὴ βορειοδυτικὴ πρόσβαση στο ναὸ εἶναι εμφανῶς μεταγενέστερη: Δ. Ἀμπόνης, «Στοιχεῖα οἰκοδομικῆς ἱστορίας τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Πρωτάτου», *Μανουήλ Πανσέληνος ἐκ τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, 71 80.

¹³ Δ. Καλομοιράκης, «Ἑρμηνευτικὲς παρατηρήσεις στοῦ εἰκονογραφικοῦ πρόγραμμα τοῦ Πρωτάτου», *ΔΧΑΕ* ΙΕ΄ (1989 1990), 197 219.

¹⁴ Ὁ ἐρευνητὴς παρατηρεῖ, προφανῶς ἀπὸ παραδρομὴ, ὅτι το πορταῖτο του αγίου Αρτεμίου βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ ἐκεῖνο του Κωνσταντίνου, ἐνὸς στην πραγματικότητά στη θέση αὐτὴ βρίσκεται ὁ ἅγιος Ἀρέθας (Β. Djurić, «Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Prôtaton», *Hilandarski Sbornik* 8 (1991), 37 89, εικ. 1 25). Ἡ ἀπεικόνιση του αγίου Αρτεμίου, ὁ ὁποῖος θα μπορούσε να συσχετισθεῖ με τον Κωνσταντῖνο ὡς συμμετοχὸς στο ὄραμα του Σταυροῦ, ἀν ἡ παρατήρηση του Djurić εὐσταθοῦσε, βρίσκεται στην πραγματικότητά στο νότιο τοῖχο του κεντρικοῦ κλίτους. Οἱ θέσεις των δύο προσώπων δεν υποδηλώνουν λοιπὸν κάποια ιδιαίτερη σχέση.

¹⁵ Καλομοιράκης, ὁ.π. Σχετικά με τὴ φύση και τὴν ἔκταση του αθωνικοῦ αβάτου, βλ. Α. Μ. Talbot, «Women and Mt Athos», *Mount Athos and Byzantine Monasticism* (επιμ. Α. Bryer Μ. Cunningham), Aldershot 1996, 67 79.



Εικ. 1. Πρωτάτο. Άγιος Κωνσταντίνος (φωτ. του συγγραφέα).

σης. Μάλιστα ο Κωνσταντίνος δεν συσχετίζεται ούτε με τον Τίμιο Σταυρό, το εμβληματικό στοιχείο που νοηματοδοτεί συνήθως την παρουσία του (Εικ. 3 και 4). Μόνος και χωρίς *attributum*, επομένως χωρίς κανέναν

από τους συνήθεις ιδεολογικούς συσχετισμούς, εικονίζεται λοιπόν κατά τρόπο αυτόνομο και νέο.

Στην απεικόνιση, ωστόσο, περιλαμβάνεται ένα καινούριο στοιχείο: για πρώτη φορά όσο γνωρίζω¹⁶, αν δε-

¹⁶ Υπάρχουν διάφορα ύστερα παραδείγματα, όπως αυτό της

Gračanica: B. Todić, *Gračanica: Slikarstvo*, Βελιγράδι 1988.

χθούμε τη χρονολόγηση του Πρωτάτου στο 13ο αιώνα, ο Κωνσταντίνος παρουσιάζεται ντυμένος την πλήρη στολή ενός βυζαντινού αυτοκράτορα της δυναστείας των Παλαιολόγων. Φορά διάλιθο καμελαύκιον¹⁷, σάκκο, χρυσοκέντητο διάλιθο λώρο. Κρατά τα αρμόζοντα insignia, σταυρόσχημο και, επίσης, διάλιθο σκήπτρο στο δεξί, και στο αριστερό μία κόκκινη ακακία¹⁸. Αν συγκρίνει κανείς τη μορφή με ιστορικά πορträίτα Παλαιολόγων αυτοκρατόρων, όπως του Μανουήλ Β΄ από τον κώδικα Paris sup. grec 309¹⁹ (Εικ. 5), διαπιστώνει ότι το κοστούμι αντιμετωπίζεται και εδώ ως *realium*, αναπαράγοντας πιστά κάθε λεπτομέρεια, ακόμη και τους κόκκινους και μπλε λίθους του λώρου, αν και υπερτονισμένους. Το σκήπτρο με τον ευμεγέθη σταυρό μαρτυρείται, επίσης, σε παραστάσεις της εποχής, όπως το ανάγλυφο από τη σαρκοφάγο της αγίας Θεοδώρας (περ. 1270), δεσπότισσας της Ηλείου, στο ναό της στην Άρτα²⁰ (Εικ. 6). Είναι σαφές λοιπόν ότι ο Μέγας Κωνσταντίνος παρουσιάζεται στο Πρωτάτο ως ο σύγχρονος αυτοκράτορας. Ή μήπως συμβαίνει το αντίστροφο; Ο φυσιογνωμικός τύπος του εικονιζόμενου προσώπου είναι άλλος από το συνηθισμένο φυσιογνωμικό τύπο του Κωνσταντίνου με το λιπόσαρκο, τριγωνικό πρόσωπο, τα προτεταμένα ζυγωματικά και το κοντό, διχαλωτό γένι²¹ (Εικ. 3 και 4). Παρουσιάζεται με σχετικά στρογγυλό, σαρκώδες πρόσωπο, με νεανικά χαρακτηριστικά και υποτυπώδες ανοικτό καστανό νεανικό γένη, που περιγράφει τις παρειές.

Στα μάτια ενός βυζαντινού θεατή όλα τα παραπάνω στοιχεία θα συναινούσαν στο ότι έχει απέναντί του μια



Εικ. 2. Πρωτάτο. Άγιος Κωνσταντίνος, λεπτομέρεια (φωτ. του συγγραφέα).

¹⁷ Σχετικά με τη διαδεδομένη χρήση του καμελαυκίου ως στέμμα τος κατά την εποχή των Παλαιολόγων, βλ. E. Pilz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantines impériaux et ecclésiastiques*, Στοκχόλμη 1977· T. Kolias, «Kamelaukion», *JÖB* 32 33 (1983), 493 502 και P. Hetherington, «The Jewels from the Crown: Symbol and Substance in the Later Byzantine Imperial Regalia», *BZ* 96.1 (2003), 157 168, πίν. VII VIII.

¹⁸ Για τα στοιχεία του ενδύματος του Βυζαντινού αυτοκράτορα την εποχή των Παλαιολόγων, βλ. M. G. Parani, «Cultural Identity and Dress: The Case of Late Byzantine Ceremonial Costume», *JÖB* 57 (2007), 95 134. Η τυπική ενδυμασία των πρώτων Παλαιολόγων αυτοκρατόρων μαρτυρείται στην τέχνη από πορträίτα σύγχρονα των εικονιζόμενων, όπως αυτά του Μιχαήλ Η΄ που διατηρούνται στον Άγιο Εράσμιο Αχρίδας (P. Miljkovic Pepek, «Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII à l'église rupestre de Saint Érasme près d'Ohrid», *CahArch* 45 (1997), 169 177, με σχετική βιβλιογραφία), στο ναό της Θεοτόκου στην Απολλωνία (Ποϊανή) στην Αλβανία (H. H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Βιέννη 1976, 143 182, εικ. 16 19, πίν. 101 και 104 107) και στη Μαυριώτισσα (Τ. Παπαμαστοράκης, «Ένα εικαστικό εγκώ

μιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *ΔΧΑΕ* ΙΕ΄ (1989 1990), 221 240), στον κώδικα Monacensis gr. 442, fol. 147r (T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, τ. Ι, Παρίσι 1977, εικ. 4) κτλ. και το πορträίτο του Ανδρονίκου Β΄ στο χρυσόβουλλο της Μονεμβασιάς στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (1301) (Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα 1995, εικ. 221).

¹⁹ *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* (επιμ. H. C. Evans), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, 26.

²⁰ Στο ίδιο, 94, εικ. 4.1 (φωτ. Βελισσάριος Βουτσάς).

²¹ Χρειάζεται νομίζω να τεθεί σε νέα βάση το ζήτημα που φαίνεται να αγγίζει η σημαίνουσα διαπίστωση της Ruth Macrides, κατά την οποία την εποχή που ο πατριάρχης Γερμανός ανέστησε στην Αγία Σοφία τον πέπλο που εικόνιζε τον Μιχαήλ Η΄ ως Νέο Κωνσταντίνου δεν υπήρχε καθορισμένος εικονογραφικός τύπος για τον Μέγα Κωνσταντίνο (R. Macrides, «The New Constantine and the New Constantinople 1261?», *BMGS* 6 (1980), 23, σημ. 53). Είναι αλήθεια πως ανάμεσα στις διατηρημένες απεικονίσεις του Κωνσταντίνου δεν παρατηρείται απόλυτη συμφωνία. Ωστόσο, όπως δεί



Εικ. 3. Όσιος Λουκάς, καθολικό. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (Ν. Χατζηδάκη, Βυζαντινά ψηφιδωτά, Αθήνα 1994, εικ. 74).

απεικόνιση του δικού του αυτοκράτορα. Σημαντική εξαίρεση αποτελεί βέβαια η επιγραφή, η οποία σε ένα τέτοιο πλαίσιο γίνεται απαραίτητη για την ταύτιση: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟC. Διαπιστώνεται δηλαδή νοηματική διάσταση ανάμεσα στα δύο σημαντικά στοιχεία της παράστασης: στην απεικόνιση και στην επιγραφή της. Ασφαλώς η επιγραφή είναι καθοριστική για την ταύτιση του εικονιζόμενου προσώπου, ώστε να μην τίθεται ζήτημα αμφιβολίας, ούτε για το σύγχρονο του έργου θεατή ούτε για τον ερευνητή. Όμως η διάσταση ανάμεσα στην απεικόνιση και στην επιγραφή της δημιουργεί τον απαραίτητο χώρο μέσα στον οποίο μπορεί να τελεστεί ο συμφυρμός της εικόνας του αρχαίου αυτοκράτορα και του σύγχρονου.

Μια ακόμη παράμετρος του εκσυγχρονισμού της απει-

χνουν τα περισσότερα από τα παράλληλα που μπορεί κανείς να παραθέσει, όπως στην Παναγία Χρυσοφίτισσα στη Λακωνία, στη Γρατσιόνα και, ανάμεσα στα πρωιμότερα, στον Όσιο Λουκά, στην Ασίνο, στον Άγιο Νέοφυτο στην Πάφο και στο Kurbinovo, το 13ο αιώνα έχει πια ήδη διαμορφωθεί και επικρατήσει συγκεκριμένος εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος για τον Κωνσταντίνο. Οι εξαιρέσεις, όπως αυτή του Πρωτάτου, θα πρέπει ίσως να αντιμετωπιστούν ως τέτοιες και να ερμηνευθούν ανάλογα (σε σχέ



Εικ. 4. Λακωνία, Παναγία Χρυσοφίτισσα. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (J. P. Albani, Die Byzantinischen Wandmale reien der Panagia Chrysaphitissa Kirche in Chrysapha/Lakonien, Αθήνα 2000, πίν. 7).

κόνισης του Κωνσταντίνου αναδεικνύεται από τη σημειωτική του χώρου. Όπως έχει ήδη παρατηρήσει ο Καλομοιράκης²², η υπό εξέταση απεικόνιση βρίσκεται σε θέση που επιλέγεται συχνά για τα πορτραίτα βασιλέων δωρητών, κυρίως σε σερβικά μνημεία της εποχής: στο δυτικό τμήμα του ναού, πλάγια, κοντά στις εισόδους. Στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου για παράδειγμα το πορτραίτο του κράλη Μιλούτιν βρίσκεται σε ανάλογη θέση, στο νοτιοδυτικό διαμέρισμα. Ο αυτοκράτορας που παρουσιάζεται αντίστοιχα ως δωρητής της διακόσμησης του Πρωτάτου δεν μπορεί να είναι ο παλαιός Κωνσταντίνος.

Η συμφωνία στο μήνυμα που εκφράζει από τη μία η σημειωτική του χώρου και από την άλλη ο εκσυγχρονισμός του αυτοκρατορικού πορτραίτου, δεν μπορεί να είναι προϊόν τυχαίο.

Βάσει των παραπάνω δύναται λοιπόν κανείς να θεωρήσει ότι η λειτουργία της απεικόνισης του Κωνσταντίνου συνίσταται ακριβώς στο να υπονοεί το σύγχρονο αυτο-

ση με την αυτοκρατορική ιδεολογία). Βλ. παραπάνω, υποσημ. 1.

²² Καλομοιράκης, ό.π. (υποσημ. 13). Για τα σερβικά πορτραίτα του 13ου αιώνα, βλ. S. Radojčić, *Portreti srpski vladara u srednjem veku*, Σκόπια 1934, με γαλλική περίληψη. Η μαρτυρία των σερβικών και βουλγαρικών μνημείων στέκεται βέβαια αντί των αντίστοιχων βυζαντινών που δεν έχουν διατηρηθεί, αν δεχθούμε τη βασίμη υπόθεση, ότι τα τελευταία είχαν λειτουργήσει ως πρότυπα.



Εικ. 5. Paris sup. grec 309, fol. 6r. Μανουήλ Β' Παλαιολόγος (Byzantium: Faith and Power (1261 1557), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, 26).

κράτορα ως δωρητή των τοιχογραφιών. Μένει τώρα να εξετάσουμε αν αυτός είναι ο Ανδρόνικος Β' Παλαιολόγος, ο οποίος, όπως οι περισσότερες από τις παλαιότερες προτάσεις χρονολόγησης συμφωνούν, βρισκόταν στο θρόνο όταν τοιχογραφήθηκε το Πρωτάτο.

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο στην απεικόνιση αυτή του Κωνσταντίνου είναι το νεανικό πρόσωπο που, όπως ήδη επισημάνθηκε, δεν αναπαράγει τον καθιερωμένο φυσιογνωμικό τύπο. Αυτό το ασυνήθιστο χαρακτηριστικό της εικόνας του Κωνσταντίνου, η νεότητα, είναι δυνατόν να παραπέμπει με κάποιον ιδιαίτερο τρόπο στον Ανδρόνικο;

Ο Ανδρόνικος ο Β' γεννήθηκε το 1258 και, όταν το 1282 διαδέχθηκε τον πατέρα του, Μιχαήλ Η', ήταν 24 χρονών. Μεταξύ άλλων κληρονόμησε, όπως είναι γνωστό,



Εικ. 6. Άρτα, Αγία Θεοδώρα. Σαρκοφάγος της αγίας Θεοδώρας, λεπτομέρεια (Byzantium: Faith and Power (1261 1557), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, 94, εικ. 4.1, φωτ. Βελισσάριος Βουτσάς).

και τις εντάσεις που η εκκλησιαστική πολιτική του Μιχαήλ, με αποκορύφωση τη Σύνοδο της Λυών το 1274, είχε δημιουργήσει. Ο νεαρός Ανδρόνικος αποφάσισε να μην ακολουθήσει την ένωση με τη Ρώμη, δημιουργώντας έτσι ρήξη με την εκκλησιαστική πολιτική του πατέρα του.

Τα χαρακτηριστικά λοιπόν που φέρει το πρόσωπο του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο θα μπορούσαν άραγε να ταιριάζουν στο πρόσωπο που είχε ο Ανδρόνικος την εποχή της εκτέλεσης των τοιχογραφιών;

Είναι το πρόσωπο ενός νέου άνδρα, νεότερου από 30 ετών. Το γένι του είναι ακόμη νεανικό. Έχοντας ως δεδομένο ότι το πρόσωπο ενός αυτοκράτορα της εποχής όφειλε να είναι γενειοφόρο, πρέπει να αναμένει κανείς ότι το χαρακτηριστικό θα μπορούσε να τονιστεί αλλά



Εικ. 7. Χρυσόβουλλο της Μονεμβασίας, 1301, Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα. Πορταίτο του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, Αθήνα 2004, 380-381, εικ. 379).

οπωσδήποτε όχι να μειωθεί σε σχέση με την πραγματικότητα²³. Από το μοναδικό πορταίτο του Ανδρονίκου που γνωρίζω να έχει σωθεί άρτιο, το Χρυσόβουλλο της Μονεμβασίας (1301)²⁴, προκύπτει ότι ο Ανδρόνικος είχε αρκετή γενειάδα στα 43 του²⁵ (Εικ. 7). Ωστόσο, καθώς ήταν ανοιχτόχρωμος, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς μήπως το γένι του ήταν λιγότερο εμφανές σε μια πιο

τρυφερή ηλικία. Το πορταίτο του στην Απολλωνία, διατηρημένο σε αρκετά κακή κατάσταση, όπου εικονίζεται δίπλα στον πατέρα του το 1281, ένα μόλις χρόνο πριν την ανάδειξή του στο θρόνο, και ενώ ήταν ήδη 23 ετών, αφήνει πράγματι να φανεί ένα πρόσωπο σχεδόν αγένειο. Εξάλλου για την απεικόνιση στην Απολλωνία θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν και το γεγονός ότι, εφόσον δεν ήταν ακόμη αυτοκράτορας, το γένι δεν ήταν υποχρεωτικό και, επομένως, δεν χρειαζόταν να υπονοηθεί για ιδεολογικούς λόγους, αν δεν υπήρχε.

Εν πάση περιπτώσει, από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο Κωνσταντίνος του Πρωτάτου είναι πιθανό να έχει πρόσωπο παρόμοιο με του Ανδρονίκου του Β΄ σε νεαρή ηλικία, κατά συνέπεια όχι πολύ αργότερα από το 1282. Ενδειξεις άλλου είδους που αφορούν κυρίως στα εικαστικά χαρακτηριστικά και στην τεχνική των τοιχογραφιών δείχνουν να μην απαγορεύουν τη χρονολόγηση του συνόλου στις αρχές της δεκαετίας του 1280, δηλαδή λίγο μετά την ανάρρηση του Ανδρονίκου στο θρόνο²⁶.

Ένα συμπληρωματικό στοιχείο ενισχύει την άποψη ότι η νεότητα του συγκεκριμένου αυτοκρατορικού πορταίτου είναι φορτισμένη με ιδιαίτερο νόημα:

Στον απέναντι τοίχο, στον ίδιο μικρό χώρο του βορειοδυτικού διαμερίσματος, δύο παραστάσεις μοιάζουν να έχουν αποκοπεί από το περιβάλλον τους, απομονωμένες. Οι παραστάσεις αυτές είναι οι Τρεις Παίδες εν καμίνω και ο Ιησούς Δωδεκαετής στο ναό. Η απομόνωση των δύο αυτών σκηνών από τους εικονογραφικούς τους κύκλους δεν έχει ερμηνευθεί ως τώρα ικανοποιητικά²⁷. Και οι δύο αφορούν περιπτώσεις όπου καταδεικνύεται με τρόπο παράδοξο ενάντια στην κοινή πεποίθηση η παρηρησία της νεότητας. Μήπως πρόκειται για μια μορφή απολογίας της νεότητας του αυτοκράτορα, διατυπωμένη σύμφωνα με τη ρητορική των εικόνων; Ο Μανουήλ Α΄ Κομνηνός, το 12ο αιώνα, προκειμένου να υποστηρίξει την ανάρρησή του στο θρόνο, παρότι το γεγονός ότι ήταν ο νεότερος γιος του Ιωάννη Β΄ Κομνηνού, είχε χρησιμοποιήσει τον παραλληλισμό με τον Δαυίδ. Κατά την παλαιοδιαθηκική αφήγηση ο Δαυίδ

²³ Για τη σημασία του να έχει ο αυτοκράτορας γένι αυτήν την εποχή «car tout le monde sait à Byzance qu'un homme barbu est un homme entier», βλ. M. F. Auzépy, «Prolegomènes à une histoire du poil», *TM* 14 (2002), 1 12, ειδικά 10.

²⁴ Γαλάβαρης, ό.π. (υποσημ. 18).

²⁵ Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, Αθήνα 2004, 380 381, εικ. 379.

²⁶ Βλ. σχετικά Vasilakeris, *Les fresques du Prôtaton*, ό.π. (υποσημ.

10).

²⁷ Ο Δημήτρης Καλομοιράκης [ό.π. (υποσημ. 13)] τις θεωρεί μέρος του κύκλου της Πεντηκοστής, άποψη που ναι μεν εξηγεί την ύπαρξή τους στο διάκοσμο του ναού, συνδεδεμένα με το λειτουργικό ημερολόγιο, δεν εξηγεί ωστόσο ούτε τη θέση τους ούτε το (σχεδόν αντιφατικό) γεγονός ότι ο θεωρούμενος ως εικονογραφικός κύκλος παρουσιάζεται διάσπαρτος σε διάφορα σημεία του μνημείου.

είχε επιλεγεί από τον Θεό για να βασιλέψει παρόλο που ήταν ο μικρότερος γιος του Ιεσσαί. Η ρητορική της απολογίας της νεότητας πήρε και οπτική μορφή στα χρόνια του Μανουήλ, με την απεικόνιση του Χριστού Εμμανουήλ στην πίσω όψη των νομισμάτων. Η εικόνα του αυτοκράτορα παραλληλιζόταν με την εικόνα του Χριστού, τόσο ως προς το όνομα όσο και ως προς τη νεότητά²⁸.

Ένας ανάλογος, λοιπόν, τρόπος ανάγνωσης του εικονογραφικού προγράμματος του βορειοδυτικού διαμερίσματος του Πρωτάτου, που δίνει έμφαση στην παρηγοσία της νεότητας, αξίζει να εξεταστεί και να συσχετιστεί με την απεικόνιση του Κωνσταντίνου. Έχει ήδη διατυπωθεί από τις έρευνες του Δημήτρη Καλομοιράκη και του Vojislav Djurić²⁹ στο Πρωτάτο ότι η γειτονία διαφόρων θεμάτων και η σχέση τους με το λειτουργικό χώρο του ναού έχει αξιοποιηθεί για να φορτισθούν τα θέματα αυτά με επιπλέον νοήματα. Οι μελέτες του Robert Ousterhout³⁰ και του Robert Nelson³¹ έχουν αποδείξει αντίστοιχους τρόπους σημασιολόγησης και στα ψηφιδωτά και τις τοιχογραφίες της Μονής της Χώρας. Στο Πρωτάτο, η απεικόνιση του Κωνσταντίνου με τα χαρακτηριστικά του νεαρού Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου βρίσκεται ενταγμένη σε ομάδα παραστάσεων (οι Τρεις Παίδες εν καμίνω και ο Ιησούς Δωδεκαετής στο ναό), όπου προβάλλονται περιπτώσεις σοφών νέων που υπερσπίζονται την ορθή πίστη.

Το φαινόμενο να δανείζει ο αυτοκράτορας τη μορφή του σε απεικονίσεις ιερών προσώπων στα πλαίσια μιας συμβολικής παράστασης της βασιλικής εξουσίας, αν και όχι κοινό, είναι οικείο στη βυζαντινολογική έρευνα από διάφορα παραδείγματα. Από τα πιο γνωστά είναι η

πρόταση του Weitzmann να αναγνωρίσουμε το πρόσωπο του Ιουστινιανού στην απεικόνιση του Δαβίδ στο ψηφιδωτό της Μεταμόρφωσης, στο Σινά³². Ανάλογη είναι και η θέση της Μουρική σχετικά με το πρόσωπο του Κωνσταντίνου του Μονομάχου στη μορφή του Σολομώντα, στην Ανάσταση του καθολικού της Νέας Μονής στη Χίο³³. Επίσης, ο Kitzinger είχε επισημάνει στα ψηφιδωτά της Martorana την ομοιότητα ανάμεσα στο πρόσωπο του Χριστού με εκείνο του Ρογήρου³⁴.

Ειδικότερα, η απεικόνιση του Κωνσταντίνου συσχετισμένη με τον αυτοκράτορα της εποχής έχει επισημανθεί και από τη Sirarpie Der Nersessian στις μικρογραφίες του χειρογράφου Par. gr. 510 και αφορά στον Βασίλειο Α΄³⁵. Ένα επιπλέον παράδειγμα, το οποίο παρουσιάζει ακόμα μεγαλύτερη αντιστοιχία με το Πρωτάτο, υπάρχει στο μεγάλο σέκρετο του πατριαρχείου, στην Αγία Σοφία. Πρόκειται για την ψηφιδωτή παράσταση του Κωνσταντίνου που έχει θεωρηθεί από τους Cormack και Hawkins ότι φέρει το φυσιογνωμικό τύπο κάποιου σύγχρονου με την εκτέλεση του έργου αυτοκράτορα (ή συμβασιλέα)³⁶. Το κύριο κριτήριο που οδήγησε τους δύο ερευνητές σε αυτό το συμπέρασμα είναι ο ασυνήθιστος για το πρόσωπο του Κωνσταντίνου φυσιογνωμικός τύπος και η ομοιότητά του με μέλη της οικογένειας του Βασιλείου Α΄.

Η πρόταση λοιπόν να αναγνωρίσουμε στην απεικόνιση του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο το πρόσωπο του Ανδρονίκου Β΄, είτε το πραγματικό είτε το συμβολικό, δεν αποτελεί μεθοδολογική πρωτοτυπία.

Αν πράγματι πρόκειται για τον Ανδρόνικο Β΄, τότε θα πρέπει να αποδοθεί πολιτικό περιεχόμενο στη χειρονομία του αυτοκράτορα να διακοσμήσει με τοιχογραφίες

²⁸ R. Macrides, «From the Komnenoi to the Palaiologoi: Imperial Models in Decline and Exile», *New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries* (ed. P. Magdalino), Aldershot Hampshire 1994, 276, όπου και εκτενέστερη βιβλιογραφία. Σχετικά με την προσωπικότητα και την πολιτική του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού, βλ. τις μελέτες του P. Magdalino, όπως «The Phenomenon of Manuel I Komnenos», *Byzantium and the West, c. 850-c. 1200* (ed. J. D. Howard Johnston), Amsterdam 1988, 179-180 και *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge 1993, ιδιαίτερα την εισαγωγή, 1-26.

²⁹ Καλομοιράκης, ό.π. (υποσημ. 13) και Djurić, «Les conceptions hagiologiques», ό.π. (υποσημ. 14).

³⁰ R. Ousterhout, «Temporal Structuring in the Chora Parekklesion», *Gesta* 34/1 (1995), 63-76.

³¹ R. S. Nelson, «Heavenly allies at the Chora», *Gesta* 43 (2004), 31-40. Ο ίδιος, «The Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth Century Constantinople», *BMGS* 23 (1999), 67-101. Ο ίδιος, «Taxation with Representation. Visual Narrative and the

Political Field of the Kariye Camii», *Art History* 22 (1999), 56-82.

³² G. H. Forsyth K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973, 25.

³³ D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, τ. I, Αθήνα 1985, 136-138.

³⁴ E. Kitzinger, «On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo», *Proposizioni* 3 (1950), 31-35 ανατυπωμένο στο: ο ίδιος, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington London 1976, 320-325. Επίσης ο ίδιος, *The Mosaics of St. Mary of the Admiral in Palermo*, Washington DC 1990, 189 κ.ε.

³⁵ S. Der Nersessian, «The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris Gr. 510. A Study of the Connection between Text and Images», *DOP* 16 (1962), 220, σημ. 108.

³⁶ R. Cormack E. W. Hawkins, «The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp», *DOP* 31 (1977), 230-231, 240-241, εικ. C, 46-47.

τον κεντρικό ναό της τότε σημαντικότερης μοναστικής κοινότητας του Βυζαντίου. Η χορηγία αυτή εύκολα μπορεί να συνδεθεί με την πρόσφατη απόφασή του να αλλάξει την εκκλησιαστική πολιτική του κράτους³⁷.

Βεβαίως ο Ανδρόνικος είχε ένα μικρότερο αδερφό, γεννημένο το 1261, που έφερε τον τίτλο του δεσπότη, και ο οποίος και Κωνσταντίνος λεγόταν και ζούσε στη Θεσσαλονίκη και, ως νεότερος, θα μπορούσε να έχει το νεανικό αυτό πρόσωπο γύρω στα 1290, όπου συχνά χρονολογείται ο ζωγραφικός διάκοσμος του Πρωτάτου³⁸. Ωστόσο, η στολή του δεσπότη ήταν διαφορετική και δεν μπορεί να εξεταστεί η πιθανότητα να έχει απεικονισθεί ο δεσπότης ντυμένος αυτοκράτορας μέσα στο Πρωτάτο. Όσο για τη διαμονή του στη Θεσσαλονίκη, δεν τον τοποθετεί πιο κοντά στα αθωνικά πράγματα από όσο ήταν η Κωνσταντινούπολη και το ίδιο το αυτοκρατορικό περιβάλλον.

Συνοψίζοντας, η εξέταση αυτής της ασυνήθιστης απεικόνισης επιτρέπει να προτείνει κανείς μια υπόθεση για τις συνθήκες δημιουργίας των τοιχογραφιών του Πρωτάτου: ότι χορηγήθηκαν από τον Ανδρόνικο Β' λίγο μετά την άνοδό του στο θρόνο, επομένως το 1283 ή λίγο αργότερα. Είναι λοιπόν πιθανό ο νεαρός αυτοκράτορας να προσέφερε στους αγιορείτες ένα τόσο επιμελημένο και σύνθετο ζωγραφικό σύνολο για το διοικητικό και λατρευτικό τους κέντρο, ως σημαίνουσα δήλωση της πολιτικής του. Μείζων αποστολή αυτού του εικαστικού μανιφέστου ήταν να πείσει για την ορθοδοξία του, αντιπαράβάλλοντας τη δική του εκκλησιαστική στάση προς εκείνη του πατέρα του.

Ποιος όμως μπορεί να είναι ο λόγος που έχει απεικονισθεί ο Ανδρόνικος έμμεσα, με αυτή τη μορφή, και όχι άμεσα, υπό τη μορφή ενός πραγματικού πορτραίτου;

Με άλλα λόγια, ποια λειτουργία επιτελεί η αμφισημία της απεικόνισης;

Ο Μιχαήλ Η', ο πατέρας του Ανδρόνικου, είχε χαρακτηριστεί ως «Νέος Κωνσταντίνος», όπως κατά καιρούς αρκετοί άλλοι βυζαντινοί αυτοκράτορες μέχρι τον Βασίλειο Α'³⁹. Φαίνεται πιθανό ο Ανδρόνικος Β' να ιδιοποιήθηκε τον τίτλο «Νέος Κωνσταντίνος» που έφερε ο πατέρας του: σε μια από τις δημοσιευμένες επιστολές του προς τον Ανδρόνικο, όπως έχει ήδη επισημάνει ο Καλομοιράκης, ο πατριάρχης Αθανάσιος τον παραλληλίζει με τον επιφανή προκάτοχό του, Κωνσταντίνο⁴⁰. Θα ήταν μάλιστα βάσιμο να υποθέσουμε πως η ιδιοποίηση του τίτλου είχε γίνει ήδη από τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του, πριν την επιστολή του Αθανασίου, στην περίοδο που ο νεαρός αυτοκράτορας μερμνούσε για την εδραίωση της εξουσίας του. Ο Μιχαήλ παραλληλίστηκε με τον Κωνσταντίνο γιατί ανέκτησε τη Βασιλεύουσα. Ο Ανδρόνικος συσχετίστηκε με τον Κωνσταντίνο προφανώς επειδή έφερε πίσω την αυτοκρατορία στην ορθοδοξία, ανατρέποντας τη φιλενωτική εκκλησιαστική πολιτική του πατέρα του.

Η ρητορική κατασκευή του Νέου Κωνσταντίνου είναι ένα παράδειγμα νοητής εικόνας που γεννήθηκε μέσα στη ρητορική της βυζαντινής αυλής, το οποίο είναι συγκρίσιμο στη δομή και στη λειτουργία του με αυτήν την υλική εικόνα, φτιαγμένη με πινέλο πάνω σε τοίχο.

Θα μπορούσε να παραβάλει κανείς την εικόνα του Πρωτάτου με μια άλλη, άμεσα παράγωγο της ρητορικής κατασκευής του Νέου Κωνσταντίνου, την οποία αναφέρει ο Παχυμέρης: επάνω στον πέπλο που ο πατριάρχης Γερμανός ανάρτησε στην Αγία Σοφία, ανάμεσα σε δύο κίονες⁴¹. Παρίστανε τον Μιχαήλ Η' ως Νέο Κωνσταντίνο. Δεν σώζεται περιγραφή της εικόνας, η οποία

³⁷ Για μια συνοπτική παρουσίαση της στροφής στην εκκλησιαστική πολιτική της αυτοκρατορίας στα χρόνια του Ανδρόνικου Β', βλ. το σχετικό κεφάλαιο του D. M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium: 1261-1453*, Cambridge 1993², 93 106.

³⁸ Για το δεσπότη Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, βλ. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, τ. 9, αρθ. 21.492.

³⁹ Βλ. σχετικά Macrides, «The New Constantine», ό.π. (υποσημ. 21), 13 41. Η ρητορική της ιδεολογικής αυτής κατασκευής πήρε και καθαρή εικαστική μορφή στα χρόνια του Μιχαήλ, όπως έδειξε ο Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», ό.π. (υποσημ. 18), βλ. παραπάνω υποσημ. 10.

⁴⁰ Το κείμενο αξίζει για τη ρητορική του να παρατεθεί: «...Δι' ἣν καὶ ἡμῖν οὐ διέλιπε κήδεσθαι ἐπαίνους καὶ εὐφημίας καταγεραίρειν, καὶ στολαῖς ἱεραρχικαῖς καὶ ἱεραῖς εἰκόσι ταῖς μετὰ κόσμου καὶ εὐεργεσίαις ἀσυγκρίτως τὴν ἐκκλησίαν καταπλουτῶν, ὥς οὐ ποτὲ τῶν πατριαρχούντων τινὸς τοιούτων ἐπαπολαύσαι πρὸς τῶν ἀνάκθεον εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων αὐτοκρατόρων, εἰ μήπου καὶ

τὴν παρίσωσιν πρὸς τῷ τοῦτου πατρὶ κατὰ πνεῦμα, τῷ μεγάλῳ φημὶ καὶ ἰσαποστόλῳ (δηλ. τὸν Κωνσταντίνῳ) εἰκάσειεν ἄν τις, ἐν ταῖς κατὰ τὸν ἐν ἁγίοις ἐκείνον τιμαῖς ἱερώτατον Σάββεστον, εἰ κἀκείνους τὸ μέσον πρὸς τὰ ἡμέτερα ὅσον ἀκτίνος ἡλιακῆς τοὺς πρὸς αὐτὴν ἀτενίζοντας. Δι' ἧ καὶ πλουσιοπαρόχως ἀνταμειφθεῖ πρὸς τοῦ Παντάνακτος καθὰ τῷ μεγάλῳ ἐκείνῳ ἐν βασιλεῦσι τὰ γέρα καὶ πρώτῳ ἐν ὀρθοδόξοις, ὑποστρωννύντος καὶ τούτῳ Θεοῦ ὑπὸ πόδας αὐτοῦ τοὺς ἐχθροὺς ἴσα καὶ λεανθέντι πηλῷ πλατειῶν, ἐν δέ γε τῇ βασιλείᾳ Χριστοῦ ἐκείνῳ συνευχαρισθῆναι καὶ ἐν Θεῷ γάνυσθαι» (A. M. Talbot, *The Correspondance of Athanasius I Patriarch of Constantinople. Letters to the Emperor Andronicus II, Members of the Imperial Family, and Officials*, CFHB VII, Dumbarton Oaks, Washington DC 1975, 286).

⁴¹ Georges Pachymères, *Relations historiques* (επιμ. A. Failler), CFHB 24/2, τ. II, 614, 13 16. Βλ. σχετικά Macrides, «The New Constantine», ό.π. (υποσημ. 21), 22 24 και 41.

ήταν υφασμένη με χρυσό νήμα σε κάμπο από βιολετί με-τάξι. Ο Τίτος Παπαμαστοράκης, ωστόσο, είχε πολύ πειστικά υποστηρίξει με βάση τα σωζόμενα αυτοκρατορικά πορτραίτα, ότι το πρόσωπο της μορφής θα πρέπει να απέδιδε και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, τα οποία θα άλλαξαν υποχρεωτικά μαζί με την επιγραφή, όταν η σύνθετη αυτή απεικόνιση μετατράπηκε το 1306 από τον πατριάρχη Αθανάσιο σε απλή απεικόνιση του Κωνσταντίνου⁴². Η φυσιογνωμική ομοιότητα του Νέου Κωνσταντίνου με τον παλαιό είναι απαραίτητη προκειμένου γίνει η ταύτιση και να αποδοθούν στο σύγχρονο αυτοκράτορα οι αρετές του προτύπου του. Κατά συνέπεια η πιθανή φυσιογνωμική ομοιότητα της εικόνας του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο με τον Ανδρόνικο Β΄ αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την αποτελεσματικότητα της ρητορικής κατασκευής.

Δέκτες ωστόσο αυτής της ρητορικής μπορούσαν να είναι και όσοι δεν είχαν οικειότητα με το πρόσωπο του αυτοκράτορα, χάρις στο χαρακτηριστικό της νεότητας. Το στοιχείο αυτό, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο, είναι συνδεδεμένο με την άμεση παραγωγή του συσχετισμού. Ο καθένας ήξερε ότι ο νέος αυτοκράτορας είναι

και στην ηλικία νέος, εφόσον είναι ο γιος του προηγούμενου αυτοκράτορα. Επομένως ο σύγχρονος με τη ζωγραφική του Πρωτάτου θεατής, εύκολα θα ταύτιζε την εικόνα ενός νεαρού αυτοκράτορα με το δικό του αυτοκράτορα, ακόμη και αν δεν τον είχε δει, όπως εξάλλου και οι περισσότεροι από τους συγχρόνους του.

Επιπλέον η νεότητα, ως χαρακτηριστικό ενός αυτοκρατορικού πορτραίτου σε περιπτώσεις διαδοχής, μπορεί να λειτουργήσει ως ένα στοιχείο, ή καλύτερα ως ένα σημαίνον της αλλαγής του ηγέτη, της διακοπής, ίσως ακόμα και της ρήξης με το προηγούμενο καθεστώς. Ο Gilbert Dagron αναφέρει σχετικά βυζαντινά παραδείγματα⁴³.

Στην περίπτωση της απεικόνισης του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο η λειτουργία ενός τέτοιου σημαίνοντος συνδυάζεται με μια επιπλέον παράμετρο: ο Μιχαήλ Η΄ ήταν κατεξοχήν γνωστός ως Νέος Κωνσταντίνος⁴⁴. Μήπως λοιπόν η παρουσίαση ενός νεαρού Κωνσταντίνου δεν αποτελεί ταυτόχρονα και αμφισβήτηση της ομοιότητας του γηραιότερου πρώην αυτοκράτορα με το πρότυπό του; Αν λάβει κανείς υπ΄ όψιν και αυτήν τη σημασία, η απεικόνιση του Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο δεν δηλώνει μόνο «μοιάζω με τον Ανδρόνικο», αλλά και «δεν μοιάζω με τον Μιχαήλ».

⁴² T. Papamastorakis, «Tampering with History: from Michael III to Michael VIII», *BZ* 96.1 (2003), 193-209.

⁴³ G. Dagron, *Empereur et prêtre : étude sur le «césaropapisme» byzantin*, Παρίσι 1996, 33-73.

⁴⁴ Είχε υιοθετήσει τον τίτλο με τέτοιο ζήλο που κάποτε εμφανίζεται και στην υπογραφή του, όπως στο μολυβδόβουλλο του Νομισματικού Μουσείου: βλ. *Byzantium Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 19), 31-32, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

THE PROTATON FRESCOES AND THE EMPEROR'S FACE

Among the Palaiologan frescoes of the Protaton church on Mount Athos can be found an unusual representation of Constantine. The image is situated on the west facade of the south-western pier, at the lower register, a position that makes it directly visible to the beholder who, in Byzantine times, would have entered the church from the west. Kalomoirakis has already noted certain features that stand out – the absence of St. Helena and the fact that the image is situated at a place which in the Serbian and Bulgarian churches of the time is usually occupied by the patron king – which he takes as an indication that Andronicus II commissioned the mural decoration. Yet there are other peculiar features: the fact that Constantine is not associated with the True Cross, that he is dressed as a Palaiologan emperor with the fitting insignia (a feature known only from examples that postdate the Protaton), and especially that his face represents a visibly younger individual different from the usual physiognomic type of Constantine.

To the eyes of a Byzantine viewer all these elements would combine to give the effect that one stands in front of an image of the emperor in power. But then the inscription comes as a surprise: it reads *Saint Constantine*. Therefore, there is a significant divergence in the representation of this figure, between image and inscription. One could say

that the inscription proves decisive for identifying the depicted person, so that there is no doubt for either the scholar or the contemporary Byzantine viewer as to the identity of this Constantine. Nevertheless the contrast of image and inscription creates the necessary space for bringing together the identity of the ancient emperor with the present one. But this leads to the question: what function is served by this fusion?

Michael VIII Palaiologos was labeled as the “New Constantine,” because he had re-established Byzantine rule to the capital. However, when Andronicus II succeeded his father to the throne in 1282 at the age of 24, he changed the religious policy of the state and cancelled the union with the Church of Rome. By giving his young face to the image of Constantine in the Protaton frescoes, which in all likelihood he offered to the monks of Athos shortly after he ascended to the throne, Andronicus made a clear statement. By these means he dissociated himself from his father, while at the same time appropriating his father's venerable association with Constantine. This new “New Constantine” was going to be a defender of orthodoxy, unlike the old one. The image of a young Constantine in the Protaton affirms “I look like Andronicus,” but also “I don't look like Michael.”