

Καταναλώνοντας τη Θρησκεία.
Σημειώσεις σχετικά με την έκθεση
Θησαυροί του Αγίου Όρους

«Patriotism is a major stimulus for preserving
and displaying the tangible past».

Lowenthal 1975, 13

Η ΕΝΔΕΚΑΜΗΝΗ ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ «θησαυρών του Αγίου Όρους»¹ έθεσε μια σειρά από πολύ ενδιαφέροντα προβλήματα, που σχετίζονται άμεσα με το ευρύτερο ζήτημα χρησιμοποίησης στοιχείων υλικής κουλτούρας² κατά τη διαδικασία κατασκευής ορισμών της εθνικής ταυτότητας. Πρόκειται για ένα διευρυνόμενο διεπιστημονικό πεδίο μελέτης του ρόλου των υλικών μορφών (αρχιτεκτονικές δομές, εμβλήματα, συγκεκριμένες τοποθεσίες κλπ.) στις ιστορικοπολιτισμικές διαδικασίες θέσμισης του κοινωνικού. Μια παρόμοια προσέγγιση θέτει το πρόβλημα της μελέτης των κοινωνικών πρακτικών σε άμεση σχέση με τη μελέτη του υλικού χώρου, μέσα στον οποίο οι πρακτικές αυτές λαμβά-

1. «Θησαυροί του Αγίου Όρους», Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, 21 Ιουνίου έως 31 Δεκεμβρίου 1997 — με τετράμηνη παράταση, έως 30 Απριλίου 1998. Σύμφωνα με τον επίσημο απολογισμό, η έκθεση συγκέντρωσε πάνω από μισό εκατομμύριο επισκέπτες και τα έσοδα ξεπερνούν το ένα δισεκατομμύριο δραχμές.

2. Μετάφραση του όρου Material Culture. Ένας συμβατικός ορισμός του όρου δίνεται από τους M. Shanks και C. Tilley στις συμπερασματικές παραγράφους 3.4, 3.4.1, 3.5 του προγραμματικού κειμένου «Notes Towards a New Problematic», *Social Theory and Archaeology*, Λονδίνο 1987, σ. 211: «Ο Γλυκός Πολιτισμός έχει ενεργό χαρακτήρα. Το νόημα δημιουργείται πάντοτε με ενεργητικό τρόπο. Έτσι, το νόημα που αποδίδεται σε οποιοδήποτε ζήτημα πρέπει να στηρίζεται σε κάποια επιχειρηματολογία η οποία να διεξέρχεται όλα τα υπέρ και τα κατά. Τα νοήματα διαμεσολαβούνται από συμφέροντα και κοινωνικές στρα-

νουν χώρα, καθώς και των αντικειμένων διαχείρισης και προσανατολισμού τους. Πρόκειται για οπτική που οδηγεί στην εθνογραφική μελέτη του τρόπου συγκυριακής διαντίδρασης των κοινωνικών υποκειμένων, όπως αυτά κινούνται μέσα σε ιστορικά μεταβαλλόμενα τοπία. Τοπία, η υλικότητα των οποίων διαμορφώνει τη δράση των κοινωνικών υποκειμένων που τα διατρέχουν και τα κατοικούν ενώ, και τα ίδια, διαμορφώνονται από τη δράση αυτή.

Στην προκειμένη περίπτωση μπορούμε —χωρίς, πιστεύω, τον κίνδυνο υπερβολικής απλούστευσης— να διακρίνουμε τους ακόλουθους άξονες προβληματισμού: Κατ' αρχήν, προκύπτει το ζήτημα της μεταφοράς στοιχείων της αθωνίτικης υλικής κουλτούρας από έναν κλειστό μοναστικό χώρο σε μια δημόσια έκθεση. Τι είδους κοινωνικές τακτικές διαπραγμάτευσης αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια της έκθεσης, κάνοντας δυνατή αυτή τη μεταφορά; Πώς διαπλέκονται με την πρωτόγνωρη επιτυχία της σε όρους μαζικής κατανάλωσης; Το ζήτημα που τίθεται, επιπλέον, συνίσταται στην αλληλεπίδραση που αναπτύχθηκε μεταξύ της έκθεσης, του μουσείου που τη φιλοξένησε και του ιστορικού κέντρου της Θεσσαλονίκης. Πώς μπορούμε να κατανοήσουμε τη διάχυση των μαζικά αναπαραγόμενων ιερών εικόνων στο τοπίο της πόλης (ως posters, postcards); Τι είδους διαλεκτική αναπτύχθηκε μεταξύ των κειμηλίων, των μαζικών (φωτογραφικών) αναπαραγωγών τους και των αρχιτεκτονικών μακροδομών του ιστορικού κέντρου; Πώς ο λόγος των μέσων μαζικής επικοινωνίας, που την περίοδο της έκθεσης επιδόθηκαν σε ένα σχετιζόμενο με το Βυζάντιο και την ορθοδοξία εθνικό φαντασικό κίνημα,³ επικαθόρισε τη σχέση μεταξύ κειμηλίου και αναπαραγωγής;

τηγικές. Ο Γλιτικός Πολιτισμός αποτελεί ένα ανοικτό σύστημα, μια αλυσίδα σημαίνοντων με εγγενή πολυσημία. Ο Γλιτικός Πολιτισμός συνιστά έναν υποστασιοποιημένο διάυλο επικοινωνίας, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιείται ως σύνολο σημασιολογικών πόρων και να ενεργοποιείται σε μήτρες συμφραζομένων που εκφράζουν διαφορετικές κοινωνικές στρατηγικές». Για μια εκτενέστερη συζήτηση των σχέσεων υλικής κουλτούρας, εξουσίας και μουσειακών χώρων, βλ. τον συλλογικό τόμο D. Miller, M. Rowlands και C. Tilley (eds.), *Domination and Resistance*, Λονδίνο 1995, όπως και τη συλλογή μελετών της M. Pearce, *Museum Studies in Material Culture*, Λονδίνο 1989.

3. Μετάφραση του όρου National Imaginary που προτάθηκε από τον Σ. Γουργούρη στο έργο του *Dream Nation, Enlightenment, Civilization and the Constitution of Modern*

Στην εργασία αυτή θα επιχειρηθεί μια κριτική σύγκριση των διαφόρων ιδεολογικών συστημάτων σημασιοδότησης και ταξινόμησης των αντικειμένων της έκθεσης, όπως αυτά αρθρώθηκαν αμοιβαία στην εξεταζόμενη συγκυρία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η προτεινόμενη εδώ αναλυτική θα κινηθεί μεταξύ μουσειογραφικής δομής, ρητορικών μορφωμάτων και καταναλωτικών πρακτικών, έτσι ώστε να φωτίσει ασυνεχείς συσχετισμούς δύναμης και ανισόμορφες ιδεολογικές ταξινομήσεις, διαλεκτικά συνυπάρχουσες στον υλικό χώρο.

Η έκθεση ως μουσειογραφική δομή

Ποτέ πριν στην ιστορία των ελληνικών μουσείων τόσα πολλά αντικείμενα ορθόδοξης χριστιανικής λατρείας δεν εκτέθηκαν σε έναν κατ' εξοχήν δημόσιο, μη καθαγιασμένο, χώρο. Τα κειμήλια που εκτέθηκαν μετακινήθηκαν από μια πολυεθνική ορθόδοξη μοναστική κοινότητα σε ένα δημόσιο μουσείο, προκειμένου να γίνουν αντικείμενα παρατήρησης, μεταξύ των άλλων, και από άθεους, αλλόθρησκους, γυναίκες, να διαφημιστούν μαζικά, να συζητηθούν ως αντικείμενα τέχνης, πιθανώς και να αγγιχτούν κρυφά. Για τη μελέτη υλικής κουλτούρας, αυτή η ριζική ανασηματοδότηση/αναπλασίωση μπορεί να ιδω-

Greece, California 1996. Ακολουθώ εδώ τη μετάφραση του όρου από τον Γ. Τσιώλη στην παρουσίαση της σχετικής μελέτης, εφ. Το Βήμα, 4.5.1997, που συνοψίζει το εύρος των πρακτικών θέσμησης εθνικών ταυτοτήτων που επιδιώκει να σημασιοδοτήσει ο όρος: Το «εθνικό φαντασιόκοπημα» δεν είναι μόνο ένας πολιτικός κόπος χτισίματος, όπως για παράδειγμα η Γαλλική Επανάσταση. Είναι επίσης, και ίσως κατά κύριο λόγο, το αρχιτεκτόνημα που στήνουν η ποίηση-έθνος, η πεζογραφία, η γλώσσα, η παιδεία – η πολιτισμική δραστηριότητα γενικά». Ωστόσο η παρατήρηση του Σ. Γουργούρη, «το κρίσιμο ερώτημα στη συγκρότηση του έθνους είναι ο τρόπος με τον οποίο ένας λαός “υποχρεώνεται” να συγκροτεί και να ανασυγκροτεί συνεχώς τον εαυτό του ως διακριτή εθνική κοινότητα, η οποία θεωρείται πάντοτε ότι διαθέτει ήδη αυτόν τον αποκλειστικό χαρακτήρα», αφήνει πιστεύω, χώρο για μια πιο διεγερμένη ερμηνεία του όρου, που να περιλαμβάνει και μορφές καθημερινών, προφορικών αφηγήσεων. Μελέτης, δηλαδή, πρακτικών που να εστιάζουν ακριβώς στον ανοιχτό και διαδικαστικό χαρακτήρα της θέσμησης εθνικής ταυτότητας.

θεί ως διαδικασία η οποία κατέστησε τα συγκεκριμένα αντικείμενα περισσότερο ορατά και προσεγγίσιμα. Στην παρούσα ενότητα θα εξετασθεί η πιο άμεση, υλική πλευρά αυτής της διαδικασίας, η μουσειογραφική, δηλαδή, δομή της έκθεσης του Άθω. Δεν θα μας απασχολήσει, λοιπόν, η αρχαιολογική σημασία καθενός από τα εκτιθέμενα αντικείμενα, αλλά μάλλον ο επιλεγμένος τρόπος έκθεσής τους στον χώρο του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού.

Η έκθεση χαρακτηρίζεται από μια σαφώς διακριτή μουσειογραφική δομή. Ο μουσειακός χώρος, πέρα από του να συνιστά μια απλή και ουδέτερη υποδοχή των αντικειμένων, διαμορφώθηκε με τέτοιον τρόπο ώστε να συνιστά αναπόσπαστο μέρος της εμπειρίας της επίσκεψης στην έκθεση (γεγονός που υπογραμμίζεται στον ίδιο τον απολογισμό της). Μπορεί, κατά συνέπεια, να διαβαστεί έως ένα μετα-κείμενο αναφορικά προς τα ίδια τα αντικείμενα, ένα κανονικοποιητικό πλαίσιο που επιδιώκει τη σύμπτωση του βλέμματος του επισκέπτη με αυτό του επιμελητή. Όντας, λοιπόν, η πιο έκδηλη από τις σχετιζόμενες με την έκθεση, ιδεολογικές ταξινομήσεις, αποτελεί ένα ικανοποιητικό σημείο έναρξης της ανάλυσης.⁴

Η έκθεση ξεδιπλώθηκε σε μια έκταση χιλίων εξακοσίων τετραγωνικών μέτρων, κάνοντας χρήση των έξι από τις οκτώ αίθουσες του μουσείου. Μέσα σε αυτές, εκτέθηκαν πάνω από χίλια αντικείμενα της υλικής κουλτούρας του Άθω. Η διάκριση του χώρου σε πέντε ενότητες και είκοσι δύο τομείς αναδιαμόρφωσαν το εσωτερικό του μουσείου σε σειρές ειδικά κατασκευασμένων εσοχών και εξοχών, οργανωμένων γύρω από τον θεολογικό/αποκαλυπτικό θεματικό άξονα *Πλατυτέρα-Εσταυρωμένος-Ανάσταση*. Χρησιμοποιώντας τα λόγια της Δ. Γουργιώτη, μέλους της επιτροπής μουσειογραφικής μελέτης, η έκθεση οργανώθηκε ως «μια πορεία από τα έξω προς τα μέσα, από την Ίλη προς το Πνεύμα, από τον Άνθρωπο προς τη Θεανθρωπία».⁵

4. Εδώ οφείλω να επισημάνω τις μουσειολογικές κριτικές των Χ. Καμπουράκη, «Εκκλησιαστικοί ή Κοσμικοί Θησαυροί», *εφ. Τα Νέα*, 16.7.1997, Μ. Σιάλτσα, «Θησαυροί που Ξυπνούν Μνήμες», *εφ. Τα Νέα*, 11.4.1998, Λ. Φραγκουδάκη, «Ιεροί Θησαυροί και Εύθραστη Δημοκρατία», *εφ. Τα Νέα*, 4. 10. 97.

5. Βλ. «Έκθεση "Θησαυροί του Αγίου Όρους": Απολογισμός», *Θεσσαλονίκη* 1998, σ. 16.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εικόνα της Πλατυτέρας εισήγε τον επισκέπτη στο χώρο της έκθεσης. Οι μεγεθυμένες αναπαραγωγές της εικόνας, που κυριαρχούσαν στις εναρκτήριες ενότητες της «Αρχιτεκτονικής» και του «Φυσικού Πλούτου», σημασιοδότησαν το χώρο ως μέρος του Κήπου της Παναγίας (Αγίου Όρους). Ακολούθως, η τρίτη ενότητα του «Πανοράματος» εστίασε στην ομοιοστασία της ζωής του Αγίου Όρους, κυρίως μέσα από την επιλεκτική χρήση του ασπρόμαυρου φιλμ και συγκεκριμένων αφηγηματικών μοτίβων παραμυθικού χαρακτήρα. Η πολλαπλασιαστική παρουσία του σταυρικού σημείου οδηγούσε, δια μέσου της τέταρτης ενότητας, «Καθημερινός Βίος / Λατρεία», στην τελική αίθουσα της Ανάστασης, όπου ο επισκέπτης ερχόταν υποθετικά σε επαφή με το εσώτερο, λυτρωτικό μήνυμα του αθωνίτικου μοναχισμού.

Εάν επιλέξουμε τη θεώρηση της έκθεσης ως «σεναρίου», τότε είναι σαφές ότι πρόκειται για ένα σενάριο με δύο πρωταγωνιστές: τους αποκαλούμενους «θησαυρούς» του Αγίου Όρους και την πνευματική υπόσταση/λαμπρότητα του αθωνίτικου μοναχισμού. Έτσι, το σύνολο της μουσειογραφικής οργάνωσης των εκθεσιακών χώρων επιδίωξε τη σύνδεση των «θησαυρών» με την πνευματική λαμπρότητα της αθωνίτικης μοναστικής εμπειρίας, ώστε ο υλικός πλούτος των εκθεμάτων να αποκτήσει σημασία εμβληματική. Αυτό επιδιώχθηκε κυρίως μέσα από τη σχεδόν αφηνιάστικη έκθεση του επισκέπτη στη θέα των «θησαυρών». Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο επισκέπτης, κινούμενος μεταξύ των δύο πρώτων αιθουσών της έκθεσης και των δύο επόμενων, ερχόταν σε επαφή σχεδόν με το σύνολο των εκθεμάτων, ενώ στις δύο τελευταίες αίθουσες παρουσιαζόταν μόνο ένα αντικείμενο και μια μεγεθυμένη αναπαραγωγή. Ωστόσο, αυτά τα δύο εκθέματα, μια Άκρα Ταπείνωση και μια *Εις Άδου Κάθοδος* του ιστ' αιώνα, αποσκοπούσαν, σύμφωνα με το μουσειογραφικό σενάριο, όχι πλέον στον εντυπωσιασμό των επισκεπτών (όπως οι προηγούμενες αίθουσες) αλλά στη διδασχή τους.

Με μουσειολογικούς όρους, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ενώ οι δύο πρώτες ενότητες εισήγαν τον επισκέπτη στον Άθω και οι δύο ακόλουθες επιδείκνυαν τον αθωνίτικο κειμηλιακό πλούτο, οι δύο τελευταίες ενότητες αποσκοπούσαν στην έκθεση του ίδιου του «αθωνίτικου πνεύματος». Οι

σχεδιαστικοί χειρισμοί ακολούθησαν πιστά αυτό το σενάριο, εστιάζοντας στη δημιουργία όλο και περισσότερο λαβυρινθοειδών διαβάσεων, απομιμήσεων εκκλησιαστικών ή μοναστηριακών χώρων και φωτισμών εναλλασσόμενης έντασης. Η σημασία αυτών των σχεδιαστικών χειρισμών στην προβολή του επιλεγμένου μουσειογραφικού σεναρίου γινόταν περισσότερο εμφανής στις δύο τελευταίες ενότητες, όπου η ουσιαστική απουσία εκθεμάτων αντισταθμιζόταν με τη δημιουργία μιας ημιφωτισμένης μικρής αίθουσας πλημμυρισμένης από ηχογραφημένες ψαλμωδίες και περιστοιχισμένης από ψευδαισθητικές φιγούρες μοναχών.

Το μουσειογραφικό σενάριο βασίστηκε, λοιπόν, σε ένα εμφανές τριπλό ρητορικό πολύτροπο: "Μια εναρκτήρια μετωνυμία που καθιστά τον εκθεσιακό χώρο ένα (άλλο) «περιβόλι της Παναγιάς», μια μεταφορά που καθιερώνει τον εκθεσιακό χώρο έως μοναστηριακό (μέσα από την επανάληψη του σταυρικού σημείου, τους ψαλμούς, την εκτεταμένη χρήση απομίμησης παλιού ξύλου) και μια τελική μετωνυμία, που εγγράφει την προηγηθείσα πορεία μέσα στον εκθεσιακό χώρο ως (άλλη) πορεία λύτρωσης. Η συνεκδοχική, ωστόσο, άρθρωση αυτού του σημασιολογικού πολύτροπου στον υλικό χώρο παρέμεινε εκκρεμής, ώστε πολύ δύσκολα να μπορούμε να μιλήσουμε για την επίτευξη μιας απροβλημάτιστης μουσειολογικής αφήγησης της έκθεσης. Δυο λόγοι μπορούν να επισημανθούν κυρίως. Κατ' αρχήν, όπως προαναφέρθηκε, η πυκνή παρουσία αντικειμένων οδήγησε σε αποσάθρωση το μουσειογραφικό σενάριο και μοιραία σε αποπροσανατολισμό τους επισκέπτες.

6. Ακολουθώ εδώ τον ορισμό του πολύτροπου που προτείνει E. Ohnuki-Tierney ως ενός πεδίου σχέσεων σύμφωνα με το οποίο το νόημα παράγεται από τη συνεκδοχική άρθρωση της μεταφοράς και της μετωνυμίας στο πλαίσιο ενός συνδυαστικού τρόπου αφήγησης: «Το πολύτροπο βασίζεται στην αναλογία ανάμεσα σε δύο σημασιολογικά πεδία, των οποίων η μετωνυμική σύνδεση διενεργείται με τη μεταφορική απόδοση κατηγορημάτων/κατηγορουμένων». J. M. Fernandez (ed.), *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*, Καλιφόρνια 1991, σ. 187. Για την ανάλυση της επιλεγμένης μουσειογραφίας ως μορφής αφήγησης, βλ. M. Bal, «The Discourse of the Museum», στο R. Greenberg (επιμ.), *Thinking About Exhibitions*, Λονδίνο 1996. Για την ενυπάρχουσα δυναμική μεταξύ του πεδίου της υλικής κουλτούρας και των ρητορικών τρόπων, όπως, η μεταφορά βλ. την πρόσφατη συλλογή άρθρων του C. Tilley, *Metaphor and Material Culture*, 1999).

Μια δεύτερη, περισσότερο άδηλη, πλευρά της μουσειογραφικής ιδιότητας της έκθεσης αφορά τη σχέση της με τον ίδιο τον μουσειακό χώρο. Η αρχιτεκτονική δομή του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης μοιάζει να προτείνει μια κριτική και σίγουρα επιλεκτική ανάγνωση της επονομαζόμενης λαϊκής παράδοσης.⁷ Ο Κ. Κρόκος, ακολουθώντας τον ιδιόμορφο νεωτερισμό του Δ. Πικιώνη, επιδιώκει περισσότερο την υπόμνηση της «παραδοσιακότητας» ως στοιχείου προσεκτικά τοποθετημένου σε ένα άρτιο σύνολο, παρά την καταδήλωσή της ως αποδομητικής ειρωνείας ή φολκλωρικού μιμητισμού. Η επιλεκτική χρήση τούβλου και σκυροδέματος σε συνδυασμό με την κυβική μορφή ευνοούν έναν ανοιχτό ερμηνευτικό προσανατολισμό από την πλευρά του επισκέπτη.

Αυτή η έμφαση στην ανάγκη κριτικής αποστασιοποίησης του επισκέπτη/περιηγητή διαπερνά και το σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων, όπου κυριαρχούν ευρείες αίθουσες, προοπτικά αρθρωμένες γύρω από έναν καλοφωτισμένο ανοδικό διάδρομο. Η μουσειογραφική πρόταση που επελέγη για την έκθεση των θησαυρών του Αγίου Όρους βρίσκεται σε διαμετρική αντίθεση με όλα τα προαναφερθέντα εγγενή χαρακτηριστικά του μουσειακού χώρου. Έτσι, και σε αντιστοιχία προς την πυκνή παρουσία των εκτιθέμενων αντικειμένων, το βλέμμα του επισκέπτη παγιδευόταν σε μια σειρά λαβυρινθωιδών και ψευδαισθητικών διαβάσεων, υπό σταδιακά μειούμενο φωτισμό.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μουσειογραφική οικειοποίηση του κτιριακού χώρου μετέβαλε ριζικά την εμπειρία των αιθουσών, δημιουργώντας ένα κατ' εξοχήν «υβριδικό» πεδίο⁸ —μεταξύ μουσείου και μοναστηριού— ό-

7. Ακολουθώ εδώ την κριτική αξιολόγηση του συγκεκριμένου αρχιτεκτονήματος από τον Δ. Γιακουμάτο, «Το Βυζαντινό Μουσείο της Θεσσαλονίκης», *Δελτίο & Απλ* 27, 1996, «Η λυρική αυστηρότητα του Κυριάκου Κρόκου», εφ. *Το Βήμα*, 21.6.1998. Για μια συνολική αποτίμηση του έργου του Κ. Κρόκου και της σχέσης του με τον νεωτερισμό του Δ. Πικιώνη, βλ. Ι. Παπαγιαννόπουλος «Κυριάκος Κρόκος», *Αρχιτεκτονική Αντίληψη* 15(1998), καθώς και την εκτενέστερη μελέτη του Δ. Φιλίππιδη, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984.

8. Ο όρος «υβριδικότητα» («hybridity») χρησιμοποιήθηκε αρχικά στο έργο του Ρ. Χαγνέυ. *Hybrids of Modernity*, Λονδίνο 1996, προκειμένου να σημασιοδοτήσει ερμηνευτικά τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ του χαρακτηριζόμενου ως «αυθεντικού» και της αναπαγωγής του. Εδώ ακολουθώ τον ύστερο ορισμό του Η. Βhalha, σύμφωνα με τον οποίο το

που τα κεμήλια μπορούσαν να εκτεθούν χωρίς κίνδυνο «βεβήλωσης» ή «μόλυνσης». Η λειτουργία της προαναφερθείσας μουσειογραφικής διαμεσολάβησης μεταξύ εκτιθέμενου αντικειμένου και επισκέπτη μπορεί να γίνει ακόμη πιο σαφής εάν συνδυαστεί με μια σειρά άλλων, ανάλογων παρεμβάσεων που αποσκοπούσαν στην προστασία των εκθεμάτων. Εδώ μπορούν να αναφερθούν ενδεικτικά ο αναγκαστικός «ευπρεπισμός» όσων από τις επισκέπτριες θεωρήθηκαν ως μη «έχουσες ευπρεπή εμφάνιση» και ο γενικά αποσιωπημένος αποκλεισμός των εκπροσώπων της θεσσαλονικιώτικης εβραϊκής κοινότητας.⁹

Τέτοιου είδους διαμεσολαβήσεις, με πιο έκδηλη ανάμεσά τους τη μουσειογραφική δομή, επέτρεψαν την κατανάλωση των «θησαυρών» ως μουσειακών εκθεμάτων, χωρίς, όμως, και να αναιρείται η σημασία τους ως εμβληματικών αντικειμένων της ορθόδοξης λατρείας. Ταυτόχρονα, ανοίχθηκε η δυνατότητα ιδεολογικής εγγραφής στοιχείων υλικής κουλτούρας μιας ουσιαστικά πολυεθνικής μοναστηριακής κοινότητας μέσα στο πλαίσιο μιας αναδυόμενης ρητορικής σχετικά με την ελληνική εθνική ταυτότητα. Αυτό το δεύτερο σκέλος της εξεταζόμενης συγκυρίας, που σε τελική ανάλυση μοιάζει και να την επικαθόρισε, θα αποτελέσει το θέμα της ενότητας που ακολουθεί.

υβριδικό ορίζεται ως: «Κατά τη γνώμη μου, ο υβριδισμός συνιστά τον τρίτο χώρο, ο οποίος επιτρέπει σε άλλες θέσεις να αναδυθούν. () τρίτος αυτός χώρος εκτοπίζει τις ιστορίες που τον απαρτίζουν και εγκαθιδρύει νέες δομές κυριαρχίας, νέες πολιτικές πρωτοβουλίες, οι οποίες γίνονται ανεπαρκώς κατανοητές από τη συμβατική σοφία». Στο συλλογικό έργο *Identity: Community, Culture, Difference*, Λονδίνο, 1990, σ. 211.

9. Καθόλου τυχαία, και οι δύο αυτές τακτικές αποκλεισμού ορίζουν το φάσμα των ορθόδοξων Ορησκευτικών ταμπού αναφορικά με την ανεξέλεγκτη γυναικεία σεξουαλικότητα και την εικόνα του «σταυρωτή». Πέρα από το προαναφερόμενο άρθρο της Λ. Φραγκουδάκη, μια ανάλυση της ορθοδοξίας ως συστήματος αποκλεισμών του «Άλλου» παρουσιάζεται στο έργο της Σ. Μάππα, *Ορθοδοξία και Εξουσία στην Ελληνική Κοινωνία*, Αθήνα 1997. Για μια ανάλυση της ορθοδοξίας ως συστήματος πολιτισμικών κατηγοριοποιήσεων, βλ. τις μελέτες των C. Stewart, *Demons and the Devil*. Πρίνστον, 1991, και J. Dubisch, *In a Different Place*. Πρίνστον, 1995, L. K. Hart, *Time, Religion and Social experience in Rural Greece, USA*, 1992.

Εκθέτοντας τη (νεο)ορθόδοξη (νεο)ελληνική ταυτότητα;

Εάν συμφωνήσουμε με τους Μ. Χέρτσφελντ (M. Herzfeld) και Τζ. Φρίντμαν (J. Friedman) ότι το κύριο ερμηνευτικό ενδιαφέρον της νεοελληνικής ταυτότητας εντοπίζεται στον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ως εμφανούς πολιτισμικής κατασκευής, τότε το Βυζάντιο μοιάζει να αποτελεί το κατ' εξοχήν ιστορικό «object trouve» αυτής της μακρόχρονης διαδικασίας. Σε αντίθεση με το κλασσικό παρελθόν, που χαρακτηρίζεται από μια κατ' εξοχήν καταφατική σχέση προς το (νεο)ελληνικό παρόν, το Βυζάντιο συνιστά μια αμφίσημη παρουσία στον ορίζοντα της νεοελληνικής ταυτότητας. Μια παρουσία που, μολονότι έπρεπε να εγγραφεί στο πλαίσιο μιας ιστορικής αφήγησης της εθνικής συνέχειας (ιδιαίτερα μετά τον Φάλμεράιερ), ταυτόχρονα πλησίαζε επικίνδυνα την «ανατολή», τον αμφίσημο «Άλλο» της δυτικοευρωπαϊκής ηγεμονικής ιδεολογίας. Αυτή η εγγενής αντίφαση οδήγησε στη διαμόρφωση ενός κυρίαρχου τρόπου αντίληψης της νεοελληνικής ταυτότητας μέσα από ένα αντιθετικό ζεύγος «(αρχαιο)ελληνικών» και «ρωμαϊκών» ιδιοτήτων (κατά αναλογία με το Δύση-Ανατολή, επιστήμη-μυστικισμός, πρόοδος-ομοιοστασία, δημοκρατία-δεσποτισμός).¹⁰

Στο πλαίσιο μιας τέτοιας ρητορικής σχετικά με την εθνική ταυτότητα, η έκθεση του Άθω αναδεικνύεται ως παράδοξο ή, τουλάχιστον, ως ασυνέχεια. Πώς αλλιώς μπορούμε να κατανοήσουμε αυτή την πανηγυρική προβολή ενός καθαρά «ρωμαϊκού» στοιχείου της νεοελληνικής ταυτότητας; Φυσικά η συγκεκριμένη απορία έχει και αυτή με τη σειρά της έναν καθαρά ρητορικό χαρακτήρα, εφόσον οι ιστορικές διαδικασίες δεν μπορούν να σχηματοποιηθούν σε τέτοιου είδους αντιθετικά δίπολα, όπως «(αρχαιο)ελληνικό»-«ρωμαϊκό». Παρά ταύτα, μπορεί να μας οδηγήσει σε μια πληρέστερη κατανόηση της έκθεσης ως ενός «κομβικού σημείου»,¹¹ όπου το προαναφερόμενο αντιθετικό

10. Ακολουθώ εδώ την προβληματική του Μ. Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass: Critical Ethnography at the Margins of Europe*. Καίμπριτζ, 1987, όπως συνοψίζεται σε αναφορά με μια αναλυτική του παγκόσμιου συστήματος, από τον J. Friedman, *Cultural Identity and Global Process*, Λονδίνο, 1994, σσ. 118-23.

11. Μετάφραση του όρου «nodal point», που χρησιμοποιήθηκε από τον Μ. Foucault.

δίπολο ανατοποθετήθηκε μέσα από τη διαμόρφωση ενός τρίτου τρόπου πραγμάτευσης της (νεο)ελληνικής ταυτότητας. Ενός πεδίου ρητορικής διατύπωσης, που διαφεύγει της αντίθεσης μεταξύ «(αρχαιο)ελληνικού» και «ρωμαίικου», δίδοντας έμφαση στα «προ-τουρκικά (οθωμανικά)» στοιχεία της ρωμαίικης ταυτότητας. Αποσυνδέει, κατά αυτόν τον τρόπο, το κατηγορήμα «ρωμιός» από τις αρνητικές σημασιοδοτήσεις της τουρκοκρατίας.

Φυσικά, η ιδιότυπη αυτή ρητορική, που αντιπροτείνει στο ιδεολόγημα του «ανατολισμού» εκείνο της «Ελληνικής Ανατολής», κατά κανένα τρόπο δεν αποτελεί συγκυριακό δημιούργημα της έκθεσης. Αντίθετα, χαρακτηρίζει σειρά ιστορικών συγκυριών ιδεολογικής αμφισβήτησης του κυρίαρχου ορισμού της ελληνικής εθνικής ταυτότητας, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του ελληνικού κράτους.¹² Ωστόσο, η συγκυρία της έκθεσης σηματοδοτείται από μια διάδοση του προηγούμενου ιδιώματος ως ενός κυρίαρχου τρόπου προβολής της (νεο)ελληνικής «διαφορετικότητας» στο ευρωπαϊκό και παγκόσμιο πλαίσιο. Ή γι' αυτό αξίζει, λοιπόν, να μελετηθεί πιο προσεκτικά.

Συγκεκριμένα, η σχετική αρχαιακή έρευνα φανέρωσε τριακόσια σαράντα οκτώ κείμενα που αναφέρονται, άμεσα ή έμμεσα, στην έκθεση και δημοσιεύθηκαν μεταξύ του Απριλίου 1997 και του Μαΐου 1998. Από αυτά, τα είκοσι τρία αποτελούν γενικές παρουσιάσεις (ουσιαστικά συνόψεις του καταλόγου), τα 28 επώνυμες κριτικές (διαφοροποιούμενες από το συγγραφικό τους ύφος, αν και αξίζει να σημειωθεί ότι εντοπίστηκαν μόνο 4 αρνητικές κριτικές) και τα 297 κείμενα στα οποία η έκθεση χρησιμοποιείται ως ρητορικός τρόπος σχολιασμού διαφόρων πλευρών της νεοελληνικής καθημερινότητας. Αυτά τα 297 κείμενα παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο, καθαρά συγκυριακό είδος ρητορικής,

Nietzsche, Genealogy, History, Λονδίνο 1984, σ. 86. Σε αντίθεση με το «ιστορικό στάδιο», η έννοια του «κομβικού σημείου» δεν προϋποθέτει κάποια μορφή διστορικής εξέλιξης μέσα από συγκυριακές συνθέσεις, εστιάζοντας περισσότερο στις ασυνέχειες, υποκαταστάσεις, επαναδιαμορφώσεις. Για μια ανάλυση της έννοιας, βλ. την μελέτη των H. L. Dreyfus και P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Σάσεξ, 1982, σσ. 104-14. Για την εφαρμογή του σε σχέση με τη μελέτη της υλικής κουλτούρας, βλ., ακόμη, E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Sharing of Knowledge*, Λονδίνο, 1995, σσ. 191-2.

12. Για μια σύνοψη αυτών των ιστορικών διαδικασιών, βλ. P. Carabott (ed.), *Greek Society in the Making, 1863-1913: Realities, Symbols and Visions*, Λονδίνο, 1997.

που διακρίνεται τόσο από τις γενικές παρουσιάσεις της έκθεσης (απλάς δεν εμπεριέχει καμιά αναφορά στη δομή ή την οργάνωση της), όσο και από τις επώνυμες κριτικές (οι συγγραφείς τους δεν είναι επώνυμοι αρθρογράφοι/διανοούμενοι, ούτε εμφανίζεται η συνθησιμένη μικρή φωτογραφία/σκίτσο). Αντίθετα, η αναφορά στην έκθεση προσφέρει όχι μόνο μια κυρίαρχη μεταφορά αλλά ένα δίστημο¹³ ρητορικό ιδίωμα, μέσα από το οποίο συμβαίνει η ανάπτυξη ενός έμμεσου κριτικού σχολίου.

Το γεγονός της έκθεσης αυτής, όμως, μας έδωσε και μια άλλη μοναδική ευκαιρία. Να βγάλουμε ακόμη πιο συγκεκριμένα συμπεράσματα για την εικόνα της σημερινής πολιτικής μας εξουσίας σε σχέση με την ελληνορθόδοξη παράδοση, και τη συνέχεια της στον υπό διαμόρφωση κόσμο της πληροφορικής[...]. Γιατί απλούστατα πιστεύουμε πως όλα αυτά που ευαγγελίζονται κατά καιρούς για Ορθοδοξία και παράδοση είναι αναγκαστικές προσγειώσεις της στιγμής και όχι πραγματική πίστη και διάθεση για επικοινωνία μαζί τους. Πρόκειται ουσιαστικά δηλαδή για άλλον ένα ελιγμό υπό τον τίτλο αυτή τη φορά: Εκσυγχρονισμός με ολίγη ...Ορθοδοξία.¹⁴

Σε ποσοτικούς όρους, 242 παρόμοιες διατυπώσεις μπορούν να βρεθούν στα σχετικά κείμενα, όπου η ρητορική διστημία αποτελεί κυρίαρχο χαρακτηριστικό. Έτσι, ενώ υπάρχει μια σαφής τάση αποκλεισμού του (κυρίως Δυτικοευρωπαίου, αφού η πιθανότητα ενός, λ.χ., Τούρκου επισκέπτη δεν θίγεται καν) «Άλλου» από την κατανόηση της βυζαντινής (νεο)ελληνικής κληρονομιάς, δίνεται μια ισσοθενής σχεδόν έμφαση στο «δωρισμό»¹⁵ αυτής της λαμπρής κληρονομιάς στην τυφλή «Δύση» (57 και 84 διατυπώσεις αντίστοιχα). Η

13. Η έννοια της «διστημίας» (disemia) χρησιμοποιήθηκε από τον M. Herzfeld (M. Herzfeld & M. D. Lenhart (eds.), *Semiotics* 1980, Λονδίνο 1982, σ. 205) προκειμένου να σημασιοδοτήσει ερμηνευτικά φαινόμενα κοινωνικής διαπραγμάτευσης μιας πολιτισμικής ταυτότητας μέσα από τη διαχείριση συγκεκριμένων αμφιστημων ρητορικών τρόπων. Ως τέτοιο, το φαινόμενο της διστημίας δεν μπορεί να μειωθεί σε μια απλή διγλωσσία. Αντίθετα, συμπεριέχει τη διγλωσσία ως έναν συγκεκριμένο τρόπο επισήμανσης της κοινωνικής ή πολιτισμικής διαφοράς του αφηγητή.

14. Εφ. *Καθημερινή*, 6.7.1997.

15. Για τη στερεοτυπική χρήση της έννοιας του δωρισμού, βλέπε το κείμενο του A. Gell, «Inter-tribal Commodity Barter and Reproductive Gift Exchange in Old Melane-

έννοια της «λαμπρότητας» (χρησιμοποιημένη σε 77 διατυπώσεις) εμφανίζεται ιδιαίτερα φορτισμένη με συμβολικούς συσχετισμούς ανατροπής των τρεχουσών σημασιοδοτήσεων σχετικά με την εθνική πρόοδο, το διαφωτισμό κλπ. μέσα από την ευρωπαϊκή ένταξη. Σε μια αντιστροφή αυτών των κυρίαρχων μοτίβων του επίσημου (πολιτικού) λόγου, τα εξεταζόμενα κείμενα μοιάζουν να αντιπροτείνουν τη «λαμπρότητα» του βυζαντινού παρελθόντος ως την πραγματική πηγή εθνικού (δια)φωτισμού, αντιδιαστέλλοντας την «τυφλότητα» της αποκαλούμενης πολιτικής και πνευματικής ηγεσίας.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι, μολονότι η έκθεση παρουσιάζεται συχνά σε όρους δωρισμού προς τον (Δυτικοευρωπαϊκό) «Άλλο», σπάνια εμφανίζεται ως μέρος μιας ευρύτερης παγκόσμιας κληρονομιάς (11 διατυπώσεις). Μολονότι ο ροιζμός του ποιος κατέχει τους «θησαυρούς» παραμένει ασαφής και κυμαίνεται μεταξύ εθνικού (Ελλάδα) και θρησκευτικού (ορθοδοξία), γίνεται ξεκάθαρο ότι η (προσωρινή) έκθεσή τους συνιστά ένδειξη γενναιοδωρίας/χριστιανικής αγάπης προς τον (εθνικό, θρησκευτικό, πολιτιστικό) «Άλλο», η ετερότητα του οποίου πάντα προϋποτίθεται. Έτσι, σπάνιος είναι ο προσδιορισμός της έκθεσης σε αναφορά με ιδιότητες που διαφεύγουν αυτού του πεδίου συσχετισμών (4 διατυπώσεις). Παρόμοια σπανιότητα εμφανίζει και ο συσχετισμός της με το «αρχαιοελληνικό» παρελθόν (2 διατυπώσεις).

Παρ' ότι αυτή η ιδιότυπη ειρωνεία ποτέ δεν λαμβάνει τη μορφή μιας διαρθρωμένης ιδεολογικής πολεμικής, αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει μια εμφανής ρητορική αλλά και θεματική συνέχεια μεταξύ αυτών των αποσπασματικών σχολίων και του αφιερώματος στο Άγιο Όρος από το νεοορθόδοξο Άρθρο του Δεκεμβρίου 1997. Πιο συγκεκριμένα, μπορούν να επισημανθούν τα εξής τρία σημεία συμβατότητας μεταξύ των κειμένων αυτών:¹⁶

sia», στο C. Humphrey & S. Hugh-Jones (eds.), *Barter, Exchange and Value*, Καίμπριτζ, 1992, όπου προτείνεται η ακόλουθη σχηματοποίηση των κοινότοπων μεταφορικών ταυτίσεων: «δωρισμός-αγοροπωλησία, ανταλλαγή-αγορά, καλό-κακό». Μια τυπολογία που πιστεύω πως μπορεί να εφαρμοστεί και στην παρούσα περίπτωση.

16. Ακολουθώ εδώ την κριτική ανάλυση της «νεοορθόδοξης» ρητορικής από τον Β. Μ. Μακρίδη, «Byzantium in Contemporary Greece: the Neo-Orthodox Current of Ideas», στο D. Rieks & P. Magdalino (eds.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Λονδίνο, 1998, σσ. 141-53.

I. Η έμφαση στην ιδιαιτερότητα του νεοελληνικού πολιτισμού (νοούμενου ως «κοσμοειδώλου» ή απλούστερα «τρόπου ζωής»), σε αντιδιαστολή τόσο με τη «Δύση» όσο και με την «Ανατολή». Μια ιδιαιτερότητα που εκλαμβάνεται ως πηγάζουσα από τη συνύπαρξη (και υπέρβαση) στον νεοελληνικό «τρόπο ζωής» στοιχείων της «Δύσης» και της «Ανατολής». Η επονομαζόμενη «βυζαντινή τέχνη» αποτελεί αναπόσπαστο μέρος αυτής της ζωντανής παράδοσης του τόπου.

II. Αναλυτικότερα, ο Νεοέλληνας έχει κληρονομήσει ιστορικά ένα διακριτό «ρωμαϊκό κοσμοείδωλο», που δίνει έμφαση στο ζωντανό πρόσωπο (και την εν καταστάσει ευτυχία του) παρά σε οποιαδήποτε δογματική διακήρυξη αλήθειας. Ωστόσο, αυτή η «φιλοκαλία» του νεοελληνικού πολιτισμού, αδιαμφισβήτητο κληροδότημα της βυζαντινής (ησυχαστικής κυρίως) παράδοσης, δεν γίνεται συνειδητή από τους Νεοέλληνες. Αυτή η τυφλότητα των Νεοελλήνων όσον αφορά τον πλούτο της «ρωμαϊκής» πολιτιστικής κληρονομιάς, που οφείλεται στη δυτικότερη κυρίαρχη ιδεολογία της πολιτικής ηγεσίας και στην «προτεσταντοποίηση» της ορθοδοξίας, προκαλεί ένα αδικαιολόγητο συλλογικό σύνδρομο κατωτερότητας σε αναφορά με τη «Δύση». Υιοθετώντας τη δυτική ιδεολογία του πολιτικού και αισθητικού νεωτερισμού και της γραμμικής ιστορικής εξέλιξης, οι Νεοέλληνες τοποθέτησαν την κοινωνία τους πίσω από τις δυτικοευρωπαϊκές ενώ ουσιαστικά θα έπρεπε να τοποθετηθούν εκτός του δυτικού «κοσμοειδώλου» ως μέτοχοι ενός ριζικά διαφορετικού τρόπου ζωής. Αυτό οδήγησε σε μια υποβάθμιση της βυζαντινής τέχνης ως «άκαμπτες» και αισθητικά φτωγής σε σχέση με τον αναγεννησιακό κανόνα και το νεοκλασικό αισθητικό ιδεώδες (έλλειψη, προοπτικής, καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας κλπ.).

III. Η ιστορική κατάρρευση του δυτικού «κοσμοειδώλου», η επονομαζόμενη «μεταμοντέρνα κατάσταση», προσφέρει την ευκαιρία στους Νεοέλληνες να αποδεσμευτούν από τη δυτικότερη κυρίαρχη ιδεολογία και να αναγνωρίσουν τη σημασία της πολιτισμικής ιδιαιτερότητάς τους και της οντολογικής διαφοράς τους από την παρακμάζουσα «Δύση». Η σημερινή κατάσταση, ουσιαστικά τείνει να αντιστρέψει τη σχέση μειονεξίας της Ελλάδας προς τα δυτικοευρωπαϊκά κράτη: ο «ρωμαϊκός» τρόπος ζωής, με την προσωποκε-

ντρική του έμφαση, αντιπροτείνεται στον αλλοτριωμένο άνθρωπο της «Δύσης» ως διαφυγή από το μεταμοντέρνο οντολογικό κενό. Κατά ανάλογο τρόπο, και ως αναπόσπαστο μέρος της ζωντανής παράδοσης του τόπου, τα εκθέματα δεν πρέπει να προσεγγισθούν ως απλά έργα τέχνης αλλά ως βιωματικοί δεσμοί με τη «ρωμαϊκή» πολιτισμική κληρονομιά. Όσοι δεν μετέχουν στο «ρωμαϊκό κοσμοείδωλο» μπορούν, φυσικά, να επισκεφθούν την έκθεση και να αναγνωρίσουν τη λαμπρότητα των εκθεμάτων. Ωστόσο, δεν μπορούν να συνδεθούν βιωματικά μαζί τους.

Όπως γίνεται φανερό από τα προηγούμενα, κείμενα και μουσειογραφία τείνουν προς τη διαμόρφωση ενός «ιδεολογικού εγκλεισμού»¹⁷ των αντικειμένων που θεμελιώνεται σε μια σειρά εναλλασσόμενων αντιθετικών ζευγών (μέσα-έξω, αποκεκαλυμμένο-συγκεκαλυμμένο, βιωματικό-αισθητικό, βατό-άβατο, προσκύνημα-επίσκεψη, λαμπρότητα-τυφλότητα, δικό-άλλο). Αυτά τα αντιθετικά ζεύγη, που ουσιαστικά αναδιαπραγματεύονται τη δίσημη μεταφορά του «δικό-άλλο, ρωμαϊκό-αρχαιοελληνικό», επιτελούν μια διπλή λειτουργία. Πρώτον, καθιστούν δυνατή τη μουσειογραφική προβολή (και μαζική αναπαραγωγή) όλων εκείνων των στοιχείων που σημασιοδοτούν την «εσωτερικότητα», προβάλλοντας τη «ρωμαϊκή» όψη ως εμβληματική της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Δεύτερον, θεμελιώνουν μια σειρά αποκλεισμών του «άλλου» (γυναικά, Δυτικός, Εβραίος), χωρίς ωστόσο να αφθρώνεται ένας εύκολα αναγνωρίσιμος εθνικιστικός λόγος, αφού η ρητορική διατύπωση αυτών των αποκλεισμών συμβαίνει μέσα από ένα ιδίωμα που (αυτοχαρακτηρίζεται) ως κατ' εξοχήν βιωματικό, περισσότερο οντολογικό παρά ιδεολογικό. Οι αποκλεισμοί συμβαίνουν όχι γιατί κάποια ιδεολογική, πολιτική ρητορική το επιβάλλει, αλλά εξαιτίας της σημασίας που τα αντικείμενα αυτά έχουν για εκείνους που πραγματικά μπορούν να συνδεθούν βιωματικά μαζί τους. Ακόμη περισσότερο γιατί αρμόζει στη φύση (ιερότητα) αυτών των αντικειμένων. Έτσι, όντας α-

17. Μετάφραση του όρου «ideological closure» (ενδεικτικά βλ. O' Sullivan (et.al.). *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, Λονδίνο, 1994, σσ. 42-3). Ο όρος αυτός επιδιώκει να σημασιοδοτήσει ερμηνευτικά τα φαινόμενα χρησιμοποίησης ρητορικών μορφών σε τακτικές αποκλεισμού του κοινωνικού και πολιτισμικού «Άλλου».

διαμφισβήτητα «υπερ-πολιτική» και ιδεολογικά άσπιλη, η έκθεση προσφέρθηκε ως ένας προνομιακός τόπος/τρόπος κριτικής οποιασδήποτε άλλης πλευράς της καθημερινότητας.

Ωστόσο, το «εθνικό φαντασιόκτημα» της έκθεσης δεν καταναλώθηκε από επισκέπτες που εμφανίστηκαν ξαφνικά στην είσοδο του Μουσείου, ενώ πρώτα είχαν αποστηθίσει τα σχετικά κείμενα. Ακριβώς το αντίθετο ισχύει: η κατανάλωση της έκθεσης δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς τη χωρική τοποθέτησή της σε ένα σχετικά ασυμπτωτικό προς την προαναφερόμενη ρητορική πεδίο καθημερινής κοινωνικής διαντίδρασης. Όπως επιστημάνθηκε ήδη στις προηγούμενες παραγράφους, η μουσειογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή ιδεολογικής επαναστασιασμοδότησης του μουσειακού χώρου, που συμβάλλει στην προβολή μιας ορισμένης ερμηνείας των εκθεμάτων ως μοναδικής. Επεκτείνοντας αυτή την προβληματική, μπορούμε να τοποθετήσουμε το ίδιο το μουσείο —θεωρούμενο ως μια ορισμένη τοποθεσία του θεσσαλονικιώτικου αστικού τοπίου όπου η έκθεση έλαβε χώρα— σε σχέση με μια σειρά από ευρύτερες διαμεσολαθήσεις, όπως οι σχετιζόμενες με το εξεταζόμενο γεγονός επιτόπιες προφορικές αφηγήσεις. Η εθνογραφική έρευνα, που πραγματοποιήθηκε σε διάφορες τοποθεσίες του ιστορικού κέντρου,¹⁸ αποκάλυψε σημαντικές ασυνέχειες στον καθημερινό λόγο που αναπτύχθηκε για την έκθεση, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με διαφορές στη χωρική τοποθέτηση της επιτέλεσής τους.

Πιο αναλυτικά, οι αφηγήσεις/κριτικές που παρατηρήθηκαν έξω από το μουσείο καθώς και στην περιοχή Πλατείας Αριστοτέλους προσομοιάζουν με

18. Πιο συγκεκριμένα, επιχειρήθηκε η πρόκληση συζήτησης για την έκθεση, αρχικά υπό το πρόσχημα την αναζήτησης πληροφοριών (προκαταρκτικά κατά τη διάρκεια της εβδομάδας των Χριστουγέννων και συστηματικά κατά τις δύο εβδομάδες των διακοπών του Πάσχα), έπειτα υπό το πρόσχημα μιας σχετικής έρευνας (από 16 έως 29 Ιουλίου). Συνολικά, ρωτήθηκαν 150 άτομα από τις ακόλουθες επιλεγμένες τοποθεσίες του ιστορικού κέντρου: Άνω Πόλη, Λεωφόρος Νύχης, Πλατεία Αριστοτέλους. Η επιλογή των συγκεκριμένων τοποθεσιών βασίστηκε στην επίδιξη καταγραφής διαφορετικών απόψεων σχετικά με το γεγονός της έκθεσης. Έστερα από την υποβολή της ερώτησης «τι πιστεύετε για την Έκθεση των Θησαυρών του Αγίου Όρους;», οι ερωτώμενοι αφήθηκαν απόλυτα ελεύθεροι να αναπτύξουν τη δική τους αφήγηση για την έκθεση (οι ερωτήσεις που τους τέθηκαν μετά το τέλος της αφήγησης αφορούσαν μόνο στοιχεία επαγγέλματος, ηλικίας και μόνιμης κατοικίας).

τη ρητορική των άρθρων και σχολίων. Ιδιαίτερη έμφαση αποδίδεται σε γραμμικές, ιστορικές συνόψεις του (βορειοελλαδίτικου) πολιτισμικού τοπίου, που διακόπτονται από σχόλια για τη σύγχρονη (αθηνοκεντρική) παρακμή: «Η Θεσσαλονίκη ήταν πρωτεύουσα για χίλια χρόνια» (επισκέπτης της έκθεσης, μόνιμος κάτοικος της πόλης, καθηγητής μέσης εκπαίδευσης).

Επαναλήψεις των σχολίων του περιοδικού, κυρίως, τύπου εμφανίζονται και στους νεαρούς θαμώνες της Λεωφόρου Νίκης, με πλήρη ωστόσο απουσία κάθε μορφής ιστορικού αφηγηματικού βάθους. Σε αυτή την περίπτωση, τη διαχρονική παρουσία και ποιότητα της θεσσαλονικιώτικης εμπειρίας (και της έκθεσης ως συγκυριακού εμβλήματός της) υποκαθιστά η συγχρονική ένταση μεταξύ της «Αθήνας των Αλβανών» και της «Θεσσαλονίκης των Αρχόντων», παρ' ότι «όλοι είμαστε Έλληνες, βρε αδερφέ». Μολονότι το αρχιτεκτονικό τοπίο της παραλιακής λεωφόρου παρουσιάζει σαφείς συνέχειες νεοβυζαντινού ρυθμού με το τοπίο της Πλατείας Αριστοτέλους, η εμπειρία των νεαρών θαμώνων εστιάζεται περισσότερο στο νεωτερικό design των καφετεριών, κλαμπ και φαστφούντ, αποστασιοποιούμενο από κάθε μορφή παρελθοντικής αναφοράς.

Και στις δύο περιπτώσεις η έκθεση σημασιοδοτείται ως «λαμπρή», κάτι που έφερε τη Θεσσαλονίκη στη θέση που της αξίζει (χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται με τον γενικά κατακριτέο θεσμό της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας '97). Η κατάσταση αλλάζει ριζικά στην Άνω Πόλη, όπου οι ερωτώμενοι είτε αγνοούσαν την έκθεση, είτε την υποτιμούσαν ως κάτι όχι τόσο σημαντικό (σε αντιδιαστολή προς τη μόνιμη έκθεση του Αρχαιολογικού Μουσείου): «Εδώ είναι θαμμένοι οι Πατριάρχες [...], εάν θες να δεις θρησκεία έλα εδώ, εάν θες να δεις τέχνη πήγαινε στο Αρχαιολογικό Μουσείο», έλεγε ηλικιωμένος άνδρας στη Μονή Βλατάδων.

Θα πρέπει να τονιστεί μια σχετικά εμφανής τάση αποσύνδεσης της έκθεσης από θρησκευτικού χαρακτήρα σημασιοδοτήσεις. Στην περίπτωση της Πλατείας Αριστοτέλους η κυρίαρχη σημασιοδότηση αντλούσε από τον Μεγαλέξανδρο και τη θεματική του εκπολιτιστικού ρόλου των Βορειοελλαδιτών, ενώ στην περίπτωση της Λεωφόρου Νίκης η έκθεση σημασιοδοτούνταν μέσω της «αρχοντιάς» της πόλης. Περισσότερο εμφανώς στην πε-

ρίπτωση της Άνω Πόλης, η έκθεση αντιδιαστέλλοταν συνήθως επιτιμητικά προς την αυθεντική εμπειρία της επίσκεψης στον Άθω. Στην επισήμανση της σημασίας που έχει για τις γυναίκες η έκθεση λόγω του άβατου, η απάντηση ήταν συνήθως ένα απορητικό επιφώνημα (αν και οι συζητήσεις έλαβαν χώρα σε χώρους όπου η παρουσία των γυναικών ήταν περιορισμένη).

Η γλωσσολογική διάκριση του Ε. Μπενβενίστε μεταξύ ενός παρελθοντικού, αποστασιοποιημένου τρόπου αφήγησης (*histoire*) όπου κυριαρχεί το πληθυντικό/μελλοντικό τρίτο πρόσωπο (χαρακτηρισμοί όπως «αυτοί», «εκεί», «τόρα») και ενός παροντικού, βιωματικού τρόπου (*discours*) όπου κυριαρχεί το ενεστωτικό πρώτο πρόσωπο (χαρακτηρισμοί όπως «εγώ», «εδώ», «εμείς», «τόρα») μπορεί να μας βοηθήσει σε μια περαιτέρω συστηματοποίηση των σχετικών αφηγήσεων.¹⁹ Καθίσταται έτσι δυνατή η ταξινόμηση ορισμένων φράσεων-κλειδιά που σημασιοδοτούν τους τρόπους με τους οποίους οι θεσσαλονικείς τοποθέτησαν την έκθεση στο πλαίσιο ενός δυναμικού πεδίου προφορικού αφηγηματικού χρόνου. Σύμφωνα με μια τέτοια κατάταξη, η έκθεση τοποθετείται γενικά σε μια σχέση αξιολογικής έντασης μεταξύ ενός συλλογικού/εθνικού λαμπρού παρελθόντος και ενός επίφοβου συλλογικού/εθνικού μέλλοντος.

Στην περίπτωση των αφηγητών της Πλατείας Αριστοτέλους/μουσείου, ο απώτερος παρελθοντικός ορίζοντας του αφηγηματικού πεδίου ορίζεται από την «αρχαιοελληνική» λαμπρότητα των Ελλήνων, ενώ ο μελλοντικός ορίζοντας προσδιορίζεται αντίστοιχα από την απειλή της εθνικής περιθωριοποίησης στην Ευρώπη, καθώς και τον αυξανόμενο αθηναοκεντρισμό (λόγω της επερχόμενης Ολυμπιάδας). Μεταξύ αυτών των δύο οριζόντων τοποθετείται η προσωπική εμπειρία της έκθεσης που διέπεται από την επανάληψη του χαρακτηρισμού «λαμπρότητα της ορθοδοξίας» ως μια εθνική ιδιότητα συνεχής και όχι αντιθετική προς την «αρχαιοελληνική» λαμπρότητα που «μεταλαμπαδύσαμε» στην Ευρώπη. Η σχέση αξιολογικής έντασης μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος λαμβάνει μια διαφορετική μορφή στους αφηγητές της Άνω Πόλης. Εδώ, ο παρελθοντικός ορίζοντας κυριαρ-

19. Βλ. E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*. Παρίσι, 1966.

χείται από τους μνημονικούς δεσμούς των αφηγητών με τόπους και τρόπους συλλογικής ζωής που διακρίνονται από μια εγγενή αυθεντικότητα, σε αντιδιαστολή με ένα παρόν και ένα μέλλον προσωπικής και συλλογικής απώλειας. Η βίωση της έκθεσης εγγράφεται σε αυτή την πορεία, ως ένα σύμπτωμα μιας γενικότερης έκπτωσης του αυθεντικού βιώματος της θρησκείας. Τέλος, οι αφηγητές της Λεωφόρου Νίκης δεν επιδιώκουν τη δημιουργία μιας αντιδιαστολής παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος προκειμένου να τοποθετήσουν την αξιολόγηση της έκθεσης. Στην περίπτωση τους ο αφηγηματικός χρόνος είναι απόλυτα συγχρονικός.

Σε όρους, λοιπόν, καθημερινού αφηγηματικού χρόνου, η έκθεση εντάχθηκε στην πλειονότητα των περιπτώσεων σε μια κατ' εξοχήν ελληνοκεντρική (με την έννοια του «αρχαιοελληνικού»/«hellenic») οπτική, ως μια επιτυχημένη προβολή/επιβεβαίωση της ποιοτικής, εκπολιτισμένης θεσσαλονικιώτικης ζωής, χωρίς αμιγή θρησκευτική σημασία. Όταν κάποιος ζητούσε οδηγίες για να φθάσει στην έκθεση, οι Θεσσαλονικείς οργάνωναν την αφήγηση της διαδρομής προς το Μουσείο στη βάση του τριγώνου που σχηματίζεται από τις κεντρικές οδούς Τσιμισκή και Νίκης. Με άλλα λόγια, η εντόπια εμπειρία της έκθεσης αρθρώθηκε αρμονικά με ένα ορισμένο είδος αφήγησης που τείνει να προβάλλει την εμπειρία του ιστορικού κέντρου ως την αυθεντική εμπειρία της Θεσσαλονίκης, ακολουθώντας τον ανάλογο αρχιτεκτονικό μονοκεντρισμό της.²⁰ Αυτή η μετωνυμική σχέση σύνδεσης της έκθεσης με το ιστορικό κέντρο εκφράστηκε και σε όρους στοιχείων μαζικής υλικής κουλτούρας, όπως διαφημιστικές αφίσες που κατανεμήθηκαν με ανάλογο τρόπο στον χώρο της πόλης.²¹ Με τον τρόπο αυτό, το βυζαντινό/ορθόδοξο στοιχείο στο σχετιζόμενο με τη «λαμπρότητα» της έκθεσης «εθνικό

20. Βλ. ενδεικτικά τα κείμενα των Γ. Καυκάλα, «Μείωση της μονοκεντρικότητας και ο ρόλος του τριτογενή τομέα στο Πολεοδομικό Συγκρότημα Θεσσαλονίκης», *Τόπος* 13 (1997), και Π. Ι. Κοσμόπουλου, «Η αναλυτική προσέγγιση του αστικού χώρου: Έρευνα για το Κέντρο της Θεσσαλονίκης», στο Α. Φ. Λαγόπουλος (επιμ.), *Άνθρωπος, ο Σημαίνειν*, Θεσσαλονίκη, 1996.

21. Όπως έδειξε μια απλή καταμέτρηση που πραγματοποιήθηκε (Πλατεία Αριστοτέλους, Εργατία Οδός, Εθνικής Αμύνης, Ζωγράφου Ελένης/Κάστρον, Ακροπόλεως/Επιταυργίου), η εγγύτητα προς το ιστορικό κέντρο συνοδεύεται από μια αύξηση του αριθμού και της ποιότητας των διαφημιστικών αφίσων.

φαντασιοκόπημα» αποσιωπήθηκε στη διαδικασία καθημερινής πρόσληψης, η οποία αναλώθηκε σε μια ευρύτερα αναπαραγόμενη ρητορική για την πόλη («βιωματική», «ερωτική», «ποιοτική» κλπ.).

Έτσι, ρωτώντας για την έκθεση, ο επισκέπτης εντασσόταν στο πλαίσιο αυτής της εντόπιας, καθημερινής ρητορικής, που αντλεί από άρθρα, αφηγήσεις ζωής, λογοτεχνικά κείμενα καθώς και άδηλες τακτικές κινήσεις μέσα στην πόλη. Μια ρητορική που ενώ διαπερνάται από τις προαναφερόμενες ιδεολογικές διαμεσολαβήσεις, δεν μπορεί μεθοδολογικά να μειωθεί σε μια απλή, αυτοματική εκτέλεσή τους. Αντίθετα, ο γενικά ασαφής τρόπος πρόσληψης αυτών των ιδεολογικών διαμεσολαβήσεων καταδεικνύει τον εν πράξει διαπραγματεύσιμο χαρακτήρα τους. Η ένταση που ενυπάρχει μεταξύ της προγραμματικής σαφήνειας του νεορθόδοξου ιδιώματος, της υξέρπουσας ειρωνείας του καθημερινού και περιοδικού Τύπου και της ελαστικότητας της καθημερινής ρητορικής ορίζει το φάσμα των προσλήψεων του γεγονότος της έκθεσης και τη δυναμική των δεδομένων ιδεολογικών της διαμεσολαβήσεων.

Συμπερασματικά, η συγκεκριμένη μουσειογραφική δομή της έκθεσης, όπως και η κυριαρχία μιας προσομοιάζουσας στο νεορθόδοξο ιδίωμα ρητορικής δεν πρέπει να γίνουν κατανοητά με όρους «ανατροπής» ή «διακοπής» μιας ομοιογενούς και γραμμικής διαδικασίας κατασκευής εθνικής ταυτότητας. Θα πρέπει να θεωρηθούν περισσότερο ως μέρος μιας ανοιχτής ιστορικής διαδικασίας, όπου το αντιθετικό ζεύγος «(αρχαιο)ελληνικό-ρωμαϊκό» επαναπροσδιορίζεται συγκυριακά.

Αναμφίβολα, η ρητορική που αναπτύχθηκε γύρω από τα εκθέματα συνιστά μια ασυνέχεια σε αναφορά με την κυρίαρχη ιδεολογία του ελληνικού κράτους, όπως αυτή θεμελιώθηκε κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Παράλληλα σηματοδοτεί, ωστόσο, μια διαφορετική πολιτική τακτική, συμβατή προς την ιστορική συγκυρία του τέλους του 20ού αιώνα. Μια συγκυρία που χαρακτηρίζεται από έντονους φόβους απώλειας των εθνικών ιδιαιτεροτήτων υπό το φάσμα της ταχύτατα πραγματοποιούμενης παγκοσμιοποίησης, και όπου το θρησκευτικό ιδίωμα (στη συγκεκριμένη περίπτωση ό,τι ονομάζουμε «ορθοδοξία») μοιάζει να χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο στη σχετιζόμε-

νη με την εθνική ταυτότητα ρητορική (ιδιαίτερα σε αναφορά με ευρύτερες έννοιες «πολιτισμικής ιδιαιτερότητας» ή «κοσμοειδώλου» και «πολιτιστικής/πολιτισμικής κληρονομιάς»). Η μουσειογραφική δομή της έκθεσης, ως μια σαφώς διακριτή ιδεολογική ταξινόμηση κάποιων εμβληματικών αντικειμένων λατρείας, προσέφερε έναν προνομιακό τόπο έκφρασης και αμοιβαίας διαμεσολάβησης πολλαπλών διατυπώσεων αυτού του νέου ιδιώματος. Εδώ έγκειται η ευρετική σημασία της έκθεσης του Άθω ως στοιχείου (ιστορικό ίχνος;) της ελληνικής υλικής κουλτούρας. Συγκέντρωση χειμηλίων και εφήμερων μαζικών αναπαραγωγών, ροή λέξεων και εικόνων, εθνική κληρονομιά και μαζικά καταναλώσιμο προϊόν, είναι ακριβώς αυτή η αμφισημία που την καθιστά «κομβικό σημείο» ενός αναδυόμενου κοσμοπολιτισμού.