

Oltárkiállítás Düsseldorfban

Altäre – Kunst zum Niederknien¹

Teljes elfogultsággal mondhatom, hogy a világ egyik legizgalmasabb és leglátványosabb kiállítása nyílt meg 2001. szeptember másodikán a düsseldorfi museum kunst palastban (így kisbetűsen!) „Oltárok” (*Altäre*) címmel². Elfogultságom arra vezethető vissza, hogy a düsseldorfi kiállításhoz magam is hozzájárultam két dél-tunéziai oltár beszerzésével és helyszíni berendezésével, felépítésével. Ezzel a mozzanattal pusztán arra szeretnék utalni, hogy nem a kívülálló, néző-látogató szemszögéből fogok – nem is tudnék – beszélni e bemutatóról.

Határátlépések a művészetben

Az elmúlt két évben a düsseldorfi művészeti múzeumon volt a sor, hogy a nyugati országokban több mint egy évtizede elkezdődött múzeumi épület- és kiállításstratégiai átalakítások folyamatába belevesse magát. A Rajna-parthoz közel eső, szökőkutas udvarrészét körülvevő monumentális, piros téglás múzeumépület egyik felét belülről teljesen átalakították. A hosszúkás épületszárnyban három emeleten összesen 3000 négyzetméter alapterületű, időszakos kiállításoknak helyet adó négy termet alakítottak ki. Az épületbe előadóterem, irodák, valamint az alagsorba raktárak, egyéb funkcionális termek is kerültek.

A újjáalakított és -szervezett múzeum új igazgatóval kezdhette meg működését, mely egyben új periódust is jelent a múzeum életében. Jean-Hubert Martint két éve nevezték ki a három egységet magában foglaló intézmény³ élére, aki azt megelőzően Párizsban a Louvre-ban a régi mesterekkel, a modern és kortárs művészeteknek helyet adó Pompidou Központban, és az utóbbi öt évben igazgatóként az Afrikai és Óceániai Művészetek Múzeumában (Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie, rövidítve MAAO) dolgozott. Az igazgató múzeumvezetői szemlélete szerint a korábbi három területen szerzett szakmai tapasztalatainak szintézisét hozhatta létre a német művészeti múzeumban, olyan, Európában is újszerű helyé alakítva azt, amelyben egy „glokális” szemlélet (a globális és lokális szavakból ötvözött kifejezés) valósulhat meg. Jean-Hubert Martin értelmezése szerint „glokálison” az egész világból érkező impulzusok befogadását, ugyanakkor pedig az egész világ felé kibocsátott jeleket kell érteni, mely jelekkel a saját identitásunkat közöljük (Dagbert 2001: 12). E szemléletben a nyugati és a harmadik világbeli alkotások egy szintre kerülnek. (A korábbi, többé-kevésbé általános gyakorlattal ellentétben, miszerint az Európán és Amerikán kívüli világ kortárs művészetét leginkább a néprajzi múzeumok csempészték be falaik közé, míg a kortárs művészeti múzeumok vagy galériák – kevés kivételtől eltekintve – tudomást sem vettek róla.) Az új igazgató számára a föld-

rajzi, kulturális és időhatárok képlekenyek és átléphetők, illetve egyáltalán nem is léteznek. A korábban Düsseldorf Kunstmuseumnak nevezett intézmény gyűjteményében középkori és kortárs művészeti alkotások egyaránt megtalálhatók. Az építészetiileg megmaradt és ennek a gyűjteménynek helyet adó régi épületszárnyban Jean-Hubert Martin terve alapján a bemutatás elvét változtatták meg. A kronológiai, leginkább művészettörténeti könyvként használható régi kiállítás helyett a gyűjteményt újfajta tematikus és vizuális rendezés alá vetették, amelyben eltűntek a régi, modern és kortárs művészetek közé húzott éles választóvonalak. Ezt az átfogalmazási feladatot az igazgató két düsseldorfi művészre bízta, ami szintén újdonságnak számított: művészeti múzeum ugyanis sok van a világon, de művészek által rendezett nincs. (Ezt az épületszárnyat egyébként Künstlermuseumnak, vagyis Művész Múzeumnak nevezték el.) A két művész a tekintélyes üveggyűjtemény kiállításakor például formai és látványszempon- tokot előtérbe helyezve a szecessziós üvegtárgyakat akár több száz vagy ezer évvel azelőtt készült alkotásokkal párosította össze.

Az időszaki kiállítások tervét szintén ez a fúziós koncepció határozta meg: ötvözni a régit, az újat és az „egzotikust”. Az igazgató valami rendkívül eredeti és „nagyot ütő” kiállítással kívánta megnyitni az új épületszárnyat.

Oltárkoncepció

Az oltárkiállítás ötlete tulajdonképpen már hét évvel ezelőtt felvetődött a MAAO egyik oceanistája, Philippe Peltier munkatervében, aki azonban kizárólag a saját kutatási területén fellelhető klasszikus oltárokat szerette volna bemutatni. Az igazgatói posztra akkoriban érkező Jean-Hubert Martin elfogadta a tervet, de átalakította az alapkonceptiót: a klasszikus helyett a kortárs alkotásokra helyezte a hangsúlyt, és a szigettérségből kiszélesítette a kört az egész világra. A nagyszabású oltárkiállítás ötlete, amely tekintélyes pénzügyi támogatást igényelt, és amelyet a tervezők a Grand vagy a Petit Palais falai között szerettek volna megvalósítani, nem nyerte el az állami múzeumok igazgatóságának tetszését, így a terv az asztalfiókba került, és évekig ott pihent. Jean-Hubert Martin MAAO-beli működését egyébként nagyfokú dinamizmus (évente négy kiállítás) és nyitottság jellemezte. Az Európán és Amerikán kívüli világ kortárs művészetének bemutatása rendszeressé vált a kiállítási tervekben. A legnagyobb újdonságot azonban az jelentette, hogy a Párizs periferiáján levő, csak kisszámú látogatót vonzó múzeumot (eltekintve az alagsorban található tengeri akvárium gyermeklátogatottságától) úgy vezette be a művészetkedvelő szélesebb köztudatba, hogy a múzeum alaphivatásával egyáltalán nem összeférő művészeti kiállításokat is rendezett: soha nem látott vagy kevésbé ismert 20. századi francia és európai művészek mutatkozhattak be a tengeri akvárium, az állandó óceániai és afrikai kiállítások feletti, időszaki kiállításoknak helyet adó második emeleten.

A „harmadik világ” kortárs művészetének kirekesztésével és a múzeumi igazgatóság konzervativizmusával szembeni állandó küzdelmének eredményeként Jean-Hubert Martin más országban kereste karrierje folytatását. Azzal, hogy a museum kunst palast igazgatója lett, az oltárkiállítás elé toluló párizsi akadályokat ily módon átugorva egyszerre megnyílhatott az út az elfektetett álom megvalósítása előtt. Nemcsak hogy Düs-

seldorfban tetszett az ötlet, hanem az alapítványi formában, állami és privát támogatással működő múzeum óriási költségvetést is bocsátott *A világ oltárai* rendelkezésére, lehetővé téve így az eredeti tervben szereplő paramétereket: nagyszabású, kisugárzó, jelentős publicitást igénylő kiállítás. A német múzeumban Jean Hubert Martin tulajdonképpen a MAAO-ban már bevezetett, de azzal ellentétes irányú nyitást – a nem nyugati művészet bemutatását a nyugati művészet fellegvárában – képviselt ezzel a kiállítással. A rendezői-szervezői-kivitelezői vezércsapat francia, német és svájci szakemberekből állt össze.

Mi ragadta meg a tervezőket az oltártémában? Az ötlet szülőatyja, Philippe Peltier az oltárok konstrukciójának változatosságát emelte ki. Jean-Hubert Martin az alkotások kortárs mivoltában, a művészethez való kapcsolhatóságukban, installációs jellegükben, a szétaprózott tárgyegyüttesek újraegyesítésében, a tárgyak összjátékában látott érdekességet. Az igazgató szándéka szerint az Oltárkiállítás új lendületet adhat a vallási művészetről folyó vitának. Ha ugyanis régi, 18. század előtti alkotásról van szó, bárhonnan is származzon, a művészet kategóriájába sorolandó, és általában művészeti múzeumban található. Az ilyen tárgyak bemutatása többnyire szétaprózott formában történik: katolikus oltárképet a múzeumok festészeti szekcióiban, oltárterítőt a textilrészlegben, ostyatartót megint más szekcióban lehet megcsodálni. A régi alkotásokkal ellentétben a hasonló funkciót betöltő kortárs alkotásokat azonban bizonytalanság és bizalmatlanság kíséri (Charbonnier 2001:20). Képlékeny megítélésüket fejezi ki, hogy a művészeti kategóriához képest alacsonyabb kategóriákba, a mesterségek, a folklór vagy a népművészetek és hagyományok területéhez rendelik azokat. Jean-Hubert Martin ezt a különböző megközelítést tartja érdemesnek felülvizsgálni. Számára az oltár egy olyan rendszerbe felállított tárgyegyüttes, amely csak akkor működőképes, ha ezt a rendszert tiszteletben tartják, és ha kodifikált, ismételt gesztuselemek kísérik: így jöhet létre a túlvilággal és az istenekkel való kommunikáció (Piquet 2001:64). A kortárs művészetekkel való összehasonlításban a rítusdimenzió és a formális jegyek emelhetők ki. A nyugati művészek *performance*, *action*, *happening* formában előadott rítusai összeköthetők a távoli földrészek bizonyos kultúrelemeivel. Jean-Hubert Martin továbbá az oltárokból olyan mai művészeti alkotást lát, amelynél a technikai minőség kérdése lényegtelen. Ami valójában számít, az az, hogy a jelek, jelzések azonosíthatók legyenek, függetlenül attól, hogy például kézzel megmunkált vagy a mindennapi életből kölcsönzött jeltárgyakról van-e szó (Piquet 2001:65).

Milyen szempontok szerint választották ki a rendezők a bemutatásra kerülő oltárokat? Jean-Hubert Martin koncepciója szerint elsődlegesen kortárs alkotások kerülhettek szóba, így régebbi múzeumi anyagból – ha egyáltalán tartalmaztak oltárokat – nem meríthettek a rendezők. Ezenkívül a világ minél szélesebb körű földrajzi és kultuszbeli „lefedése” volt a cél, valamint az összes létező oltárkonstrukció (egyszerű/összetett, horizontális/vertikális, rögzített/mobil, zárt/nyitott, függesztett stb.) bemutatása. A végeredmény: az lett kiállítva, amit sikerült összeszedni. Első lépésben kutatóintézeti és egyetemi etnológusi köröket kerestek fel személyesen és/vagy körlevelek formájában, hogy ötleteket gyűjtsenek a lehetséges kiállítási tárgyakra vonatkozóan, munkatársakat találjanak az oltárok beszerzéséhez, felépítéséhez, valamint szerzőket a katalógus szövegének megírásához. A szervezőknek már ekkor több nehézséggel kellett szembenézniük: kiderült, hogy különböző okokból (kutatók terepféltése, kutatási preferenciák, egyes

területek bizonytalan politikai helyzete) nem tudnak olyan széles munkatársi hálózatot kialakítani, mint amelyet szeretnének, amelyet egy ilyen nagyszabású vállalkozás igényelne. Egy-egy területről hiába ismernek oltárokat, azok annyira törekenyek (például levéltárok), hogy szállításuk megoldhatatlan, vagy annyira titkosak, illetve rövid életűek (a kultuszhoz hozzátartozik megsemmisítésük is), hogy megszerezhetetlenek, reprodukálhatatlanok.

Az összegyűjtött dokumentumok alapján 182 oltárt választottak ki. Jean-Hubert Martin azonban 66-ban határozta meg a bemutatható alkotások számát. (A rendezők egyes oltárok a, b és c verziójával ezt a határt kicsit kitágították.) A végleges válogatás szakmai és praktikus szempontok ötvözete alapján történt: az oltárok vizuális élményének foka, strukturális, földrajzi, kultuszbeli hovatartozása, beszerezhetősége, annak költség- és idővonzata szerint. Mint általában minden kiállítás esetében, Düsseldorfban is a legégetőbb szakmai probléma az idő kérdése volt: a rendezők szerint több tekintetben más kiállítás született volna, ha még hat hónap áll a rendelkezésükre.

Ha szám szerint elemezzük a kiállítást, akkor legtöbb oltár, a kiállítás anyagának csaknem fele (31 a 66 oltárból) Ázsiából származott a következő országokból: India, Srí Lanka, Tibet, Laosz, Thaiföld, Vietnam, Kína, Tajvan, Korea, Japán. Egyes országok, például Korea túlsúlya (6 oltárral) kétségkívül azzal is magyarázható, hogy Düsseldorfban tekintélyes számban élnek ezen ország képviselői, akik vallásukat gyakorolják, és a kiállítás megvalósításában is készséggel hajlandók voltak részt vállalni.

Szám szerint a második legjobban reprezentált kontinens Amerika volt, melynek mindhárom nagyobb földrajzi egységéből összesen 14 oltárt láthatott a közönség: Kanada, Egyesült Államok, Mexikó, Kuba, Haiti, Dominikai Köztársaság, Venezuela, Brazília, Peru. A harmadik helyre Afrika került 12 oltárral, melyek származási helye Marokkó, Tunézia, Burkina Faso, Elefántcsontpart, Ghána, Togo, Benin, Réunion szigete, a kontinens csupán két területére (Magreb, Nyugat-Afrika) és egyetlen szigetére koncentrálva ily módon. Európai oltár összesen 6 volt, négy Németországból, egy-egy pedig Franciaországból és Törökországból. A föld déli féltekéjének kontinenséről, Ausztráliából egyetlen oltár sem jelent meg a kiállításon, a területet mindössze az óceániai Vanuatu szigetéről származó alkotás képviselte.

A rendezők legnagyobb elégedetlensége a földrajzi-kultuszbeli eloszlással kapcsolatban az volt, hogy tulajdonképpen teljesen kimaradt a kisebb törzsi társadalmak oltárainak bemutatása (lásd Afrika és Óceánia).

Az oltárokat három emeleten kontinensek szerinti csoportosításban mutatták be. Kivételt képeztek egyes monumentális oltárok, melyeknek helyét a térigényük és a térlehetőségek határozták meg. A látogatási útvonal a földszinten Ázsiával indul (24 oltár). A második emelet egyik szárnyában folytatódik a kontinens bemutatása jobbra nagyobb teret igénylő oltárokkal (Buddha-oltár, jurta-, csónakoltár) és amerikai, valamint az egyetlen óceániai oltárral (10 oltár). Az emelet másik szárnyában Afrika és Amerika kapott helyet, ez utóbbi afroamerikai oltárokkal (17), lehetővé téve a közvetlen ikonografikus összehasonlítást. A harmadik emeleti teremben Dél- és Közép-Amerika afrikai eredetű, keresztény szinkretikus és bennszülött oltárai láthatók, néhol keveredve az európai alkotásokkal (20 oltár).

Az oltárok beszerzése az említett országokból többféle módon történt: 1. Európai vagy helyi etnológusok a saját kutatási terepükről szállították az oltárhoz szükséges

tárgyakat. 2. A területtel foglalkozó etnológus és az odavalósi szertartásvezető kooperációban készítette az oltárt. 3. Egy-egy helyi vallási vagy szertartásvezető a maga kellékeit bocsátotta a kiállítás rendelkezésére, illetve kölcsön- vagy elkért kultusztárgyakkal egészítette ki az oltárt. 4. Az oltárt Düsseldorfban élő külföldi kulturális intézmény bocsátotta a múzeum rendelkezésére. 5. Múzeumi vagy magángyűjteményből kértek kölcsön teljes alkotást.

Külön kutatást érdemelt volna – és a kiállítás etnológiai szempontból való érdekessége ebben is rejlik –, hogy a beszerzés módjai és az abban részt vevő személyek hogyan határozták meg, alakították az egy-egy adott kultuszhoz kapcsolódó oltár múzeumi reprezentációját. Mindegyik oltár sajátos útvonalat járt be, külön történettel rendelkezik, létét vagy nemlétét kultikus, szakmai, interperszonális, financiai és egyéb szempontok befolyásolták.

A fenti felsorolás első esetében – s ebbe jómagam is beletartozom – úgy gondolom, hogy az etnológus nem minden esetben egy konkrét objektumot reprodukált hű másolatban, hanem mindazoknak a lehetséges formái és lényegi elemeknek a szintézisét állította fel, amelyek segítségével az oltárok az adott kultuszt követők számára egyértelműen azonosíthatók, illetve amelyek révén „működhetnek”. A második esetben a kultuszban részt vevő és a tudományos szemlélettel közelítő kutató „közös nézetéből”⁴ született meg a kiállítási objektum. Meglehet, hogy ez a reprezentáció éppen az egyik fél „belülről látása” és személyes hozzáállása miatt nagyobb innovációs lehetőséget hordozott magában, mint a tudományos kontroll alatt álló előbbi. Az elefántcsontparti boszon (*boson*) oltár esetét példaként véve: az oltárhoz szükséges faragott szobrok egy részét a kultusz egyik állítólagos beavatott híve rendelte és vásárolta meg a düsseldorfi múzeum részére a kultuszban szereplő tárgyak másolataként, míg a másik részét apja magángyűjteményéből válogatta ki. Korántsem rejtegetett célja ezzel az volt, hogy a gyűjtő személyét Európában népszerűsítse, és az örökölt gyűjtemény állapotmegőrzésére finanszírozást találjon. Az oltárra így olyan tárgyi elemek is kerültek vagy kerülhettek, amelyek a valóságban nem kaptak volna helyet rajta, még inkább szinkretizálva Düsseldorfban az amúgy is eklektikus afrikai kultuszelemeket. Az oltárépítésben segédkező francia etnológus csak abban az esetben lépett ki helybenhagyói szerepéből, amikor a helyi reprezentációhoz képest jelentős változtatást kísérelt meg az elefántcsontparti oltárkészítő – történetesen kétszer akkora asztalt kért tárgyainak kitévéséhez, mint ami a valóságban szokott lenni. A talán jelentéktelenebbnek tekintett, „nem így van, de lehetne éppen így is” eltéréseket ebben a személyi felállásban a helyi kultúrához tartozó ember személye igazolta. A tárgyi gyűjtésben nem, csak az oltár felállításában részt vevő etnológus csodálkozva vette azonban észre, hogy magát a kultuszt elindító, az oltárt „alapító”, az erdőből hozott és kis vászonzacskóba rejtett tárgyat vagy annak másolatát nem hozta magával az elefántcsontparti oltárépítő. Az oltár legfontosabb kultikus eleme, „lelke” tehát nem volt jelen a kiállításon.

Akkor, amikor egy szertartásvezető építette fel az oltárt etnológus szakmai ellensúlyozó beavatkozása nélkül, a történet másképpen is alakulhatott. Kubai példát említek: a közel hatvanéves, tűzről pattant, sugárzó egyéniségű, mindenki kedvence Mamita aszszonyság két afroamerikai (*santería*) oltárrészt épített. A kiállítási teremben vele szemben a színpompás mexikói halotti oltár készült többemeletes kivitelben, közel 18 négyzetméteren, sárga művirágok özönével, villogó színes mécsesekkel, rózsaszín ruháská-

ban táncoló csontvázbalerinával és számtalan egyéb látványos elemmel (egyébként ennek az oltárnak az eredetije került az összes kiadvány címlapjára). Ahogy a halotti oltár épülgetett, Mamita arca úgy vált egyre komorabbá, s egyszercsak a mexikói oltárhoz tartozó elemek kezdtek itt-ott megjelenni az ő kubai oltárán is. A saját kultúrájának (vélt) szegénysége miatt romjaiban heverő, más szóval a múzeumban kulturális sokkot kapott Mamitával kapcsolatban a rendezők két dolgot tehettek: a lehető legjobban megpróbálták elrejtetni előle a halotti oltár még kitevésre váró tartozékait, és napokon keresztül erősítették a lelkét, azt bizonygatva neki, hogy nagyon szép és jó, amit csinál, s a múzeumnak pontosan erre van szüksége. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy az oltárépítés befejezésekor Mamita alkotásában mégiscsak megjelentek idegen díszítőelemek, maguk a rendezők sem tudják, honnan csente el azokat.)

Még egy példa az ősök és szellemek tiszteletét szolgáló laoszi Phi-kultuszbeli oltár létrejötté. A szertartásvezető egy jelenleg Franciaországban élő harminc év körüli fiatalember, aki tanult pszichológus, de etnológusi képzésben is részesült. Hazájának elhagyásakor a közösség őt jelölte ki a kultusz vezetőjének az európai országban élő laosziak számára. Az eredeti oltárt úgy kettőzték meg, hogy egyes, a felmenők által viselt és őket jelképező tárgyakat újonnan készítettékkel helyettesítettek. A készítésben a hagyományoktól eltérő módon a laoszi fiatalember is részt vett: a nagymama ruhájának funkcióját betöltő ruhadarabot például ő hímezte, holott ez kizárólag női feladat.⁵ Az oltár az exportálással ugyan transzformáción esett át, de kultikus jellegét és funkcióját megőrizte. A düsseldorfi bemutatóra utazva a laoszi szertartásvezető útközben vette észre, hogy egy fontos tárgyat otthon felejtett. Az esetet úgy interpretálta, hogy a szellemek nem akarták, hogy az adott tárgy a múzeumban szerepeljen. Egyébként ezt az oltárt a düsseldorfi múzeum sem megvásárolni, sem további kiállítás céljára megszerezni nem tudta, mivel a pszichológus-etnológus fiatalember évente egyszer ez előtt végzi el a Franciaországban élő laoszi családtagok számára az ősöknek és szellemeknek bemutatandó szertartást. A rendezők szerencséjére a kiállítás időtartama éppen nem esett egybe a szertartás időpontjával.

A kiállításon készült oltárok az oltármodell kategóriától egészen az egyedi alkotásnak tekinthető oltárokig terjedtek, de ezeken kívül lehetett látni még *ready-made* tárgye gyűttest is: a düsseldorfi Japán Kultúrházról a múzeum például egy olyan shinto oltárt kapott, mely a szigetországban üzletben megvásárolható.

Etnológusok gyakran hiányolják egy-egy kiragadott kulturális elemnek a bemutatásakor annak visszahelyezését egy tágabb társadalmi, kulturális kontextusba. Ebből a szempontból, és nem művészeti megközelítésből a düsseldorfi oltárkiállítást is érték hasonló kritikai megjegyzések, mint ahogyan például a Párizsban 1999-ben a MAAO-ban bemutatott és nagy közönségsikert aratott ereklyekiállítást (*La mort n'en saura rien...*)⁶. A kontextusba helyezés problémája minden néprajzi kiállításnál óhatatlanul felvetődik. Legelőször pedig éppen annak a tisztázása, vajon a diakronikus és szinkronikus, tárgyi, vizuális és orális kontextusok közül melyiket válasszák a kiállításrendezők, éppen melyiknek a bemutatására nyílik módjuk, és milyen mértékben és formában tegyék ezt. A düsseldorfi oltárkiállítás az ebben a szemléletben úttörőnek nevezhető New York-i *Face of the Gods* nyomdokain lépkedve „objektumokat” mutat be. Ezek az objektumok több-kevesebb elemből épülnek föl, és a tárgyak eleve egy olyan (oltár)kontextusba vannak helyezve, amelyből kiolvasható szerepük az egészhez és a többi részhez képest,

valamint a velük való „bánásmód”. Néprajzi múzeumok ritkán vállalkoznak hasonló tárgye gyűttestek beszerzésére, vagy már nincs is módjuk rá. A gyűjteményekben általában olyan tárgyakat őriznek, amelyek „egyedül állóak”, és önmaguk által határozzák meg a rájuk vetett tekintetet, amely így nem is lehet más, mint formai szépségjegyeket vagy egzotikumot kutató. Ezt a tekintetet segítette elő, hogy a múzeumba érkezéskor a tárgyakat esetenként gondosan letisztogatták, lefertőtlenítették, megfosztották a kezelésükre vonatkozó kontextusbeli információktól. Gyakran a kiállítás módja még inkább fokozza a tárgyi önállóságot, ami szerves része lehet annak a többlépcsős tekintet-transzformációnak, amelyben a néprajzi tárgyból művészeti alkotás válhat. Az Oltárkiállítás az objektumok által éppen ezt a kiragadottságot és az egyedi tárgyra koncentrálnó nézetet szünteti meg. Az objektumelemek nemcsak hogy más tárgyak kapcsolathálójában jelennek meg, hanem vérrel bepacsomagolt, olajjal leöntött, kaolinporral behintett, vagyis rituális közegbe helyezett tárgyként láthatók – vagy az említett „kezelések” miatt éppenséggel alig láthatók.

Amennyire meg tudtam ítélni, a kiállításrendezők ragaszkodása az autentikussághoz meglehetősen ingadozó volt. Néha elenyésző részletkérdésnek vették, hogy például fehér vagy barna tojás kerüljön adományként egyes oltárokhoz, holott az tapasztalatom szerint egyrészt jellemző lehet egy kultúrára, másrészt szimbolikus értékű (és tegyük hozzá, Düsseldorfban mindkét színű tojás könnyűszerrel beszerezhető), más esetben meg nem kis erőfeszítéseket tettek és kellemetlenségeket vállaltak, hogy egy-egy oltárelemet reprodukáljanak, például hogy marhavérrel fessék be egy „afrikai szentély” falait.

A kiállítás kortárs jellege felfedi azt a fajta dinamizmust, amellyel a mai kultúrák, kultuszok ötvözik az ósít a modernnel: az oltárok nem kis részében a legnagyobb természetességgel jelen vannak a modern ipar termékei (például üdítőitalok) és anyagai (például műanyag). Látni olyan oltárt is, amelyet irodában rendeztek be: a koreai *office* és *cyber* oltárokat egy-egy vállalkozás elindítása vagy új üzlet megnyitása esetén állítják fel, ételadományokkal kérve a felsőbb erőket a sikerhez. Az adományok között malacfej is szerepel, amely az állat szaporasága miatt szerencsét és gazdagságot jelent. Ha a vállalkozás az informatika terét érinti, az internetről malacfejes képet töltenek le a számítógép képernyőjére, mintegy virtuális adományként.

Az oltárkiállítás egyik nagy érdeme, hogy nem csupán a talán már klasszikusnak mondható vallási objektumokat mutatja be, hanem az oltár kategóriájába belevesz olyan profán alkotásokat is, mint egy Elvis Presley emlékére készített installáció (*Elvis peep box*) vagy a kölni BAP rock együttes koncertjein a színpalak mögött keresztény triptichonként kihajtott utazóláda, melynek belső falát a rajongóktól kapott és az együttes számára szerencsét hozó tárgyak borítják, középen a zenészek példaképének, Bob Dylannek a fotójával.

A kulisszák mögött

A kiállítás építésére közel nyolcvan ember érkezett a német városba egy-két hétre az öt kontinens különböző területeiről. Szükségtelen ecsetelni azt a hatalmas pénzügyi, szervezési hátteret, amelyet egy ilyen vállalkozás korrekt lebonyolítása igényelt. Minden el-

ismerést megérdemelnek a düsseldorfi múzeum állandó és ideiglenes munkatársai, hogy mind szakmailag, mind emberileg (ez utóbbi szempont az előbbivel egyenrangú fontosságot kapott a szemléletükben) a legnagyobb igényességgel próbáltak eleget tenni feladatuknak.

A kiállítás belső és előéletéhez tartozott, hogy egyes oltárokat az építők felszenteléssel hozták működésbe. Így került sor a nyilván jelentőségteljesen 2001. augusztus 27-én, helyi idő szerint 11 óra 3 percre időzített „Buddha-kitakarásra”, vagyis a Düsseldorfban gyártott műanyag istenszobor arcára aggatott fehér textil levételére. A szertartáson résztvevő igazgató, múzeumi alkalmazottak, különböző nemzetiségű oltárépítők pissenés nélkül hallgatták az oltárbejáratot eltakaró fekete függöny mögül a felszentelő imamormogását, majd kérésre ugyancsak szó nélkül megérintették azt a tálcát, amelyre ugyanő ételadományokat, köztük német poharas joghurtot helyezett el. A múzeumigazgatónak jutott a tisztség, hogy cipője levétele után a műanyag Buddha előtt levő asztalkára helyezze a tálcát. Az egyes oltárok felszentelésén kívül a kiállítás megnyitása előtt és után programszerűen zajlottak egyéb szertartások is, amelyek – habár némi színházi színezetet öltve – élő dimenzióba helyezték a kiállítási tárgyegyüttest.

Információsztetek – nézetlehetőségek

A kiállításstervezők koncepciójában a többszintű információnyújtás szerepelt. Magában a kiállítási térben az oltárok közelében (szemmagasságban!) elhelyezett feliraton tájékoztatták a nagyrdeműt német és angol nyelven az oltár elnevezéséről, származási helyéről, a tervező-építő kilétéről, amennyiben vallási vezetőről volt szó, az oltárhoz kapcsolódó vallásról, kultusról. Összefoglaló tájékoztató feliratot nem lehetett látni, ami a kiállítás művészeti jellegét húzta alá. Az oltárfeliratokon szereplő számozás alapján viszont bővebb tájékoztatást kereshetett a látogató a kiállításához készült kiadványokban.

Egyes oltárokhöz kapcsolódóan kis képernyős tévén pár perces filmeket vetítettek. A kiállításstervezők eredetileg egyfajta „képi feliratként” minden egyes oltárhoz szerettek volna ilyen anyagot csatolni. Tervük azonban nem valósult meg maradéktalanul az oltárok megszerzésének meglehetősen eklektikus körülményei miatt. A filmek tartalma és minősége is hasonló tüköröz: egyszer a kiállításon felépített oltár eredetijét, annak körbepasztázott részleteit lehet látni, máskor az oltárhoz kapcsolódó szertartásokból egyes jeleneteket, megint máskor a kiállításra küldött tárgyak készítési munkafolyamataiból párat. A filmeket hol a terepszemlére utazott kiállításstervező, hol az egyik oltárépítő készítette a saját országában egy adott szertartáson, hol pedig már kész filmet használtak föl, vagy leforgatott anyagból vágtak össze részeket.

Tíz nappal a megnyitó előtt került ki a nyomdából a katalógus, egyelőre csak német nyelven, de a kiállítás más országokban történő bemutatásához elkészítik az angol változatot is. A kiadvány 359 oldalnyi terjedelemben, összefoglaló bevezető tanulmányokkal, kontinensenkénti áttekintő térképekkel, oltáronként maximum egyoldalnyi szöveggel és közel 200 színes képpel mutatja be a kiállított alkotások eredetijét. A szövegek a tudományos és a tudományos-ismeretterjesztő műfajba sorolhatók, amelyek a düsseldorfi bemutatóhoz néprajzi olvasatot biztosítanak, jóllehet az egyik tervező nem kifejezetten ilyen jellegű írásokra gondolt, hanem inkább arra buzdította volna az etnológus

szerzőket, hogy „engedjék el magukat”, és a témájukról személyesebb hangvételben írjanak. Ez a fajta megközelítés erősítette volna a kiállítás művészeti jellegét, amelyben az alkotói szubjektívitas nagyobb szerepet kap.

A katalóguson kívül készült egy kisméretű, zsebbe csúsztható, képek nélküli fekete-fehér vezető, melyet egyetlen gombóc fagyi árért vásárolhatott meg a közönség. Ebben szintén kontinensek szerinti tagolásban és térképen megjelölve szerepel az összes oltár a legfontosabb adatokkal és egy féloldalas leírással. Az első napok tapasztalata szerint a látogatók óriási többsége használta az útmutatót, és olvasgatta meg-megállva az oltárok előtt a vonatkozó rövid ismertetőt.

A kiállítást a német múzeum az internetes oldalán (www.museumkunstpalast.de) is bemutatja, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan az a kis vezetőben szerepel. Talán többek számára újdonságnak hangozhat, hogy a düsseldorfiak a weblapjukon létrehozta kifejezetten újságírók számára egy oldalt, ahonnan különböző dpi minőségben képek tölthetők le (például múzeumigazgató a címlapos mexikói oltár előtt), valamint szöveg (interjú az igazgatóval angol nyelven).

Kiállításmegnyitó német módra

A kiállítás megnyitása különböző fázisokban és réteget célozva közel egy hétig tartott. Augusztus 28-án, kedden az oltárépítőknek rendeztek belső munkavégi ünnepséget, hajókirándulás, majd a múzeum alagsorában levő bensőséges fogadás keretében. Keddtől csütörtökig az újságírók és tévések előtt nyitották meg a kapukat, jóllehet az utolsó simítások még folytak a kiállítási térben. Ezekben a napokban a médiák képviselői fél áron vásárolhatták meg a katalógust, és az oltároknál bemutatott szertartásokon is részt vehettek. Pénteken a szövetségi köztársasági elnök tekintette meg a biztonsági okokból teljesen kiürített épületben a kiállítást egy tífós delegáció kíséretében. Este a düsseldorfi művészvilágot vendégelte meg a múzeum az udvarrészen rendezett gigantikus hang- és fényjátékkal, sörrel és perccel, a múzeum éjfélig tartó nyitva tartásával. Szombaton kora délután került sor a hivatalos megnyitóra beszédekkel és filmvetítéssel, amelyre a városi és tartományi állami és privát, politikai és kulturális szervezetek képviselőit hívták meg. A nagyközönség szeptember másodikán, vasárnap látogathatott el először az átalakított múzeumba egy erre az alkalomra rendezett Museumfest-happening keretében: némi sorban állás után ingyenes belépés a kiállításokba, az udvaron felépített színpadon együttesek, bódékban temérdek enni- és innivaló. A különféle kulturális és kulináris szolgáltatások ilyen egyvelege láthatólag ellenállhatatlan vonzást gyakorolt a város lakosságára.

Kiállítás – gyűjtemény – kiállítás

A düsseldorfi múzeum az oltárkiállításon bemutatott tárgyak 80 százalékát megvásárolta. Jean-Hubert Martin meggyőződése ugyanis, hogy manapság már csak az az intézmény képes jelentős kiállításokat vagy tárgyakat kölcsönözni, amely hasonlót kínál. A nemzetközi kiállítási piaci versenybe való belépés ilyen módon képzelhető el. Az oltár-

kiállítás egy válogatott részét utazókiállítás céljára fogják bocsátani, Düsseldorf után az első állomás Milánó lesz. A kiállítás irdatlan kölcsönzési, biztosítási és szállítási költségei miatt magyar múzeum valószínűleg nem fogja tudni bemutatni ezt a nagyszabású alkotást, az érdeklődők azonban a Néprajzi Múzeum könyvtárában – csekély vigasz gyanánt ugyan – megtekinthetik a német nyelvű katalógust és a kiállításhoz készült egyéb kiadványokat.

JEGYZETEK

1. A kiállítás 2002. január 6-ig tekinthető meg. A múzeum címe: museum kunst palast, Kulturzentrum Ehrenhof, Ehrenhof 4–5, 40479 Düsseldorf.
2. Az eredeti, *A világ oltárai* munkacím a kiállításkészítés előrehaladtával többször módosult, és a különböző kiadványokban eltérően is szerepel. A katalógus címe *Oltárok. A letérdeplés művészete (Altäre – Kunst zum Niederknien)* lett, míg az angol kiállításvezető *A világ oltárai és szentélyei (Altars and Shrines of the World)* címmel jelent meg.
3. Az új intézménynek, mely a Kunstmuseum, Kunstpalast és a Kunsthalle intézményeket foglalja magában, Jean-Hubert Martin a museum kunst palast nevet adta.
4. A fogalmat Zempléni Andrásztól kölcsönöztem, aki azt az etnográfiai filmkészítés kontextusában használta. Lásd a vele készített interjút *Tabula* 2000(3)2:215–229.
5. Mivel kiskorában igen csintalan fiúcska volt, fegyelmezés gyanánt a női családtagok maguk mellett tartották, és fölös energiáit hímzéssel foglalták le.
6. Ha már ezt a kiállítást említettem példának, hadd számoljak be ennek kapcsán egy véleményem szerinti múzeológiai bravúrról. A MAAO ereklyekiállításával egy időben a Grand Palais-ban a nagyszabású *Brazil barokk* kiállítást mutatták be. Abban a részben, ahol a brazil templomi ereklyéket állították ki, pontosan ugyanazt az installációt alkalmazták, amelyet a MAAO-beli kiállításon. A két múzeum így kacsintott össze egymással, és teremtette meg a nézők számára az asszociációs lehetőséget.

IRODALOM

CHARBONNIER, JEAN MICHEL

2001 Kunst Palast de Düsseldorf. Pôle d'art et d'agitation. *Beaux Arts* 209:20.

DAGBERT, ANNE

2001 Jean-Hubert Martin inventeur d'expositions. *Artpress* 272:12–13.

Old, new, exotic, unexpected. Interjú Jean-Hubert Martinnel. www.museumkunstpalast.de/_private/documents/Interview_Jean-Hubert_Martin.htm

PIQUET, PHILIPPE

2001 Jean-Hubert Martin, maître d'autels. *L'Oeil* 529:63–65.