

Obeliszk: ég és föld között

SZENTPÉTERI MÁRTON

Brian A. Curran, Anthony Grafton, Pamela O. Long,
Benjamin Weis ed., *Obelisk: A History* (Cambridge, Ma.:
Burndy Library–MIT Press, 2009)

Az obeliszkék a jelképes építmények legjelesebbjei közül valók. Történetük remek tanmese arról, hogyan is értjük meg vagy értjük éppen félre a múltat, saját történelmünket. Hatástörténetük remekül példázza, mely korok tulajdonítottak az architekturális természetű kulturális termékeknek olyan kommunikációs képességeket, amelyeket más korok kizárólag csak a diszkurzív logika tartományában ismernek el.

A jeles francia szemiotikus, Pierre Guiraud szerint például a logikai kód tranzitív, az esztétikai kód azonban nem. Esztétikai alatt Guiraud nem elsősorban a hegelianus művészetfilozófia felfogásában működő művészt, hanem sokkal inkább a baumgarteni *gnoseologia inferior*hoz, vagyis a kanti tiszta, logikai értelemben vett ész tartományaival szemben az „érzéki megismerés tudományához” (*scientia cognitionis sensitivae*) köthető konkrétat, vagyis az ér-

1 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esztétika* [1750], trans. Bolonyai Gábor (Budapest: Atlantisz, 1999), 11.

2 Pierre Guiraud, *Semiology*, trans. George Gross (London-Boston: Routledge and Kegan Paul [1971] 1975), 67. Az idézetek a szerző saját fordításai (a szerk.). Ld. még: „A művészet szubjektív, a szubjektumra *hat*, vagyis *egy benyomás vagy cselekvés révén megérinti az emberi szervezetet vagy pszichét*; míg a tudomány objektív, a [vizsgálódás] tárgyát strukturálja. A tudomány a természetre ráhúzott rendet jelöli. A művészet [viszont] egy emóció, amit a természettel kapcsolatban tapasztalunk. Az esztétikai jelek ezért képei a valóságnak. A tudomány tranzitív (a szó grammatikai értelmében), a művészet pedig intranzitív [...]. Köszönhetően ikonikus karakterüknek, az esztétikai jelek sokkal kevésbé konvencionálisak és éppen ezért sokkal kevésbé kódoltak és társadalmiasítottak, mint a logikai jelek [...]. Csak, hogy biztosak legyünk a dolgunkban: [az esztétikai jelek természetesen] konvencionálisak, sőt némelyik nagyon is; ám a konvenció sohasem erőlteti rájuk a szükségszerűség és az általánosság követelményeit (mint ez a logikai jelekkel történik).” Op. cit.

3 Kelemen János, *A nyelvfilozófia rövid története Platóntól Humboldtig* (Budapest: Áron Kiadó, 2000), 20-21.

4 Op. cit.

zékszerveinkkel felfoghatót érti.¹ Őt tehát főként az érzéki percepcióhoz köthető affektív kód, s nem a művészeti, művészi, széptudományi, avagy a széppel kapcsolatos foglalkoztatja ebben az összefüggésben. Mint írja:

„A maga tiszta formájában a logikai jel önkényes és anynyiban homológ, amennyiben a formát jelöli de nem a szubsztanciát [...]. Az esztétikai jel ikonikus és analóg. A művészetek a valóság reprezentációjának módozatai, az esztétikai jelölők pedig a percepció tárgyai. *Absztrakt festészet*ről beszélni tévedés, hiszen minden festmény konkrét; ami a *non-figuratív festészetet* illeti, a jelölő szintjén megérdemli a nevét, ám a vizuális jelölő egy reprezentáció és a *non-figuratív valóság* ikonja. Ezért van, hogy az esztétikai üzenetnek nincs olyan egyszerű tranzitív funkciója, amelyik elvezet a jelentéshez; az [esztétikai üzenet] érték önmagában; egy tárgy, egy üzenet-tárgy.”²

Nem mindenki gondolkodik azonban pontosan így. Rendkívül izgalmas ebből a szempontból, amit a magyar nyelvfilozófus, Kelemen János a nyelvről mint „elsődleges szemiotikai rendszerről” ír:

„*Elsődlegességen* nem a genetikus vagy történeti elsődlegesség értendő [...] hanem az, hogy a jelentés tekintetében az összes többi rendszer feltételezi a nyelvet, s mintegy azon élösködik. Ugyanis a nem nyelvi eszközökkel történő kommunikatív megnyilatkozások jelentése egy-

részt nyelvileg kifejezhető jelentésekre támaszkodik, másrészt mindig tisztázható vagy explikálható a nyelv segítségével. Ez a viszony nem kölcsönös. Más szóval, a nyelv minden más jelrendszernek [...] meta-nyelve lehet, [...] míg a fordított lehetőség sokkal kisebb mértékben, töredékesen áll fenn.”³

Ez egész konkrétan azt jelenti a filozófus szerint, hogy például a *Varázsfuvolat*, vagy a *Mona Lisát* minden további nélkül értelmezhetjük nyelvi eszközökkel, ám *A tiszta ész kritikáját* semmi esetre sem interpretálhatjuk sikeresen zenei, vagy vizuális módon. Mint írja, ezen az a tény sem változtat, hogy a zenei vagy vizuális mondanivaló diszkurzív, nyelvi természetű elemzésekor is „sok minden megy veszendőbe”.⁴ Hogy a fentiekkel kapcsolatban egyetértünk-e Kelemen Jánossal vagy sem, most nem különösebben érdekes. A két egymással nem teljes összhangban álló szakvéleményt csak azért villantottam fel, hogy lássuk, a nem diszkurzív kulturális termékek jelentésének kérdésében szinkrón értelemben sincs egyetértés, nemhogy diakrón összefüggésekben.

Nigel Coates brit építész szerint a narrativitás – vagyis a „reflektív vagy irodalmi” (reflective or literary) dimenzió – mindig is jellemző volt az építészetre annak története során, csak a 20. század modernitása feledkezett meg erről.⁵ A kiváló designteoretikussal, Dagmar Steffennel úgy pontosíthatjuk ezt a tételt, hogy bizonyos korok hajlamosabbak a tervezett környezethez olyan jelenségeket hozzákapcsolni, amelyet más korok viszont kizárólag csak a nyelvi természetű kulturális termékek világában tartanak elképzelhetőnek, s ugyanígy vagyunk azzal, ahogy elbeszéléseket kapcsolunk a tervezett környezethez. Steffen szerint ugyanis „a jelentéshez hasonlóan az elbeszélés is egy objektum-szobjektum viszony eredménye, és nem a tárgy tulajdonsága”.⁶

⁵ Nigel Coates, „Street Signs” in *Design after Modernism: Beyond the Object*, ed. John Thackara (London: Thames & Hudson, 1988), 99. Újabbban ld. Idem, *Narrative Architecture* (London: Wiley, 2012)

⁶ Dagmar Steffen, „Jelentés és elbeszélés a terméktervezésben”, trans. Szőke Julianna, *Helikon* (2013) no. 1, 55-67. ltt: 65.

A jeles olasz designteoretikus, Renato De Fusco szerint pedig a jelek két nagy csoportra oszthatóak, ezek a konformatív (ti. *conformazione*) és reprezentatív (ti. *rappresentazione*) jelek csoportjai. Az építészet elsősorban konformatív, azaz téralkotó és térartikuláló, míg például a festészet inkább reprezentatív. A konformatív és a reprezentatív szemlélet aránya, egyik vagy másik túlsúlya (ti. *prevalenza*) azonban művészeti ágakon és műfajokon belül is változhat, ráadásul a kérdés De Fusco szerint is erősen korfüggő.⁷ Az illuzórikus térélményt keltő barokk *trompe-l'oeil* festészet például inkább konformatív, míg a posztmodern építészet narratív gegjei nyilvánvalóan a reprezentáció irányába lendítették a mindenkori pedáns puritanizmus és a rokokó túlburjánzás között mozgó Walter Gropius-i ingát.

⁷ Renato De Fusco, *Una semiotica per il design* (Milano: FrancoAngeli, 2005), 11.

Az obeliszek története a szemiotikatörténet iránt érdeklődőket nem csupán a fenti, lényegében a designkultúra-tudomány kutatási területeihez köthető, ám minden kultúratudomány számára releváns designelméleti összefüggések miatt foglalkoztatja, hanem azért is, mert azok eminens szereplői az európai „Egyiptománia” különböző korszakaihoz kapcsolható „aberráns dekódolások” (Eco), avagy „kreatív félreolvasások” (Harold Bloom) és kulturális „félreértések” (Popper Leó) szórakoztató történetének is. Ismeretes – és az *Obelisk: A History* című kötetben is részletesen tárgyalt kérdés –, hogy a jezsuita Athanasius Kircher atya hogyan dekódolta a maga korában sikeresen – a helyes megfejtést ismerő mai kor számára azonban tévesen – az egyiptomi hieroglifákat olyan kód szerint, amelyekről később – a rosettai kőnek, illetve Jean-François Champollion felfedezésének köszönhetően – kiderült, hogy egyáltalán nem azonos azzal, amelyben a hieroglifákat használóik eredetileg kódolták.⁸ Ha Popper Leónak igaza van, akkor bizony kultúrtörténetünk egésze ilyen félreértések történeteként láttatható, ahol ráadásul nem is mindig sietnek segítségünkre champollionok!⁹

⁸ Umberto Eco 1965-ből származó elméletéről ld. többek között: Umberto Eco, *Az értelmezés határai*, trans. Nádor Zsófia (Budapest: Európa, [1990] 2013), 27. Ld. a recenzált kötetből a *Baroque Readings: Athanasius Kircher and Obelisks* és a *Napoleon, Champollion, and Egypt* című fejezeteket, 161-177, 229-255.

⁹ Popper Leó, 1993. [„Félreértés-elméleti jegyzetek”], in *Dialógus a művészetről* (Budapest: MTA-T-Twins, 1993), 176-181. Ld. még Hévízi Ottó, „Popper Leó »félreértése«”, in Idem, *Alaptalanul* (Budapest: T-Twins, 1994), 69-89.

Az obeliszkék ebben az értelemben nem csak ég és föld között kapcsolatot biztosító világtengelyként (ti. *axis mundi*) értelmezhető műtárgyak, hanem a múltat és jelent összekapcsoló, a fáraók tűjeként (vö. népszerű 19. századi elnevezésükkel, a *Kleopátra tűjével* Londonban, New Yorkban és Párizsban¹⁰) az időt átszűrő, s korokat összevarró sajátos jelképek is a maguk módján. Ahogy a kötet szerzői előszavukban írják:

¹⁰ Londonról és New Yorkról ld. a recenzeált mű *Cleopatra's Needles: London and New York* című fejezetét, 257-281. című fejezetet, 257-281.

„Az obeliszk az egyiptomi utazás bizarr szuvenirje. Az obeliszkék óriásiak. Nehezek. Nem lehet őket szétszedni, hiszen meghatározásuk szerint egyetlen kődarabból készülnek. Egészen a legutóbbi időig csak az olyan igen nagy hajókba fértek bele, amelyeket kifejezetten azzal a céllal terveztek, hogy obeliszkéket szállítsanak velük. Nem nemes anyagból készülnek – legtöbbjük gránit – és méretük ellenére az obeliszkék törékenyek, s könnyen repednek. Semmilyen gyakorlati funkciójuk nincs, s a történelmük legjavában egyiptomi hieroglifákból álló felirataik teljesen kifürkészhetetleneknek bizonyultak. Ennek ellenére az évszázadok során obeliszkék tucatjai hagyták el Egyiptomot. Eljutottak Rómába, Konstantinápolyba, Firenzébe, Párizsba, Londonba és New Yorkba. Minden valamire való birodalom – az antik Rómától az Egyesült Államokig – arra törekedett, hogy egy egyiptomi obeliszket állítson valamelyik ünnepi tereinek közepére. Az obeliszkék, mindenki érezni véli ezt, egy igen sajátos hatalom jelképei.”

Hogy ez a hatalom s erő pontosan mikor, mit és hogyan jelent, ez az igazi kérdés az eszme- és kultúrtörténész számára. Az obeliszk a „civilizációk Rorschach-tesztje” (*Rorschach test for civilization*), fogalmazzák ezt meg a szerzők szellemesen. Egyiptomban az obeliszk a fáraók uralkodási jogának jelképe volt, amellet, hogy az uralkodó és az isteni szféra

¹¹ Ld. a *The Sacred Obelisks of Ancient Egypt* című fejezetet, 13-33.

kapcsolatát is szimbolizálta *axis mundiként*.¹¹ Rómában a birodalom felsőbbrendűségének jelképeként funkcionált, hasonlóan ahhoz, ahogy a vezető itáliai reneszánsz építészetteoretikus, Sebastiano Serlio szerint a kompozit oszloprend a klasszikus – dór, ión és korinthuszi – oszloprendek fölé helyezésével szimbolizálta a latinitás felsőbbrendűségét a grécitással szemben a Colosseumon.¹²

¹² Ld. a *The Obelisks of Rome* című fejezetet, 35-59. Serlioról részletesen ld. az *Obeliscus* következő számában megjelenő *Az oszloprendek tornyai* című tanulmányomat.

A katolikus Rómában aztán az obeliszk a kereszténység magasabbrendűségét jelképezte a pogány vallásokkal szemben. Avagy éppen a szerves kapcsolatot a régi és az új között: mégpedig az örök és kegyes bölcsesség (vö. *philosophia perennis* és *pia philosophia*) jegyében! Ennek megfelelően az obeliszk olyan rejtett

¹³ Ld. a *The High Renaissance: Ancient Wisdom and Imperium, a Moving the Vatican Obelisk* és a *Changing the Stone: Egyptology, Antiquarianism, and Magic* című fejezeteket, 85-158.

jelentéseket hordozhatott, amelyek egyértelműen mutatták, hogy az igazi tudásból már jóval azelőtt részesedett valamelyest az emberiség legjava – így az egyiptomiak főként –, mielőtt Jézus először eljött volna közenk.¹³

S akkor eddig csak a kora újkorig terjedő idők jelentéseire tértünk ki! A szerzők szerint az obelisztk történetének egésze viszont a technológiai fejlődés, a birodalmi sikerek, az antikvárius megszállottságok, a politikai nagyravágyás, a keresztény jámborság, a keresztény triumfalizmus, a bürokratikus közönyösség, a bigott nacionalizmus, a demokratikus öntudat és kételkedés, a modern (afféle puritán vagy kvéker) szigorúság és a hollywoodi giccs, vagyis röviden a nyugati civilizáció sűrített történeteként látható leginkább. A valóban rendkívüli erudícióval megírt, szinte mindenre kiterjedő precizitással kifundált és különleges, a tudományos együttműködés példás formáját mutató társszerzői stratégiával megalkotott könyvvel kapcsolatban alig akadhat kritikái észrevétel. Mindenesetre a maszonéria iránt érdeklődő eszme- és kultúrtörténész számára legalábbis meglepő, hogy az euro-atlanti egyiptomániában és a jelképes építészet egyetemes történetében kulcsszerepet játszó szabadkőművesség kultúrtörténete tulajdonképpen milyen marginális összefüggésben is jelenik meg a kötetben, mindössze másfél oldalon, egyetlen illusztrációval.¹⁴

A máskülönben tehát csak szuperlatívuszokban dicsérhető tanulmánykötet különleges kapcsolatban áll Bern Dibner *Moving the Obelisks: A Chapter in Engineering History in which the Vatican Obelisk in Rome in 1586 was Moved by Muscle Power, and a Study of More Recent Similar Moves* című könyvével (New York, 1950) és a Dibner alapította Burndy Library obeliszkiánájával, többek között a most recenzeált kötet írott tartalmának és illusztrációinak legfontosabb forrásával. Minden szoros kapcsolat ellenére Dibner munkája és az *Obelisk: A History* című kötet között egy óriási eltérés vehető észre könnyedén. Míg a mérnök Dibnert a műszaki újítások, illetve a technológiai innováció érdekelte, addig ez a könyv „azt vizsgálja – a szerzők szerint –, hogy az emberek miként gondolkodtak az obeliszkekről azokban a hosszú időszakokban, amikor álltak vagy feküdtek, s állnak vagy fekszenek ma is.”

Az MIT-t nem régen maga mögött hagyó, s új székhelyét Kaliforniában felállító Burndy Library története tehát szorosan összefonódik a könyvével: az „olvasó perspektívájától függően – írják a szerzők – az *Obelisk: A History* a Burndy Library utolsó szellemi aktusának tekinthető a maga régi formájában, vagy az elsőnek az újban. Valójában mindkettőről szó van itt, és így ez a könyv, amelyik végső soron a történeti folyamatosság és diszkontinuitás bonyolult összjátékáról szól, megfelelőnek tűnik arra, hogy megteremtse az átmenetet” régi és új között. A szabad művelődést fenyegető piaci fundamentalizmus korában különösen fontos az efféle szellemi teljesítmények felemlégetése!¹⁵

¹⁴ Ld. erről Jan Assman, *A Varázsvuola. Opera és misztérium*, trans. Tatár Sándor (Budapest: Atlantisz, [2005] 2012). Idem, *Religio duplex: Az egyiptomi misztériumok és az európai felvilágosodás*, trans. V. Horváth Károly (Budapest: Atlantisz, [2010] 2013); Bob Brier, *Egyptomania* (Brookville, NY.: Hillwood Art Museum, 1992); James Stevens Curl, *Egyptomania: The Egyptian Revival, A Recurring Theme in the History of Taste* (Manchester, UK–New York, NY.: Manchester University Press, 1994); Jean-Marcel Humbert et al ed., *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730-1930* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1994). Ezenkívül ld. még a párizsi Musée du Louvre-ban (1994. január 20.-április 18.), az ottawai National Gallery of Canadában (1994. június 17.-szeptember 18.) és a bécsi Kunsthistorisches Museumban (1994. október 16.-1995. január 29.) megrendezett kiállítások katalógusait.

¹⁵ E kötet egyik szerzője, Anthony Grafton publicisztikájában is mindent megtesz azért, hogy a náciak elől egykor Londonba menekülő The Warburg Institute manapság újfent komolyan fenyegetett függetlenségéért kiálljon. Erről újabban l. pl. <http://www.timeshighereducation.co.uk/news/warburg-institute-library-saved-from-nazis-awaits-its-fate/2014023.article> Hozzáférés: 2014. 06. 30.