

Roma minnes Egypts visdom

– Athanasius Kircher og obeliskene på Piazza della Minerva som en plass i semiotikkens kulturhistorie

John Ødemark

Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Universitetet i Oslo
Pb. 1010 Blindern
0315 Oslo
E-post: john.odemark@ikos.uio.no

Abstract

This article is a cultural historical interpretation of the elephant carrying an Egyptian obelisk on the Piazza della Minerva in Rome. The monument was designed by Bernini and dedicated to Divine Sapience by the Pope in 1667. Emphasis is given to the role of Athanasius Kircher, the Jesuit who was the leading "Egyptologist" of baroque Rome, in the construction and interpretation of the monument. The thesis is that the monument is construed as a hieroglyph. This leads to the interpretative decision of reading the monument in the context of Kircher's theory of hieroglyphics and Egyptian wisdom. Furthermore, it is shown that the monument, and the theory that grounds its iconography, is articulated with two more "traditional" schemas for translation and transference of the "culture" and "history" of the "other" in Roman and Roman Catholic thought, the *interpretatio romana* and the *estudii translatio et imperii*. While Kircher's theory sheds light on the iconography and message of the monument, the monument as a politico-religious message also illustrates the political use of Kircher's thought in the urban space of baroque Rome. The practice of translation and transference of the wisdom of Egypt on the Piazza della Minerva is examined with reference to Jan Assmann's theory of cultural semiotics and translation.

Nøkkelord:

egyptiske obelisker, hieroglyfer, semiotikkens kulturhistorie, Athanasius Kircher, Piazza della Minerva

men som en hemmelighet taler vi Guds visdom, den skjulte,
som Gud fra evighet har forutbestemt til vår herlighet.
1. Korinterbrev (2: 7)



*Monumentet på Piazza della
Minerva*

På Piazza della Minerva i Roma, foran kirken Santa Maria sopra Minerva, står en elefant som bærer en egyptisk obelisk innskrevet med hieroglyfer. Obelirken kronet av pave Alexander VII's våpenskjold og det kristne korset. Obelirken kom opprinnelig fra Sais i Egypt. Hvem som fraktet den til Roma, er ukjent, men den stod i Isis' hovedtempel på Marsmarken (Platner 1929: 283). I 1665 skulle dominikanerne bygge en ny mur rundt hagen til Santa Maria sopra Minerva. Under dette arbeidet fant de obelirken. Etter å ha blitt orientert om funnet, utnevnte pave Alexander VII en komité som skulle holde oppsyn med det egyptiske artefaktets videre skjebne (Cipriani 1993, Iversen 1968, Marrone 2002). Monumentets endelige form er et resultat av arbeidet i komiteen som inneholder en representant for dominikanerne (en viss Fra Giuseppe), Bernini – som lager modellen monumentet blir bygget etter – og som komiteens egyptologiske spesialist, utnevnes jesuitten Athanasius Kircher (1601-1680), tidens ledende kjenner av hieroglyfer (Iversen 1968: 96). Kircher får også i oppdrag av paven å tyde obeliskens tegn. Tolkningen av obelirken og monumentet i dette verket¹ "shows that the erection of an obelisk was considered in Bernini's age as part of applied hieroglyphics", skriver kunsthistorikeren William Heckscher (Heckscher 1947: 177, jf. Marrone 2002: 21-25). Monumentet som helhet kan altså leses som en hieroglyf, eller rettere, som det man på Kirchers og Berninis tid – før dechiffringen av egyptiske hieroglyfer i 1822 – forbandt med begrepet "hieroglyf".

I denne artikkelen skal jeg lese monumentet som et dokument i kultursemiotikkens romerske historie, for monumentet inkorporerer en relasjon til det vi ville kalle den "andres" kultur gjennom en helt spesifikk forståelse av dennes skift og

tegn. To plaketter på monumentets sokkel antyder en tolkning av monumentets budskap: Her forklares monumentet som "hieroglyf" på latin, og det dedikeres av paven selv til den "guddommelige visdom". De egyptiske hieroglyfer blir på denne måten utpekt som *selve det semiotiske medium* for visdommen. I bevegelsen fra plakkettens latinske og alfabetiske skrift til obeliskenes hieroglyfer og monumentets visuelle symbolspråk oversettes det tilsynelatende både mellom forskjellige kulturer og skriftsystemer, både interkulturelt og intersemiotisk. På den ene siden krones den egyptiske obelisk av korset; på den andre siden uttrykkes det kristne budskapet med hieroglyfer, slik at korsets budskap skrives som hieroglyf. Hvilken kultursemiotikk er det som begrunner denne beundring for og bruk av "andres" skrift? Hvorfor er en elefant satt til å bære en egyptisk obelisk? Hvorfor blir dette minnesmerket fra den hedenske historien gjenreist på en kristen plass med en dedikasjon til den guddommelige visdommen? Hva er forbindelsen mellom elefanten og visdommen, og mellom den hedenske visdom og den guddommelige? For å svare på disse spørsmålene må Kirchers plass i egyptologiens og kultursemiotikkens historie undersøkes, for selve det teoretiske grunnlaget for billedprogrammet på Piazza della Minerva henger nært sammen med Kirchers teorier.

Før jeg vender tilbake til Kircher og til selve lesningen av monumentet på Minervaplassen, skal jeg relatere den romerske plassens tegn til en kultursemiotisk "makrohistorie". Denne makrohistorien, hentet fra egyptologen Jan Assmann og hans verk om minnet om Egypt i vestlig tenkning, angir noen hermeneutiske føringer for det som følger (Assmann 1997). Det dreier seg om det Assmann mener er generelle betingelser for kulturoversettelse i

jødisk og kristen monoteisme. Det Assmann kaller "the wall of intranslatability" som jødisk og kristen monoteisme etablerer mot andre guder i den sanne åpenbarings navn, begynner først å svekkes i og med nyplatonismens forkjærlighet for egyptiske tegn og ting, mener egyptologen (ibid: 55). Kircher står nettopp i denne nyplatoniske tradisjonen.

I

Fortolkningsskjematikker

Assmann ser det andre budet som et semiotisk supplement til det første (om å ikke ha andre Guder enn Jahve), og som en fordømmelse av billedskift: "Du skal ikke gjøre dig noget utskåret billede eller nogen avbildning av det som er oppe i himmelen, eller av det som er nede på jorden, eller av det som er i vannet nedenfor jorden" (2. Mosebok: 4, jf. Assmann 1996a og 1997). Opprettelsen av det Assmann kaller den "mosaiske distinksjonen", dvs. av en monoteisme som fordømmer andres guder, etterfølges altså av en semiotisk spesifisering som knytter idolatri til den type semiotisk praksis som hieroglyfene representerer: "The worship of images comes to be regarded as the absolute horror, falsehood, and apostasy. Polytheism and idolatry, in turn, are seen as one and the same form of religious error: images are "other gods" because the true god is invisible and cannot be iconically represented" (Assmann: 1996a: 50-51). Egypt kommer dermed ikke bare til å representere den teologiske, men også den semiotiske "andre": "Egypt's most conspicuous property, the worship of images, thus became its greatest sin" (ibid: 50). Hvis Egypt slik er den "fortrengte andre", er dermed også Piazza della Minerva – på linje med flere av de tekstuelle stedene hvor Assmann studerer "the

memory of Egypt in Western Monotheism” – en av plassene for det fortrengetes gjenkomst; en minnesplass hvor ”the remembering of Egypt is brought to bear on a modification or even deconstruction of the Mosaic distinction” (Assmann 1997: 8). Hvilke betingelser ligger da til grunn for feiringen av den egyptiske visdommen og dens semiotiske medium på Piazza della Minerva i 1667? Hva slags oversettelsespraksis er det monumentet representerer?

Det semiotiske forbud knyttet til den mosaiske distinksjonen har en parallell i et forbud mot visse polyteistiske oversettelsespraksiser. Polyteismen i Midtøsten fungerte nemlig, ifølge Assmann, som en form for kultur- og religionsoversettelse:

Ancient polytheism functioned as such a technique of translation within the ”ancient world” as an ecumene of interconnected nations. The polytheistic religions overcame the ethnocentrism of tribal religions by distinguishing several deities by name, shape, and function. The names, the shapes of the gods, and the forms of worship differed. But *the functions were strikingly similar*, especially in the case of cosmic deities: the sun god of one religion was easily equated to the sun god of another religion, and so forth (ibid: 49, min kursivering)

Denne oversettbarheten mellom egne og andres guder var basert på tegnets eller navnets kosmologiske referanse og gudens kultiske funksjon (jf. Assmann 1996b). Guder fra forskjellige kulturer eller religioner kunne sidestilles – oversettes mellom forskjellige *panthea* – gjennom påvisning av funksjonelle fellestrekk som begge gudene representerer og/eller uttrykker: En solgud er en solgud, selv om han påkalles på forskjellige språk, dyrkes gjennom forskjellige riter og fremstil-

les ikonografisk forskjellig. Den synkretistiske *interpretatio romana* [den romerske eller latinske fortolkningen] kan ses som et senere ledd i denne oversettelsespraksisen, for her gis en fremmed, for eksempel en gresk, gudoms navn et latinsk navn på basis av visse funksjonelle fellestrekk (Price et al 2004: 283-284). Zevs blir til Jupiter, Afrodite til Venus. Denne formen for oversettelse er imidlertid tosidig og horisontal, den åpner for en polyteistisk jevnbyrdighet mellom forskjellige guder.

I det følgende skal jeg undersøke (i) hvordan en kristen form for ”romersk fortolkning” settes i spill på Piazza della Minerva. Men også (ii) hvordan denne blir kontrollert av en mer *vertikal og hierarkisk* forståelse av den ”andres” tegn og guder. Her blir det horisontale spillet mellom (potensielt) likeverdige guder iscenesatt, men også omsluttet av en fortolkningskjematikk som ser det hedenske feltet og de likheter som finnes som noe som foregriper eller *prefigurever* kirken og kristendommen. Denne vertikale, mer dominerende og mer historiske fortolkningskjematikken kan relateres til ideen om *translatio studii et imperii*, dvs. ”lærdommens” [studium] og ”herredømmets” [imperium] overføring [translatio] både mellom forskjellige ”kulturer” og mellom forskjellige historiske perioder. Peter Burke beskriver – i en undersøkelse av kulturhistoriens opprinnelse – denne kulturelle og historiske forståelsesformen slik: ”[T]he principal model of general cultural history in the early modern period might be described as that of *translatio studii*, in other words *the successive dominance* either of different regions in the world or of different disciplines (Burke 1997: 17, min kursivering). Burke er her først og fremst opptatt av hvordan ideen om en *samtidig* overføring av lærdom/makt peker frem mot en moderne kulturhistorie som er fokusert på lærdommens og kunstens

forbindelse til sosiopolitiske kontekster, og på tanke- og kunstformenes relasjoner til hverandre og til underliggende felles mentaliteter. Denne ”kulturhistoriske” forståelsesformen er imidlertid eldre enn det Burke antyder her. Det dreier seg om en politisk-teologisk legitimeringsform som formaliseres i middelalderen og med både Bibelske og romerske røtter (Curtius 1990: 28, Evans 2001: 151).

Endelig skal jeg (iii) vise at disse fortolkningsskjematikkende, som ”seige” mentalitetshistoriske strukturer, fungerer som et rammeverk rundt og et kollektivt substrat under Kirchers tenkning om obeliskene og hieroglyfene.

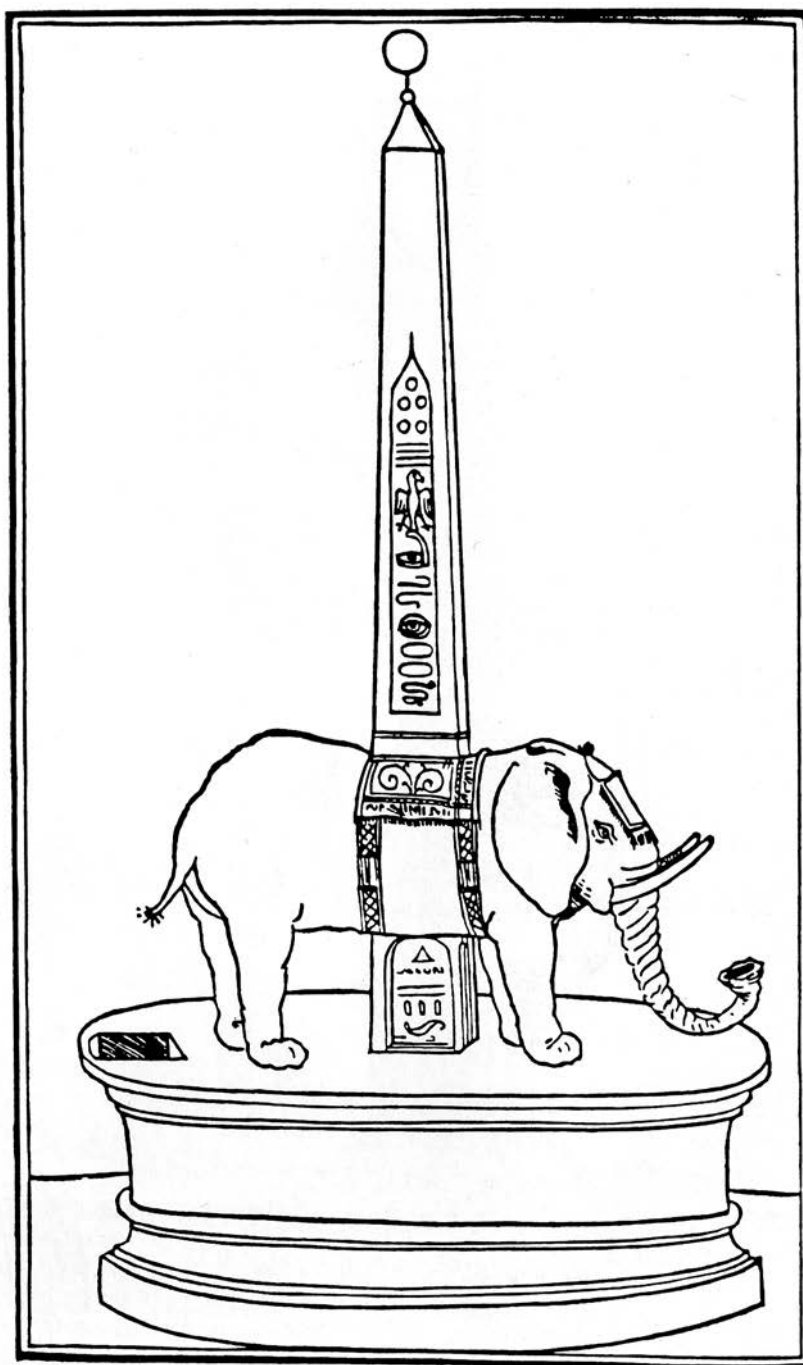
II

Katolske rammer, egyptiske tegn

Reisingen av monumentet på Minervaplassen i 1667 er en symbolhandling som kommenterer og gjenspiller en historie som er innbakt i plassens navn, og i bredere forstand i byens historie (for det romersk-katolske Roma er selvsagt reist på det hedensk-antikke imperiesenter både språklig og geografisk). På Minervaplassen ligger også dominikanerkirken Santa Maria sopra Minerva. Kirkens navn har en allitererende form som underforstår en historisk fortelling – det etablerer en forbindelse mellom hellige kvinner, mellom den romerske visdomsgudinnen Minerva og Maria. Samtidig historiserer eller temporaliserer navnet relasjonen mellom de to fordi kirken viet til Maria reiser seg ”over” [sopra] Minerva: ”Over” det Minervatemplet som engang faktisk har ligget i nærheten.² Ved at den romlige preposisjonen ”sopra” lar seg lese som et ledd i en historisk suksesjon, og at rommet slik blir timeliggjort, settes det i scene et spill mellom det førkristne og det katolske Roma som ender med at Minerva blir underordnet Maria.

Samtidig som historien har gitt navn til plassen og kirken, kan monumentet også ses som en kommentar til plassens historie – og ikke minst til det kristne Romas forhold til førkristen ”kultur” generelt og egyptisk ”kultur” og skrift spesielt. En pavelig dedikasjon innskrevet på en plakett på monumentets sokkel, skriver eksplisitt monumentet sammen med plassens hedenske forhistorie: ”Alexander VII dedikerte denne gamle obeliskene, et minnesmerke til den egyptiske Pallas, revet opp av jorden og reist på det som før var Minervas plass, som nå er [plassen til] Jomfruen som fødte Gud, til den guddommelige visdommen i det frelsens år 1667”. Og fra da har obeliskene altså vært utstyrt med symbolske supplementer som gir det egyptiske artefaktet en romersk-katolsk pregning: Obeliskene og skriften fra Egypt er plassert *oppå* en elefant modellert av Bernini og *under* et kors og våpenskjoldet til Alexander VII som var pave fra 1655 til 1667 (Iversen 1968: 93).³

Disse rammene plasserer monumentet fra Egypt i en romersk-katolsk tradisjon, og som sådan er de uttrykk for en historieteologi som forvandler (det som tilsynelatende er) ”kulturell” og ”historisk forskjell” til en kilde til ”selvets historie”. Men parallelt med denne assimileringen av ”andres” skrift og historie, får altså monumentet i en viss forstand lov til å skrive sitt budskap inn i en egyptisk semiotisk form: Monumentets andre inskripsjon oppsummerer nemlig de moralske aspekter av dets budskap med referanse til egyptiske hieroglyfer: ”La enhver som ser de graverte bildene av den egyptiske visdommen på obeliskene som elefantene, det sterkeste dyret, bærer, forstå at det kreves et fast sinn for å bære stø/solid visdom”. Det er dermed den egyptiske visdommen, representert av de egyptiske bildene, som skal føre tilskueren frem til monumentets moralske betydning. I en viss



*Elefant med obelisk. Fra
Francesco Colonnas
Hypnerotomachia
Poliphili.*

forstand må derfor den som skal nyttiggjøre seg av budskapet også kunne lese hieroglyfer.

Til og med bruken av en elefant som bærer av en obelisk, er et forsøk på å ”skrive

en hieroglyf”. Motivet åpner en ikonografisk intertekst. Allerede på 1630-tallet hadde Kircher samarbeidet med Bernini om å restaurere og reise en obelisk for kardinal Barberini. Det eksisterer skisser og

modeller fra prosjektet som viser at planen var å reise den nettopp på ryggen av en elefant (Calvesi 2001, Heckscher 1947, Iversen 1968). Valget av motiv for monumentet er altså slett ikke tilfeldig. Det finnes i *Hypnerotomachia Poliphili*, et verk attribuert til dominikaneren Francesco Colonna. Boken, som ble utgitt i 1499, ble raskt meget populær og innflytelsesrik (Marrone 2002: 21). Den er gjennomgående illustrert med bilder av monumenter dekorert med figurer som forfatteren kaller ”hieroglyfer eller egyptiske karakterer” (Colonna 1973, Marrone *ibid*). Her finnes også et bilde av et mausoleum formet som en elefant som bærer en obelisk på ryggen. Både Bernini og Alexander VII kjente dette verket.

Forlegget for Colonna er verket som var renessansens hovedkilde til kunnskap om hieroglyfer, nemlig Horapollon *Hieroglyphica*. Horapollon var en hellenistisk lærd som skrev et verk om hieroglyfer som først gikk tapt, men som så ble gjenfunnet i 1419 på øya Andros, for deretter å bli publisert på gresk i 1505. I renessansen ble dette sett som et autentisk egyptisk verk, mens det nå er vanlig å datere det til det femte århundre etter Kristus (Boas 1950: 29, Eco 1997: 145-146, Iversen 1968: 99). *Hieroglyphica* var kjent for Bernini og for Alexander VII – den siste hadde flere eksemplarer i sitt personlige bibliotek (Iversen 1968: 99). Også Kircher bruker dette som et referanseverk i sine egyptiske studier, selv om han er mer kritisk til den enn sine hermetiske forgjengere i renessansen (Heckscher *ibid*, Iversen *ibid*).

Assmann beskriver oppdagelsen av *Hieroglyphica* og det såkalte *Corpus Hermeticum* som et landemerke i gjenoppdagelsen av Egypt (Assmann 1997: 55). *Corpus Hermeticum* er en serie skifter som ble attribuert til Hermes Trismegistos. Av

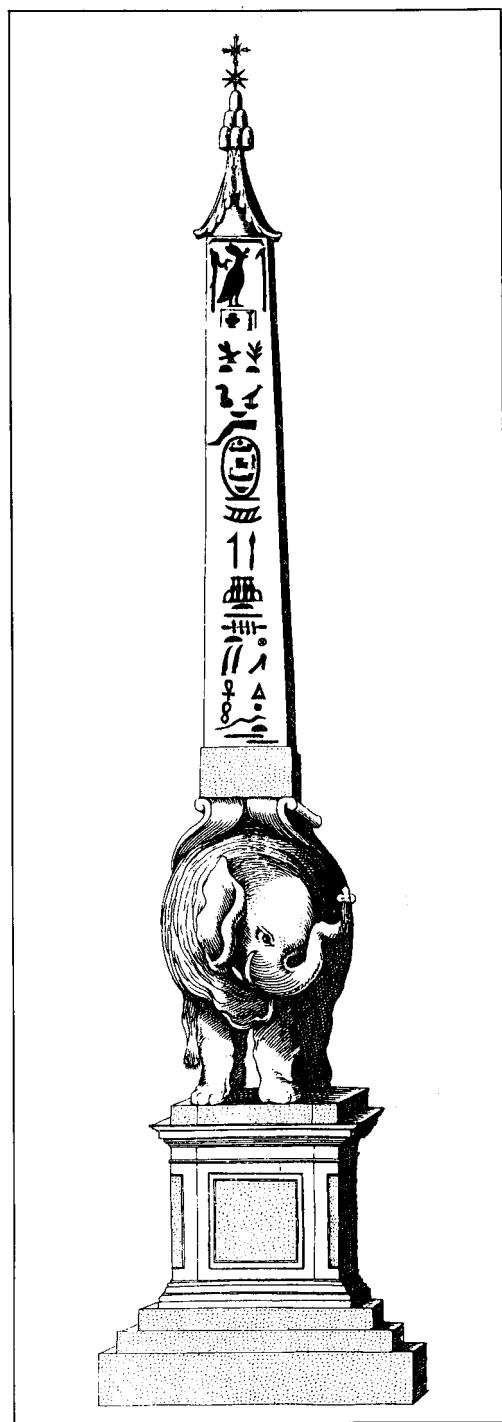
sentrale renessansehumanister som Marsilio Ficino, som oversatte tekstene fra gresk på oppdrag fra Cosimo Medici, ble dette også sett som autentiske egyptiske tekster (Yates 1964: 12-13). Ficino, skriver Assmann, kunne nå ”give a name to a founder and master of what to him appeared to be the content of Egyptian wisdom” (Assmann 1997: 18). Det er disse hendelsene som, ifølge egyptologen, begynner å sette press på den mosaiske distinksjonens restriksjoner mot oversettelse:

Thus a process of fundamental cultural, religious, and historical reorientation started. In the light of what was strong parallels between Biblical and Hermetic texts, *the wall of intranslatability collapsed* and Egypt began to appear as the origin, rather than the ”other” of Biblical Monotheism (*ibid*: 55, min kursivering).

Kirchers egyptologi står i forlengelsen av denne nyplatoniske tradisjonen, og som hos Ficino er Hermes Trismegistus visdommens og hieroglyfenes opphavsmann. La oss nå se på Kirchers rolle i arbeidet med monumentet på Minervaplassen.

III

En forunderlig fortelling er knyttet til Kirchers første kontakt med obeliskens. Fortellingen legitimerer både jesuittens tyding av obeliskens tegn og den symbolpolitiske bruken av den: Kircher er i ferd med å reise fra Roma for å delta i den årlige feiringen av Madonnaen av Mentorella, en feiring som han selv har innstiftet (Cipriani 1993: 148, n. 169, Marrone 2002: 13ff.). En av hans medarbeidere, Giuseppe Petrucci, sender ham en nedtegnelse av hieroglyfene på tre av obeliskens fire sider.



Illustrasjon fra Kirchers *Obeliscus Alexandrinus* publisert i 1666, altså ett år før oppsettingen av monumentet.

På grunn av problemer under utgravingen klarer man ikke å heve hele obeliskens. Den fjerde sidens tegn forblir derfor skjult i jorden, mens de tre nedtegnede sidene sendes til Kircher sammen med et løfte om at den fjerde skal skrives ned og ettersendes så snart hele monumentet er hevet. Og nå følger fortellingens kulminasjon, for mens utgravingsarbeidet fortsatt pågår inntreffer følgende: Det kommer et brev fra Kircher som på vei hjem til Roma har stoppet opp i Tivoli. Brevet inneholder en nedtegnelse av tegnene på den *fjerde siden*. Når den siste siden blir hevet fra jorden, og hieroglyfene blir synlige, viser det seg at Kirchers tekst er identisk med tegnene på den siden som hittil har vært skjult: Det var ”det samme innholdet uten tegn på noen som helst forskjell”, skriver den forbløffede Petrucci i et brev til abbed Marcello Severoli (sitert i Cipriani 1993: 148).⁴ Mens den siste fasen av utgravingen foregår i Roma, har Kircher sluttet seg til teksten på den fjerde siden, kun ved hjelp av hieroglyfene på de tre andre. Slik blir funnet av monumentet fra fortiden supplert av et hermeneutisk mirakel som i tillegg til å skrive obeliskens historie inn i et narrativt *wunderkammer* bygget på barokkens sans for det vidunderlige både som grunnleggende estetisk og epistemologisk tildragelse, også kan leses som et tegn på at obeliskens, gjennom en nærmest mystisk dechiffreringshandling, har realisert sin fulle betydning i den nye symbolkonstellasjonen på *Piazza della Minerva*.

Kircher selv er kilden til historien. Han innlemmer brevet i *Obeliscus Alexandrinus*. Dette verket blir som nevnt skrevet på oppdrag fra paven for å feire funnet og gjenreisningen av obeliskens. Brevet og den mirakuløse historien det vitner om blir en del av obeliskens romerske resepsjonshistorie, og slik nært knyttet til den symbolpolitiske

sammenhengen obeliskene kommer til å inngå i (Cipriani 1993: 148, Marrone 2002: 13ff.). Hendelsen bringer Kirchers egyptologiske ry til et høydepunkt og vitner om effektiviteten til hans hieroglyfiske metode – en metode som har blitt utfordret både av protestantiske forfattere og innenfor Kirchers egen orden. Spesielt har denne utfordringen rette seg mot den mystiske og sublime visdom Kircher mener hieroglyfene representerer. Men den gir også legitimitet til en bredere romersk assimilering av minnet om Egypt, og en urban innlemmelse av det fysiske uttrykket for dette som har foregått siden Sixtus V gav obeliskene en sentral rolle i sin byplanlegging mot slutten av femtenhundretallet (Cipriani 1993, Cantelli 1981, Mercati 1981).

For sentrale skikkelser i romerkirken og i Romas intellektuelle liv på 1600-tallet var det slett ingen historisk tilfeldighet at det fantes og fortsatt ble funnet egyptiske obelisker i Roma. Selvsagt kan obeliskenes nærvær forklares historisk med imperiets handel med og senere erobring av Egypt – etter transporten fra Egypt ble disse både benyttet i Isiskulten og som solur i keiserens sirkus (Iversen 1968). Men i tillegg til dette bokstavelige historiske faktum postuleres også en hellig tradisjonssammenheng som ser Egypt som en kilde til en evig visdom som korresponderer med kristendommens, romerkirken som den temporale og åndelige fullbyrdelsen av arven fra Egypt og obeliskene som et uttrykk for Roma som *caput mundi*:

In a period of such keen historical awareness, obelisk were among the most powerful witnesses of primordial religiosity and spirituality. They were accordingly interpreted as links between heaven and earth; for if on looked at them from base to apex, they would seem to

suggest by their evanescence the transition from things terrestrial to incorporeal Divinity itself” (Heckscher 1947: 178).

Og som sådan er ikke obeliskene å betrakte som tilfeldige historiske ruiner, rester etter en rekke vilkårlige politisk-symbolske transaksjoner mellom agenter for antikke imperier, men snarere som guddommelige tegn på at romerkirken som arvtager etter fortidens imperier er det sanne verdens- og frelseshistoriske sentrum (jf. Cipriani 1993, Cantelli 1981). La oss nå se nærmere på Kirchers rolle i denne romerske assimilering av Egypt.

Kircher Ødipus

Kircher, som opprinnelig var fra Fulda i Tyskland, ble i 1635 utnevnt til professor i matematikk ved det prestisjefulle jesuittiske lærestedet Collegium Romanum (Rowland 2000: 1). Med utnevnelsen sendes Kircher rett inn i sentrum av tidens vitenskapelige polemikk: Hans forgjengere i denne lærestolen hadde alle hatt en viktig rolle i forsvaret av kristen-aristotelisk geosentrisme mot Galileos heliosentrisme (Findlen 1994, Rowland 2000).⁵

Kirchers verk har blitt beskrevet som ”one of the last efforts to combine the totality of human knowledge, in religion, philosophy, history, and science, into a theological system, a universal cosmology based on the concepts and ideas of a Neo-Platonized Christianity” (Iversen 1961: 94). Helt sentralt i dette epistemologiske totalitetsforsøket står hieroglyfene: ”Hieroglyphs were more than man-made artifacts; as divine signs, they were impressed upon all natural and human creation” (Findlen 1994: 86). Hieroglyfene er slik å betrakte som et slags semiotisk knutepunkt



Portrett av Athanasius Kircher

som forbinder de forskjellige værensnivåene i en nyplatonisk kosmologi med hverandre.

En av hensiktene med tildelingen av professoratet ved Collegium Romanum var nettopp å gi Kircher anledning til å fordype seg i studiet av egyptiske hieroglyfer. Kircher skulle etter ordenens opprinnelige plan sendes til keiserhoffet i Wien, men på grunn av det som ble sett som løfterike ansatser til å løse hieroglyfenes mysterier, sørget mektige krefter for at han ble sendt til Roma. Ikke minst spiller Kardinal

Barberini, nevø av pave Urban VIII og Kircher første romerske mesen, en sentral rolle (Calvesi 2001, Reilly 1974: 41-43).

Mot slutten av 1640-årene ga en annen patron, pave Innocent X Pamphili, Kircher i oppdrag å holde oppsyn med restaureringen og reisingen av obeliskene på Piazza Navona foran Palazzo Pamphili. Som et ledd i feiringen av det ferdige monumentet, ble Kircher bedt om å skrive et verk om Pamphili-obeliskene, og som i tilfellet på Piazza della Minerva synes Kirchers tyding av obeliskens hieroglyfer og hans naturfilosofiske teorier å ha påvirket monumentets estetiske form (Rowland 2000: 15).⁶ Også her dreide det seg om å innlemme en egyptisk obelisk i et nytt rammeverk av symboler, og også her var det Bernini som gav monumentet form.

Boken om Pamphili-obeliskene gir, skriver egyptologen Erik Iversen, "in a concentrated form, a complete picture of the author's general attitude towards all hieroglyphical and Egyptological problems" (Iversen 1961: 93-94, jf. Rowland 2000: 89). Slik peker *Obeliscus Pamphilius* (1650) og arbeidet med obeliskene også frem mot Kirchers egyptologiske hovedverk, *Oedipus Aegyptiacus*, som utkommer i fire bind mellom 1552-1554 (Eco 1997: 155-156, Iversen 1961: 98). Verket presenteres altså som en "ødipus", en "kodeknekker" som tyder hieroglyfenes hemmeligheter på samme måte som Ødipus avslører sfinksens gåte.

"Ødipus" er vitenskapelig rotmetafor i Kirchers verk: Både mytens narrative logikk, den gradvise avsløringen av en hemmelighet, og den intellektuelle duellen mellom sfinksen og helten tjener som rammer rundt Kirchers prosjekt – den angir så å si både et forskningsfelt og en forskerrolle. Allerede i Kirchers første publikasjon i Roma fra 1536, *Prodomus Coptus*,

fremstiller Kircher seg selv og sitt verk med henvisning til Ødipus. Verket er en introduksjon til koptisk, dedikert til kardinal Barberini. Her, og i *Lingua Aegyptica Restituta* (1643), undersøker han forbindelsen mellom koptisk, egyptisk og gresk. Det koptiske studiet er, som vi skal se, imidlertid kun et middel ikke et endelig kunnskapsmål for jesuitten. Gitt den koptiske forbindelsen kan det nemlig argumenteres språkhistorisk for den egyptiske påvirkningen på gresk kultur og for en kontinuitet i visdommen som kan føres tilbake til det gamle Egypt.

Hieroglyfens misjon

Rollen som Ødipus var ikke kun idiosynkrasi. Fire paver og to keisere virket som Kirchers mesener (Findlen 1994: 380). Disse hjelperne vitner om at det ”hieroglyfiske problem” ikke bare var av begrenset antikvarisk interesse, men også hadde en praktisk-politisk og en allmenn teoretisk relevans. Allerede *Prodromus* går rett inn i denne sammenhengen. Verket var dedikert til kardinal Barberini, og på hans initiativ ble verket utgitt av *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, hovedinstitusjonen for utforming av katolsk misjonspolitikk.

I kjølvannet av oppdagelser og misjoner i Amerika og Østen eksperimenterte jesuittmisjonærer både med innfødte former for billedskrift og med tegnspråk for å utvikle ”krysskulturell” kommunikasjon uavhengig av talespråkets lokale begrensninger. Det faktum at man fant billedskrift brukt som et kommunikasjonsmiddel i Mexico og Kina ble i katolske kretser sett som et etnografisk og ”naturlig” belegg for bruken av bilder som erkjennelsesinstrument i polemikken mot de ikonoklastiske reformatorer (Cantelli 1986: 341ff.).⁷ Blant jesuittmisjonærene oppstår også en

stor interesse for utviklingen av universelle språk som følge av arbeidet på misjonsmarken (Eco 1997: 158-159, 164-165, Rowland 2000: 8ff.). Men i jakten på universelle kommunikasjonsmidler, må man altså kunne *overskride de lokale talespråkernes* begrensninger. Hieroglyfene fremstår her som et mulig svar, for ved hjelp av bilder og gester kan man jo peke direkte på tingene i den verden som Gud har skapt:

Both the Collegio [Collegium Romanum] and the Society of Jesus devoted intense effort to the search for a universal language by which they might communicate the Gospel to the wider world, and in this search Egyptian hieroglyphs, *with their easily recognizable images*, had always seemed to present a potential model for a universal script – *if only someone could understand what they said* (Rowland 2000: 8, min kursivering).

Det er rollen som denne ”noen” Kircher tar på seg med sin Ødipus-*persona*, og som vi skal se, er nettopp hieroglyfens visualitet sentralt i Kirchers forståelse av hieroglyfens tegn- og erkjennelsesfunksjon.

IV

Jacques Derrida beskriver i *Of Grammatology* Kirchers plass i historien om den vestlige tilegnelsen av andres skrift slik:

Father Kircher (...) devoted his entire genius to opening the West to Egyptology, but the very excellence that he recognized in a ”sublime” script forbade any scientific deciphering of it (Derrida 1976: 80).

Forkjærligheten for denne ”sublime” skriften er ledd i en ”process of nonrecognition

through assimilation” (ibid). Denne assimilasjonen – som altså her beskrives på paradoksalt vis både som en åpning av og lukning for en vitenskapelig dechiffriering – er relatert til det man kunne kalle Kirchers koptiske oppdagelse. Kircher er den første som ser slektskapet mellom egyptisk og koptisk, og dette er en språkhistorisk oppdagelse som (sammen med funnet av Rosettastenen) faktisk legger grunnlaget for Champollions dechiffriering av hieroglyfene i 1822. Dechiffrieringen setter fart da man innser at det som hittil har blitt sett som en ren billedskrift uten forbindelser til talespråket også uttrykker fonetiske verdier.⁸ For Kircher er hieroglyfene imidlertid fortsatt en ren billedskrift som ikke er knyttet til talen, og dermed er fonetiske slektskapsrelasjoner irrelevante for tydingen. Snarere er den koptiske forbindelsen viktig i en helt annen sammenheng enn det den blir for Champollion: Kircher er mest interessert i å belegge en esoterisk visdomstradisjon som går fra egyptisk via koptisk til gresk. Den koptiske ”feiltagelse” må derfor også ses i sammenheng med to nært forbundne prosjekter, nemlig forsvaret av en katolsk ikonosentrisk semiotikk mot protestantiske billedstormere og forsøket på å spre denne ut over verden gjennom misjon – ikke minst ved å overvinne talespråkernes lokalitet. Som vi skal se forteller monumentet på Piazza della Minerva om begge disse religionspolitiske forhold. La meg, før jeg kommer tilbake til dette spesifikke uttrykket for Kirchers hieroglyf-semiotikk og visdomsforståelse, gi et riss av den generelle teorien om hieroglyfer, kunnskap og visdom.

Hieroglyfens semiotikk og sosiologi

Assmann kaller, med en term hentet fra moderne semiotikk, Kirchers hieroglyfer

for ikoniske.⁹ Hieroglyfene refererer til begreper gjennom en form for likhet mellom tegnet og det begrepet det står for (Assmann 1997: 77). Her bør man imidlertid understreke at det i Kirchers semiotikk dreier seg om det man kunne kalle en dobbelt likhetsrelasjon: Alle hieroglyfer avbilder ting i naturen, de er bilder av eksempelvis dyr og planter (Cipriani 1993: 138, Eco 1997: 156-157). Men de peker som symboler også mot en oversanslig virkelighet hinsides naturen, og det er også en *likhet* mellom tegnets billed- eller uttrykksside og de oversanslige begreper symbolene refererer til. Kirchers hieroglyf er slik i en viss forstand *dobbelt motivert* – motivert både av naturlige og kosmologisk likhet. I Kirchers semiotisk orienterte kosmologi er hieroglyfer privilegerte ”erkjennelsesinstrumenter” nettopp fordi man gjennom dem nettopp kan avlese disse kosmologiske forbindelsene. De er i siste instans uttrykk for Guds ”skjulte kunnskap” [arcana de Deo] og for ”ideer som eksisterer i Guds sinn” [idea in mente divina existentes] (Cipriani 1993: 138, Donadoni 2001: 106).

Hieroglyfene eksponerer den kyndige leser for en form for ”simultan” erkjennelse av oversanslig kunnskap. Det er for å gi hieroglyfene denne rollen at Kircher må *skille dem fra talespråket*. I motsetning til talen er hieroglyfene enhetlige og helhetlige [integer] symbolkomplekser som kommuniserer sammensatte filosofiske meninger i *ett og samme uttrykk* (Marrone 2002: 27). De uttrykker seg derfor ikke i et tidsforløp, slik som talespråket og alfabetisk skrift gjør det: De er ”ikke bokstaver, stavelser, ord, [eller] setninger, men ideale begreper” (Kircher sitert i Cipriani ibid, jf. Hudson 1994: 20).¹⁰ Hele Kirchers egyptologi er basert på dette ikonosentriske premiss, og det er altså dette som gjør det

umulig for Kircher å gå fra oppdagelsen av den koptiske forbindelse til en reell dechiffriering.

Bilder hadde en teoretisk prioritet i Kirchers kunnskapsteori nettopp fordi at det er i kraft av å være bilder at hieroglyfene representerer umiddelbare idé-enheter (Eco 1997: 165, Marrone 2002: 27). Mens alfabetet og talen er *analytisk* i den forstand at de deler opp mening i mindre meningsbærende enheter (bokstaver, lyder, ordklasser; meningsenheter som alle realiseres i tiden) er hieroglyfene basert på "the *compression* of a complex, abstruse significance in a single image" (Hudson 1994: 20). Dermed gjør også hieroglyfene seg uavhengig av talen – de er ikke "stykkevis og delte", snarere opprettes forbindelser til den rene tanken og ideenes verden i en enkelt, syntetisk, bevissthetsakt.¹¹ Hieroglyfer, skriver Kircher i *Prodromus*,

are indeed a script, but not a script composed of letters, words, and determined parts of speech that we generally use. They are a far finer and more sublime script, closer to abstractions, which, by an ingenious linking of symbols, or its equivalent, proposes *at once* [*uno intuitu*] to the intelligence of the scholar a complex reasoning, elevated notions, or some mysterious insignia hidden in the breast of [nature] or [in Divine things] (Kircher sitert i Derrida 1976: 80, min kursivering, jf. Kircher 1536: 260-261).

Hieroglyfene er en syntese av enhetlig og helhetlig mening og "forskjellige betydninger er innhyllet [*involvunt*] i det samme symbolet" (Kircher sitert i Cipriani: 138, jf. Marrone: 103-104).¹² Det er i kraft av dette at hieroglyfene har et betydningspotensiale som utløses momentant:

[Hieroglyfene] discharged their allegorical and metaphorical force immediately, in virtue of what Kircher held to be their inherent power of revelation, since they "*integros conceptos ideales involvunt*". By using the verb *involvere* (to wind or wrap up), however, Kircher meant exact the opposite of what we might today, suppose when we think of the natural and intuitive similarity between a given image and a thing. Hieroglyphs do not make clear but rather conceal something (Eco 1997: 160).

Hieroglyfene blir dermed å forstå som *initiasjonssymboler*, både fordi de skjuler sin oversanslige mening for de uinnvidde og fordi de innvier den som besitter "koden" i disse mysteriene (jf. Eco 1997: 153-154, Marrone 2002: 25). Kircher definerer "symbol" nettopp med vekt på denne mystiske virkekraft. Et symbol er

[a] *nota significativa* of mysteries, that is to say, that it is the nature of a symbol to lead our minds, by means of certain similarities, to the understanding of things vastly different from the things that are offered to our external senses, and whose property it is to appear hidden under the veil of an obscure expression. [...] Symbols cannot be translated by words, but are expressed only by marks, characters and figures (Kircher sitert i Eco 1997: 154)

Slik både skjuler og åpenbarer hieroglyfene sin mening, for gjennom avbildninger av naturlige ting gir de seg direkte til øyet, men det er ikke den direkte referansen til det avbildede som åpner den skjulte betydningen. Gjennom *likhet* ("certain similarities") ledes den innvidde til en forståelse av en grunnleggende *forskjell* ("the under-

standing of things vastly different from the things that are offered to our external senses”), til forståelse av den oversanslige orden den materielle verden i siste instans er en manifestasjon av.

Dermed er hieroglyfene for Kircher også knytte til en *skriftens sosiologi*, for det samme skriftsystemet henvender seg til to forskjellige sosiale grupper: På ”utsiden” dreier det seg kun om bilder som avbilder naturlige ting, men for den innvidde er samtidig disse tegnene et brohode mot det oversanslige, mot selve den kosmologiske orden. Hieroglyfene som skriftsystem kjennetegnes slik av at det har to grafisk/semiotiske funksjoner *samlet i ett*: De bruker de samme materielle tegnbærerne som det Kircher kaller ”vulgærskrift”.

Superficially seen there was, therefore, no difference in the outward appearance of the two systems, which nevertheless represented two entirely different approaches to the graphic problem. The real hieroglyphs were true symbols and their symbolic meaning, their ”lectio idealis”, could only be explained by initiated scholars by means of the allegorical hieroglyphic method (Iversen 1961: 97).

Ifølge Kircher brukte egypterne hieroglyfene utelukkende til religiøse formål – og ikke minst var de egnet til å tradere mystiske ideer som måtte *skjules* for ”plebeierne” (Assmann 1997: 77, Cipriani 1993: 129).¹³ For den som var innvidd i den allegorisk-hieroglyfiske metoden, var eksempelvis tegnet for ”skarabé” ikke bare en avbildning av en naturlig ting:

The Egyptians, Kircher argued, saw in the sign of the scarab not merely a scarab, but the sun – and not the mater-

ial sun that warms the world of our senses, but the sun as archetype of the intelligible world (Eco 1997: 161, jf. Cipriani 1993: 150-151).

I den ”vulgære” skriften beholder imidlertid tegnene den materielle karakteren. Denne skrifttypen var en forløper for alfabetisk skrift, nærmere bestemt det koptiske alfabetet. Kircher trodde (feilaktig) at koptisk var en ”prototype” for det greske alfabetet (Iversen 1961: 96).¹⁴ Som vi skal se er dette helt sentralt i hans historie- og tradisjonsforståelse. Kirchers skrifthistorie går fra egyptisk via koptisk til gresk. Dette fører til at han kan postulere en felles opprinnelse, en opphavsmann, nemlig Hermes Trismegistus. Denne hadde skapt og innstiftet skriften med en dobbelt hensikt, nemlig å skape et alfabet for de ”vulgære”, men også for å kodifisere en skjult visdom for de innvidde (jf. Hudson 1994: 20).

Hvordan er denne tegn- og visdomsoppfatningen relatert til obeliskene på Piazza della Minerva? For å undersøke det nærmere, skal jeg nå begynne å lese inskripsjonene på de to plakettene på monumentets sokkel, for, paradoksalt nok, må vi gå veien om den ”vulgære” latinske innskriften for å nærme oss en tydning av monumentet som ”hellige skrift”. Betrakteren og leseren må altså innta den ”vulgære posisjonen” ved å gå fra plakettene som alfabetisk *del*, til monumentet som *helhetlig og enhetlig tegn* – som hieroglyf. Samtidig må man, i lys av den generelle hieroglyf-teorien, anta at den alfabetiske teksten er et brohode mot monumentets mystiske betydning. I en viss forstand må leseren/betrakteren slik også bevege seg tilbake i Kirchers skrifthistorie, fra plakettens alfabetiske latin til de opprinnelige hieroglyfiske tegn og den atemporelle innsikt disse representerer. Slik kan vi også anta at monumentet sett som

helhetlig tegn taler til *to forskjellige publikum*, har to forskjellige modell-lesere: De som allerede ”kjenner koden” (og ikke trenger plaketene) og de som trenger å bli innvidd og som kan oppnå dette ved å bevege seg bakover mot opprinnelsen gjennom plaketenes instruksjon. Denne bevegelsen tilbake er også i tråd med platonisk kunnskapsteori hvor kunnskap alltid er en gjen-erindring av en opprinnelig innsikt.

V

Den første inskripsjonen står vendt mot vest. Den vender bort fra kirkedørene og er lengst vekk fra høyalteret:

VETEREM OBELISCVM PALLADIS
AEGYPTIAE MONUMENTUM
E TELLVRE ERVTUM
ET IN MINERVA OLIM
NUNC DEIPARAE GENITRICIS
FORO ERECTVM
DIVINA SAPIENTIAE
ALEXANDER VII DEDICAVIT
ANNO SAL. MDCLXVII

Alexander VII dedikerte denne gamle obelisken, et minnesmerke til den egyptiske Pallas, revet opp av jorden og reist på det som før var Minervas plass, som nå er [plassen til] Jomfruen som fødte Gud, til den guddommelige visdommen i det frelsens år 1667 (min oversettelse).

Først (i den latinske teksten) angis gjenstanden for inskripsjonens ”fortelling”. Det skal dreie seg om en ”gammel” obelisk, en gjenstand fra fortiden. Slik åpnes det et tidsdyp i monumentet, samtidig som objektet som representerer tidsforskjellen, blir gitt plasseringsmessig prioritet i inskripsjon. Sett som helhet blir monumentet et minnesmerke over et annet

minnesmerke, over et monument fra en annen tid og kultur. Historien til minnesmerket fortelles: Obelisken har blitt ”gravd frem” eller ”rykket løs” fra jorden [e tellure erutum]. Den passive formen som brukes her (erutum) fremstiller det arkeologiske funnet og arbeidet nærmest som en naturlig ”erupsjon”. Denne ”naturlige” bevegelsen fortsetter i og med likheten mellom ordformene ”erutum” og ”erectum” som gestalter bevegelsen fra funn til oppsetning med en språklig parallellisme. Til slutt signeres denne prosessen rituelt ved at Alexander VII dedikerer obelisken til den guddommelige visdommen. For det første fremstilles altså monumentets arkeologi som en slags naturlig prosess, en ”befrukning” som minner om hvordan *logos spermatikos* tar bolig i Marias kropp. For det andre er denne prosessens kulturelle bestemmelsessted gitt i og med pavens dedikasjon og vielse, for denne innebærer at monumentet heves opp i en kristen symbolorden. I denne overgangsriten medieres også brudd og kontinuitet, for obelisker måtte først underlegges eksorsisme før de kunne reises, men som Heckscher skriver, ”this by no means cleansed them of memories of previous idolatrous functions. On the contrary, the very persistence of those memories links the obelisk with that particular wisdom of the Egyptian priests (...)” (Heckscher 1947: 179).

Interpretatio romana

Obelisken fra fortiden kalles ”monument” [monumentum]. En *del* av den nye helheten, det nye monumentet, blir slik gjenstand for en tekstuell kommentar – i tillegg til den visuelle kommentaren som utgjøres av sokkel og apeks, av elefanten, paveemblemet og korset. Obelisken bestemmes deretter i det man kunne kalle ”kulturelle”

eller ”historiske” termer, for den knyttes til ”Egyptus Pallas”. Denne epiteten, navnet på gudinnen som obeliskens opprinnelig har representert, kan leses som en *interpretatio romana*. Navnet forbinder nemlig en egyptisk med en gresk guddom: Egyptus Pallas er det egyptiske motsvar til den greske visdomsgudinnen Pallas Athene – Isis. Slik settes en ”krysskulturell” sammenligning av attributter og guderoller i spill for å bestemme obeliskens ”kulturelle” og religiøse funksjon. Det underliggende felles-trekket i denne sammenskrivningen av egyptiske og greske navn, er selvsagt visdom. Men ikke bare det greske og det egyptiske blir her knytte sammen i visdommens navn: Ifølge den romerske oversettelsespraksis hadde Minerva den samme rolle som Isis hadde i det egyptiske og som Athene hadde i det greske panteon. Minerva selv er altså intet annet enn den romerske oversettelsen av den greske visdomsgudinnen Pallas Athene (Lodwick 2004, Price 2004: ”Minerva”). Tre hedenske gudinner fra antikke kulturer bringes på denne måten sammen med visdom som attributt og som det ”krysskulturelle” begrepsrom som gjør dem sammenlignbare. Forskjellen mellom de tre utviskes i den forstand at de alle ses som representanter *for det samme*, samtidig blir en viss forskjell også understreket i og med at tre forskjellige antikke kulturer konnoteres gjennom bruken av navn og epiteter.

Samlingen av gudinnenavn uttrykker ikke bare en allmenn transhistorisk idé om en felles visdom. Den refererer også på konkret vis til plassens historie:

The archaeological strata would suggest not only ”Maria sopra Minerva”, but also ”Minerva sopra Iside”, an association which could not pass unnoticed at a time when the minds

were so well attuned to the inherent harmony between pagan prefigurations and their Christian fulfilment (Heckscher 1947: 156).

I en siste historisk omdreining har Jomfruens kult – i inskripsjonens ”nå” [nunc] – reist seg over den hedenske grunnen. Slik fortelles det en svært lokal historie om plassen, på samme tid som det lokale peker ut mot en verdenshistorisk utvikling konkretisert gjennom antikke sentra for lærdom og makt: Egypt, Athen, Roma. I den forstand at dette er en historie om *fullbyrdelse* kobles dermed den horisontale sammenstillingen av gudinnenavn med en *vertikaldimensjon*, en historisk progresjon: Fra Egypt via Hellas og til det hedenske Roma går det en visdomstradisjon som fullbyrdes i og med romerkirken og med Pavens vielse av monumentet til den ”guddommelige visdommen”.

Iversen beskriver denne historieforståelsen slik:

The knowledge of the history and archaeology of the square, which throughout the centuries had harboured the sanctuaries of Isis, ”the Egyptian Pallas”, Minerva, and the Virgin Theotokos [Maria], is here combined with neo-Platonic ideas associating the pagan Goddesses with that pre-established Divine Wisdom of which the Virgin, as the mother of the logos, was considered the highest and final incorporation, also by Christian mystics (Iversen 1968: 97).

I og med at Jomfruen selv – kjødet som bærer frem logos og den siste kvinnelige ”gudinnen” som nevnes – også knyttes til ”visdommen” opprettes det også en kontinuitet på tvers av kulturell og religiøs for-

skjell gjennom disse kvinneskikkelsene. "Visdom" blir et brohode som forbinder det kristne med det hedenske. Men samtidig etableres også et brudd med tidsuttrykkene "før" og "nå", mellom "det som før var Minervas plass" og "nå" er Jomfruens [plass]".

Tidsuttrykkene tjener som en språklig ramme rundt fremstillingen av plassens historie: "Før" [olim] stod det et tempel viet den romerske visdomsgudinnen Minerva her. Og det er i dette elastiske "før" at de tre antikke og hedenske gudinnene samles og sammenlignes i et homogent felt. "Nå" er derimot plassen viet Jomfruen som bærer og føder Gud [deiparae genitricis]. På den ene siden understreker disse elastiske tidsuttrykkene en grunnleggende forskjell mellom hedensk og kristen visdom, for det er kun det radikale værensbruddet mellom det naturlig/hedenske og det kristne/åpenbarte som gir innhold til disse elastiske motsetningene. På den andre siden tjener de også som historisk/temporal ramme for en kondensert fortelling om funnet av obelisken. I det setningsleddet som sier at "et monument (ble) gravd frem/revet opp fra jorden", vender i en viss forstand "før" tilbake til Jomfruens og den kristne plassens "nå" – det er i Marias "nå" at gjenstanden fra fortiden blir funnet. Og dette er et hedensk monument som faktisk blir hyllet ved å bli gjeninnrammet i et nytt minnesmerke. Men hva slags visdomstradisjon er det som vender tilbake til det viede "nå" i og med funnet av obelisken?

Visdommens genealogi

Som nevnt var en av hensiktene med *Prodromus* å gi lingvistisk belegg for en visdomstradisjon med egyptiske røtter. I dette verket skriver Kircher følgende om de språklige betingelsene for en slik tradisjon:

The Greek and the Egyptian language differed in much the same way as Italian and Spanish or French differ from Latin. Hence it was not hard for Greeks to learn Egyptian, or Egyptians to learn Greek (Kircher sitert i Grafton 1983: 90, Kircher 1636:172).

Det språklige slektskapet brukes altså til å argumentere for en menings- og tradisjonsammenheng som går fra Egypt, over Hellas og så selvsagt videre til det hedenske romerske imperium og endelig til Romerkirken. Denne tradisjonsforbindelsen fant Kircher videre belegg for hos de greske klassikere, og ikke minst hos Platon som påberoper seg en egyptisk arv og stadig iscenesetter sine filosofiske spørsmål med henvisning til egyptiske myter (jf. Bernal 1991).

Et annet belegg for denne forbindelsen finnes, ifølge Kircher, i det filologiske faktum at de antikke kildene hele tiden identifiserte guder fra forskjellige kulturer med hverandre. Den *interpretatio romana* som danner grunnlaget for Minerva-monumentets historie- og tradisjonsforståelse, brukes slik også som et belegg for den tradisjonsforbindelsen som monumentet hyller:

The direct connections and the general theoretical conformity of the religious and philosophical ideas of Greece and Egypt were to Kircher proved (...) by the fact that the classics were unanimous in their statements that Zeus was Osiris, that Horus was Apollo, and Isis Cybele (Iversen 1961: 94).

På den ene siden er belegget for denne tradisjonelle "enheten" en form for teoretisk konformitet i hedensk tenkning som peker frem mot en kristen fullbyrdelse av en mening som er lagt ned i skaperverket av

Gud, analogt med hvordan logos inkarneres i Marias kropp:

The supreme and final manifestation of (...) truth was in Kircher's opinion the revelations of Christianity, but it was *immanent in all exiting religions and philosophical systems* as well and *the philosophy of the Egyptians was of eminent importance as part of the living tradition, and its study was in itself a Christian preparation and initiation*. To prove the timeless universality of the underlying truth was Kircher's principal aim, and at the same time to demonstrate the basic religious conformity between the Egyptian, the Greek and his own cosmological conceptions (ibid, min kursivering).

På den andre siden postulerer Kircher en reell historisk forbindelse i form av diffusjon mellom disse (tilsynelatende) forskjellige visdomstradisjonene. Disse to argumentene knyttes faktisk sammen rundt en bestemt skikkelse og semiotisk aktivitet, nemlig Hermes Trismegistus og hans inskripsjoner av evig visdom på sten. I *Oedipus Aegyptiacus* fremstilles han slik:

Hermes Trismegistus, the Egyptian who *first instituted the hieroglyphs*, thus becoming *the prince and parent of all Egyptian theology and philosophy*, was the *first and most ancient among the Egyptians* and *first rightly thought of divine things*; and *engraved his opinion for all eternity on lasting stones and huge rocks*. Thence Orpheus, Musaeus, Linus, Pythagoras, Plato, Eudoxus, Parmenides, Melissus, Homerus, Euripides, and others *learned rightly of God and of divine things* (...). And this Trismegistus was *the first* who in his

Pimander and *Asclepius* asserted that *God is One and Good*, whom the rest of the philosophers followed (Kircher sitert i Yates 1991: 418, jf. Cantelli 1986: 313-314, mine kursiveringer)

Slik attribueres altså hieroglyfene og den "rette" hedenske kunnskap til ett og samme opphav. Dette er også opphavet til en ættelinje med hedensk visdom som foregriper den "guddommelige visdommen" ikke minst gjennom den naturlige (i motsetning til åpenbarte, kristne) forståelsen av at "Gud er én og god".

Forskjellige kulturer minnes Hermes under forskjellige navn: Den "krysskulturelle" oversettelsen av forskjellige helte- og guderoller til forskjellige navn blir et prinsipp for å postulere en opprinnelig "enhet" også i Hermes' tilfelle. Kircher skriver at

[a]raberne kalte ham *Idres* fra det hebraiske *Hadores* som betyr han som er en dyktig dialektiker. Ifølge Eusebius kalte fønikerne ham *Tauto*, og egypterne forvansket dette til *Thoth*, men de kalte ham også *Ptha*, eller gudenes gud, og grekerne kalte ham *Hemes Trismegistus* (Kircher sitert i Marrone 2002: 49).¹⁵

I siste instans er imidlertid Hermes av kanaanittisk avstamning (Cipriani 1993: 128, Donadoni 2001). Han er en direkte etterkommer av Noas sønn Kam og lever samtidig med Abraham (Cipriani 1993: 122-123). Slik er han også en direkte arvtager til den hemmelige kunnskapen Noa ifølge hermetisk teologi skal ha reddet fra syndfloden (Assmann 1996: 322, n. 25, Pastine 1980). Dette en fullkommen kunnskap som Hermes Trismegistus samler og traderer til kommende generasjoner (Cipriani 1993: 128-129, Donadoni 2001: 104 og 109, n. 33.). Dermed går den her-

metiske visdommen tilbake til Noa og til den bibelske slekten. I denne dobbelte etiologi som altså krysses i Hermes' skikkelse, har vi dermed (i) den "kulturelle" opprinnelsen til den visdommen som hylles på Piazza della Minerva og (ii) til denne visdommens semiotiske form: hieroglyfer som skrift i sten, på obelisker.

Visdommens konfesjonalitet

Fra protestantisk side hadde det blitt lansert en formidabel utfordring mot den kulturoverskridende og hemmelige visdomstradisjonen Kircher og andre katolske teoretikere tilskrev Hermes Trismegistus. Det dreier seg ikke minst om Isaac Casaubons filologiske påvisning av at det hermetiske korpus stammet fra hellenistisk tid. Frances Yates kaller 1614, året da Casaubon publiserer sin kritikk av det hermetiske korpus, for et vannskille som skiller renessansen fra det moderne. Dette fordi dateringen av det hermetiske korpus til kristen tid, etter hennes mening, hadde ødelagt alle forsøk på å bygge en naturlig teologi med grunnlag i det hermetiske korpus (Assmann 1997: 85, Yates 1964).

Kircher så altså på samformigheter mellom kristen og hedensk teologi og filosofi som en prefigurering av det åpenbarte i det hedenske: Innsiden av, kjernen til, den hedenske "utsiden" var allerede preget av en kristen konformitet som bar et minne om den opprinnelsen hedningen hadde glemt. Disse korrespondanser forklarte Casaubon som tilbakeskrivninger av kristne og platoniske begreper til egyptisk oldtid. Ved hjelp av Casaubons filologiske metode avsløres eksempelvis ordspill som kun fungerer på gresk i "autentiske" egyptiske tekster. Likheter mellom den hedenske og den kristne tanke var et resultat av forfalskninger.

Kircher legger liten vekt på Casaubons avsløringer. En mulig årsak kan være at Casaubons kritikk av den hermetiske tradisjonen er et sidespor i et større kritisk prosjekt (Marrone 2002: 46ff). Det dreier seg om et bestillingsverk som angriper langs konfesjonslinjer. Casaubon skriver nemlig på oppdrag fra den protestantiske kong Jakob 1. et angrep på den katolske kirkes "kulturelle" legitimering av sitt timelige og religiøse herredømme. Helt sentralt i oppdraget var det å kritisere kardinal Cesare Baronius' *Annales ecclesiastici* som ble publisert mellom 1588 og 1607 (Grafton 1983). Baronius' annaler var en helt sentral autoritet for den romerske kirke i den barokke perioden. Annalene inneholder en samling antikke kilder og legender, der i blant tekster fra det hermetiske korpus. For protestanten Casaubon og hans kongelige oppdragsgiver viser annalene alt for stor sympati for hedningene, ikke minst når Baronius påstår at det finnes prefigureringer av inkarnasjonen i hedenske tekster, som i sibyllens profetier og det hermetiske korpuset (Grafton 1983: 80-81, Marrone 2002: 47-48). Slik dreier dette seg om et angrep på den oversettelsesstrategien som obeliskene på Piazza della Minerva fortsatt representerer i 1667.

Faktisk kan Kirchers bruk av det koptiske språket som en kulturell og språklig lenke mellom Egypt og Hellas forstås som et forsvar mot Casaubon: "Even if Hermes did make Greek plays on words, he could have been a genuine Egyptian. Kircher suspected that he had originally written in coptic" (Grafton 1983: 90). Og hvis egyptere og grekere lett forstod hverandre fordi "[t]he Greek and the Egyptian language differed in much the same way as Italian and Spanish or French differ from Latin" var det heller ikke urimelig at Hermes lagde ordspill på gresk. Også Casaubons påvis-

ningen av at Hermes' navn aldri blir nevnt i de antikke kilder kan relateres til en form for romersk fortolkning: Dette er rett og slett fordi forskjellige "kulturer" gir denne innstifteren forskjellige navn; for om det ikke finnes en Hermes i de klassiske kildene finnes hans ekvivalenter i form av Tauto, Thoth, Phta etc. (Marrone 2002: 49).

Monumentets andre innskrift tiltaler den som går forbi og relaterer slik tilskueren på forpliktende vis til visdommen. Dermed trekkes også hun eller han direkte inn i striden mellom konfesjonenes syn på den gamle visdommen. Jeg har over nevnt at monumentet (sett i lys av den generelle teorien om hieroglyfene og skriften) må ses som adressert til *to forskjellige publikum*: Dem som allerede "kjenner koden" og dem som må få den forklart. I begge disse modell-lesergrupper kan man finne protestanter på dannelsesreise i 1600-tallets Roma. Lest som en tiltale til disse vil monumentets budskap være at gjenerindringen av Egypts visdom også stiller krav om tilbakevending til romerkirken. Også selve den foreskrevne tydningsprosessen (bevegelsen fra den alfabetiske skriften på plaketten mot monumentets helhetlige budskap) illustrerer at den ukyndige leseren/betrakteren trenger veiledere og mellommenn i sitt møte med hellige tegn og skrift – at budskapet om frelse er formidlet gjennom den katolske kirkes institusjoner og tradisjon, ikke gjennom et ensomt, historieløst møte med "skriften alene".

Allegori

Den andre plaketten er vendt mot kirken. Den peker rett inn mot høytretet og vil være den som er først synlig når man kommer ut kirkens hoveddør:

SAPIENTIS AEGYPTI
INSCULPTAS OBELISCO FIGURAS

AB ELEPHANTO
BELLARUM FORTISSIMA
GESTARI QUISQUIS HIC VIDES
DOCUMENTUM INTELLIGE
ROBVSTA MENTIS ESSE
SOLIDAM SAPIENTIAM SVSTINERE

La hver den som ser de graverte bildene av den egyptiske visdommen på obeliskens som elefanten, det sterkeste dyret, bærer, [du må også] forstå at det kreves et fast sinn for å bære stø/solid visdom (min oversettelse)

Her skrives det ikke i et historisk register. Inskripsjonen er rettet mot nåtiden og fremtiden, for det tales til alle mulige tilskuere – også fremtidige. Henvendelsen er altså til ethvert mulig forbipasserende "du", til de individer som måtte stoppe opp foran monumentet [vides]. Budskapet oppsummeres i den moralske sentensen som avslutter inskripsjon: "Det kreves et fast sinn for å bære en stø/solid visdom" [solidam sapientiam]. Gjennom denne direkte henvendelsen relateres den enkelte tilskuer personlig til den historien som har blitt fortalt i den første inskripsjonen, samtidig som hun/han oppfordres til å ta lærdom av monumentet som "documentum" – et ord som antyder "eksempel", "belæring" og "bevis/materiale" (Johanssen et al 1998).

Du-tiltalens individualitet kan relateres til den allegoriske kristne tolkningstradisjonen og til læren om de fire betydninger, for det dreier seg om å vise frem et *moralsk eksempel* til etterfølgelse for den enkelte, og om å oversette forståelsen av monumentets budskap til dygd eller praktisk fornuft.¹⁶

Ordet "visdom" anvendes i begge inskripsjonene, og slik forbindes også den første med den andre inskripsjonen under visdommens tegn; det skapes altså *én sammenhengende tekst* ut av de to inskripsjonene. Visdommen knyttes nå også

direkte til ”bildene av visdommen fra Egypt som er gravert inn på obelisken”. Slik kommer bildene på obelisken til å representere visdommen både som semiotisk form og åndelig innhold.

Jeg har vist hvordan Hermes Trismegistus, ifølge Kircher, traderte sin fullkomne kunnskap ved å skrive hieroglyfer på sten. Dette skal Hermes ha gjort på Abrahams tid (Cipriani 1993: 122-123, Donadoni 2001: 104 og 109, n. 33, Pastine 1980). Denne delen av inskripsjonen kan også leses som en allusjon til en senere patriarks forhold til visdommen fra Egypt. I *Apostlenes gjerninger* fortelles det at ”Moses ble opplært i all egypternes visdom” (7:22). På bakgrunn av dette tekststedet blir det mulig å postulere at Moses tok del i den egyptiske visdomstradisjonen og arven etter Hermes Trismegistus (Assmann 1997: 55, Rowland 2001: 114). Dette er det eneste tekststed i Bibelen hvor Moses knyttes til egyptisk visdom, men det var velkjent både i hermetisk tenkning og tidligere forsøk på å finne konformiteter mellom kristendommen og hedensk filosofi, ikke minst for å begrunne interessen for Egypts antikk med Bibelen som autoritet. Kircher selv siterer stedet i sin bok om Pamphili-obelisken (Cipriani 1993: 121, n. 119).

Moses og utvandringen fra Egypt foregriper typologisk Kristus og frelsen.¹⁷ Ut fra denne tradisjonelle tolkningsmatrisen synes det å utvikle seg en ”visdommens typologi” hvor egyptisk visdom foregriper den kristne slik at *Exodus* ikke bare forteller om et brudd, men om en kontinuitet i visdommens tegn. Men egyptisk visdom er altså nært forbundet med et spesifikt semiotisk medium, hieroglyfene.

Intersemiotikk

Ordet ”visdom” forbinder ikke bare de to

inskripsjonene med hverandre. Det knytter også de verbale tekstene til monumentets visuelle register: Først selvsagt ved å peke på hieroglyfene på obelisken som visdommens tegn; dernest ved å signalisere en tydning av monumentet som helhetlig budskap. ”Elefanten”, står det, er ”det sterkeste dyret”. Og tilskueren minnes til slutt på at det kreves et fast sinn for å bære en stø/solid visdom. Elefantens fysiske styrke, beskrives i superlativ, den er det sterkeste blant ”dyrene” eller ”de ville beistene”. Dyrets rå og ville styrke knyttes videre til sinnet eller sjelens styrke og dets evne til å ”bære” visdom gjennom en metaforisk bevegelse fra det fysisk/bokstavelige til det åndelig/figurative, fra dyreriket til det menneskelige og det åndelige. Slik benyttes en *naturlig egenskap* ved en naturlig ”ting”, dyret, som et brohode over i en mer åndelig betydning. Og det er nettopp dette mentale spranget tilskueren blir oppfordret om å foreta: ”Se på elefanten, det sterkeste dyret. Slutt deretter fra denne belæring at det kreves et fast sinn for å bære en stø/solid visdom”. Dette kan selvsagt ses som en generell bevegelse fra en bokstavelig/naturlig betydning til en overført/åndelig. Men selve det spranget tilskueren blir oppfordret til å gjennomføre korresponderer også med det vi finner i Kirchers symboldefinisjon hvor det, som vi har sett, er ”the nature of a symbol to lead our minds, by means of *certain similarities*, to the understanding of *things vastly different* from the things that are offered to our external senses, and whose property it is to appear hidden under the veil of an obscure expression” (min kursivering).

Som nevnt finnes det ikonografiske forelegget for belæringens form hos Horapollo. Følgelig bør man lete her hvis man vil gjøre monumentets symbolikk mindre dulgt. Horapollo beskriver i bok to av *Hieroglyphica* følgende ”hieroglyf” som



Elefantens positur er basert på beskrivelsen av tegnet "en sterk mann med forståelse for hva som er nødvendig" i Horapollos Hieroglyphica

posituren til elefanten på Minervaplassen synes å være basert på:

- [i] A STRONG MAN SENSITIVE TO WHAT IS EXPEDIENT
- [ii] When they [egypterne] wish to indicate a strong man sensitive to what is expedient, they draw an elephant with his trunk.
- [iii] For the elephant smells with his trunk and is master of his fate (Horapollo 1950: 104, min nummerering).

Først [i] angis altså den symbolske betydningen til den hieroglyfen som skal beskrives: "En sterk mann med forståelse for det som er nødvendig/formålstjenlig". Derneft [ii] kommer en ikonografisk utlegning av symboluttrykket som betegner dette meningsinnholdet: "En tegning av elefanten med snabel". Endelig kommer [iii] en naturlig begrunnelse for hvorfor tegnet har den gitte betydningen: "Elefanten lukter med snabelen og er herre over sin egen skjebne". Denne begrunnelsen tar form av referanse til zoologisk kunnskap som er basert på at også naturen har mening og moralske kvaliteter. Tegnet dannes altså ikonisk som en betydningsmessig "overbygning" på denne naturlige og moralske kvaliteten.

Kircher siterer dette stedet fra Horapollo i *Oedipus Aegyptiacus* (Calvesi 2001: 22, 25.) Han referer også til elefanten som det dydigste av alle dyr, og gjør oppmerksom på at den ikke bærer krigstårn, men egyptiske bokstaver, visdommens kvintessens (Marrone 2002: 23). Her henstilles det også på to andre tradisjonelle allegoriske tolkninger av elefanten: Elefanten ble sett som dydig og intelligent, og som mann og kvinne ble de sett som en prefigurasjon av Adam og Eva. Dette pga. dyrenes spesielle dydige og ekteskapelige forhold (Heckscher 1947: 172). At elefanten "ikke bærer krigstårn" men egyptisk skrift, "visdommens kvintessens", refererer også til dette tradisjonelle motivvokabularet. Elefantens "ville" styrke som bærer av krigstårn eller slott knyttet tradisjonelt til en makt, krigs- og seiersdimensjonen (ibid: 158ff).¹⁸ Men her *erstattes krigens tegn altså av visdommens*. Erstatningen av krigstårn med obelisk og hieroglyfer synes – nettopp ved at det erstatter den tradisjonelle motivkonstellasjonen, men samtidig vel bevarer denne betydningen som et palimpsest – å

understreke visdommens politiske makt. Slik sett blir elefanten et symbol for den "kristne soldat" og for den rettferdige krigen (Heckscher 1947: 161). Denne tolkingen styrkes av at både Athene og Minerva i sine respektive *panthea* nettopp representerer den vise og nødvendige krigen i motsetning til den tilfeldige vold som andre krigsguder står for (Lodwick 2004). Den ypperste kristne soldat er selvsagt paven, som vi skal se blir monumentet av Kircher gjort til et symbol på hans makt over verden.

Translatio studii et imperii

I den første inskripsjonen samles og side-stilles altså gudinner fra Egyptisk, gresk og romersk religion og kultur gjennom en form for *interpretatio romana*. Men den hedenske visdommen "oppsummeres" i Marias og den guddommelige visdommens navn. Her fullbyrdes hedenske visdom av kristen, og i siste instans blir den hedenske visdommen underordnet den kristne: Det er Minervas skjebne å bli "satt under" Maria. I en viss forstand blir den horisontalitet og likhet som er til stede i uttrykket "den egyptiske Pallas", erstattet av en mer vertikal og imperialistisk sammenligning.

Denne romlige og historiske underordningen kan som nevnt knyttes til betegnelsen *translatio studii et imperii* som refererer til en modell for å forklare lærdommens og maktens historiske forskyvning. Modellen er basert på en ide om at lærdommen og det politiske herredømmet, rikene, forflytter seg over jorden og gjennom historien, og at denne bevegelsen går fra øst til vest i en historisk "etterligning" av solens gang over himmelen. Denne fortståelsesformen "will become a central term in the political self understanding both of the Vatican and of the German-Roman empe-

rors" (Stierle 1996: 56). Dette ikke minst siden legitimering av timelig makt forutsetter en forbindelse til kirkelig tradisjon (ibid). Som en modell for å forstå lærdomshistorien og dens forbindelse med makten er dette imidlertid en vertikal og underordnende måte å forstå historien på: "Transferre, *translatio*,¹⁹ were it first appears in the Middle Ages as a central category of political and cultural theory, almost exclusively refers to a model of verticality" (ibid). Minerva-monumentets apeks er det klareste uttrykk for en vertikal og hierarkisk omslutning. Øverst på obeliskens er pavens og Chigifamiliens våpenskjold og over dette igjen, korset (jf. Marrone 2002:23). Slik er obeliskens merket både med kirken tegn og med tegnene til en av dens regenter, noe som også "daterer" den til et av herredømmene, pontifikatene, i kirkens historie.

Relevansen av denne fortolknings-skjematikken for monumentet på Minervaplassen blir enda tydeligere hvis man ser på disposisjon til *Obeliscus Alexandrinus*, verket som Kircher på oppdrag av paven skrev om obeliskens på Minervaplassen. Verket er disponert på følgende vis: Først behandles obeliskens som et symbol på Guds innflytelse over de fire himmelretningene. Etter at dette teologiske og naturlige grunnlaget er lagt følger en passasje over i historien og kulturen: en kronologi over egyptiske faraoer. Deretter kommer en kronologi over romerske keisere og paver opp til Sixtus V "som for å bevise en ideell kontinuitet som går fra den kongelige og keiserlige makten til den religiøse og til pavens suverenitet" (Pfeiffer sitert i Marrone 2002: 25).²⁰ Gjennom denne tekstformingen gis det et bilde av en orden med opprinnelse hos Gud som uttrykker seg gjennom naturen (himmelretningene), men som også kommer til å stråle ut i en

historisk suksesjon hvor faraoer følges av keisere som blir til paver. Dette er selvsagt et veltalende argument for Roma som *caput mundi*. For på hvilket annet jordisk sted kan denne naturlig-historiske suksesjonen materialisere seg?

Teksten om Minerva-obelisken har den samme makrostrukturen som den tidligere *Obeliscus Phamphilius* som ble skrevet i forbindelse med reisningen av obelisken på Piazza Navona for Innocens X. Dette verket åpnes med en fortelling om Pamphiliobeliskens historie, dens overføring fra Egypt til det keiserlige Roma og endelig til pavens Roma. Denne delen etterfølges av en kronologi over konger fra syndfloden og frem til den sittende paven. Obelisken fremstilles dermed som et symbol både på politisk og religiøs makt som blir overført gjennom historien, og som gjør paven til både en etterfølger og fullbyrder av den timelige makten, herredømmet, som faraoer og keisere opp gjennom historien har vært i besittelse av (jf. *ibid*: 85ff.).

Også i dedikasjonen til Alexander VII i *Obeliscus Alexandrinus*, hvor paven blir omtalt som den "gjenfødte Osiris", er kontinuiteten av kunnskap/makt på tvers av tilsynelatende kulturell og historisk forskjell tydelig. Her sies det til paven, om Minervaobelisken, at "[t]his obelisk of the learned ancients, erected to make the glory of thy name shine forth, may go to the four parts of the world and speak to Europe Asia, Africa and America of Alexander, under whose auspices it has come back to life and for whose command it is revived" (Kircher sitert i Findlen 1994: 385).

Slik forteller den lille obelisken på Minervaplassen, om en kirke som legitimerte sitt budskap til den enkelte og til verden ved å påkalle en kontinuitet i makt og visdom som kunne føres tilbake til de gamle faraoer. Imidlertid kan minnet om

faraoenes makt og den egyptiske visdommen først få denne rollen i det øyeblikket den blir definert som en naturlig del av "selvets" *forhistorie*, som noe som foregriper en kommende kristen realisering og logos' inkarnasjon. Det dreier seg dermed snarere om en intrakulturell heller enn en interkulturell form for oversettelse av andres tegn, for disse er allerede definert som en del av den egne kulturen og visdomstradisjonen, og det er denne som setter betingelsene for hvordan de fremmede tegnene kan skape mening. I en viss forstand er vi dermed nærmere Derridas "nonrecognition through assimilation" enn en egentlig utfordring av den mosaiske distinksjonens "forbud" mot oversettelse, for det som ikke blir tilkjent hieroglyfene er en egen meta-semiotikk, en "innfødt" begrunnelse for hvorfor og hvordan tegnene betyr.

Noter

1. *Ad. Alexandrum VII pont. Max. obelisci aegyptiaci nuper inter Isaei rudera effossi interpretatio hieroglyphica* (1666). Heretter *Obeliscus Alexandrinus*.
2. Kirken ble kalt S. Maria de Minerva inntil femtenhundretallet (Platner 1929: 344).
3. Inskripsjonene på de to plakettene ble påbegynt i februar 1667. Paven dør imidlertid i mai samme år, etter et lenge sykeleie. Innvielsen finner ikke sted før den 11. juli (Iversen 1968: 93).
4. "...il medesimo contenuto senza segno de variazione alcuna (...)."
5. Galileos lære blir fordømt og Galileo selv blir fengslet av den romerske inkvisisjonen i 1633. Kircher, sier Ingrid Rowland, "may have seemed at last to supply Catholic orthodoxy with a figure whose glamour approached Galileo's" (Rowland 2000: 1-2).
6. Monumentet synes å uttrykke Kirchers geologiske teorier hvor fjell reiste seg over store vannreservoarer som alle verdens elver strømmer fra (Rowland 2000: 89)
7. Kircher selv anerkjenner verken meksikansk eller kinesisk skrift som "sanne" hieroglyfer. Med støtte i en form for demonologisk devolusjonsteori ser han kinesisk som en fallen og djevlesk variant av de egyptiske tegnene (Eco 1997: 160-161, Lightbown

- 1969: 248f., jf. Pastine 1980).
8. Champollions dechiffrering er basert på at hieroglyfene ble lest fonetisk med referanse til koptisk tale.
 9. I semiotikk-tradisjonen etter filosofen Charles Sanders Peirces refererer «ikon» til en tegnforbindelse hvor tegnet representerer sitt objekt ut fra en *likhet* med det representerte (som eksempelvis det norske veiskiltet som «representerer»/betyr «fare for *elg* i veien»). Peirce opererer med to andre kategorier av forbindelser mellom signifikator og signifikat (tilsvarende det Peirce kaller «representamen» og «objekt»). En mer tilfeldig forbindelse enn den ikoniske kalles «indeks». Her har tegnet et partielt felles-trekk med det betegnede objektet (f.eks. røyk for ild). Denne forbindelsen er altså det som i den tradisjonelle retorikken kalles synekdoke eller metonymi. Den siste tegnforbindelsen er helt tilfeldig og konvensjonell. Denne klassen av forbindelser mellom signifikator og signifikat kaller Peirce «symbol» (jf. forbindelsen mellom ordet «sten» og dets referanse) (Kristeva 1989: 12-13)
 10. "...non literis, syllabis, vocibus, periodibus, sed conceptibus idealibus".
 11. Også dette billed- og samtidighetsfokus i synet på hieroglyfen kan relateres til nyplatonisk kosmologi og tegnteori. Allerede Plotin hadde beskrevet hieroglyfene som bilder som unndrar seg talespråkets "fall i tiden" (Marrone 2002: 56). Dette blir et topos. Ficino skriver f.eks følgende: "The Egyptian Priests did not use individual letters to signify mysteries but whole images of plants, trees or animals; because God has knowledge of things not through a multiplicity of thought processes but rather as a simple and firm form of the thing" (Ficino sitert i Gombrich 1948: 172).
 12. "...varios sensus involvunt id est unum et idem symbolum...".
 13. Allerede Herodot beskrev en form for semiotisk arbeidsdeling blant egypterne og etablerer således et topos i resepsjonen av egyptiske hieroglyfer: "De har to slags skrift, som kalles den hellige og den alminnelige" (Bok 2: 37). Tilsynelatende har observasjonen et historisk-etnografisk forelegg: *Demotisk*, "folkelig" skrift, fungerte som et skriftsystem som først bare ble brukt i sekulære kontekster (Vernus 2002:48)
 14. Det koptisk skriftspråket er imidlertid senere enn det greske og basert på greske tegn, men supplert med egne tegn for lyder som ikke finnes i gresk.
 15. "Gli arabi lo chiamano *Idres* dall' ebreico *Hadores* che designa colui che é abile nella dialectica; i Fenici secondo quanto dice Eusebio *Tauto*, gli Egizi corrompono questo nome in *Thoth* ma lo chiamano anche *Ptha*, ossia il dio degli déi, e i Greci lo chiamano *Ermete Trismegisto*".
 16. I læren om de fire betydninger er skillet mellom bokstav og ånd er utgangspunkt for tre nye betydningslag, altså de fire betydninger. Den åndelige betydningen «grundar sig på och förutsettar den första [den bokstavelige og historiske]», skriver Thomas Aquinas i *Summa Theologica* (Aquinas sitert i Todorov 1989:128). Når hendelser i GT foregriper – eller prefigurerer – hendelser i NT dreier det seg om en allegorisk betydning. *Når Kristi handlinger eller handlingene til den som foregriper ham er tegn for hvordan menneskene bør handle er det snakk om en moralsk betydning*. Og når alt dette står som tegn for den evige saligheten handler det om en anagogisk betydning (Todorov 1989: 128-9, min kursivering).
 17. Jf. et klassisk tekststed attribuert til Dante: «Når Israel drog ut ur Egypten, Jakobs hus ifrån folket med främmande tunge, då var Juda hans helgedom, Israel hans herradömmе. Om vi håller oss till bokstaven, betyder detta att Israels söner drog ut ur Egypten på Mose til. Om vi tar det som en *allegori*, är betydelsen vår frälsning genom Kristus. I *moralisk* betydelse handlar det om själens omvändelse från smärta och synd till nådens tillstånd; och i *anagogisk* betydelse handlar det om den heliga själens flykt från korrupsionens slaveri här på jorden till den eviga lycksaligheten» (Dante sitert i Todorov 1989: 129, mine kursiveringer).
 18. Et mulig første forelegg for dette motivet finnes i Alexander dens stores (postulerte) bruk av elefanter under inntoget i det beseirede Babylon. Senere Alexander-imitasjoner gjør elefanten til et fast innslag i inntog og triumfmarsjer (Heckscher 1947: 158-159).
 19. "Translatio" kommer fra verbet "transferre": å "flytte", "overføre".
 20. "[C]ome a volere evidenziare una ideale continuità che dal potere regale e imperiale passa a quello religioso e alla sovranità dei pontefici".

Litteratur

- Assmann, Aleida 1996. "The Curse and Blessing of Babel; or, Looking Back on Universalisms". I: Budick et al (red.) *The Translatability of Cultures. Figur-*

- ations of the Space Between*. Stanford.
- Assmann, Jan 1996a. "The Mosaic Distinction: Israel, Egypt, and the Invention of Paganism". I: *Representations* 56.
- Assmann, Jan 1996b. "Translating Gods: Religion as a Factor of Cultural (Un)Translatibility". I: *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*. Stanford.
- Assmann, Jan 1997. *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge & London.
- Bernal, Martin 1991. *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. London.
- Boas, Georges 1950. "Preface". I: Horapollo. *The Hieroglyphics of Horapollo*. New York.
- Burke, Peter 1997. "Origins of Cultural History". I: *The Varieties of Cultural History*. Cambridge.
- Calvesi, Maurizio 2001. "Lelefante con obelisco tra Colonna e Barberini". I: A. Zuccarri et al (red.) *Innoncenzo X Pamphillj. Arte e Potere a Roma nell'età Barocca*. Roma.
- Cantelli, Gianfranco 1981. "Introduzione". I: Michele Mercati. *Gli obelischi di Roma*. Bologna [oppr. 1589]
- Cantelli, Gianfranco 1986: "Pitture messicane, caratteri cinesi e immagini sacre: Alle fonte delle teorie linguistiche di Vico e Warburton". I: *Mente corpo linguaggio*. Firenze.
- Cipriani, Giovanni 1993. *Gli obelischi egizie. Politica e cultura nella Roma barocca*. Firenze.
- Colonna, Francesco 1973 [1592]. *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dream*. New York.
- Curtius, Ernest Robert 1990. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton.
- Derrida, Jacques 1976. *Of Grammatology*. Baltimore.
- Donadoni, Sergio 2001. "I geroglifici di Athanasius Kircher". I: Eugenio Lo Sardo (red.) *Athanasius Kircher S.J. Il museo del mondo*. Roma.
- Eco, Umberto 1997. *The Search for the Perfect Language*. London.
- Evans, Ruth 2001: "The Metaphor of Translation". I: Mona Baker (red.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York.
- Findlen, Paula 1994. *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkley.
- Gombrich, E.H. 1948. "Icones Symbolicae: The Visual Image in Neoplatonic Thought". I: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 11.
- Grafton, Anthony 1983. "Protestant versus Prophet: Isaac Casaubon on Hermes Trismegistus". I: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 46.
- Heckscher, William 1947. "Berninis Elephant and Obelisk". I: *The Art Bulletin*.
- Horapollo 1950. *The Hieroglyphics of Horapollo*. New York.
- Hudson, Nicholas 1994. *Writing and European Thought 1600-1830*. Cambridge.
- Iversen, Erik 1961. *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*. København.
- Iversen, Erik 1968. *Obelisks in Exile. Volume one. The Obelisks of Rome*. København.
- Johanssen, Jan et al 1998. *Latinsk-norsk ordbok*. Oslo.
- Kircher, Athanasius 1636. *Athanasii Kircheri Fuldensis Buchonii e Soc. Iesu Prodromus Coptus sive Aegyptiacus : ad eminentiss.principem S.R.E. Cardinalem Franciscum Barberinum : in quo cum*

- linguae Coptae, siue Aegyptiacae, quondam Pharaonicae, origo, aetas, vicissitudo, inclinatio, tum hieroglyphicae literaturae instauratio, uti per varia variarum eruditionum, interpretationum que difficillimarum specimina, ita nova quoque & insolita methodo exhibentur.* Roma.
- Kristeva, Julia 1989. *Language the Unknown: An Initiation into Linguistics.* New York.
- Lightbown, R. W. 1969. "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy". I: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.* Vol. 32.
- Lodwick, Marcus 2004. *I Miti dell'arte occidentale.* Modena.
- Marrone, Catrine 2002. *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher.* Pavona.
- Mercati, Michele 1981 [1589]. *Gli obelisci di Roma.* Bologna.
- Pastine, Dino 1980. "Teocrazia e storia sacra in Kircher e Vico". I: *Bollettino del Centro di Studi Vichiani.* Nr. 10.
- Platner, Samuel Ball 1929. *A Topographical Dictionary of Ancient Rome.* Oxford.
- Price, Simon et al 2004. *Oxford Dictionary of Classical Myth & Religion.* Oxford & New York.
- Reilly, Connor 1974. *Athanasius Kircher S. J. Master of a Hundred Arts 1602-1680.* Wiesbaden & Roma.
- Rowland, Ingrid 2000. *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome.* Chicago.
- Rowland, Ingrid 2001. "Kircher Trismegisto". I: Eugenio Lo Sardo (red.) *Athanasius Kircher S.J. Il museo del mondo.* Roma.
- Stierle, Karlheinz 1996. "Translatio Studii and Renaissance: From Vertical to Horizontal Translation". I: Budick et al (red.) *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between.* Standford.
- Todorov, Tzvetan 1989. *Symbolik och tolkning.* Stockholm/Stehag.
- Vernus, Pascal 2002. "The Scripts of Ancient Egypt". I: Anne Marie Christin (red.) *A History of Writing from Hieroglyph to Multimedia.*
- Yates, Frances A. 1964. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition.* Chicago and London.