

Skabelse gennem erindring

Et komparativt essay om Giulio Camillos og Giordano Brunos mnemoteknik

KAREN DE LEÓN-JONES

Slægtskabet mellem Giulio Camillo Delminios (ca. 1480-1544) berømte mnemotekniske værk *L'idea del teatro* (1550) og Giordano Brunos (de Nola 1548-1600) *La cabala del cavallo pegaseo* (1585) er måske ikke umiddelbart tydelig, bortset fra at begge værker er påvirket af kabbalaen. Selvom Frances Yates, Paolo Rossi og andre har påvist, at erindringskunsten er en integreret del af Brunos filosofi, har dette dog ikke været tilfældet med *Cabala*, som ofte er blevet fundet for obskur, men hvor dog erindring er det primære spørgsmål, og hvor fremstillingen af sefirotisk kosmologi og af kabbalistiske ideer i arketyriske billeder tydeligt er tænkt som måder at lette hukommelsen på. At værket blev betragtet som obscult skyldtes til at begynde med den skandale, som dets publikation fremkaldte, og som tvang Bruno til at tage afstand fra værket, hvilket nødvendigvis begrænsede dets indflydelse, trods kabbalaens popularitet blandt kristne intellektuelle i det sekstende århundrede. Siden middelalderen havde kabbalistiske elementer været brugt i kristen kunstig hukommelse, og brugen var øget efter udbredelsen af Giovanni Pico della Mirandolas (1463-1494) filosofiske skrifter med deres kristne fortolkninger af kabbalaen i slutningen af det femtende århundrede. Inden for denne kristne tradition var kabbalistisk mnemoteknik et middel til at kunne trænge ind i de guddommelige mysterier. Både Camillo og Bruno anså kabbalaen som et potentielt middel til at trænge ind til skabelsens direkte kilde: Den første bevæger eller arketyriske *mens* (Tanken), som også er erindringens evige kilde. For begge tænkere er erindring essentiel for den kreative proces, som i sig selv er essentiel for indsigt. Indsigten er gengivet i forestillinger,

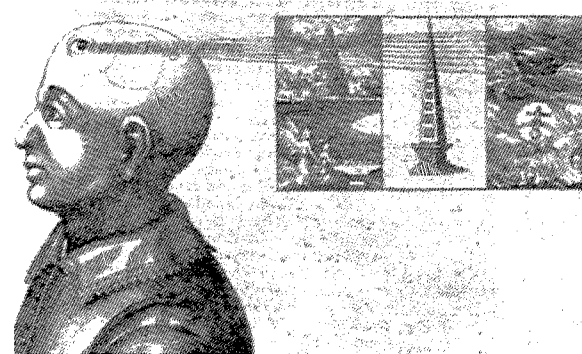
og det er deres kabbalistiske karakter og måden hvorpå de afdækkes, der er dette essays emne.

Med værker, der er så forskellige i struktur og bredde som de to nævnte, er en indledende tematisk tilgang mere fyldestgørende end et forsøg på at gennemtvinge en intertekstuel sammenhæng, når der ikke engang er sammenhæng i de kabbalistiske principper, som de to forfattere fremsætter. Ikke at en sammenhæng kan forventes i spirituelle skrifter fra det sekstende århundrede, hvor forfattere ofte var inkonsekvente fra et værk til det næste. Tre temaer er centrale for erindringskunsten og i særlig grad relevante i forhold til de to værker, det drejer sig om – *locus, fantasia, imago*. Disse vil blive genfortolket i overensstemmelse med begreber, som teksterne selv foreslår, for videre at diskutere det kabbalistiske indhold i en moderne kontekst: verdener, rejse, forestilling.

Værkernes struktur og øjemed

L'idea del teatro er en skreven skitse af det erindringsteater, som Camillo forsøgte at bygge under protektion af generøse velyndere. Teksten indledes med en dedikation og efterfølges af syv kapitler, som beskriver indholdet af teatrets syv trinvist stigende rækker, hver markeret af et billede.

Brunos *La Cabala del cavallo pegaseo* er det andet værk i en trilogi af metafysiske dialoger. Opbygningen består af en dedikation, en deklamation og tre dialoger, der hver adskilles af en sonet. Der er yderligere en vedhæftet dialog, som ikke vil blive diskuteret her. Frances Yates har skematiseret strukturen i Camillos erindringsteater og beskrevet Brunos utallige mnemotekniske skrifter i hendes uom-



Kobberstik fra titelbladet til ROBERT FLUDDS *Ars memoriae i Utriusque Cosmi ... Historia* (Oppenheim 1619).

gængelige historiske oversigt, *The Art of Memory*, hvorfor jeg kun kort vil gennemgå værkernes indhold. Begge skitserer det kabbalistiske univers, som består af *sefirot* (guddommelige egenskaber eller emanationer) og deres tilsvarende hierarki af engle, som i den kristne tradition blev tilegnet Ptolemæus' planetariske kosmos. Enhver lighed mellem de to værkers mnemotekniske struktur slutter her.

For at vise at kabbalaen er grundlaget for hans erindringssystem, er Camillos teater understøttet af syv søjler, som repræsenterer Salomons visdommens hus (Ordspr. 9.1). Salomon var almindeligvis formodet at være kabbalist, så med hans ry for stor visdom er det naturligt, at han skulle være den grundlæggende figur i teatret. De syv søjler er navngivet efter syv sefirot, der er fulgt af de tilsvarende engle (Camillo, p. 60). Søjlerne er placeret på det der almindeligvis er teatrets scene, og de giver adgang til teatrets seks rækker. Trinene selv er præget af billeder fra klassisk mytologi, som ikke desto mindre rummer kabbalistiske begreber i den skrevne tekst. En bevaret samtidig beskrivelse af træmodellen, som Camillo byggede i Venedig, findes i et brev skrevet i 1532 af Vigilius Zuichemus til Erasmus (Yates (1966), pp. 131-32). Zuichemus forklarer, at teatret var malet med billeder på hver trinrække, som alle indeholdt kasser og skuffer fulde af papirer. Ud fra beskrivelsen er der tilsyneladende ikke noget usædvanligt ved teatrets grundlæggende idé, der antager, at den ældste visdomskilde, kabbalaen – legenden, der er tilskrevet Abraham, eller i det mindste formo-

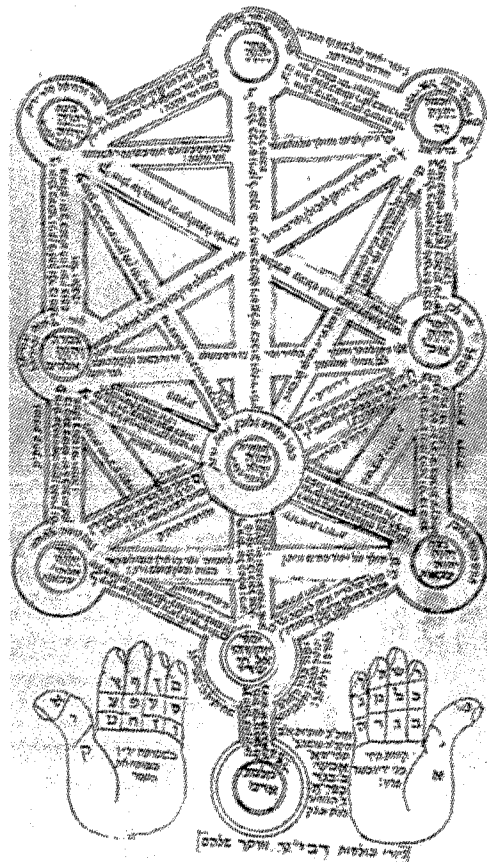
det at være visdomskilden for Moses og senere Salomon – er udgangspunkt for den søgen efter indsigt, der kunne nås både gennem tekst og billeder. Camillo ønskede tydeligvis, at teatret skulle være et slags erindringsredskab: det usædvanlige er, at Camillo ville omsætte den metafysiske virkelighed til en fysisk.

Det fysiske og metafysiske forenes ligeledes i *Cabala's* mnemotekniske struktur, men på en mere subtil måde. Fremstillingen af sefirot og engle med de tilsvarende planeter følger middelalderens kendte erindringsskema over universets sfærer, som blev videreudviklet af Johannes Romberch i hans afhandling om erindring, *Congestorium artificiosae memoriae* (1520). Først i fremstillingens slutning, efter den synkretistiske kosmologi er blevet klart statueret, viser det sig, at systemet har form som det sefirotiske træ, og ikke som det cirkelformede amfiteater, hvilket ville have været nærliggende i betragtning af Brunos andre mnemotekniske skrifter, hvor dette er den foretrukne model. I stedet for en menneskeskabt, kunstig konstruktion fortrækker Bruno således en organisk arketype.

Hvad Bruno fastsætter som *asinitas* træ overlejret i den sefirotiske form, og hvad Camillo kalder visdommens hus, hvilket svarer til et Vitruvius-inspireret teater bygget på et ældgammelt hebraisk fundament, synes altså ikke umiddelbart at være beslægtede, fordi de er fremstillet så forskelligt.

Erindringssystemerne har dog nogle fundamentale ligheder, hvilket viser kompleksiteten i den kristne kabbalistiske fortolkning af erindringskunsten. Tal er en primær komponent i kabbalistisk fortolkningsteknik og fylder i begge systemer. F.eks. repræsenterer de syv sefirot og syv trin i Camillos teater de syv lag i den himmelske, den jordiske og den guddommelige verden. Og at Camillo ved at udelade Hokhmah, Binah og Keter reducerer nummeret fra ti til syv, finder sit fortillfælde i både kristne og jødiske numerologiske traditioner inden for kabbalaen. Ifølge Camillo er syv grundlaget for erindringsteatrets harmoniske dimensioner, fordi det er det perfekte tal, der forener alle modsætninger, maskulin og feminin, eftersom det er skabt af lige og ulige tal (3+4). Foreningen af maskulin og feminin

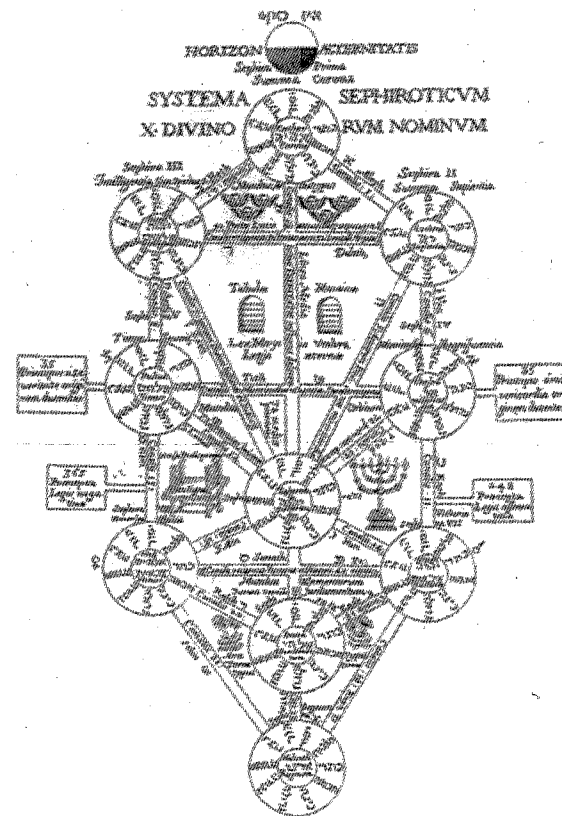
er et neo-platonisk begreb som findes i den jødiske kabbala, hvor det spiller en anselig rolle i tidlige tekster som f.eks. *Sefer Yetzirah* og *Zohar*. Camillo tilkendegiver klart, at formålet med hans kabbalistiske fortolkninger, såvel som med hans brug af tekster af Hermes Trismegistos og af de klassiske allegorier, er deres utilgængelighed for de ulærte og deres stimulerende virkning på de værdige (Camillo, p. 53). Berettigelsen til at udelade de første tre sefirot er således åbenbar, eftersom disse befinder sig på et uigennemtrængeligt niveau i den arketyperiske *mens*. Camillo mente, at selv ikke Moses havde nået erkendelsens niveau, Binah, ved den guddommelige åbenbaring på Sinai, og denne fortolkning er ganske enestående for en mand, der var berømt hebraist og som var velkendt med kabbalaens jødiske kilder.



Sefirotisk træ. Håndskrift fra Saloniki (William Gross' Samling, Tel Aviv).

Camillos teater havde en indbygget adgangsbe- grænsning, som skulle sørge for at indsigt kun kunne opnås gennem åbenbaring, men ikke af Gud. Den mest almindelige oversættelse af det hebraiske 'kabbala' er åbenbaring; gennem kabbalaen kan mennesket få adgang til det, som den arketyperiske tanke tillader i forestillingen. Det vil sige, teatrets mekaniske kvalitet tjente som middel til at stimulere snarere end til at gøre fyldest. Den eneste vej for mennesket, der søgte sand indsigt, var at forene tanke og sjæl gennem erindring. Erindring bevarer den enkeltes viden og forbereder til modtagelsen og erkendelsen af den sande indsigt.

En af genialiteterne ved Camillos begreb er, at erindringsteatret både er et instrument, der tilskynder kreativitet ved at aktivere erindringsevnen, og et opbevaringssted for menneskelig kreativitet: det er



ATHANASIVS KIRCHER: „Sefirot systemet“, *Oedipus Aegyptiacus* (Rom 1653)

både aktivt og passivt, *coincidentia oppositorum*. Bekendtheden i billeder og loci, hvad enten de kommer fra bibelske, kabbalistiske, hermetiske eller klassiske kilder, forstærker virkningen; selv teatrets struktur er bekendt, hvilket teatre generelt var i det sekstende århundrede. Noget som ikke gøres klart, men som Camillo sandsynligvis var klar over, er at oldtidens teatre var hellige steder, og at de rituelle forestillinger opført for guderne var tæt forbundne med Apollons og Dionysos' mysteriekulter. Selvom denne funktion er fremmed for den jødiske tradition, er den ikke uforenelig med kabbalaen i en kristen sammenhæng – hvad Pico definerede som guddommelige mysterier. Ud fra dette perspektiv genskabte Camillo oldtidens kultsteder i en moderne kontekst. Det skal dermed ikke være sagt, at Camillo påtænkte at erstatte den kirkelige gudstjeneste, eftersom han hele sit liv var troende katolik, men at han fremsatte en ny åndelig retning.

Halvtreds år senere, da Bruno begyndte at skrive, var skitsen over teatret højst sandsynligt gået tabt eller blot en kuriositet, og kristendommen var opløst i et utal af uforenelige sekter. Brunos brug af kabbalaen er strukturelt set mindre interessant end Camillos. Ifølge Bruno var erindringskunstens fundamentale princip billedet; det vil sige, evnen til at skabe billeder der er unikke for det enkelte menneske og samtidig universelle nok til at skabe adgang til den arketyperiske kilde. Hans erindringsredskab i *Cabala* er selve fantasien, som inspireres af en mental illustration af Romberchs sfæriske universmodel og af træets afbildning som også stammer fra sefirot kosmologien. Billeder omdannes efter de behov, som informationerne, der skal genkaldes, stiller. Først den kosmologiske struktur af sefirot, dernæst disses træ-tilblivelse, som bliver til asinitas træ, som bliver til kundskabens træ. Dette er en progression, som genkalder universets sammensætning: sefirot manipuleres for at nedkalde deres tilstrømning, deres arketyperiske organiske funktion, det mystiske begreb om asinità og resultatet ved denne *unio mystica*, når visdommens urkilder forenes.

Der er i værket ingen yderligere forsøg på at animere selve erindringsstrukturen. Kabbalaen forsynde i alt væsentligt Bruno med en forenelig kos-

mologisk struktur, der er baseret på sefirot og *Ein sof*, som Bruno fortolkede i forhold til sit eget fysisk uendelige univers (eller „ensofico universo“), og i forhold til hvilken en metafysisk forståelse kunne overlejes. Han erkendte uden tvivl, at den kabbalistiske traditions mystiske karakter var forenelig med hans egen forkastning af institutionel religion til fordel for en mere personlig og direkte vej frem mod guddommelig indsigt. Men Bruno begrænsede sin brug af kabbalistiske elementer til de sefirot, der tydeligt er integrerede i Ptolemæus' kosmologi, såvel som til afbildningen af træet, som Bruno ikke så meget forbandt med skabelsens seks dage som med den korte tid i Edens have, med kundskabens træ, med menneskets gyldne tidsalder og syndefaldets følger.

Mens Camillo satte en begrænsning for menneskelig erkendelse, det vil sige uden for rækkevidde af Binah, den anden sefirah, troede Bruno på menneskesindets ubegrænsede, uendelige muligheder. Inden for Brunos konstruktion er der en orden af ni, som inkluderer menneskelig viden i den tredje sefirah Hokhmah, visdom, der bebor den ottende sfære i Brunos kosmologiske system. Erkendelse eller Binah befinder sig i det stadig genkendelige *primum mobile*, som i Brunos ældste kilder er del af universets fysiske struktur. Det er kun den første sefirah Keter, kronen, som befinder sig i den endelige dimension, det tiende lag hinsides Ptolemæus' kosmologi, Den første bevægers udsigelige rige, og Brunos ensofiske univers. Drevet frem gennem Hokhmah kan menneskesindet her opnå en fuldstændig forening med det guddommelige intellekt, og dermed opnå fuldstændig indsigt af en slags, som Camillo ikke kunne forestille sig var muligt. Det tiende element i ligningen er Ein sof, som også identificeres med monaden, der indeholder alle tal i et tal: på samme måde som Den første bevæger gennemtrænger al det værende for at forene universets enkeltdele i et. Bruno binder atomisme sammen med kabbalaen for at kunne opnå den fulde harmoni af modsætninger, som ligger hinsides adskillelsen mellem maskulin og feminin, mellem animalsk og mineralsk.

Begge systemer påstår at være mere end en erindringsmekanisme; et middel til at opnå guddommelig indsigt gennem direkte åbenbaring, overført ved unio mystica. De filosofiske og teologiske implikationer ved systemernes synkretistiske struktur ligner også hinanden i omfang, men ikke i udvikling. Forskellene i deres struktur reflekterer også forskellene i deres målsætning. Den komplekse og fysiske karakter ved Camillos teater er et forsøg på i en enkelt struktur at samle al erindringskraft, erfaring og eventuel opfyldelse af en videnskabelig og spirituel søgen. Men en sådan fordring er ikke til stede i det kabbalistiske erindringssystem, som Bruno fremsætter. Snarere end det er i sin konstruktion, er det modellens begrebslighed, der er mere radiær end Camillos, for Bruno argumenterer for en ubegrænset, nær guddommelig indsigt, som mennesket kan opnå gennem hans kabbala.

Locus – verdener

François Secret har i forskellige tekster, der omhandler det han kalder kristen kabbala, beskrevet kontinuiteten af kabbalistiske elementer i udviklingen af mniemotelisk kunst i det sekstende århundrede, og ofte i sammenhæng med begrebet om pluralisme i renæssancens tænkning (jvf. Secret). Pluralisme eller synkretisme som det betragtedes i det sekstende århundrede var beregnet til at udvikle en mere fuldstændig metafysisk erkendelse, og ikonografien som fulgte fra studiet af antikke billeder var formodet at stimulere erkendelseevnen og øge vores *connaissance*. Resultatet i Camillos og Brunos skrifter er, at der inden for erindringssystemernes spatiale dimensioner er mangfoldige verdener, som kan kaldes hedenske, jødiske og kristne.

Opdeling og koncentration af viden er fundamentale for mnemoteknikken, eftersom systemerne skal bestemme og organisere det rum som informationerne optager, efter de er blevet afmærket. Inden for den antikke forståelse af sindet mente man, at hjernen var opdelt i tre rum, således at det at stimulere eller genkalde erindring faktisk svarede til at skabe adgang til et særligt rum i sindet. De egenskaber som er indeholdt i sefirot frembyder mulige videnskategorier. Muligheden for at reorganisere sefi-

rot i forskellige konfigurationer øger ligeledes de mulige repræsentationer, som f.eks. Adam Kadmon eller det sefirotiske menneske som en prototype for mikro/makrokosmos. Slutteligt tilføjer sefirot kosmologien to andre vigtige elementer: de fire værensverdener og Ein sof.

Her er det igen vigtigt at understrege de fysiske aspekter ved Camillos teater, fordi det centrale er forsøget på at definere det rum, som erindringen dækker inden for tre dimensioner. Og dette er indeholdt i en kunstig konstruktion som er uden for og uafhængig af individet, der materialiserer erindringsprocessen i sindet. Arkitekturen i renæssancen definerede rum ud fra omhyggelige beregninger af størrelser og proportioner, objektivt og kvantitetsbestemmende. Filosofisk baserede størrelser blev beregnet af æstetiske og funktionelle grunde og med det formål at påvirke både intellektuelt og fysisk. Oplevelsen af teatret skulle forene det objektive og kvantitetsbestemmende med det subjektive og kva-



Adam, eller urmennesket.
Bibliotheca Medico-Laurenziana, Firenze, Ms. Ashbury, bl. 16. (15. årh.).

litetsbestemmende og resulterer i en forening af modsætninger. At bevæge sig, fysisk og metafysisk, gennem teatret svarede til at bevæge sig gennem de tre verdener. De syv søjler i visdommens hus er de syv sefirot, som bebor den guddommelige verden, sammen med engle og dæmoner, der kendes fra Pico della Mirandola. Camillo definerer disse loci ved at berette om skabelsens seks dage, som betegner den jordiske verden, ved at skitsere de himmelske sfærer, der kommunikerer mellem verdener (ligesom Romberchs), og ved at beskrive den guddommelige verden. Menneskene bebor himlenes væld (*rachia* på hebraisk) i Gud Skaberens jordiske verden i dens bibelske, hermetiske og kabbalistiske inkarnationer (jvf. Skabelsesberetningen, Poimandres, Zohar). En sjælden gang stiger menneskene op til den tredje himmel og skimter Gud, som Paulus (2. Kor. 12.2-4); men uvist af hvilken grund udelader Camillo kabbalaens fjerde verden. Der er ikke noget specielt originalt ved tredelingen af himmelske verdener; det, der står i skarp kontrast til andre erindringsinstrumenter, er at Camillo forestiller sig rum i alle mulige dimensioner, men altid på en statisk måde.

Teatrets konstruktion, eller blot dets imaginære rekonstruktion, gentager skabelsesprocessen og imiterer en kabbalistisk gerning, der skal stimulere sefirots (eller andre billeders) påvirkning af *mens*, så den fromme troende kan udrustes med kreativ kraft, hvilket dog ikke ændrer ved status quo. I den jødiske kabbala er det ofte ønsket, at den kreative kraft skal besjæle et kunstigt væsen, golem, som er den ultimative manifestation af det metafysiske i den fysiske verden. Skabelsen af et levende væsen ændrer nødvendigvis virkeligheden, eftersom intet væsen er statisk. Camillo forkaster denne skabelsesmodel; i hans kunstige erindring forbinder efterligningen af skabelsens oprindelige gerning sig med den oprindelige erindring, der er oplagret i Den første bevæger, og formålet er at få et glimt af visdommens urkilde, for at menneskets indre kan fornyes, ikke for at skabe et andet væsen. Teatrets fysiske tilstedeværelse tjener til at placere mennesket i skabelsen, at identificere mikrokosmos i makrokosmos. At hævde, at teatret repræsenterer krop og sjæl, at det

er mikro- og makrokosmos, indebærer at teatret i en jordisk legemlig betydning opfylder den funktion Adam Kadmon har i en kosmologisk.

Det jordiske Paradis er et locus i *Cabala*, for Bruno var mere interesseret i det skabte univers end i skabelsesprocessen. Snarere end at ville gradsbestemme himmelske verdener, var det centrale i Brunos tænkning begreberne om uendelige verdener i et uendeligt univers, der konstant bevæger sig og genskaber sig. Det eneste han beholder af den kabbalistiske verden er Ein sof, der nævnes som en betegnelse for universet, og som straks identificeres med Den første bevæger, der gennemstrømmer alt. I *Cabala* bebor sefirot, med tilhørende engle og dæmoner, således de specifikke sfærer i universet, sådan som det opfattedes i slutningen af det sekstende århundrede. Hver enkelt sefirah betegnes af den tilsvarende planetariske eller himmelske sfære, og Bruno fokuserer på Hokhmah som locus, den ottende bevægelsessfære, som fremdriver universet, stedet for asinità. Et andet locus er konfigurationen af sefirot som et træ, hvilket Bruno veksler mellem at benævne som asinitàs træ og kundskabens træ. Træets rod er sefirot, dets krone er arketyper eller asinità, og dets grene er de tre typer af negativ teologi, som defineres tidligere i dialogen (Bruno, p. 876). Et diagram baseret på denne beskrivelse ville i betænkelig grad ligne Raymond Lulls (1235?-1315?) erindringstræ; et erindringsredskab, der var opstillet i tre forskellige afhandlinger, hvis titler peger på deres relevans: *De memoria*, *De intellectu*, *De voluntate*. Influert af Lull opdeler og ordner Bruno således rum på et kosmologisk niveau, men modsat Camillo befolker han det også med besjælede væsener, der optræder som personer i dialogen og som regelmæssigt bryder de fysiske og metafysiske love.

Rum er fysisk for så vidt som kosmologien er del af den videnskabelige opfattelse af universet og dets funktion, således at sefirot bebor det samme heliocentriske univers, som Kopernicus forsøgte at definere. Rum er også metafysisk, fordi det indeholder abstrakte begreber som det mystiske asinità. Forskellige verdener eller dimensioner eksisterer side om side, f.eks. er der den tydeligvis ikke-jordiske verden, som samtalepartneren Onorio oplever; hvor

floderne Lethe og Styx optræder sammen med Paradis, Elysion og andre billeder, der kendes fra traditionens over- og underjordiske rejseskildringer. Bruno bibeholder tanken om livet efter døden, men dets geografiske sted er knapt nok genkendeligt i forhold til en dantesk kunstig erindring. I det sekstende århundrede gjorde den sidstnævnte model ofte brug af de tre niveauer i det kristne liv efter døden i tilknytning til det sfæriske univers-skema, som Romberch foretrak. Brunos kendskab til disse forskellige typer af erindringsystemer taget i betragtning, er det sandsynligt, at Onorio bedrifter er tænkt som en manifestation af den funktionelle eller fungerende erindringskunst. Onorio er aktiv i alle de verdener han befinder sig i, og han ændrer i dem alle status quo. Det sker enten ved, at han nægter at drikke fra Lethe for dermed at bevare erindringen, så han forenes med Den første bevæger, eller ved at han, forvandlet som Pegasus, hjælper Perseus med at befri Andromeda, eller at han optræder i inkarnationen af filosofen Aristoteles. Sjælevandringen resulterer i paradoksale væsener, der er skabt og genskabt i en evig cyklus, i hvilken erindringen er gengivet, oplagret og genskabt gennem utallige inkarnationer.

Forestillingen om livet efter døden, som Bruno fremstiller det i *Cabala*, er dér, hvor erindringen er bevaret gennem en evig cyklus af inkarnationer for de få udvalgte, der accepterer, at det menneskelige sind er uvidende (i den sokratiske betydning). De imiterer de hellige kabbalister ved at forvandle sig til væsener, der er parate til en fuldstændig forening med det oprindelige intellekt, eller de opnår en direkte åbenbaring, som det skete for profeterne i det Gamle Testamente. De, der opnår dette, er belønnet på forskellig vis: de vinder guddommelig indsigt, eller de bliver reinkarneret i en evig proces af sjælevandring, som sikrer en oprindelig evig erindring. Enhver diskussion af mikro- over for makrokosmos er fokuseret på sjælens vandring, hjulpet af sefirah/sfæren Hokhmah, der er en radikal udvidelse af menneskelig viden, men dog stadig i en uvidende form sammenlignet med den guddommelige indsigt, som kun kan gennemtrænges i Ein sof. Evigheden

er en uendelig bevægelse af sjælen gennem verdener, sfærer, sind, kroppe og erindringer.

Fantasia – rejse

Den iboende dikotomi i begge de beskrevne systemer er adskillelsen mellem det fysiske og det metafysiske, som er kernen i den filosofiske forespørgen. Ud over den post-cartesianske sjæl-krop dualitet, kan adskillelsen bedst beskrives i samtidige termer som det, der ligger mellem en fysisk virkelighed og en fantastisk meta-virkelighed i et område og i en funktion af hjernen, som behandler erindring. Dette beskrivelsesgrundlag havde medicinske og metafysiske konnotationer: *fantasia* var evnen til at stimulere de andre evner og åbne for tankeprocesser og erindring. Som Romberch illustrerer det i *Congestorium artificiosa memoriae*: påvirkningen passerer fra de ydre sanser til *sensus communis* i hjernens forreste del, går gennem *fantasia* til de næstfølgende rum, der indeholder evnerne: *cogitativa*, *imaginativa*, *estimativa*, *memorativa*. Bevægelse er en væsentlig del af hjerneprocesserne, som åbner for kognition, kreativitet og erindring; på samme måde som bevægelse og fantasi er væsentligt for kunstig erindring. Bevægelse i erindringskunsten er en middelalderlig fomyelse, som opstår i Raymond Lulls skrifter fra det trettende århundrede. Lull kunne dog ikke have forestillet sig en fysisk bevægelse inden for en tredimensionel kunstig erindring. Ved fysisk at rejse gennem teatret kunne man trænge ind i et forudfattet rum, som fysisk og metafysisk skulle betjenes af en videnssøgende, der kunne gå fra scenen og op igennem publikumsrækkerne og vælge fra kasser og skuffer, der var fyldt med papirer og informationer.

Camillo aktiverede fysisk sit erindringsteater ved at bevæge sig igennem skabelsens præetablerede stadier, hvilket placerer værket i den jødisk-kabbalistiske traditions beretninger om skabelsen, der starter med *Sefer Yetzirah* eller *Skabelsesbogen* – måske den ældst bevarede kabbala-tekst, som sandsynligvis stammer fra det ottende århundrede. Der er uenighed om dets oprindelse, men uanset om det accepteres som den første kabbala-tekst, er det et af de værker som tydeligst har påvirket de jødiske kabbalister, såvel som de kristne efterfølgere, der finder en

populær stemme i Pico della Mirandas *Heptaplus* (1489), en kommentar om hver enkelt dag i skabelsen, og en filosofisk baseret læsning af den guddommelige proces, der er stærkt påvirket af hans kabbalistiske studier. På mange måder er Camillos teater, med dets kabbalistiske grundlag, en faktisk model af den skabelsesproces, som Pico beretter om. Syv bøger, der er delt ind i syv kapitler, der hver diskuterer kosmologien og den afledte kabbalistiske symbolik i *Heptaplus*: disse bøgernes viden er det grundlæggende indhold i repræsentationen af de syv søjler i Camillos teater. Bevægelsen mellem billederne udløser fantasien ved at genspille den genkendelige oprindelige skabelsesgerning.

Metafysisk udvikler sindet sig gennem det sefiritiske, mnemotekniske system og når op i kabbalaens højere lag. Stedet, hvor disse to typer af bevægelse mødes, fysisk og metafysisk, er den symbolske markering af de syv søjler som de syv skabelsesdage: der er en tilbagevenden til den oprindelige gerning, til den oprindelige erindring, som implicerer en slags tidsrejse, der går fra den arketyperiske eksistens uden for tid til skabelsen af tid og rum, som tillader rejsen. I visse jødisk kabbalistiske skrifter menes Toræen at eksistere uden for tid, før skabelsen, som fandt sted fordi Gud reciterede den hebraiske tekst. Så snart bevægelsen tilbage i tid er opnået, går nutiden igennem stadier af kundskab i den første verden, som bebos af menneskene. Bevægelsen tilskrives sjælen, tre af hvilke Camillo betegner ved deres kabbalistiske navne: *nephes*, som han oversætter med „anima vivendi“ eller den profetiske stemme, *ruach* eller den rationelle sjæl, og *nessamah* eller *mens*. Den første, *nephes*, er sjælen der er modtagelig for åbenbaring, som skimter Gud gennem den tredje himmels slør. Kosmologisk udvikling gennem den abstrakte selvfordybelse, som sefirot stimulerer, vil gennemtrænge den anden verden og eventuelt sende ganske få ind i den mystiske forening, som finder sted i den tredje himmel.

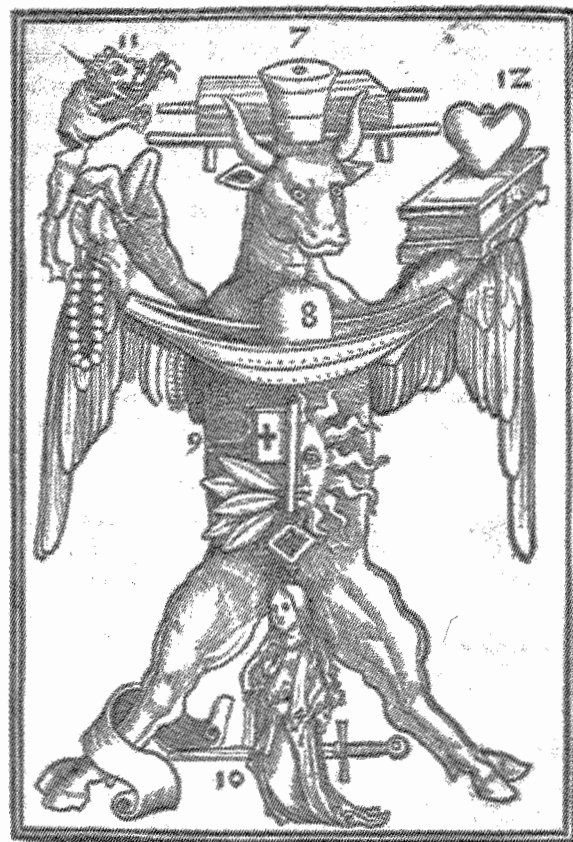
Det vil sige, at det højere intellekt stimuleres af værdige billeder, som netop er dem Camillo genskaber med det formål at bringe udøveren af teatret tættere på Gud. Det mest virkningsfulde billede er billedet af Kristus, således at rejsen er en *imitatio dei*,

en gengivelse af Kristi lidelseshistorie, der er en integreret del af den katolske liturgi. Den kontemplative rejse kan bedst beskrives som en rejse gennem forskellig planer, symboliseret ved henrykkelsen som *mors osculi* eller dødens kys fremprovokerer. Dette finder sted på teatrets femte trinrække, hvilket implicerer, at der er mere at erfare. Faktisk lægger Camillo en kristologisk betydning i kysset ved at citere Paulus for at det bringer sjælen tættere på Kristus (Fil. 1.23). Camillo mente, at den endelige forening var hæmmet af legemligheden, selvom afsnittet også antyder at legemlighedens hindring i visse tilfælde kunne overvindes, som det måske var tilfældet med Paulus, hvis himmelfart kunne have været en ud-af-kroppen oplevelse, men selvom legemligheden overvindes, er oplevelsen stadig en gentagelse af den arketyperiske erindring om Kristi liv, i en historisk cyklus, der ligger uden for tid.

Hos Bruno er præsentationen af Paulus' mulige ud-af-kroppen oplevelse meget anderledes i sin struktur, sit rum og i forhold til rejsens vej. Den første åbenbaringsoplevelse som Onorio beskriver er efter døden, da sjælen har forladt kroppen, hvilket for Bruno er en midlertidig adskillelse. Bruno definerede døden som blot en løsrivelse fra den legemlige tilstand. Denne mangel på interesse for det legemlige forklarer muligvis også, hvorfor Bruno forblev inden for den todimensionale mnemotekniske billedtradition, som tilvejebragte et mentalt navigationsmiddel snarere end et fysisk, men hvis symbolske karakter var gennemtrængt af kraft. På samme måde som i sefirah Hokhmah, der så passende repræsenterer den ottende sfære, som fremdriver universets bevægelse. Det vil sige, at fokus på Hokhmah nedbringer tilstrømningen ikke bare fra denne emanation men også fra den universelle bevægelseskraft som på sin side giver kraft til den slags oplevelser, som Onorio beskriver. De episoder i dialogen, som beskriver de hændelser, der sker for samtalepartnere, såvel som deres egen diskussion, fungerer som en eklektisk encyklopædi af viden, der er tilegnet gennem menneskelig oplevelse. I fantasiens verden er oplevelser nøglen til både Bruno og Camillos systemer. *Cabala* illustrerer tydeligt Brunos tro på metempsykose, sjælens over- og underjor-

diske rejse, såvel som på den uophørlige cyklus af livsrejser gennem hvilke viden akkumuleres gennem oplevelse, hvorefter det huskes og opsamles i disse livs erindring. Mange af de mytologiske billeder som Bruno bruger i sin tekst har at gøre med rejsen, f.eks. den bevængede hest Pegasus som ledsager Perseus på forskellige fjertliggende eventyr, men Bruno gik videre ved at hævde, at Pegasus var en af mange inkarnationer af hovedpersonen Onorio (det oprindelige gyldne æsel), som også favnede alle de store filosoffer siden Aristoteles. Tidsrejsen med Onorios inkarnationer har sine historiske grænser, trods det at doktrinen om metempsykose unddrager sig en ren menneskelig tid til fordel for evighedens cyklus, med en tilbagevenden til eksistensen uden for tid i den arketyperiske verden. Bevægelse er ubegrænset i den menneskelige eksistens' to verdener og i den arketyperiske verden, hvis geografi er grundigt dokumenteret i Onorios beretning. Bevægelse inden for det uendelige univers indbefatter også bevægelse mellem uendelige verdener, hvilket er nødvendigt for selve eksistensen af kosmos og af *mens*, og dermed af erindring. Kort sagt, Bruno mente at de eneste grænser der fandtes var den enkeltes fantasi.

Et problem som Bruno fandt mere interessant var kroppen, de forvandlinger som den mystiske oplevelse i sig selv gennemgår, efterfulgt af et uendeligt antal mulige variationer, hvis sjælen vandrer. Hvor Camillo søgte at forstærke intellektet med en fysisk, taktil oplevelse af at bevæge sig gennem et rekonstrueret Vitruvius-inspireret teater, da ryddede Bruno det fysiske redskab af vejen til fordel for en metafysisk oplevelse, som han ville argumentere for var mere virkelig, eftersom det nåede sit højdepunkt i uendelige inkarnationer, det vil sige, uendelige kropoplevelser. Han legemliggjorde det metafysiske gennem metempsykose på en måde, der ville have været bandlyst for Camillo, der mente at Ordet var legemliggjort i Jesus, mens Bruno tilbød et væsen, der bar Messias i en menneskelig skikkelse. Mens Camillo kun foreslog en ud-af-kroppen oplevelse, gav Bruno levende beskrivelser af adskillige. Den samme krop, som Camillo anså for at være en hindring for den mystiske forening, er på malende vis



Mnemoteknisk figur til Lukasevangeliet, hvor hver enkelt ting markerer vigtige skriftsteder i evangeliet.
Fra *Hexastichon Sebastiani Brant in memorabiles figuras ...* (1509).

forvandlet til et grotesk æsel, som Bruno hævdede var symbolet på den mystiske tilstand af asinità (en tilstand af negativ teologi), som han ydermere hævdede var en kabbalistisk tro (tydeligvis hans egen opfindelse), der finder udtryk i sefirot-træet. For Bruno lå rejsen således mere inden for en meta-virkelighed – som han mere eller mindre selv havde skabt – end i den teologiske adskillelse af verdener, der findes i judaismen og kristendommen. Bestræbelserne er ikke så meget samlet om at skabe et enkeltstående værk, der indeholder al viden (hvilket ville være en meget kabbalistisk idé), men om at levendegøre bestemte episoder som bringer de grundlæggende principper i Brunos filosofi til sinds: et udgangspunkt snarere end en selvstændig model. Fra en filosofisk synsvinkel tilbyder Brunos skrifter et

mønstergyldigt eksempel til inspiration for den kreative proces hos andre.

Ånden i *Cabala* er tættere på de klassiske traditioners poetiske modeller, som f.eks. hos Ovid og Vergil, og på den poetiske raptus, der ligger nær profeti, som findes i Platons skrifter, end på de bibelske eller kabbalistiske skrifter, som inspirerede Camillo, omend begge tænkere er optaget af problemet om den menneskelige indsigtss kilder. I modsætning til Camillo er Bruno mindre interesseret i erindring som grundlaget for kreativitet eller skabelse, end han er i erindringens evne til at tillade os at genskabe. Erindring fører til en forening med Gud, som fører til sjælevandring, som fører til evig erindring. En perfekt cyklus, der med dens direkte kommunion med Gud er meget tættere på det protestantiske begreb om umiddelbarhed, og paradoksalt nok også tættere på den jødiske kabala med dens fokusering på sefirot som et middel til at nå Gud, det vil sige et middel af gensidig tilstrømning af påvirkning, som udelukker Kristus som formidler og den vante *imitatio dei* som spirituel vej.

Imago – forestilling

Det underliggende tema i begge værker er, at *mens* ved at søge indsigt søger Gud. Erindring er grundlaget for indsigt, eftersom sindet, der ikke kan huske viden, heller ikke vil være i stand til at bearbejde viden. Begge forfattere præsenterer mnemoteknikker, der er udviklet i overensstemmelse med forskellige principper om indsigt, og inspireret af helt særskilte forestillinger.

Camillos teatermodel er sandsynligvis det første forsøg på at lave en tredimensionel repræsentation af sefirot. Skematiske illustrationer af sefirots forskellige konfigurationer (f.eks. som træ eller som urmenneske) var populære i det sekstende århundrede, men mig bekendt var der ingen tredimensionale repræsentationer af disse konfigurationer. En sådan udtalt billedliggørelse var et særligt kristent fænomen, da forbudet mod repræsentationer af Gud og guddommelige skikkelser var for stærkt i judaismen til at kunne tillade, at selv sefirot således blev gjort til genstand for detaljeret ikonografi, for ikke at tale om tredimensionale modeller. Desværre er der ikke

nok detaljer i beskrivelsen af teatermodellen til at kunne fastslå, hvordan Camillo portrætterede sefirot, om deres navne blot var stencileret med latinske (eller hebraiske) bogstaver på den første trinrække eller om der var tale om mere antropomorfe billeder.

Erindring er for Camillo et arbejde, en kreativ handling af tilføjelse, association og analyse, som aldrig vil føre til den absolute indsigt eller til den fulde forening af *mens* med det arketyperiske intellekt. Erindring definerer mennesket som mikrokosmos i kosmos. I kabbalistiske termer mente han, at indsigt opstår på det sefirotiske niveau umiddelbart før Binah, det vil sige det punkt Moses nåede ved sin åbenbaring på Sinai. At indsigt, erindring og skabelse er nær forbundne er tydeligt i lange passager fra skabelsesmyterne, hvad enten det er Skabelsesberetningen, Poimandres eller Zohar. Den første og den sidste er naturligvis næsten sammenfaldende, eftersom kabbalistiske skrifter er kommentarer til Skabelsesberetningen. Desuden var det i mange kredse på det tidspunkt formodet, at Moses havde lært mysterierne af Ægypterne mens han var søn af Farao, og at han modtog direkte åbenbaring ('kabala' i den direkte oversættelse af det hebraiske). Dette giver også mening, hvis man tager et par ting i betragtning. For det første, at den første manifestation af det arketyperiske intellekt, Den første bevæger i neo-platonismen, netop er skabelsen af universet. Og for det andet, at når mennesket først er skabt i billedet af Gud, imiterer mennesket den kreative proces på sit eget niveau, hvilket er i nær overensstemmelse med Picos tidlige filosofiske skrifter. Grundlaget for kreativitet er erindring, evnen til at huske og bygge videre på tilegnet viden ud fra færdigheder, oplevelser eller direkte overføring. Desto større erindringen og forståelsen af verdslige ting er, desto tættere kommer man på Gud. Men man er aldrig subsumeret i Gud, eftersom det menneskelige sind ikke kan fatte Gud, men må begrænse sig til Sønnen, til den Kritus-imitation, der er katolicismens grundlag. Erindring er således i sidste ende svar på Kristi lidelseshistorie. Camillos brug af kabalaen svarer i al væsentlig til Picos, at der i disse esoteriske jødiske skrifter findes profetien om Mes-

sias; det vil sige, den er kristologisk. Camillo vedbliver altså i den sidste ende at være tro mod den katolske lære.

Ifølge Cesare Vasoli var Camillo stærkt influeret af tre af periodens store mystikere: Jacques Lefèvre d'Étaples (c. 1450-1537), Francesco Zorzi (1460-1540) og Guillaume Postel (1510-1581) (jvf. Vasoli). Og der er bestemt paralleller mellem den kabbalistiske åndelighed i *L'idea del teatro* og Zorzis *De harmonia mundi* (1525) og Postels *Absconditorum clavis* (1547?). Særligt interessant er Postel, som sandsynligvis er en af de få kristne, der faktisk var kabbalist, eftersom han betragtede kabbalaen som kilde til profetisk inspiration. I en eksegetisk tone og teknik analyserer Camillo Skabelsesberetningens hebraiske tekst i forhold til problemet om legemlighed, og han påpeger at termen 'billede' er givet som *celem*, mens 'lighed' er givet som *demut* (Camillo, p. 122). Han fortsætter med en fortolkning fra *Zohar* (I, 25a; III, 207c-208a), hvor *celem* angiver engleformen, mens *demut* angiver den guddommelige tilstand. Herefter vender han tilbage til Skabelsesberetningen, til skabelsen og til termen *adema*, som på hebraisk betyder en bestemt slags rød jord, men det er også fællesbetegnelsen for menneskeheden, og hvorfra navnet Adam stammer, forfaderen hvis billede (*celem*, *demut*) frelseren Kristus tager på sig for at udfri menneskeheden fra den oprindelige synd: et elegant etymologisk ordspil for at vise gyldigheden i det kristne budskab. Der findes også en himmelsk Adam: Adam Kadmon som er en af udlægningerne af sefirot. Det kan ikke have undveget en mand, der var berømmet for sin lærdom i kabbalaen, at konfigurationerne af sefirot i billeder som Adam Kadmon eller træet var et mnemoteknisk redskab, eller at billederne var kraftfulde nok til at rumme spørgsmålet om mikromakrokosmos, om fysikalitet over for det u håndgribelige.

Paradoksalt nok bliver den kabbalistiske diskurs mere og mere kristologisk efterhånden som Camillos tekst bevæger sig op igennem de højere lag. Imitationen af Kristi lidelsehistorie er en vanskelig vej at følge, så Camillo giver en menneskelig model i Paulus. Fra kabbalaen udleder Camillo den idé, at Gud skabte mennesket for at mennesket kunne ar-

bejde for Ham, hvilket Camillo understøtter ved at citere fra Esajas (Es. 26.12). Han konkluderer derefter, at enhver god gerning udført af menneskene ikke er deres egne, men Guds, eftersom mennesket ikke er andet end et redskab (1. Kor. 15.10).

Referencen til det Ny Testamente fører igen til Paulus, hvis skrifter betragtes som en eksegetisk fortsættelse af det Gamle Testamente, og hvis liv tjener som forbillede. For Camillo demonstrerer Paulus fuldbyrdelsen af det Gamle Testaments profeti både i forhold til hans opfattelse af Kristus som Messias og i forhold til hans eget livs ekstatiske himmelfart. 1. Korintherbrev begynder netop som et bevis på, at der ikke findes indsigt, hvis ikke Kristus anerkendes. Dette bekræftes i citatet fra 1. Korintherbrev. 4.7, som Camillo fortolker som et bevis på det indre menneske, der begræder legemlighedens vægt (Jobs Bog 10.11). Denne kan undgås gennem sjælens progression, idet den i sin bevægelse fra Nephes til Ruach til Nessamah forvandler sig først til en engletilstand (*celem*) og dernæst i det femte lag til en gudeskikkelse (*demut*), som f.eks. Johannes Døberen eller Paulus. I det syvende lag præsenterer Camillo sin afgørende forestilling ved at erklære, at Paulus som prædikerer af 1. Korintherbrev 1.17 med glæde ville have omskrevet Johannesevangeliet til: „I begyndelsen var Kristus og Kristus var med Gud, og Kristus var Gud“ (Camillo, p. 175. Jvf. Joh. 1.1). Hvis Toraen eksisterede før Skabelsen, opløst af Gud Skaberen, og hvis Kristus var Skaberen, må evangeliet have eksisteret sammen med Toraen fra begyndelsen, for at det kan være en fortsættelse af den anden. Det vil sige, at Camillos egen syvdelte eksegesi er en bekræftelse af det messianske budskab, som han delvist henter fra den jødiske kabbala, samtidig med, at han klandrer jøderne for ikke at acceptere Kristus som Messias. Den kabbalistiske teologi i *Theatro* vedrører i sidste ende *Zohar*, såvel som evangeliet vedrører Toraen, i et forsøg på at demonstrere kontinuiteten i opfyldelsen af den jødiske profeti, samtidig med at *Theatro* også markerer spittelsen mellem de to trosretninger på baggrund af den jødiske fornægtelse af den endelige åbenbaring.

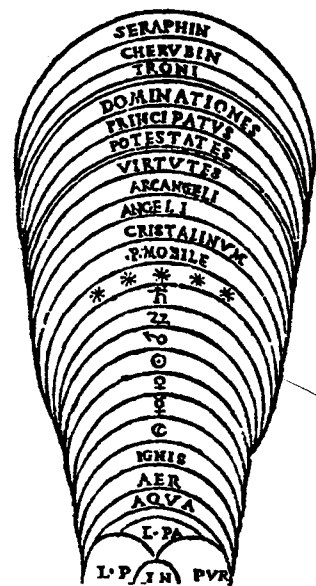
Åbenbaring og profeti er lige så vigtigt for Bruno i *Cabala*, selvom spørgsmålene er udtrykt på anderledes vis. Dette skyldes delvist, at Bruno ikke var så direkte influeret af de visionære kristne kabbalistiske skrifter af f.eks. Pico, Postel eller Zorzi. Hans egne profetiske påvirkninger var langt mere funderet i eksegesen og præget af kabbalistiske tilgange. Bibelen og kabbalaen er stort set det samme for Bruno, der henter sine citater og modeller fra det Gamle Testamente, særligt fra Bileam, Moses og Salomon, som han tilskriver mange kabbalistiske ideer.

Bruno illustrerer på uærbødig vis sine teorier med billedet af æslet, som han associerer med profetiske bibelske figurer. Bruno vælger at repræsentere sin kabbalistiske doktrin om metempsykose, som han tilskriver Salomon og saddukæerne, ved at bruge de skæmtomme billeder af Onorio (æslet som filosof), der rejser gennem underverdenen. Onorio er tydeligvis en satirisk figur, som ikke skal fremstå som et mønstereksempel, men Bruno fremsætter heller ikke en enkeltstående sand model, der ville svare til Paulus i Camillos *Theatro*. Der gives passende eksempler fra Bibelen, som da Gud taler med æslets stemme i en episode med troldmanden Bileam, der efterfølgende spår om storheden i antal, kraft og væld hos Israels folk, der nedstammer fra Jakob. Og for at give et eksempel fra det Ny Testamente påpeger Bruno, at Jesus' triumftog gennem Jerusalem foregik på ryggen af et æsel; det vil sige, at analogien går så langt som til at foreslå, at æslet er med frelseren, gennem doktrinen om asinità.

Asinità er den mystiske værenstilstand, som opnås fra den fjerde sefirah og indtil Hokhmah for den mulige menneskelige opnåelse, og som i sidste instans fører til en mental sammensmeltning med Keter eller Den arketypiske første bevæger og universets princip (Bruno, p. 866). Hokhmah rydder vejen ved at tilvejebringe grundlaget for en guddommeligt inspireret indsigt. Der kan opnås mere i de højere lag, efterhånden som *mens* bliver et med det oprindelige intellekt, og først da bliver åbenbaringen fuldstændig, som det skete for Moses. Ifølge Bruno var alle de, der var berømmet for deres visdom, berørt af Hokhmah og subsumeret i asinità.

Et minus ved den komplekse billedverden, der associeres med æslet og asinità, er, at Bruno i sidste ende ikke er i stand til at bevare fokuset i sit profetiske budskab på én figur, hvilket Camillo så vellykket formår med Paulus-Kristus figuren. Dette skyldes for en stor del også Brunos komplekse teologiske ideer: hvordan kan et menneske, der afviser den etablerede religion, fremstille et enkelt mønstereksempel, uden at det fremstår som en erstatning for Kristus? Selv de mest radikale protestantiske reformatorer afskaffede forbønnen, men ikke Kristus som frelseren. I bedste fald fremstiller Bruno i malende detaljer hellige rabbineres og kabbalisters metamorfose til æsler, som en metafor for forsagelsen af menneskelig indsigt til fordel for guddommelig åbenbaring. Når de tre sindsevner koncentrerer sig i en ny form (nu en, ikke tre sjæle), forhindrer den nye hov det forvandlede menneske i at gentage Adams gerning; han er i stedet tvunget til at adlyde Guds stemme, der hvisker i hans æselører, og at handle derefter (Bruno, p. 878). Dette er helt klart en ny fortolkning af passagerne fra Esajas og Korintherbrevet som Camillo også brugte som modeller.

Dette er Brunos (umulige) model, der skal frisætte hvad Camillo havde kaldt det indre menneske fra legemlighedens fængsel, og Brunos svar på spørgsmålet er metempsykose. Onorio forstod, da han afviste at drikke vandet fra Lethe, at alle væsener, alle sjæle er del af det ene (Ein sof): åbenbaringen afslører ikke blot, at alle sjæle er del af *anima mundi*; den er også sjælevandringens cyklus, der afviser evig død. Det vil sige, at Bruno omskriver det kristne budskab om evigt liv til en negation af den sande død. Det drejer sig ikke længere om gode gerninger eller forudbestemmelse, men om for den enkelte at anvende indsigt for at kunne forenes med den universelle guddom i et uendeligt *renovatio*. Fordi Bruno vælger at tilskrive doktrinen om metempsykose og begrebet om asinità en kabbalistisk eller hebraisk oprindelse, afkristner han faktisk sin forestilling. Og der gives ingen filo-judæisk compensation, tværtimod afviser Bruno enhver form for institutionaliseret religion.



Universets sfærer som erindringsystem.
Fra JOHANNES ROMBERCH: *Congestorium artificose memorie* (Venedig 1533).

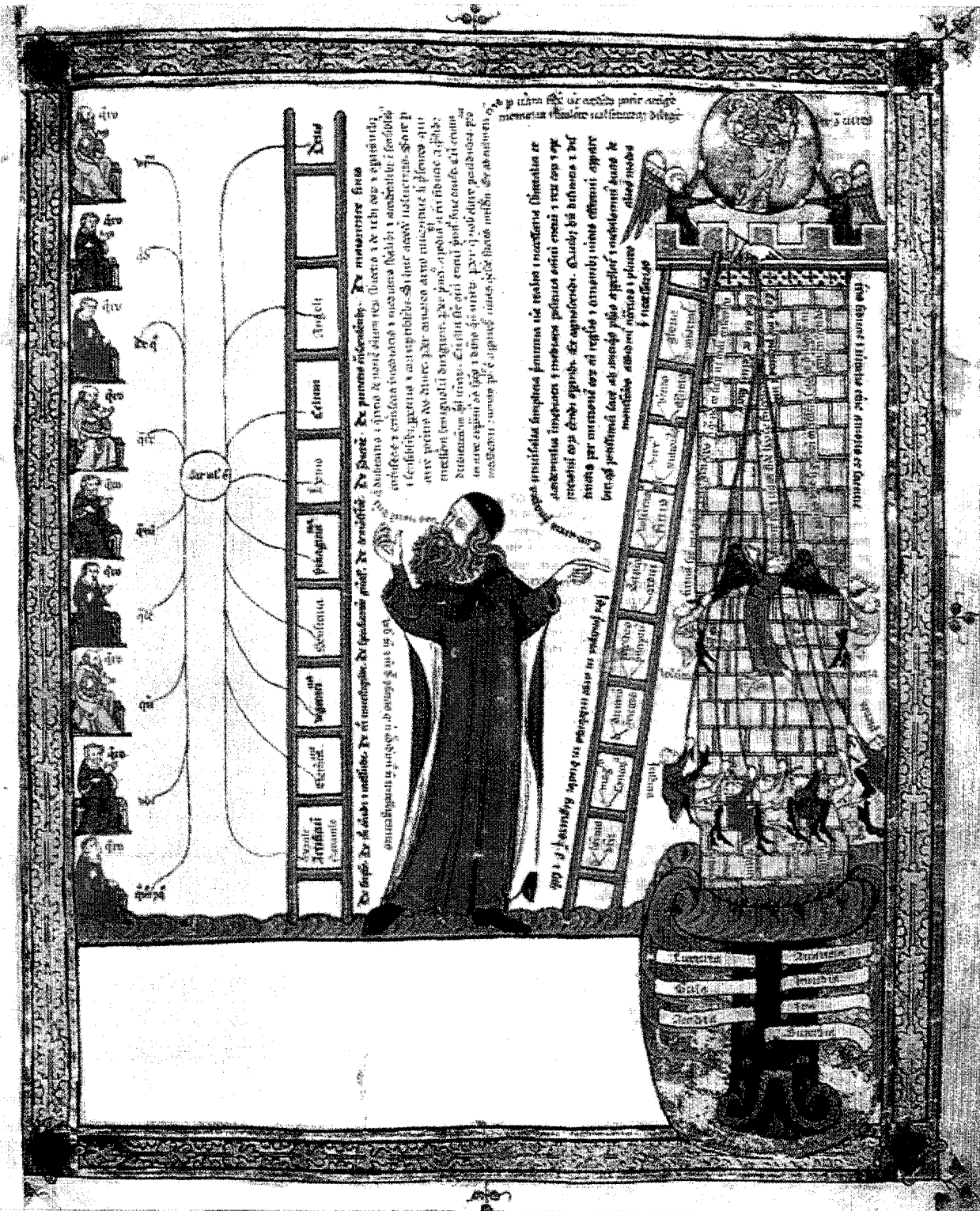
Konklusion

For bedre at kunne sammenstille diskussionen af de to værker i en konklusion er det oplagt at vende blikket mod deres omfattende brug af kabbalaen, og stille spørgsmålet om Bruno og Camillo skal betragtes som kabbalister? Spørgsmålet rejser nemlig mange andre spørgsmål, som tvinger os til at revaluere vores opfattelse af det kristne samfund i det sekstende århundrede. Betragtede de sig selv som kabbalister? Og hvis ikke, er deres brug af kabbalaen så blot en fashionabel hermeneutisk stillingtagen? Med andre ord, ved at fokusere på to forskellige generationer af førende tænkere fra det sekstende århundrede, Bruno og Camillo, bliver det ikke blot nemmere at forstå den kabbalistiske arv fra Pico della Mirandola, men også den direkte følge af hans banebrydende samordning af jødisk tænkning og kristen tro.

Nogle få fællespunkter viser den måde som den kristne kabbala forsøgte at integrere det messianske og profetiske, som var iboende deres tro, i traditionens jødiske rødder. Det skal også understreges, at profeti som et primært anliggende, inden udbredelsen af kabbalistisk tænkning i jødiske lædse, var en

kristen interesse og ikke en jødisk. Messianismen var traditionelt set mindre overbevisende og mindre velformuleret i den gængse judaisme end de kristne ville vide af: Picos oprigtige overbevisning om, at kabbalaen som et middel til at omvende jøder ved at åbenbare de kristologiske strukturer, som opfylder den messianske profeti, for dem, var ikke nær så virkningsfuldt et middel som truslen om fysisk vold. Messianismen var et af de emner som adskilte den kristne kabbala fra dens jødiske rødder. Et nøglebegreb i den jødiske tro har altid været, at Messias ville være en mand som fysisk frelste jøderne, og hvis åndelige budskab ville være at tillade udbredelsen af judaismen. Den kristne messianisme, som findes hos Postel eller Camillo, er fjern fra den jødiske forståelse af begrebet. Den kristne profeti drejede sig om den universelle gyldighed i det kristne budskab om frelse gennem Jesus, og den blev sekterisk efterhånden som kristendommen blev opløst i forskellige kirker op igennem reformationen.

I sidste ende måtte kristendommen omdanne kabbalaen, hvis den skulle være sand i forhold til kristendommens eget messianske og profetiske budskab om *imitation dei*. Kristendommen måtte genskabe åbenbaringen for at kunne skabe en ny kabbala, ligesom det Ny Testamente indlemmer det Gamle Testamente for at skabe den kristne Bibel, der er så fjern fra Toraen. Det der i særlig grad er interessant i de to værker er, at den kabbalistiske diskurs er forbundet med erindring. Eksegese er nøglen i begge værker, hvor genlæsninger og genfortolkninger af bibelske tekster til tider ender med overraskende og meget personlige konklusioner. Camillos forestilling var i bund og grund kabbalistisk og unægtelig kristen, selvom den var stærkt påvirket af jødiske kilder som f.eks. *Zohar*. I den sidste forestilling, hvor Toraen er omdannet til evangeliet af Skaberen Kristus, lader Camillo ane at erindringen er den skabende kraft, der er i stand til at drive mennesket frem mod Gud. Den blotte erstatning med navnet Kristus i stedet for Gud demonstrerer underforståelsen af fantasiens kraft, der lader kristendommen afløse judaismen.



For så vidt at Camillo demonstrerer en tæt forbindelse med den jødiske tradition i sin anvendelse af den jødiske kabbala i sine skrifter og i indflydelsen fra andre kristne kabbalistiske tænkere, viser det en mand som i hvert tilfælde tog aktiv del i den kristne kabbalistiske tradition. Om han betragtede sig selv som kabbalist, er ikke et spørgsmål jeg nemt kan besvare, men jeg udelukker ikke muligheden.

Den absolutte erindring er indeholdt i det første intellekt, så tæt på Gud som Bruno vil tillade i sin filosofi. Han genvinder fra erindringen kun de kabbalistiske ideer som er forligelige med hans egne. Omdannelsen af troen er mere radikal hos Bruno, som går så vidt som til at foreslå en ny version af myten om den gyldne kalv som en forklaring på associationen mellem jøderne og æslet (Bruno, p. 867). Disse friheder kan tillades af en mand, hvis fantasi er så stimuleret, at han kan hævde, at erindring er en evig tilstand, som den individuelle *mens* kan tage med sig fra en inkarnation til den næste. Ifølge Bruno er gengivelsen af skabelsen ikke en *imitatio dei*, men en aktiv deltagelse i skabelsen som en forlængelse af Den første bevægers tilstedeværelse i alle ting. Bruno er ikke en tænker, der i særlig grad er tiltrukket af kabbalaen som mystisk retning; han er nok snarere en tænker, som integrerer de kabbalistiske aspekter i et personligt udviklet system for at vise evnen til at inkludere alle manifestationer i sin egen filosofi. Han er med andre ord ikke særlig optaget af kabbalisternes fordring om direkte åbenbaring, hvilket de kristne tænkere, der søger inspiration i kabbalaen, er.

Den eneste overordnede konklusion, der kan gives i denne korte sammenligning mellem to så komplekse tænkere, er, at kabbalaen i det sekstende århundredes kristendom er tæt forbunden med tidens religiøse spørgsmål. En katolik som Camillo integrerede kabbalistiske forskrifter i sin spiritualitet i en sådan grad, at kabbalaen blev hans kreative kilde. En ikke-troende (for at låne Lucien Febvres term) som Bruno, der afviste religiøse traditioner, havde et langt mere ambitiøst forhold til enhver åndelig ret-

ning. Bruno foretrak at fokusere på individet i en hyldest til den menneskelige kreativitet, hvilket varslede en før-moderne læsning af Picos berømte *Oration*.

På dansk ved Mette Jørgensen

Litteratur

- Giordano Bruno: *La cabala del cavallo pegaseo* (1585). Firenze: Sansoni, 1985 (1958).
 Giulio Camillo Delminio: *L'idea del Theatro* (1550). Introduzione e note a cura di Lina Bolzoni. Palermo: Sellerio (L'Italia. 2), 1991.
 Karen de León-Jones: *Giordano Bruno and the Kabbalah: Prophets, Magicians and Rabbis*. New Haven: Yale UP (Yale Studies in Hermeneutics), 1997.
 Giovanni Pico della Mirandola: *Antologia di Giovanni Pico della Mirandola: passi scelta da Heptaplus, Oratio de hominis dignitate, De ente et uno*. Introduzione, traduzione e note di Giuseppe Barone. Milano: Edizioni Virgilio, 1973.
 Guillaume Postel: *Absconditorum a constitutione mundi clavis*. [Basel?] [1547?].
 Johannes Romberch, *Congestorium Artificiose Memoriae*. Venedig: Giorgio de'Rusconi, 1533.
 François Secret: *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*. Paris: Dunod (Collection Sigma. 5), 1964.
 François Secret: *Le Zôhar chez les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*. Paris-La Haye: Mouton, 1964.
 François Secret: „Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance. Le Théâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence“ in *Rivista critica di storia della filosofia*, XVI (1959), 418-436.
Sefer Yetzirah = The Book of Creation. English and Hebrew; commentary in English Aryeh Kaplan. York Beach, Me.: Samuel Weiser, 1990.
 Cesare Vasoli: *I miti e gli astri*. Napoli: Guida (Esperienze. 39), 1977.
 Frances A. Yates: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.
 Frances A. Yates: *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
Zohar. Translated by Harry Sperling and Maurice Simon ... with an introduction by Dr. J. Abelson. London: The Soncino press, [1956]. 5 bd.
 Francesco Zorzi: *Francisci Georgii Veneti minoritanae familiae De harmonia mundi totius cantica tria*. Venetiis: In dibus Bernardini de Vitalibus Calchographi, 1525.

På forrige side:

RAYMOND LULL: *Brevicolum*. Håndskriftsillumination fra det 14. årh.