

Om judisk konst

Bo Grandien

Stockholm

Den första fråga som bör ställas—och den har ställts många gånger—är om det överhuvudtaget finns någon judisk konst. Självfallet gör det det, men skiljer den sig så helt från den gängse konsten att den kan betraktas som en isolerad företeelse? För det mesta inte, och det är naturligt eftersom den judiska kulturen hör ihop med den allmänna kultur som utvecklas på olika platser och vid olika tidpunkter. Den får sin färg och sin karaktär av denna. I samma utsträckning som en synagoga i Kapernaum under 200-talet efter Kristus är en hellenistisk byggnad följer den judiska ornamentiken i 800-talets Spanien den muslimska motsvarigheten. På så sätt har den judiska konsten en kameleontisk karaktär, orsakad av det självklara förhållandet att judarna bildar en del av samhället i stort.

Ändå har den vissa särdrag betingade av den judiska traditionen och ritualen. I den meningen kan man tala om en kollektiv judisk konst av religiös karaktär. Man finner den framför allt i synagogornas utsmyckning, i de rituella föremålen och i de illuminerade medeltida handskrifterna.

Generellt gäller, och det är också självklart, att den judiska konsten kunnat blomstra endast under de tider då villkoren för judendomen varit goda. Det har varit fallet under en stor del av den arabiska epoken på Iberiska halvön, i Holland på 1600-talet och i 1800-talets Västeuropa. Under andra tider har judarna tvingats hålla sig så osynliga som möjligt.

Det är inte alltid den judiska konsten ska-

pats av judar. Av olika skäl har utförandet av synagogor ibland lämnats åt andra. Under medeltiden var det ofta ett nödtvång eftersom judar inte fick göra sådant som var förbehållet hantverksskråna. Dit hörde murning och timring och guld- och silversmide.

När den judiska församlingen i Stockholm vid mitten av 1860-talet skulle låta bygga sin nya synagoga gick uppdraget till Fredrik Wilhelm Scholander, arkitekturprofessor, sekreterare i Konstakademien och Carl XV:s hovarkitekt. Med sin ställning och sitt namn gav han glans åt projektet, vilket överensstämde med församlingens sociala ambitioner. Men han var själv inte jude. Det hindrar inte att synagogan i Stockholm i judiska encyklopedier presenteras som ett givet exempel på judisk konst. Scholander gick också till verket efter noggranna historiska studier, och resultatet är präglad både av detta och av beställarnas önskemål.

Omvänt kan inte varje konstverk som utförts av en jude kallas judisk konst. Det beror på sammanhanget. Camille Pissaro var visserligen jude, men hans verk tillhör helt den franska impressionismen och bör betraktas som en del av denna strömning. Visserligen är det tänkbart att man kan urskilja och definiera speciellt judiska drag i en judisk konstnärs arbete, oavsett motiv och intentioner. Men det är en vanskelig uppgift och man måste vara på sin vakt mot rastänkande, i både negativ och positiv mening. Till detta problem skall jag emellertid återkomma längre fram.

Låt oss först göra en utflykt i tid och rum

och förflytta oss till Syrien en marsdag 1929.

Den dagen hade en liten engelsk truppstyrka bitit sig fast i ruinerna av ett gammalt kastell på västra stranden av Euftrat. Det kallades Salihiey, vilket betyder borg. Klippan som borgen låg på sluttade brant ned mot floden i sydöst, öst och nordöst, medan den i väster låg i flykt med öknen och därför var mera oskyddad från det hållet. Truppen var just i färd med att gräva skyttegravar då spadarna stötte på några väggmålningar som kom fram ur ruinerna. Befälhavaren förstod värdet och under rättade sina överordnade som såg till att den kände amerikanske egyptologen och orientalist James Henry Breasted kom till platsen—han ledde vid denna tid en vetenskaplig expedition i Mesopotamien.

Men i samma ögonblick Breasted anlände gavs order om brådskande uppbrott. Amerikanen hann bara stanna en dag. Han fotograferade målningarna, som därefter måste övergivas. De höljdes i sand, men dock inte tillräckligt, ty senare—då man kunde återvända till platsen—visade det sig att de bleknat bort till följd av solbelysningen. De har därför gått till eftervärlden endast i Breasteds fotografier.¹

Nyfikenheten var emellertid väckt, och vad man kommit på spåren var den antika staden Dura-Europos. Den hade grundlagts på 300-talet före Kristus som en makedonisk koloni vid en av de viktiga vägar som förde från Medelhavet genom öknen österut till Euftrat och därifrån vidare in i Mesopotamien; Palmyra skulle senare anläggas i öknen vid samma väg. Dura-Europos ingick i det seleukidiska riket och grundaren var en av seleukiderna, Seleucus Nicator, som uppkallade kolonin efter sin födelsestad Europos i Makedonien.²

Seleukidriket trängdes hårt från flera håll. Från öster kom parterna, det persiska rikets arvtagare. De erövrade Dura-Europos omkring 200 f.Kr. Parterna efterträdades av romarna, som slutgiltigt införlivade staden med sitt imperium år 165 f.Kr. Romarna förvandlade den till en gränsfästning, men i längden kunde de inte hålla stånd mot perserna. År 256 e.Kr. intog dessa staden efter en långvarig belägring. Den plundrades och lades öde—för att först på 1920-talet återuppstå som ett nytt Pompeji.

Dura-Europos anlades i enlighet med den

regelbundna, s.k. hippodamiska stadsplanen. Kring huvudgatan som drogs från port till port i östvästlig riktning uppfördes stadens politiska och kommunala byggnader jämte agoran, torget. Längre bort låg bostadskvarteren. I sydöst anlades ett akropolis och i nordöst en befästning som under romartiden också skulle bli garnisonens kasernområde. Ett naturligt skydd hade man av ravinerna mot floden i öster, men mot öknen i väster måste en hög, tornförsedd mur resas.

Under parterna ägde en sammansmältning rum mellan stadens grekisk-hellenistiska kultur och den orientaliska. Vid sidan av de seleukidiska gudarna dyrkades därför de babyloniska, och till sist kom också den romerska statskulten in. Templen hade samma grundform: en stor, fyrkantig gårdsanläggning med en ståtlig entré som låg i rak linje med det allra heligaste i borten änden: först pronaos, förgården, och därpå naos, rummet där gudabilden stod uppställd.

När perserna år 256 belägrade Dura-Europos koncentrerade de sig på stadsmuren i väster, stadens sårbaraste punkt. Under skyddande stormtak började de med att gröpa ur murens fundament utifrån med avsikt att göra den så instabil att den skulle ramla—ett beprövat knep. För att motverka detta skyfflade stadsborna upp sand mot muren inifrån. Detta betydde att de begravde de västra kvarteren i sand och jord. Dessa—i huvudsak bostadskvarter av medelklassstyp—skulle följaktligen visa sig vara de mest välbevarade när utgrävningarna inleddes. Det var också där, tätt intill västra muren, arkeologerna till sin förvåning upptäckte en liten kristen kyrka och en synagoga. Det överraskande låg i att alla fyra väggarna i synagogans huvudrum täcktes av målningar som sträckte sig från golv till tak. Målningarna vimlade av mänskliga figurer, och motiven var hämtade från Bibeln (Gamla Testamentet).

Till skillnad från de stora hedniska templen ute i staden låg kyrkan och synagogan diskret infogade bland bostadshusen. De båda församlingarna ville uppenbarligen föra en undångömd tillvaro; ingen av byggnaderna tycks ha skilt sig från den omgivande bebyggelsen.

Synagogan nådde man från en liten port

mot gatan.³ Passagen gick därefter via en inre gård och flera hus fram till ännu en gård, synagogans förgård. Den var omgiven av kolonner, och i fonden låg huvudingången. De övriga husen begagnades på olika sätt som stod i samband med synagogans verksamhet: som skola, bostad åt föreståndaren och gästrum åt de judiska köpmän som följde med karavanserajerna och behövde vila under uppehållet i staden.

Församlingen tycks ha funnits i Dura-Europos i knappt 40 år. En första, äldre synagoga har förmodligen byggts omkring 220 e.Kr., medan den som grävdes ut bär årtalet 245 e.Kr. (då återstod det bara elva år innan staden förstördes).

Synagogan hade formen av ett rektangulärt rum. Huvudingången i öster motsvarades på västväggen av en välvd nisch innehållande Torarullarna. Att västväggen valts för *Aron ha-kodesch* berodde självfallet på att den vette mot Jerusalem i väster. Längs väggarna i övrigt löpte en liten avsats, som kan ha fungerat som sittbänk. Synagogans södra del, till vilken en mindre ingång i östväggen förde, tycks ha varit kvinnornas avdelning, kanske avskärmad med ett draperi.

Muralmålningarna täckte alla väggar. De var ordnade i tre rader över varandra och framställd berättande scener, vilkas ordningsföljd i huvudsak bestämdes av deras placering i förhållande till Toranischen. Det innebär att i somliga går handlingen från höger till vänster, i andra från vänster till höger. Den normala hebreiska läsarten är från höger till vänster.

Konstnärligt och stilmässigt har målningarna ett relativt enhetligt utseende, tydande på att de kommit till vid samma tidpunkt, av allt att döma omkring år 245. Endast den målade dekorationen kring nischen skiljer sig från dem. Den är mera konventionellt uppbyggd med musselskal och geometriska element som bärande inslag. Men på baldakinen ovanför nischen avbildas bland annat Abrahams offer med såväl de mänskliga figurerna som väduren i busken återgivna. Dock har Abraham, Isak och tjänaren sina ansikten bortvända och visar i stället sina hårkalufser mot åskådaren. Förklaringen torde vara att Toranischens dekoration inleddes under den äldre synagogans tid. Vad man sedan bevittnar är hur det mosaiska

bildförbudet gradvis bryts—för att i de stora muralmålningarna synbarligen helt ha lämnats åt sidan.

Målningarna i synagogan har vissa likheter med dem som påträffades i de stora hednatemplen. Också de är arrangerade i rader över varandra och täcker väggarna i naos. Men vad som där avbildas är donatorerna, således personer som bidragit till att bekosta templen och deras utsmyckning. De avbildas tillsammans med prästerna, som känns igen på att de är barfota och bär vita strutformade mössor. Donatorerna är ofta namngivna genom inskriptioner.

I synagogan förekommer inga porträtt av donatorer utan motiven är uteslutande scener ur de heliga skrifterna och ibland också det judiska legendmaterialet. En del scener kan vara svåra att tolka, men de flesta är så lätta att uppfatta att ett barn i våra dagar säkert skulle kunna göra det. Dit hör motiv som uttåget ur Egypten och Faraos dotter med Moses i Nilen. Den episka linjen i scenerna skapas på olika sätt, till exempel genom sammanhållande ornamentala band eller genom att samma figur, ”hjalten”, förekommer flera gånger i samma målning.

Andra är både drastiska och poetiska på en gång. Dit hör en sådan svit som Hesekiel på de förtorkade benens slätt (Hes. 37).⁴ Den skall läsas från vänster till höger. Längst till vänster ses ett stort träd med svart stam och stora runda frukter. Därpå följer tre män, identiskt klädda och nästan helt lika varandra, frontalt vända mot åskådaren. De är iförda långärmade tunikor med gröna byxor och mjuka vita skor. Tunikorna är rikt utsmyckade med invävda palmettmönster i vitt. Männens hår är tjockt. En hand uppifrån griper den förste i kalufsen, samtidigt som denne i likhet men den andre mannen pekar på huvuden, fötter och andra lösa kroppsdelar kringspidda på marken. Också över den andre och tredje mannen svävar en hand från ovan.

I mitten av målningen tornar höga berg upp sig. De skiljs åt av en djup klyfta. I detta kaotiska landskap finner man fler människodelar, tre nakna män som ligger döda bredvid varandra och ett hus upp och ned. I högra bildfältet står en fjärde man av samma typ som de

först nämnda. Med högra handen håller han i en hand från skyn—den fjärde i sitt slag—och med den vänstra pekar han på tre nakna lik, en upprepning av dem som låg vid klyftan. Ned mot dessa svävar tre små bevingade änglar, medan en fjärde knäböjer på marken. Sviten slutar till höger med en övernaturligt stor manlig gestalt i grekisk dräkt. Han är klädd i kortärmad kiton och himation.

Hes. 37 ger hjälp vid tolkningen. Det heter där att Herrens hand kom över Hesekiel och satte ned honom på slätten, som låg full med de dödas ben. Han såg sig omkring förvånad, och Herren uppmanade honom att profetera över benen, så att de åter skulle bli levande. Det gjorde Hesekiel. Målningen avbildar i själva verket samma person, nämligen Hesekiel, ehuru i olika situationer. Först förs han åstad, därefter står han undrande och så får han sitt uppdrag. Han är klädd som en förnäm herre i persisk hovdräkt—i det avseendet påminner målningarna i synagogan om de svenska dalmålningarna.

Men på vad syftar då spricken i berget? På en grav som öppnar sig eller vad? Det står i texten att när Hesekiel profeterade hördes det "ett rassel, och där blev ett gny, och benen kommo åter tillhoppa, så att det ena benet fogades till det andra". Rassel tycks betyda att skeletten rasslade, men grunden för översättningen kan vara det hebreiska ordet *ra'as*, det vill säga jordbävning.⁵ Det förklarar sprickan genom berget och huset som står upp och ned.

Scenen till höger därom förklaras av vad Herren bad Hesekiel säga till anden: "Så säger Herren: Kom du ande, från de fyra väderstrecken, och blås på dessa dräpta, så att de åter bliva levande". Hesekiel, som uppenbarar sig en fjärde gång, har av Guds hand undfått miraklet, och han gör en gest mot de fyra väderstrecken—ordet väderstreck kan också betyda vind—som är i färd med att blåsa liv i de dräpta. De fyra väderstrecken, eller vindarna, är kvinnovarelser och liknar den klassiska Psyche med fjärilsvingar. De flyger elegant och skuldrorna är bara liksom ena benet som är bart från vad till lår. Kring fotleden har de band. Figurerna är, allt som allt, mycket intagande.

I slutscenen uppträder Hesekiel för femte

gången. Men nu bär han inte längre den fina dräkt, som torde ha antytt att han tillhörde en aristokratisk prästsläkt. I stället är han profeten, och sådana avbildas i synagogan i Dura-Europos alltid i grekisk dräkt. Den övernaturliga storleken betingas av värdeperspektivet, och man ser honom ledande en mängd människor. Symbolvärdet i denna framställning torde ha varit lika stort i Dura-Europos som det är i dag, ty den syftar på verserna 21–23 i samma kapitel, där det står att Israels barn skall samlas ihop från världens alla hörn och bilda ett enda folk under en enda Gud. Det är också den djupare meningen i kapitlet—och målningen.

Liksom hela kulturen i Dura-Europos är målningarna i synagogan ett uttryck för blandningen mellan hellenistiskt och orientalistiskt. Livligheten i handlingen och de dramatiska poängerna är en västlig, hellenistisk tendens till skillnad från den ceremoniella stelheten och orörligheten i de hedniska templens donatorsbilder. Men å andra sidan har synagogans målningar mycket gemensamt med dessa. Det karaktäristiska för dem är just de stela, rituella kompositionerna. Figurerna tycks sväva i luften, utan förbindelse med bakgrunden, och alla avbildas frontalt, tvådimensionellt, med blicken riktad mot åskådaren. Det är inte längre kroppen som intresserar konstnärerna; dräkternas veck står inte längre i samband med underliggande kroppsformer.

Däremot läggs utomordentligt stor möda ned på att återge accessoarerna, kläderna i alla dess detaljer, smycken, instrument, i prästernas fall offerknivar, tallrikar, kannor, vigvatenskäril och rökelsekar. Endast i detta fall är denna konst strikt verklighetsåtergivande.

Det liv som finns, finns i de stora, djupt satta ögonen. De tycks blicka rakt fram mot intet. De vittnar om andligt liv och om en himmelsk existens, som inte har med det all dagliga att göra. Det är dessa drag som under lång tid skulle komma att utmärka den bysantiska konsten. Man finner dem fullt utbildade i 200-talets Dura-Europos.

Målningssviterna i synagogan är de första kända exemplen på de berättande bibliska scener som senare skulle bli så typiska, inte för den judiska men för den kristna konsten. Gi-

vetvis är målningarna i Dura-Europos inte föregångarna, eftersom staden låg så långt ute i periferin och snabbt förintades. Men de kan knappast ha varit unika, även om den figuravbildande konst som påträffats i andra antika synagogor som regel är enklare, mera primitiv, och huvudsakligen existerar i form av golvmosaiker. Det är emellertid möjligt att muralmålarna i Dura-Europos hämtat inspiration ur samtida illuminerade judiska handskrifter. Man vet att det i Alexandria utfördes sådana, ehuru de är försvunna. Endast Torarullarna fick inte dekoreras med bilder av vilket slag det vara må—ett förbud som efterlevs än i dag.

Att förvåningen blev stor när synagogan grävdes upp på 30-talet berodde på att man dittills trott att det generella bildförbudet skulle ha omöjliggjort en avbildande judisk konst i denna omfattning. Mosaikfynden i de antika synagogorna i Palestina hade visserligen gett en indikation om att friheten på området varit större än vad som antagits, men målningarna i Dura-Europos gjorde sensation.

Bildförbudet går tillbaka på en formulering i 2 Mos. 20:4: "Du skall icke göra dig något beläte eller någon bild, vare sig av det som är uppe i himmelen eller av det som är nere på jorden eller av det som är i vattnet under jorden". På liknande sätt återkommer det i 5 Mos. 4:16–18, där det heter att man inte skall göra sig någon bild av "man eller kvinna eller av något fyrfotadjur på jorden eller av någon bevingad fågel som flyger under himmelen eller av något kräldjur på marken eller av någon fisk under jorden".

Det kan synas vara bjudande föreskrifter som bara kunde tolkas på ett sätt. Men forskningen har i stigande utsträckning visat att bildförbudet under långa tider inte alls har efterlevts. Under äldre perioder har avvikelserna visserligen varit få, och under århundradena närmast f.Kr. tilläts endast geometriska ornament och symboler av typen stjärnor, blomsterkransar och ymnighetshorn, ehuru även keruber och bevingade lejon tidigt omtalas som av allt att döma skulpterade vaktposter kring arken i templet. Men vid tiden för Jesu födelse och seklerna närmast därefter verkar en upp-

mjukning av både detta och andra förbud ha inträffat. Det berättas om den judiske lärofadern Gamaliel II att han en gång besökte ett offentligt bad i Akka i Palestina. Badet var prytt med en staty av Afrodite. Då hans trosfränder påpekade det olämpliga i att en jude använde ett sådant bad påpekade han att statyn endast var en prydnad, som gjorde anläggningen behagligare, ingenting annat. Därför vägrade han att lämna det.⁶

Det ger en ledtråd till hur bildförbudet också kunde tolkas. Cecil Roth, den store kännaren av judisk konst, framhåller att förbudet alltid förekommer i samband med ett annat stadgande, nämligen att man inte får tillbe eller böja knä för bilderna, det vill säga göra dem till avgudabilder.⁷ Detta skulle kunna vara själva poängen i bildförbudet.

En Afroditebild i ett bad var oskyldig, eftersom den uppenbarligen inte fungerade som kultföremål utan bara hade estetisk betydelse. En bild av Isis kunde däremot vara farlig, eftersom denna egyptiska gudinna ännu på 100- och 200-talen hade många dyrkare. På motsvarande sätt hade tidigare den guldörn romarna satt upp på templet i Jerusalem lett till blodigt upplopp, inte så mycket för bilden i sig själv som genom att den i sin egenskap av avgudabild skymfades judarna; den var dessutom symbolen för övermakten.

Att den judiska inställningen till bildkonsten var liberal under senantikens visas också av gravfynd. Mängder av sarkofager i judiska gravar är prydda med reliefer av mänskliga figurer, masker, örnar, lejon med mera. Ibland rör det sig om sekundärt återanvända grekiska marmorsarkofager, men det finns också sådana som primärt avsetts för judar.

I grunden illustrerar detta på nytt den tes som antyddes inledningsvis, nämligen att den judiska konsten är kameleontisk eftersom den framför allt är en spegling, till förväxlig lik, av den samtida, allmänna konsten. Det är av detta skäl den åter ändrade karaktär när den judiska kulturen under tidig medeltid började blomstra i nära samband med den framväxande islamska. Den blev då åter uteslutande ornamentalt och nonfigurativ.



Bild 1: Första bilden i Hesekielsviten i synagogan i Dura-Europos. Första avsnittet visar hur Hesekiel av Herren får uppdraget att profetera för de döda, vilkas kringssprodda delar ligger på marken. Till höger jordbävningen (Plate LXIX i *The excavations at Dura-Europos. Final report VIII*)



Bild 2: Andra bilden i Hesekielsviten. Till vänster jordbävningen. Därefter väcks de dräpta till liv av de fyra andarna, vindarna eller vädersträcken. Till höger Hesekiel som profet, nu klädd i grekisk dräkt, efter att tidigare ha uppträtt som grekisk furste. (Plate LXX)



Bild 3: Tredje bilden i Hesekielsviten. Profeten samlar Israels barn från världens alla hörn. De skall nu bilda *ett* folk, och berget står fast. Från skyn Herrens hand (Plate LXXI)



Bild 4: En av bildsviterna i synagogan i Dura-Europos beskriver Faraos och Moses barn-
dom. I mitten den nakna Faraos dotter som lyft Moses ur den på vattnet flytande kistan
av vass och beck. Bakom henne ses hennes tre tjänarinnor. Till vänster fortsätter hand-
lingen. Moses syster Mirjam har fått barnet i sina händer och räcker det åt modern, som
fått i uppdrag att uppfostra det. Till höger en av de barnmorskor som i en tidigare scen
befallts att låta döda alla nyfödda hebreiska gossar (Plate LXVIII ur *The excavations
at Dura-Europos. Final report VIII*)

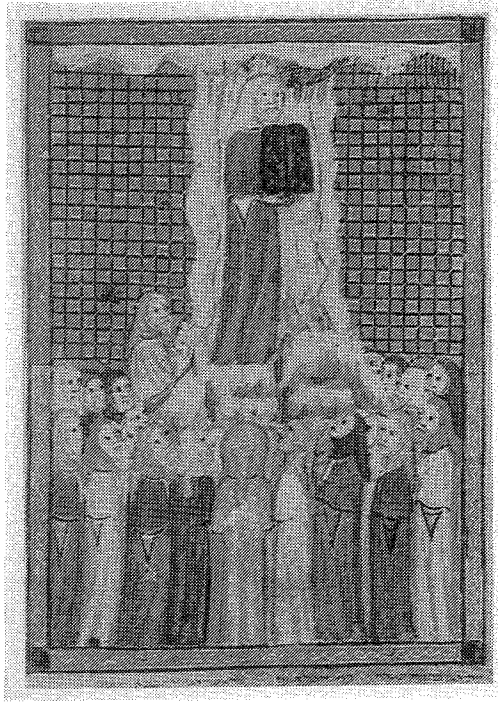


Bild 5: Moses håller upp Lagen på Sinai flammande berg, omgivet av israeliterna. En trumpet syns i skyn. Illumination i den spanska s.k. Sarajevo-Haggadan, gjord i Barcelona på 1300-talet (Plate 10 i Bezalel Narkiss, *Hebrew illuminated manuscripts*, Jerusalem 1969)



Bild 6: "Drömmen" av Marc Chagall, gouache och pastell, 1939. I The Phillips Collection, Washington, D.C. (Plate 19 i Alfred Werner, *Chagall watercolors and gouaches*, New York 1977)

Den aktuella konflikten i Mellanöstern får oss ofta att tro att muslimer och judar inte kan umgås fredligt med varandra. Men så är givetvis inte fallet. Det är de politiska motsättningarna som skapat de nuvarande förhållandena. Det finns i historien många exempel på för båda parter fruktbar samexistens, även om det också inträffat bakslag.

Många drag förenar judendom med islam, och judendomen är den religion som ligger närmast islam. En av de stora likheterna är att det bara finns en enda Gud—Allah eller Herren. Varken islam eller judendomen kan godta den kristna treenigheten, som innebär att Fadern, Sonen och Den helige ande är "tre personer i en gudom". En annan är den vikt som läggs vid det skrivna "ordet"—Koranen och de fem Moseböckerna. Den gudomliga uppenbarelserna är i islam helt knuten till Koranen och inte som i kristendomen till inkarnationen, innebärande att Gud tagit gestalt av en människa. Muhammed anses inte av muslimerna som gud och kan heller inte dyrkas—han var bara uppenbararen, förmedlaren av det heliga. På samma sätt är Tora för judarna Guds lag, uppenbarad för profeten Moses på Sinai.⁸

Koranen och Tora representerar för islam respektive judendomen det allra heligaste. Men eftersom Bibeln är helig också för de kristna råder det en samfällid gemenskap mellan islam och judendomen och kristendomen. Muslimerna uttrycker det genom att kalla judar och kristna för "Bokens folk" och ger dem rangen av "skyddsfolk" inom det islamska samhället. De har rätt att behålla sin egen religion under egna religiösa ledare, låt vara att priset ibland blivit mycket högt.

Ännu en likhet mellan judar och muslimer, om man går tillbaka till äldre tider, är den språkliga gemenskapen. När kristendomen på 300-talet blev statsreligion under det romerska imperiet inleddes den kristna förföljelsen av judar. Eftersom grekiska och latin blev den kristna kyrkans språk väckte dessa en stigande motvilja bland judarna. För dem som trängts österut var det därför naturligt att hellre välja den neutrala arabiskan. De lärde sig också lätt detta språk, som har släktskap med hebreiskan.

Under islam, som kräver att så många som

möjligt skall omvändas till den "rätta läran", utvecklades det arabiska riket snabbt till en världsmakt. Efter den stora expansionen från Persien och Mesopotamien i öster över den arabiska halvön och Nordafrika till Gibraltar sund i väster, landsteg araberna år 711 i Spanien. Här utvecklade de en hög andlig och materiell kultur som fick sin särprägel av blandningen mellan arabiskt och spanskt, österländskt och västerländskt. För Europa blev arabernas insatser av största betydelse. Återstoden av den grekiska kultur som funnit en sista fristad i de östliga bysantiska delarna av det gamla romarriket hade tagits om hand av araberna, som översatte dessa skrifter till sitt eget språk. Nu fick Europa via omvägen söder om Medelhavet och Spanien åter stifta bekantskap med de glömda skatterna, och i detta viktiga förmedlingsarbete spelade judarna en viktig roll. De översatte från arabiska till latin och fungerade i Spanien som länken mellan grekisk-arabisk vetenskap och vaknande kristen humanism i Europa.

Judarna i Spanien hade förtryckts av västgoterna och hälsade därför de muslimska araberna som sina befriare. Under närmare 400 år, från 700-talet till 1000-talet, levde de i fred och samarbete med araberna, och det är detta som brukar kallas judendomens guldålder. Den avsatte en enastående rik produktion av arabiskt påverkad skönlitteratur och filosofi, av naturvetenskap och teologiska textstudier. Ett av de främsta konstnärliga uttrycken blev synagogorna, som från ornamentala och arkitektoniska synpunkt utvecklades i nära sammanhang med moskéerna.

Under guldåldern fanns det över 100 synagogor på den iberiska halvön. I dag återstår bara fyra: två i Toledo, en i Cordoba och en i Sevilla. Särskilt berömd är en av de två som finns i Toledo och mest är känd under namnen Maria la-Blanca eller Santa Maria de las Nieves (syftande på att den lyste som vit snö). Den femskeppiga interiören präglas av fyra rader av vitputsade åttkantiga kolonner som bär upp hästskoformade arkader, vilka i sin tur bildar stöd för trätaket. Många och smala skepp är ett typiskt drag för islamsk arkitektur—den stora moskén i Cordoba från 900-talet försågs med inte mindre än 19 stycken. Santa Maria la-

Blanca är byggd omkring 1200, då guldåldern redan gått mot sitt slut och araberna var på väg att trängas undan. År 1411 konfiskerades synagogan av de kristna, som på 1500-talet förvandlade den till kloster under namnet Santa Maria. Vid slutet av 1700-talet degraderades den till vapenförråd men fick sin äreräddning vid mitten av 1800-talet, då den restaurerades omsorgsfullt och upphöjdes till nationalmonument.

Också det judiska bokmåleriet blomstrade. I detta kan man se hur två inflytanden konkurrerade med varandra. Det ena var det muslimska som krävde att illuminatorn strikt skulle hålla sig till det ornamentala, det andra kom från den kristna kulturkretsen, som på nytt gav möjligheten att avbilda levande människor och djur. Stilistiskt går det knappast att skilja det judiska bokmåleriet från omgivningens, bortsett från att den hebreiska skriften naturligtvis ger det sin särart. Det är också osäkert om handskrifterna utförts av judar eller icke-judar. Visserligen gjordes själva texten vanligen av en skrivare, som signerade sitt verk. Men för illuminationen svarade ofta en annan person, som inte alltid signerade verket och lika gärna kunde vara en icke-jude. Det finns dock enligt Roth ett knep att skilja den judiska konstnären från den icke-judiske. Om en berättande bildscen återges så, att den skall läsas från höger till vänster, då kan man dra slutsatsen att penseln förts av en jude.⁹

I en kort föreläsning är det givetvis inte möjligt att ge annat än en fragmentarisk uppfattning av den judiska konstens utveckling genom århundradena. Det gäller i synnerhet föreläsningens skrivna version, som inte kan illustreras med en mängd av ljusbilder. Men avslutningsvis kan det vara lämpligt att än en gång återknyta till frågorna i inledningen, nämligen om det alls finns en judisk konst. Att det existerar en sådan av kollektiv och liturgisk art är uppenbart; tyvärr måste vi här förbigå den synagogala arkitekturens uppsving under 1800-talet och även lämna konsthantverket åt sidan. Men kan man också säga att det finns några speciellt urskiljbara egenskaper i den judiska personligheten som skulle ge den judiska konsten en speciell egenart, möjlig att känna igen från sekel till sekel, från land till land?

Jag är benägen att svara nej och i stället hänvisa till de skiftande faktorer som tid och plats, politiska, kulturella och individuella förhållanden samt judarnas ställning utgör.

På 1800- och 1900-talen uppträder många judiska konstnärer, och flera av dem är bland de allra bästa. Utöver Pissaro kan nämnas Max Beerbohm, Leon Bakst, Max Liebermann, Amadeo Modigliani och i Sverige Ernst Josephson och Isaac Grünewald. Men om Pissaro åter tas som exempel skall man finna att det är omöjligt att hitta något speciellt judiskt i hans konst, lika litet som man av denna kan räkna ut att han var dansk medborgare och uppvuxen i Västindien. Och vad skulle vara judiskt i Josephsons konst? Den besatthet med vilken han kunde fylla en yta med dekorativa detaljer behöver ju inte tyda på ett slags nedärvd orientalistisk begåvning för det ornamentala, utan kan lika gärna vara sprungen ur en speciell livssituation. I Grünewalds konst kunde man kanske peka på den yppiga, orientalistiska färgglädjen, men den delar han ju med fauvistiska riktning han tog intryck av i Paris. Alla inom denna strömning målade så. Den judiska konsten är således ett barn av sin tid och av den omgivning där den råkat födas. De engelska judiska målarna under 1800-talet var lika viktorianskt påverkade som Liebermann av sin tyska samtid.

Ändå har det grubblats mycket över detta problem, särskilt över den école juive som existerade i Paris konstnärsvärld under mellankrigstiden. Huvudparten utgjordes av judar som kommit från Östeuropa. Kritiken sökte efter en minsta gemensam nämnare hos dessa konstnärer och tyckte sig finna den i en viss inbyggd sorgsenhet i den judiska "rasen", en djupt lyrisk inställning som skulle hänga samman med urgamla minnen, traditioner och skatter: längtan efter ett förlorat hemland och känslan av ensamhet. Av det skulle också följa ett större intresse för djupet i innehållet än för formen, och man pekade på den starka känsla för de utsatta och förtrampade som förenade många av de östeuropeiska judiska målarna.

Dessa drag kan dock i lika hög grad kallas allmänt ryska med ursprung i den livsinställning som den ortodoxa religionen bidragit till att skapa. Man finner dem hos Ilja Repin, för

att inte tala om hos den ibland antisemitiske Dostojevski.

Säkrare mark under fötterna ger judiska konstnärer som uttryckligen skildrar sin judiska miljö. Det stora exemplet här är Marc Chagall.

Mycket av hans verk återspeglar det chassidistiska fromhetslivet. I grunden för detta ligger en nyplatonisk idé, som går ut på att allt som existerar är en grumlig avbild av något högre. Det finns en gudagnista överallt, men man måste upptäcka den. Naturligtvis bör också detta sättas samman med den ryska ortodoxa mystiken, och det är ingen slump att den judiska zaddiken, vishetsläraren—ett av Chagalls favoritmotiv—företer stora likheter med den ryske starjetsen—Sosima i "Bröderna Karamasov".

Chassidismen innehåller också en färglära. En forskare i Stockholm, Aron Neumann, undersöker om denna kan ha betytt något för Chagalls konst. Vitt står i detta system för död, evighet och oskuld, violett för det extatiska, brinnande, blått för det trolska och okända, rött för den jordiska kärleken, svart för sorg och grönt för hängivenheten och driften att befria den heliga gnistan. Gult, zaddikens färg, står för Gudsglorian som bokstavligen kommit på sned och måste på plats igen.

Slutvinjetten må bli Chagalls "Drömmen" från 1939. Man ser framför sig en liten rysk stad på natten. Timmerhusen är blekt upplysta av månljus. I förgrunden sitter ett par på en sängkant och håller om varandra. En ängel svävar med kuddliknande vingar på ryggen och sträcker ut ena handen mot paret. Till höger flyger en tupp ut ur en byggnad med bokstäverna LAZ på en skylt, alltså ett lasarett. Högst upp till höger skymtar en byggnad som kan exakt definieras. Det är Rakels grav i Palestina—Chagall besökte den själv under sitt besök i landet 1931.

Till Rakels grav har alltid de judiska barnlösa kvinnorna vallfärdat i hopp om ett under. Det ger nyckeln till målningen. Paret har kanske länge varit barnlöst, men nu har kvinnan blivit havande, och ängeln kommer med det glada budskapet.

Ser man närmare efter finner man att ängeln liknar de fyra väderstrecken eller vindarna på målningen i Dura-Europos, där de blåser liv i de döda. Det kan naturligtvis vara en tillfällighet, och det är inte alls säkert eller troligt att Chagall känt till fynden från Dura-Europos. Men stämningen är ändå densamma. Det är livet som kommer tillbaka. Så blir detta en bild, inte av vemodet, men av den judiska optimismen om en bättre framtid—och av den livgivande kraft som finns i all konst.

NOTER

1. Nilsson, Martin P:son, Ett syriskt Pompeji. *Svensk Tidskrift* 1927, sid. 532 ff.
2. Om Dura-Europos finns det en stor litteratur. Här kan rekommenderas Cumont, Franz, *Fouilles de Doura-Europos 1922-23*, Paris 1926, och Rostovtzeff, M.: *Dura-Europos and its art*, Oxford 1938.
3. Synagogan och dess konst beskrivs mest utförligt i Kraeling, H., *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. Part I*, New Haven 1956.
4. Kraeling, H., *a. a.*, sid. 178-202.
5. *Ibid.*, sid. 191.
6. Wigoder, Geoffrey, *Jewish Art and Civilization. I*, Fribourg 1972, sid. 27 f.
7. Roth, Cecil, *Jewish Art, An Illustrated History*, Tel Aviv 1961, sid. 18.
8. Hjärpe, Jan, *Islam; lära och livsmönster*, Stockholm 1979, passim.
9. Roth, Cecil, *a. a.*, sid. 414 ff.