

EN MYSTIKERS EKSIL I KUNSTENS VERDEN

Et blikk på Asher Levs konflikt
med sin chassidiske bakgrunn
og hans forhold til Marc Chagall

KJERSTI TØKSTAD

Alta



ABSTRACT Chaim Potok's novel *My Name is Asher Lev (MAL)* tells the story about the artistically gifted Chabad-Hasidic boy Asher Lev, who is expelled from the Hasidic community he grew up in because he chose to become a painter. The story introduces several layers of conflict: between father and son; between the individual and the loyalty to the group; between a religious movement and Western modern society; and finally, within the protagonist himself. I believe this last conflict, within Asher Lev himself, is the essential and defining one. In this article I will examine how Asher Lev is divided between his Hasidic upbringing and the world (*sitra achra*) he is introduced to through his work as a painter – a situation that creates a serious rift between Asher and his father. I furthermore intend to show, through a comparison of Marc Chagall and Asher Lev, that there is an inner connection between art and mysticism in the novel, and that Asher Lev is more faithful to the original Hasidic mysticism than his father is. Finally, I wish to show that *MAL*, as a novel, transcends itself. Art can be seen as analogous to religiosity and mysticism, because art and mysticism both have a transcending effect on the human mind.

I år (2002) er det 30 år siden Chaim Potoks (1929–2002)¹ roman *My Name is Asher Lev* kom ut, og dens evne til å fascinere og engasjere sine lesere ser ikke ut til å ha blitt svekket i løpet av disse årene. Fortellingen om den kunstnerisk begavede *Chabad*-chassidiske gutten Asher Lev, som ble en utstøtt fordi han valgte å leve som kunstner,

har berørt mange, ikke minst undertegnede.² Det de fleste lesere, kritikere og litteraturvitere synes å ha vært opptatt av, er de sosioreligiøse strukturene som avdekkes i chassidismen; sosial kontroll, redsel for det verdslige – i denne sammenheng moderne kunst – og troskap mot autoriteter, det være seg foreldre, lærere og religiøse ledere. *My Name is Asher Lev* (heretter omtalt som *MAL*) kan leses på mange måter; som en konflikt mellom far og sønn, mellom individet og det kollektive, som en konflikt mellom en religiøs bevegelse og det vestlige storsamfunnet og ikke minst som en indre konflikt i hovedpersonen selv. De forskjellige konfliktene og lesemåtene griper inn i og over i hverandre, men jeg ser den indre konflikten som foregår i Asher Lev som grunnleggende og bestemmende for de andre: Skal han føre familiens religiøse tradisjoner videre – på bekostning av seg selv – eller skal han velge å leve som kunstner helt på siden av sitt eget miljø – med de omkostninger det innebærer? Det finnes ingen endelig og fullgod løsning på dette dilemmaet – Asher er dømt til et liv i smerte uansett hva han bestemmer seg for. Og han velger kunsten; i realiteten er det ikke snakk om noe valg – Asher er en *utvalgt*, og han maler fordi han *må*. Paradoksalt nok er det idet Asher Lev viser seg å være mest tro mot seg selv at han kommer til å bryte de fleste båndene til det miljøet han har vokst opp i, og det er gjennom å male sin mor i form av en korsfestelse: *Brooklyn Crucifixion*. Det er også det bildet som skulle bli hans første mesterverk.

Det er et annet viktig aspekt ved *MAL* som ikke er trukket så mye frem, og det er Asher Levs mange fellestrekk med Marc Chagall (1887–1985). Det er såpass påfallende likheter, men også signifikante forskjeller som får meg til å stille spørsmålet om Chaim Potok bevisst har brukt Chagall som utgangspunkt for sin hovedperson. Marc Chagall var også Chabad-chassid, men i motsetning til Asher Lev vokste han opp i Vitebsk i Hviterussland, og dette kan ha bidratt til at de to likevel fikk et svært forskjellig utgangspunkt. For Chagall var den kreative prosessen en ytterst *mystisk* prosess, noe vi også kan finne hos Asher Lev og hans læremester Jacob Kahn. Dessuten malte Chagall krusifiks, og det er mye som tyder på at den fiktive Asher Lev malte i samme formspråk som Marc Chagall; en kubistisk-surrealistisk stil.

Jeg vil i denne artikkelen vise Asher Levs splittelse mellom sin

chassidiske bakgrunn og den verdenen (*sitra achra*) han inviteres til gjennom sitt virke som kunstner. Dette får store konsekvenser for hans relasjon til faren, Aryeh Lev. Ved blant annet å vise til Asher Levs slektskap med Marc Chagall, ønsker jeg videre å påpeke at det finnes en indre sammenheng mellom kunsten og mystikken i *MAL*, og at Asher Lev er den som er mest tro mot den opprinnelige mystikken innenfor sitt chassidiske miljø i Brooklyn. Martin Buber kommer i sine gjenfortellinger og presentasjoner av de chassidiske læremesterne stadig tilbake til deres vektlegging av det enkelte mennesket og den enkeltes vei til Gud; hvor viktig det er at den enkelte gjør det som han eller hun alene er kalt til (Buber 1963: 25–26). Ut fra et slikt syn burde det ikke bare være tillatt for Asher å male, men det burde også gjøre ham anerkjent som det han faktisk er; en veiviser, en som har funnet sin vei til Gud og som dermed oppfyller sin religiøse oppgave optimalt.³

Jeg vil gjennom dette også vise at romanen peker ut over seg selv. Kunsten kan ses på som analog med religiøsiteten og mystikken, i den forstand at både kunsten og mystikken har en overskridende effekt på mennesket. Kunsthistorien viser utallige eksempler på dette. Frem til det 18. århundre var mye av den europeiske kunsten å forstå som religiøs kunst. Etter hvert som kunsten i større grad forflyttet seg fra kirkerommet og inn i galleriene og museene, skjedde en omdefinering av kunstens rolle. Den mistet sin religiøse funksjon; fra å være et middel til religiøs kontemplasjon, måtte den heretter forstås ut fra sine egne premisser. Men det transcendent og transcenderende ved kunsten har ikke av den grunn blitt mindre. Kanskje er det nettopp det selvstendige ved kunsten – dens egenverdi – som gjør den transcendent; at den for mange sekulære mennesker rett og slett erstatter religionen? Det behøver imidlertid ikke å bety at den erstatter *religiøsiteten*, da motstanden i større grad kan være å finne mot de etablerte religionene. I likhet med romantikkens syn på kunstneren som et medium for en nærmest hellig skaperkraft, er det mange samtidskunstnere – billedkunstnere, forfattere, komponister og jazzmusikere – som oppfatter seg selv som mottakere av noe utenfra som er større enn dem selv, og som gjør dem i stand til å skape.⁴ Den norske dramatiker, poeten og romanforfatteren Jon Fosse betegner seg selv som mystiker, og han poengterer at det var gjennom sin

forfattervirksomhet han kom i kontakt med det religiøse.⁵

Men det mystiske begrenser seg ikke bare til å gjelde skaperen og skapelsen av et kunstverk, også på opplevelsplanen kan kunsten bidra til å endre vår bevissthetstilstand. En åndelig opplevelse, kunstnerisk som religiøs, unndrar seg verbale formuleringer. Likevel har Chaim Potok – i språket og ved hjelp av språket – greid å uttrykke sammenheng mellom kunsten og mystikken i *MAL*. Han gjør det eksplisitt gjennom Jacob Kahn: ”I have lost that faculty. I cannot pray. I talk to God through my sculpture and painting.” (s. 220)⁶ Han gjør det også indirekte; først ved å henvise til James Joyces romanfigur Stephen Dedalus i *A Portrait of an Artist as a Young Man* (1916), så ved den tydelige vektleggingen av eksil og eksiltilstand i romanen,⁷ men også gjennom det vi snart skal se: forbindelsen mellom Asher Lev og maleren Marc Chagall.

FORFATTEREN CHAIM POTOK OG PROTAGONISTEN ASHER LEV

Chaim Potok ble født i New York i 1929 av chassidiske foreldre, men han forlot bevegelsen i 1950, og var ferdigutdannet konservativ rabbiner ved Jewish Theological Seminary of America i 1954. I 1965 tok han en Ph.D. i filosofi ved University of Pennsylvania. To år senere ble hans første roman, *The Chosen* (1967), utgitt, og Potok har siden da gitt ut en lang rekke romaner samt en nonfiksjonsfortelling; *Wandering: Chaim Potok's History of the Jews* (1978). Som de fleste andre forfattere trekker Potok inn elementer fra sin egen bakgrunn i forfatterskapet. Han har selv fått føle på kroppen det ultimater hans hovedperson Asher Lev blir stilt overfor – som forfatter og som maler – men jeg velger å forholde meg til Asher Lev som en selvstendig forteller ut ifra en litterær metode og ikke lese fortellingen som Chaim Potoks selvbiografi.

Asher Lev ble født inn i Chabad-chassidismen i 1943 i New York. Hans far, Aryeh Lev, arbeider i Ladover⁸-administrasjonen i Crown Heights i Brooklyn, i nært samarbeid med rebben, og moren, Rivkeh Lev, begynner å studere idet Asher begynner på skolen. Hun ønsker å fortsette sin avdøde brors påbegynte arbeid, for nærmest å fullføre

hans verk. Rivkeh Lev er en av ytterst få kvinner innenfor Ladoversamfunnet som skaffer seg en (akademisk) karriere. Asher opplever stadig å bli hjem søkt av farens tipp-tipp-oldefar i drømme. Som barn har han fått høre så mye om denne mannen at han antar mytiske dimensjoner i Ashers sinn. Asher omtaler han som "my mythic ancestor", og han fungerer som en moralsk rettesnor.

Rammene er allerede lagt i Ashers liv; han er eneste sønn av en mann høyt oppe i systemet innenfor en religiøs bevegelse, og det forventes av ham at han følger i sin fars fotspor, som selv ligger an til å bli den neste rebben, i og med at den nålevende er barnløs.⁹ Men Asher er født med en gave; han oppdager svært tidlig at han er glad i å tegne, og hans onkel Yitzchok, som selv er interessert i kunst, blir svært overrasket når han ser noen av tegningene til sin lille nevø: "This is a six-year-old boy? (...) 'A little Chagall.'" (s. 32) Allerede som seksåring, i forbindelse med onkelen Yaakovs død og morens sorg over tapet av sin bror, oppdager Asher at verden ikke bare er vakker, og han ønsker heller ikke å tegne et glansbilde av virkeligheten: "I don't like the world, Mama. (...) I won't draw it pretty." (s. 30) For Asher er tilværelsen fra da av mangelfull og splittet, og hans kall blir å synliggjøre smerten og lidelsen. Bare da kan man tale om livets mening.

I Asher Levs chassidiske miljø i Brooklyn er det i utgangspunktet ikke mye rom for å drive med den type kreativt arbeid,¹⁰ og denne holdningen er først og fremst representert gjennom faren. Moren og onkelen er mer positivt innstilt til Ashers kunst; de skjønner i det minste at dette er viktig for Asher, og dermed er de villige til å gi aksept. Chabad er den retningen innenfor chassidismen som særlig vektlegger teoretisk og intellektuell virksomhet. Den intellektuelle virksomheten omfatter ikke sekulær filosofi og kjennskap til for eksempel europeisk åndshistorie, men begrenser seg ifølge Chaim Potok selv til Tora- og Talmudstudier. Forfatteren hevder i et intervju at dette avspeiler en grunnleggende motsetning mellom lærd jødedom, slik det kommer til uttrykk her, og fantasi:

Scholarship is what counts in the Jewish tradition, Talmudic scholarship, not the product of imagination. That was always frowned upon because it was a menace. The imagination is boundless. It knows no rules and regulations. It is outside the

pale of the rational. Rabbinic Judaism of the Talmud is rational; it is bound by the mind and is suspicious of the imagination. Imagination is pagan; imagination is Greek. (Potok sitert av Kremer i Kremer 1985: 89)

For Potok blir ortodoks jødedom selve symbolet på den seriøse kunstens sammenbrudd, og det er det han forteller gjennom Asher Lev (Abramson 1986: 60). Asher går den tyngste vei akkurat som Stephen Dedalus i James Joyces roman *A Portrait of an Artist as a Young Man*. Stephen kommer fra et katolsk kristent miljø i Dublin, og er – som Asher Lev – kompromissløs i forhold til sin kunst. Mens han forlater kirken og lar kunsten bli sin religion, velger Asher å være tro mot sin egen bakgrunn – om enn på sin egen måte – og det volder ham store problemer. Asher prøver å balansere mellom det å befinne seg utenfor og innenfor sitt eget miljø, med det resultat at han ikke hører hjemme noe sted. Han blir en ikke-person, en som verken er det ene eller det andre. Blant chassidene blir han møtt med stor skepsis, og fra det øvrige samfunnet blir han møtt med like stor skepsis fordi han ikke er tydelig nok på hvor han egentlig hører hjemme og hvem han ønsker å være. Sentralt i Ashers identitetskonflikt ligger også konflikten med faren og ulmer og truer med å tilintetgjøre ham. Han ender opp i en eksiltilværelse, både fysisk og mentalt.

ASHER LEVS KONFLIKT MELLOM TO VERDENER: DEN GRESKE OG DEN JØDISKE

Et nærmere blikk på Bibelens billedforbud kunne ha vært interessant for – om mulig – å finne ut om det virkelig er hovedårsaken til at både faren til Asher og fremtredende representanter for det øvrige Ladover-samfunnet er skeptiske til kunstnerisk virksomhet.¹¹ Hvorfor er for eksempel ikke onkelen Yitzchok – farens bror – av den oppfatning, og hvorfor er ikke faren like godt motstander av alle former for avbildninger?

Det er neppe billedforbudet *per se* som skaper problemer for Asher Lev. I romanen møter vi avbildninger av rebben i hjemmene, yeshivaen og synagogen, og bildene har en viktig funksjon. Ashers onkel har ikke et problematisk forhold til avbildninger; tvert imot er han

svært interessert i kunst. Ashers far, Aryeh Lev, er heller ikke motstander av alle former for estetikk, og det mest problematiske for ham er ikke nødvendigvis det at sønnen tegner og maler, men at han ikke studerer Tora og Talmud. Den tiden Asher bruker på å tegne og male, burde han ha benyttet til å tilegne seg kunnskap om sin egen opprinnelse og bakgrunn. Problemet med kunsten i denne sammenheng er at den trekker Asher vekk fra Gud, og den konteksten og livsstilen som kunsten og *kunstneren* inngår i, blir derfor en trussel, siden hele den vestlige kunsttradisjonen stammer fra Hellas, hedningekulturens vugge.

Som jeg allerede har vært inne på, representerer det greske det absolutte motstykket til den formen for chassidisme som utøves i miljøet rundt Asher Lev. Gjennom sin læremester Jacob Kahn, som Asher kommer i kontakt med når han er 13 år, blir han presentert for en hittil ukjent og forbudt verden (*sitra achra*): Greske og romerske guder, akttbilder og krusifiks. Hele den europeiske malertradisjonen, som Asher må kjenne til og etter hvert beherske, har sine røtter i en gresk-hellenistisk og kristen verden.

Flere litteraturvitere har påvist at forfatteren har vevd inn greske og jødiske myter i romanteksten for å understreke dette skillet. Jeg skal nøye meg med å nevne noen eksempler. Lillian S. Kremer viser i sin artikkel "Dedalus in Brooklyn" (Kremer 1985: 26–38) at det er en mye mer omfattende parallell mellom Stephen Dedalus og Asher Lev enn det man først kan få inntrykk av. Siden den greske Daidalos regnes som stamfar til de eldste greske kunstnerne, spesielt treskjærerne som laget de første gudebildene, mener Kremer det er åpenbart at Chaim Potok bruker det motivet bevisst i romanen. Men alle referansene til Joyce og videre til greske myter, gjøres bare indirekte for ikke å bryte den ellers realistiske og litt knappe stilen. Potok har delt Daidalos-motivet mellom Jacob Kahn og Ashers mytiske forfader. Slik Daidalos befridde seg selv og sønnen Ikaros da de var innesperret i den kretiske labyrinten, befriir også Jacob Kahn Asher fra faren. Kahn er skulptøren og læremesteren som overtar farsrollen, og som forbereder Asher på den eksiltilstanden han vil bli kastet ut i som følge av at han ønsker å leve som kunstner. I likhet med Joyces romanfigur Stephen Dedalus, har Jacob Kahn latt kunsten bli sin religion. Selv om han ikke lager gudebilder, som myten assosierer den

greske Daidalos med, er det gjennom kunsten han gir tilværelsen mening. Som Daidalos advarte sønnen Ikaros mot å fly for høyt, advarer også Jacob Kahn Asher mot feighet såvel som hovmod. Kahn oppfordrer Asher til ikke å skamme seg over sin egen bakgrunn; enten får han bryte med den, eller akseptere den som en verdig del av seg selv.

Ashers mytiske forfader var en legendarisk, jødisk frigjører, som forbindes med skoger og labyrinter av russisk moral og politikk. Selv om han umiddelbart ikke korresponderer med den greske Daidalos, er han viktig for Ashers bevisste og ubevisste utvikling som menneske og kunstner. Han er en biologisk slektning som har blitt en legende i Ladover-sirkler for sitt virke på vegne av mange jøder under ytterst vanskelige omstendigheter i Russlands tsarvelde. Som frigjører korresponderer han med Daidalos-motivet. Mens Asher som barn heller ville tegne enn å gjøre lekser, irettesatte forfaderen ham i samme ordlag som Aryeh gjorde. Idet Asher utvikler seg fra å være et skyldbetinget barn til å bli en selvsikker og lovende kunstner, gjennomgår forfaderen en parallell forvandling; fra fiende til moralsk støtte (ibid.: 37). Han blir Ashers åndelige og sjelelige frigjører som ønsker ham velkommen som reisefølge når han blir forvist av rebben.

Slik myten forteller om hovmod og fall, gjør også det greske dramaet det. Ut fra de samme kriterier som bestemmer S. Lillian Kremers mytiske lesning av *MAL*, kan vi også finne trekk fra den greske tragedien.¹² Det som kjennetegner den klassiske tragedien, er at katastrofen som oftest er unngåelig og ender med hovedpersonens fall, gjerne i form av døden. Dette skyldes i de fleste tilfeller en brist i hovedpersonens karakter, som fører til feilvurderinger og feiltrinn. Selve saken som helteskikkelsen har kjempet for, går ikke nødvendigvis under sammen med hovedpersonen. Den lever videre, og slik kan heltens fall fungere som en forløsning. Asher Levs "katastrofe og undergang" er en unngåelig konsekvens av krusifiksmaleriene, og ender i eksil. Romanens mytiske elementer hever den over det hverdagslige, realistiske nivå, men på en indirekte måte. Ashers karakterbrist ligger i at han trosser alle advarsler fra mennesker som står ham nær; faren, den mytiske forfaderen (som i og for seg ikke lenger er et levende menneske) og øvrighetspersoner ved skolen. Jacob Kahn ber ham om å bli en stor maler, for bare det kan rettfærdig-

gjøre den smerten han vil forårsake (s. 305). Ashers skyldfølelse hindrer ham ikke i å fortsette som kunstner. Men sympatien er på hans side, og eksilet – ”fallet” – innbyr til en forløsning. Den amerikanske litteraturviteren Sam Sutherland påpeker at Kahns råd er sammenfallende med den mytiske forfaderens (s. 319) og går opp i en forløsende syntese:

This merging of the two insights shows that Asher has stripped the myth away from the truth it tried to represent, and that he can now directly perceive his relationship with God. No longer must he follow the mythic tradition of journeying, but he can now serve God and give balance to the universe through his own play of forms (...), his own means of expression: art. (Sutherland sitert av Abramson i Abramson 1986: 71)

S. Lillian Kremer har også behandlet de bibelske motivene i *MAL* (Kremer 1985: 26–38). Vi finner for eksempel offermotivet i forholdet mellom Aryeh og Asher. Slik Abraham var villig til å ofre Isak, er Aryeh Lev klar til å ofre sin eneste sønn og hans kunst og knytte ham til Guds tjeneste gjennom å la ham arbeide for Ladover-samfunnet. Her er det individualistiske satt opp imot det kollektivistiske; nødvendigheten av å undertrykke egen vilje og egne behov til fordel for de unisone krav gruppen stiller. Denne problemstillingen finner vi også i *The Chosen*. Danny Saunders opplever samme type forventning eller krav fra sin far som det Asher opplever. I like liten grad som Asher er Danny villig til å ofres. Mot slutten av *MAL* kutter Asher sidekrøllene,

thereby demonstrating his capacity to free himself of externally bonds and direction. In this liberating act, the artist declares that his relationship with God will be of his own design and one true to the larger Judaic tradition, a voluntary bond of creative association. (ibid.: 32)

Jacob Kahn er ansvarlig for Ashers kunstneriske, og følgelig, åndelige utvikling. Han tar Asher til seg som elev når gutten er tretten år. Tretten år er den alderen er gutt mottar sin *bar mitzva*. Moralsk og religiøst er han nå å betrakte som voksen, og faren er ikke lenger

ansvarlig for sin sønns synder. Asher treffer Kahn når han er hos rebben i en obligatorisk samtale forut for sin *bar mitzva*, og det viser seg at rebben er forståelsesfull når det kommer til Ashers kunstneriske begavelse: "A life should be lived for the sake of heaven. (...) One man is not better than another because he is a lawyer while the other is a painter. (...) There are those who do not understand this." (s. 168) Det er faktisk rebben som har fått i stand møtet mellom Asher og Jacob Kahn. Kahn advarer Asher: han entrer nå en "verden av goyim", og han gjør det klart for Asher at han selv ikke betrakter seg som religiøs. Gutten aksepterer premissene, og fra nå av er det Kahn som tar seg av Ashers dannelselse. Asher har stor tillit til sin læremester, og relasjonen mellom dem kan sammenlignes med et far-sønn-forhold.

Kremer viser de bibelske og rabbinske motivene som ligger nedfelt i relasjonen mellom Asher Lev og Jacob Kahn. Navnebruk er et kjent symbolsk virkemiddel; Lev henspiller på *levitt* – tempeltjenerne, Kahn på (*hak*)*kohen* – presteklassen (op.cit.: 33). Fornavnene, Asher og Jacob, er også signifikante: Asjer var patriarken Jakobs åttende sønn, som han fikk med Leas trellkvinne, Silpa (Gen 35,26). Asjer ble velsignet av Jakob med hell og lykke, og i Moses' velsignelse av israelittene, lød den over Asjer slik: "Asjer er mest velsignet blant sønner. Han skal være sine brødres yndling og dyppe sin fot i olje." (Deut 33,24; jf. Gen 49,20) Asher Lev er velsignet med en gave, og han er utvalgt til å være elev av en kjent kunstner i kretsen rundt Picasso. Asher mottar en dobbel velsignelse av Jacob Kahn: Her forenes en tradisjonell prestevelsignelse med en faderlig, patriarkalsk velsignelse, og med det velsigner Jacob Kahn Asher og spår ham en lysende karriere som kunstner.¹³

Ashers mytiske forfader bryter tilsynelatende med den øvrige realistiske og stringente fortellerstilen, men samtidig er menneskesinnet – og kanskje særlig kunstnersinnet – en labyrint. Fantasi og drømmer hører sjelslivet til, og på bakgrunn av det er det riktig å plassere forfaderen innenfor en såkalt realistisk ramme. Jeg har tidligere pekt på de gresk-mytologiske aspektene ved forfaderen; i en jødisk kontekst er det nærliggende å relatere ham til moral og misjonerende virksomhet. Rivkeh Levs ønske om å fullføre brorens arbeid og Aryeh Levs innsats for å bygge yeshivaer i Europa og å hjelpe jøder

med å flykte fra Russland, er begge knyttet til forfaderens påbegynte arbeid. Det å skulle la noe stå igjen ufullendt og uferdig, bryter med den jødiske forståelsen av helhet og fullkommenhet som har sin begrunnelse i skapertanken. Det ufullendte åpner opp for kaos-kreftene, og er det motsatte av skapelse. I stedet gir det assosiasjoner til det ødeleggende og det onde, livet på den andre siden; *sitra achra*.¹⁴ Derfor blir det særlig viktig for Ashers foreldre å fullføre det som forfaderen hadde begynt på.

My father's great-great-grandfather was in his early years the manager of the vast estates of a carousing Russian nobleman who when drunk sometimes killed serfs; once, in act of wild drunkenness, he burned down a village and people died. You see how a goy behaves, I would be told by my father and mother. The people of the *sitra achra* behave this way. They are evil and from the Other Side. Jews do not behave this way. My father's great-great-grandfather had transformed those estates into a source of immense wealth for his employer as well as himself. In his middle years, he began to travel. Why did he travel so much? I would ask. To do good deeds and bring the Master of the Universe into the world, my father would respond. To find people in need and to comfort and help them, my mother would say. I was told about him so often during my very early years that he began to appear quite frequently in my dreams: a man of mythic dimensions, tall, dark-bearded, powerful of mind and body; a brilliant entrepreneur; a beneficent supporter of academies of learning; a legendary traveller, and the author of the Hebrew work *Journeys to Distant Lands*. That great man would come to me in my dreams and echo my father's queries about the latest bare wall I had that day filled with drawings. It was no joy waking up after a dream about that man. He left a taste of thunder in my mouth. (s. 9–10)

Mot slutten av romanen, når Asher befinner seg i Paris, langt borte fra sin barndoms gate i Brooklyn, trer mange av minnene fra barndommen sterkere og klarere frem. Erindringene om den mytiske forfaderen farges også av det. En indre monolog blir stående som Ashers egne voksne motsvar til den ovennevnte, som var preget av det bildet

foreldrene hadde gitt av forfaderen og hans goyiske, russiske omverden:

I remembered my mythic ancestor. He had never been too difficult to bring to memory. But now I could recall tales told to a wondering child about a Jew who had made a Russian nobleman rich by tending his estates. The nobleman was a despotic goy, a degenerate whose debaucheries grew wilder as he grew wealthier. The Jew, my mythic ancestor, made him wealthier. Serfs were on occasion slain by that nobleman during his long hours of drunken insanity, and once houses were set on fire by a wildly thrown torch and a village was burned. You see how a goy behaves, went the whispered word to the child. A Jew does not behave this way. But the Jew had made him wealthy, wondered the child. Is not the Jew also somehow to blame? The child had never given voice to that question. Now the man who had once been the child asked it again and wondered if the giving and the goodness and the journeys of that mythic ancestor might have been acts born on the memories of screams and burning flesh. A balance had to be given the world; the demonic had to be reshaped into meaning. Had a dream-haunted Jew spent the rest of his life sculpting form out of the horror of his private night? (...) Over and over again, I painted him now, in his wealth and his journeys, in the midst of fire and death and dreams, a weary Jew travelling to balance the world. (s. 281–282)

Men er det bare det å fullføre forfaderens påbegynte arbeid som er drivkraften bak foreldrenes anstrengelser for å bringe jøder ”tilbake til Tora”? Asher spør seg selv om reisene – forfaderens, bestefarens, farens og onkelens reiser – er et ledd i en evig soning, om det å reise i seg selv betydde mer for faren enn som bare en måte å bringe Gud inn i verden på? ”Had I, with my need to give meaning to paper and canvas rather than to people and events, interrupted an act of eternal meaning?” (s. 283) Asher er den første i familien som vil komme til å bryte denne tradisjonen. Farens motstand mot Ashers kunstneriske kall bunner ikke bare i at sønnen vil komme til å bevege seg på siden av jødisk tradisjon, men også at Asher bryter med familien Levs måte å uttrykke denne tradisjonen på (Abramson 1986: 69). Abramson

viser til en kritikers observasjon om at forfaderen er et slags påfunn foreldrene bruker for å forklare eller rettferdiggjøre familiens reise-tradisjon (ibid.: 70). Parallelt med Ashers egen utvikling, utvikler han en egen fortolkning av forfadermyten, siden den opprinnelige, gitt av foreldrene, ikke tillot ham å bruke sin begavelse. Romanen blir "a long session in demythology". (s. 9)

There is a slow development, an integration, of the demands of the mythic ancestor into Asher's conception of the basic nature of his artistic vision; that is, since he cannot relinquish the need to express his artistic vision, Asher justifies, rationalizes if you will, the practice of his art with the inescapable demands of his ancestor for responsibility to the Jewish tradition. (op. cit.: 70)

Asher er den første til å avsløre at heller ikke forfaderen er uten skyld; forfaderen er den ansvarlige for adelsmannens rikdom som bidro til en slik livsførsel at denne mistet besinnelsen og drepte bønder og livegne. Forfaderens skyld i at adelsmannen ble rik og mektig blir en parallell til Ashers "overtredelser", som ligger i å velge kunsten fremfor tradisjonen; dermed er de likestilte, eller rettere, fristilte i forhold til hverandre, og kan nå begynne å virke sammen i å vise verdens lidelse og å bringe universet i balanse. Mens Asher har forsonet seg med sin mytiske forfader, og Jacob Kahn fungerer som hans åndelige og kunstneriske farsfigur, er forholdet til hans biologiske far fortsatt preget av manglende kommunikasjon og forståelse, skuffelse og sinne.

Det er moren som har prøvd å holde familien sammen, og som har gått imellom når konflikten mellom far og sønn har tilspisset seg. Det er hun som har gjort det mulig for dem begge å forfølge sine karriereveier, og da sannsynligvis på bekostning av seg selv. Hun har tilbrakt mye tid på å vente, både på Aryeh når han har vært på sine utallige reiser, og på Asher når han begynte å oppsøke museer og for alvor tok fatt på sin kunstneriske utdannelse. Asher begynner å forstå den smerten han må ha påført moren: hennes splittelse mellom ham og faren, hennes angst for at noe skulle hende med Aryeh på hans mange reiser, savnet av ektemannen da hun bestemte seg for å bli i Brooklyn av hensyn til sønnen. Han ønsker å forsones seg med henne

og gi henne en oppreisning. Paradokset er at måten han gjør det på, nemlig å korsfeste henne, påfører henne bare ytterligere sorg og smerte. For de fleste jøder assosieres korset med korstog og forfølgelser, og blir dermed et fiendemotiv, også estetisk sett.

KORSFESTELSE, EKSIL OG FORLØSNING

Skapelsen av *Brooklyn Crucifixion I og II* er høydepunktet i *MAL*, både innholdsmessig og fortellerteknisk. Alt leder frem til de to maleriene, hvor spesielt det andre ligner mest på en korsfestelse.¹⁵ Asher Lev er verken den første jødiske kunstner generelt, eller chassidiske kunstner spesielt, som har valgt kristne motiv. Mark Antokolsky laget skulpturen *Ecce Homo* i 1876 – Jesus som ung jøde med sidekrøller – i protest mot den antisemittismen han ble møtt med som den første og eneste jødiske elev ved kunstakademiet i St. Petersburg (Bohm-Duchen 1998: 19). Marc Chagall malte sitt første krusifiks, *Tilegnet Kristus*, i 1912. Bildet var det første av hans store verk som ble solgt, og det var det første til å åpenbare kunstnerens livslange interesse for Kristusskikkelsen. Dette kommer jeg tilbake til.

Flere malere har brukt korset uten nødvendigvis å forholde seg til de religiøse konnotasjonene som dette motivet gir. Pablo Picasso er et eksempel på det. Han var uttalt ateist, men malte krusifiks. Korset og krusifikset som symboler er ikke dermed tømt for mening, selv om den religiøse motivasjonen mangler. Meningen blir bare en annen. Asher Levs krusifiks er et resultat av at han endelig har gjennomskuet familiens soningstradisjon. *Brooklyn Crucifixion* blir hans forsoningsverk med moren: I dette verket bruker han den vestlige kunstens mest kjente uttrykk for lidelse og smerte, og han viser med dette bildet at han både forstår og er i stand til å identifisere seg med morens smerte. Chaim Potok måtte selv forsvare hvorfor han lot Asher bruke kristen symbolikk. Potok ser korsfestelsen mer som et allment, vestlig uttrykk for menneskehetens (eksistensielle) lidelse generelt, enn som et spesifikt ”kristent” uttrykk; dermed er det mulig for en jødisk kunstner å bruke korset for så å velge bort den kristne betydningen. Dessuten peker det i denne sammenheng på et paradoks: Det finnes ikke noe annet kunstnerisk uttrykksmiddel tilgjen-

gelig for Asher Lev enn nettopp korset; den smerten han ønsker å vise er mulig bare gjennom et krusifiks.

In western civilization the only aesthetic vessel available to us for the depiction of a long solitary torment is the crucifixion. Asher Lev paints a crucifixion because as a painter he has to express his feelings and the only vessel available to him is the crucifixion. (Potok sitert av Kremer i Kremer 1985: 86)

Som kunstner er Asher Lev fri til å velge hvilket motiv han vil; han kan legge inn andre betydninger i verkene sine, men for foreldrene og mange andre jøder, er korset et hån og en påminnelse om pogromer og utslettelse. Dessuten hadde Aryeh Levs egen far, altså Ashers bestefar, blitt drept da en full russisk bonde, en *goy*, slo ham i hjel med en øks i forbindelse med den kristne påskefeiringen.

I likhet med foreldrene, ønsker Asher å fullføre det han har begynt, og han fører også den soningstradisjonen som foreldrene er bundet av, videre. Sann sett er han tro mot familiens tradisjoner. Asher er nok plaget av en sterk ambivalens idet han maler krusifiksene, men han kommer ikke utenom hvis han skal være tro mot sitt eget kunstneriske kall. Dessuten plages han av å skulle la noe stå igjen ufullendt, avbrutt:

I had brought something incomplete into the world. Now I felt its incompleteness. 'Can you understand what it means for something to be incomplete?' my mother had once asked me. I understood, I understood. (...) But it would have made me a whore to leave it incomplete. It would have made it easier to leave future work incomplete. It would have made it more and more difficult to draw upon that additional aching surge of effort that is always the difference between integrity and deceit in a created work. I would not be the whore to my own existence. (s. 286–287)

Asher Levs andre og mest tydelige krusifiks viser moren øverst i vinduet – med utstrakte armer, bundet til persiennen – i familiens leilighet i Brooklyn. Han har plassert faren til høyre for henne og seg selv til venstre. Rivkehs tredelte hode og hennes tredelte blikk, sammen med Ashers og Aryehs blikk på henne og på hverandre, sprenger grensene for det realistiske billedrom. Formen synes å være en

blanding av kubisme og realisme (Uffen 1982: 178). De overdimensjonerte gjenstandene – den for store kofferten og den for store paletten – bryter med tingenes nøye avstemte størrelser i det realistiske maleri. Her har de fått symbolske betydninger: Paletten og kofferten er Ashers og Aryehs attributter; de representerer både deres konkrete arbeidsredskaper og deres besettelser. Paletten og kofferten er de tingene som atskiller Asher og Aryeh fra Rivkeh, som fremkaller angst i henne og lar henne være den som alltid venter. Paletten og kofferten er også de våpnene far og sønn retter mot hverandre og som gjør en forsoning vanskelig, for ikke å si umulig. Maleriet er en visualisering av morens evinnelige meklerrolle og indre splittelse mellom sønnen og ektemannen:

Now I thought of my mother and began to sense something of her years of anguish. Standing between two different ways of giving meaning to the world, and at the same time possessed by her own fears and memories, she had moved now towards me, now towards my father, keeping both worlds of meaning alive, nourishing with her tiny being, and despite her torments, both me and my father. Paint pretty pictures, Asher, she had said. Make the world pretty. (s. 283)

For Asher er det ikke et mål at kunsten skal være estetisk vakker, og en korsfestelse er snarere makaber og brutal enn vakker. I kunsten ble ikke korsfestelsen brukt som motiv før i middelalderen. Frem til da var det Kristi seier man helst ville fremstille, fremfor å fokusere på Jesu lidelse og død. Men også i middelalderens romanske malerstil uttrykte korset seier; først i den gotiske og i den italienske kunsten ble lidelsen satt i høysetet. For kristne er riktignok korsfestelsen mer enn et menneskes smertefulle død på et kors; den representerer et vendepunkt i historien. Kristi offer befridde menneskeheten fra evig straff. Korsfestelsen er tvetydig, den uttrykker lidelse og takksigelse på én gang. Det er i første rekke renessansemalerens fremstillinger av den korsfestede Jesus som påvirker Ashers valg av estetisk virkemiddel. Renaissanceens nye malerteknikker gjorde det mulig å male naturalistisk, for dermed å tydeliggjøre lidelsen og gi verket et skinn av kosmisk storhet.

Å korsfeste sin mor, selv i overført betydning i et kjent formspråk,

kan leses som en grotesk handling. Her er ikke Sønnen korsfestet, men Moren; hun er korsfestet av Sønnen, forlatt av både sønnen og ektemannen¹⁶ (Sønnen og Sønnens Fader), og det gis ikke noe løfte om oppstandelse. Alle årene med angstfylt venting foran vinduet har fortært henne og gjort henne grå og livløs. Med renessansen som referanseramme kan Ashers krusifiks representere en opphøyelse og helliggjøring av moren. Men det kan også tolkes som en løsrivelse, et nødvendig *modermord* for å bli et selvstendig individ.¹⁷ Chaim Potok henviser selv mer eller mindre eksplisitt til psykoanalysen; kritikerne av *Brooklyn Crucifixion* spekulerer i freudianske vendinger om male- ren Asher Levs forhold til sine foreldre (s. 316).

Den kristne forestillingen om udødelighet, symbolisert gjennom Jomfru Maria, er i dette fiktive maleriet lagt i ruin. Asher får også unngjelde av katolske kristne: "Leading Catholics had been asked for their reactions to having an Orthodox Jew use the crucifixion in his paintings, and they have responded, some of them quite unkindly." (s. 316–317) Dersom en korsfestelse likevel assosieres med oppstandelse, representerer Ashers korsfestelse av moren en form for udødelighet. Ifølge Julia Kristeva har ikke et subjekt som lar moren være tapt, nødvendigvis mistet henne. Det finner igjen det tapte objektet i det symbolske; i språket, og videre, i intellektuelle og abstrakte konstruksjoner (Kristeva 1994: 55). Fortellersubjektet i *MAL*, en begavet kunstner, vil alltid befinne seg i splittelsen mellom det symbolske og det symbolskes sammenbrudd – en splittelse som er forutsetningen for det dynamiske og det skapende i kunsten. Asher blir selv bevisst denne splittelsen, riktignok ikke i psykoanalytiske termer, idet han på romanens nest siste side forsoner seg med den mytiske forfaderen:

Creation was demonic and divine. Creativity was demonic and divine. Art was demonic and divine. The solitary vision that put new eyes into gougedout sockets was demonic and divine. I was demonic and divine. (s. 319)

Asher innser dette etter det siste møtet med rebben, hvor han blir bedt om å forlate New York. Rebben kan verken forstå eller akseptere Ashers kunstneriske virkemidler, og Asher blir regelrett sendt i eksil. Dermed når han altså en ny erkjennelse: han er både demonisk og guddommelig. Det demoniske og det guddommelige er to aspekter

av den samme kraften. Alt; det skapte, skapende virksomhet – all kreativitet – kunst, er demonisk *og* guddommelig. Det finnes ikke noe enten- eller, men et både- og. Han vil vise menneskene verdens smerte, slik han opplever den, og gi den sitt eget uttrykk. Og med det skape balanse i universet (s. 319). Ashers rop til Gud om hvorfor han har fått gaven blir besvart av forfaderens stemme:

Now journey with me, my Asher. Paint the anguish of all the world. Let people see the pain. But create your own moulds and your own play of forms for the pain. We must give a balance to the universe. (s. 319)

Eksilet innbyr til en søken og en forsonende reise for Asher. Idet han forlater New York er han fri. I den forbindelse er det interessant å trekke en parallell mellom maleren Robert Henris krav til kunstneren og Erich Fromms krav til mystikeren eller det modne mennesket.¹⁸ Asher får en bok i gave av moren, *The Art Spirit*, skrevet av Robert Henri. Chaim Potok har sitert Henri og latt Asher gjøre seg noen refleksjoner mens han leser:

...every great artist is a man who has freed himself from his family, his' nation, his race. Every man who has shown the world the way to beauty, to true culture, has been a rebel, a 'universal' without patriotism, without home, who has found his people everywhere. (s. 178)

Essensen i dette er også noe Asher lærer av Kahn. Uten å gå nærmere inn på Erich Fromms teorier om gudsbegrepet og sammenhengen mellom ulike former for foreldrekjærlighet, ønsker jeg likevel å illustrere parallellen mellom den frie kunstneren og den frie mystikeren med sitatet nedenfor. Hvorvidt Potok har vært influert av Erich Fromm da han skrev *MAL*, er umulig å si, men det er en del interessante paralleller å spore mellom Fromm og det jeg oppfatter som forfatterens implisitte stemme i romanen.

Hvis et menneske ikke frigjør seg fra sin incestuøse binding til mor, klanen, nasjonen, hvis det forblir i et infantilt avhengighetsforhold til en straffende og belønnende far eller en annen autoritet, kan hans kjærlighet til Gud ikke utvikle seg til en høyere modenhetsgrad. Da har hans religion samme

karakter som i den tidligere religionsfase da Gud ble opphevet som en altbeskyttende mor eller en straffende-belønnende far. (Fromm 1985: 82–83)

Både Henri og Fromm fremmer et krav om å frigjøre seg fra autoriteter for å oppnå størst mulig grad av modenhet, som kunstner og som menneske (eller mystiker).¹⁹ Idet Asher maler krusifiksene, oppfyller han seg selv; han gjør endelig et komplett og ”sant” arbeid som er i tråd med hans intensjoner som kunstner, og med det viser han at han har løsrevet seg fra autoritetene – foreldrene, rebben og Ladover-samfunnet. Han er rede til å ta konsekvensene av sine valg.

SLEKTSKAPET MED MARC CHAGALL

Marc Chagall (1887–1985) var også chassid. Ikke bare tok Chagall, i likhet med Asher Lev, utgangspunkt i sin egen bakgrunn og hjemby, men han malte også krusifiks. I *The Gift of Asher Lev* henviser Potok eksplisitt til Chagalls mest kjente korsfestelsesbilde, men ikke mer som en tilfeldig kommentar. Etter onkelen Yitzchoks bortgang får Asher tilgang til hans store samling av både kunst, kunstdidsskrift og -artikler:

Articles in English and French dealt with Chagall, Renoir, Bonnard. A monograph in English compared the crucifixion paintings of Asher Lev, *Brooklyn Crucifixion I* and *Brooklyn Crucifixion II*, with the *White Crucifixion* of Chagall. (*The Gift of Asher Lev*, s. 64)

Marc Chagall og Asher Lev har mer til felles enn krusifiksene; de kommer fra den samme jødiske tradisjon, og de ser ut til å male i et likt formspråk. Den fiktive Asher Lev befinner seg i en tradisjon også når det gjelder ”virkelige” jøders avbildninger av Kristus-skikkelsen. Chaim Potok må mer eller mindre bevisst ha brukt Chagall som et kunstnerisk utgangspunkt for sin unge protagonist. Men i det at de kommer fra den samme religiøse tradisjon, Chabad, ligger også noen betydningsfulle forskjeller.

Marc Chagall ble født i Vitebsk i Hviterussland i 1887. Han kom fra en Chabad-chassidisk familie, og i motsetning til Asher Lev fikk

han farens tillatelse til å bli maler. Men det var moren, i likhet med Rivkeh Lev, som både viste størst forståelse og som tok sønnens kunstneriske ambisjoner på alvor (Bohm-Duchen 1998: 16). Det var også hun som tok initiativ til at Chagall i 1906 fikk gå i lære hos den jødiske kunstneren Yehuda Pen (1854–1937). Monica Bohm-Duchen, forfatteren av boken *Chagall* (ibid.), tilkjennegir en annen oppfatning av bildende kunst og Chabad-chassidismen enn det som kommer til uttrykk i Chaim Potoks beskrivelse av miljøet rundt Asher Lev. Ifølge Bohm-Duchen er det nettopp Chagalls foreldres chassidiske jødedom som ligger til grunn for deres mindre stenge holdning til kunst. Chabad – visdom, innsikt og kunnskap [erkjennelse] – indikerer en mer inderlig, Guds-nær og intuitiv kunnskap, enn den type kunnskap som den lærde og rasjonalistiske, ikke-chassidiske jødedommen besitter. Bohm-Duchen legger mer vekt på de ikke-konservative og mystisk-ekstatiske elementene i Chabad, enn på de intellektuelle, som også kjennetegner bevegelsen.²⁰ Dersom Chagall hadde vært født inn i en tradisjonell jødisk familie, er det ifølge Bohm-Duchen sannsynlig at han ikke så lett kunne ha blitt kunstner:

Had Chagall been born into a non-Hasidic environment, the pressure on this gifted boy to become a religious scholar would have been much greater. It is also possible that the more sensual nature of Hasidic Judaism – combined with the growing secularization affecting sections of Vitebsk's Jewish community – meant that image-making was regarded with less abhorrence than was the case in other, more conservative Jewish communities. (ibid.: 18)

Dette synes å være motsatt av det Asher Lev opplever; her forventes det at han skal følge i farens fotspor og bli den neste rebben. Mens Chagall kommer fra et mer "autentisk" og "ubesudlet" chassidisk miljø, er den chassidismen Asher Lev vokser opp som en del av, stivnet og autoritær. Hvis Potok bevisst har brukt Chagall som et utgangspunkt for Asher Lev, skulle man tro at han, gjennom å illustrere forskjellene i oppvekstmiljø, retter en implisitt kritikk av Chabad-chassidismen i Brooklyn. Salomon Schulman retter en enda tydeligere kritikk av Chabad i New York, og det er med på å forsterke og tydeliggjøre forskjellene mellom Chagall og Asher Lev:

Idag är den chassidiska rörelsen blott en skugga av sitt forna jag. Även om den så kallade Lubavitchrörelsen, den idag snabbast växande chassidiska riktningen, röner stora framgångar hyser jag en tvehågsenhet inför den. (...) På gatorna i New York ser man dom fånga in sina judiska offer, vilka man låter vira in i böneremmar och be till en Gud högt ovan skyskraporna. (Schulman 1996: 248, 249–250)

Når det gjelder malerstilen generelt og krusifiksene spesielt, har de to flere viktige ting til felles. For å ta det siste først, nemlig krusifiksene, møtte også Marc Chagall mye motstand og ambivalens for sine korsfestelsesbilder, både blant jøder og ikke-jøder. Hans første krusifiks, *Tilegnet Kristus* (1912), var i likhet med Asher Levs *Brooklyn Crucifixion* ikke et "kristent" bilde i konvensjonell forstand, men kan ha vært et uttrykk for Chagalls ambivalens overfor kristen kultur i sin alminnelighet; en kultur han mente inneholdt mange antisemittiske elementer.²¹ Det var, som tidligere nevnt, hans første store verk som ble solgt. *Brooklyn Crucifixion(s)* var også de verkene som gjorde Asher Lev berømt. Fra 1938 og frem til de første årene etter annen verdenskrig, malte Chagall en hel serie korsfestelsesbilder. Nazismens fremvekst i Europa, med de konsekvensene det fikk for jødene (deportasjonen av 1500 jøder i juni 1938, ødeleggelsene av synagogene i München og Nürnberg i løpet av den samme sommeren og Krystallnatten 9. november samme år), gav Chagall direkte assosiasjoner til Jesus som den korsfestede jøde. *Hvit korsfestelse* fra 1938²² er kanskje det mest kjente og oppsiktsvekkende maleriet, hvor Kristus er utstyrt med bønnestjal rundt livet og en arameisk inskripsjon over hodet, i tillegg til bokstavene INRI. Begge leses som "Jesus fra Nasaret, jødernes konge". Bildet forteller en historie om en verden fylt av ondskap; russiske revolusjonister assosieres med antisemittisme, en tysk soldat setter fyr på en synagoge, mennesker på flukt – alt observert av gråtende bibelske patriarker som svever over jorden, ute av stand til å gripe inn. Etter at Chagall selv rømte fra Europa til USA i 1941, ble hans personlige identifikasjoner med den jødiske Jesus mer eksplisitt (Bohm-Duchen 1998: 232). Etter annen verdenskrig ble analogien mellom Kristi martyrium og Holocaust enda tydeligere; veien gjennom Dachau fikk navnet "Korsets vei", og Auschwitz ble

referert til som "det moderne Golgatha" (ibid.: 234). Flere jødiske kunstnere så i den forbindelse på Jesus som den første jødiske martyr, hvor Europas jøder var hans moderne representanter. Korsfestelsesmotivet ble derfor en kommentar til Holocaust. Ikke-jødiske kunstnere gikk gjerne motsatt vei; de refererte til samtidens grusomheter som noe som gav mening til og forklarte Jesu lidelseshistorie. Fra å la den lidende Kristus representere Europas jøder, lot etter hvert Chagall korsfestelsen vise egen smerte og sorg over hendelsene i Europa, samt ødeleggelsene av fødebyen Vitebsk. Han fortsatte å male krusifiks etter annen verdenskrig, men fra nå av fikk lidelsen en mer generell karakter.

Selv om det for en stor del er antisemittisme og Holocaust som preger Marc Chagalls korsfestelsesbilder, har både han og Asher Lev det til felles at de legger vekt på *lidelsen* i motivet fremfor det som for mange kristne er det essensielle: nemlig forsoning og tilgivelse, oppstandelse og evig liv. Det er ikke mye oppstandelse å spore i Chagalls bilder, og selv om Asher Levs krusifiks kan leses som et ønske om å forsones seg med moren og få tilgivelse av henne, er det først og fremst hans identifikasjon med morens *smerte* som kommer eksplisitt frem i romanen. "For Asher Lev, the cross is the aesthetic motif for solitary, protracted torment." (Potok sitert av Walden i Walden 1985: 24) Forsoning for ham er nettopp lidelse; Asher har lært fra han var barn at hele familien hans og millioner av andre jøder har lidd fordi de var jøder. Men den jødiske tradisjonen har ikke på samme måte som den kristne et estetisk uttrykk for lidelse (ibid.). Chagall opplevde selv antisemittismen i Russland, og han måtte flykte fra Frankrike i 1941, mens (den fiktive) Asher har familie som måtte flykte. På sett og vis kan også hans korsfestelsesmotiv ses i lys av jødeforfølgelsene i Europa, i hvert fall indirekte gjennom det foreldrene og andre har fortalt om disse hendelsene.

Chagall malte innenfor stilartene kubisme og surrealisme, eller snarere *surnaturalisme*; det svevende drømmeaktige. Bildene hans uttrykker en følsomhet og en poesi som førte til at han ble beskyldt for å være litterær, noe han selv på det sterkeste protesterte mot (Bohm-Duchen 1998: 5). Ellen Uffen beskriver *Brooklyn Crucifixion* som "a fusion of 'narrative' art, cubism, surrealism." (Uffen 1982: 178) Også Asher Lev prøver å unngå å male "litteratur":

'They're literary painters. I think that's bad painting.' (...) 'I paint my feelings. I paint how I see and feel about the world. I express my feelings in shapes and colours and lines. But I paint a painting, not a story.' (s. 258)

Både stil og avstandstagen fra "litterær" malerkunst synes å være felles hos de to.

Når det gjelder hva kunst skal være og hva den skal formidle, ser det ut til at Chaim Potok som forfatter deler synspunkter med såvel Marc Chagall som James Joyce – selv om han selv bare refererer til sistnevnte. Potok har et brennende ønske om å fange det universelle i det partikulære:

These small worlds are, with a lot of work and good luck, somehow enlarged by the transcendent magic of the writer's craft. I wrote about my small and particular New York world as Faulkner wrote about his small and particular Mississippi world and Joyce wrote about his small and particular Irish world. 'In the particular is contained the universal', Joyce said. (Potok 1985: 106)

Asher Lev maler sitt eget chassidiske miljø og sin barndoms gate i Brooklyn, akkurat som Chagall stadig vekker malte fødebyen Vitebsk, og begge ble anerkjent for nettopp det. I innledningen til boken *Chagall* skriver Monica Bohm-Duchen akkurat det som får meg til å trekke den konklusjon at Chagall og Asher Lev må være "åndsbrødre", og at Chaim Potok kan ha brukt Chagall helt bevisst:

Marc Chagall (...) is simultaneously one of the best-loved and least understood of all the twentieth-century artists. Indeed, it remains something of a mystery that an artist whose work constantly refers to the narrow milieu of his childhood, the now vanished world of eastern European Jewry, should have achieved such extraordinary popularity. One major reason must surely be the way in which Chagall's art is unashamedly rooted in the particular, yet succeeds in transcending the particular to strike emotional and spiritual chords of universal relevance. Virtually alone among the major twentieth-century artists, he concerns himself with both tragedy and joy... (op.cit.: 4)

Spлтtelsen mellom det demoniske og det guddommelige som Asher ser i tilværelsen, og som må være der for å skape balanse, samt ønsket om å synliggjøre verdens smerte, korresponderer med Chagalls visua-lisering av tragedien og gleden. For å skape glede må også tragedien vises frem som en kontrast.

For Marc Chagall, som for Asher Lev, var altså den kreative pro-sessen en mystisk prosess. Asher ser på sine kunstneriske evner som en gave og som et stort mysterium, noe han verken kan forklare eller kontrollere. Selv om Chagall skulle komme til å avstå fra organisert religion, var hele hans produksjon preget av en religiøs søken. Reli-gjøsiteten som drivkraft var en viktig faktor. Chassidismen lå hans hjerte nær, men det kunne likevel ikke forhindre at forholdet mellom Chagalls jødiske identitet og hans identitet som kunstner, ofte var svært ambivalent – en konflikt vi kjenner igjen i Asher Lev.

For Chagalls vedkommende var det nettopp hans Chabad-bakgrunn som gjorde det mulig for ham å bli maler, mens for Asher Lev vil alltid bakgrunnen stå som et hinder for ham som kunstner. Chagalls chassidisme ser i større grad ut til å ha bevart det opprinne-lige og naivistiske vi finner eksempler på hos Martin Buber, noe vi også kan se av Bohm-Duchens refleksjoner rundt det hun oppfatter som chassidismens credo: "(...) love for all people and all things and, through them, for God, is central to the Hasidic concept of a religious life: a loving heart is ultimately more important than learn-ing." (ibid.: 16) Dette smittet over på Chagall; han hadde en sterk kjærlighet for hele menneskeheten og for dyrene, han var en anti-intellektuell og en motstander av all konvensjonell logikk. Asher Lev er også mer opptatt av å bringe universet i balanse enn å studere; selv om han sikkert nok har evner for teoretiske studier, er skolearbeid noe av det han er minst opptatt av.

Asher Lev har funnet sin egen vei etter den chassidiske lære, og Marc Chagall som forgjenger gir ham legitimitet som kunstner. Har han tatt opp i seg det "egentlige" i chassidismen, og er han den som – paradoksalt nok – innenfor sitt eget miljø er mest tro mot *mystikken* i chassidismen? Det er i hvert fall den samme religiøse tradisjonen som gjorde det mulig for Marc Chagall å leve som kunstner og som tvinger Asher Lev til å leve en tilværelse i eksil.

KUNSTENS OVERSKRIDENDE EFFEKT

Asher Lev er opptatt av smerten i tilværelsen og menneskenes eksistensielle lidelse, noe han har til felles med svært mange kunstnere og mystikere. Menneskets søken – i kunsten som i religionen – etter sannhet og mening, kan settes i forbindelse med den sjelelige eksiltilværelsen som mennesket tross alt befinner seg i; det er kastet inn i en bane mellom fødsel og død, og må forholde seg til en tilværelse fylt av angst, smerte, atskillelse og forgjengelighet. Fenomenet er velkjent innenfor psykologi og filosofi, religion og kunst. Asher føler denne smertelige atskillelsen og søker å overvinne den ved å skape god kunst. Tilværelsens angstfylte smerte kan også avføde en dyp lengsel etter dette "noe" man føler seg avskåret fra; en lengsel Franz Kafka beskriver så ytterst presist i et brev til Milena Jesenská²³ i 1922:

Det er jo kanskje i grunnen ikke annet enn den angsten det så ofte var snakk om, men angst utvidet til å omfatte alt, angst for det største som for det minste, angst, krampaktig angst for å si et ord. Riktignok er denne angst kanskje ikke bare angst, men også en lengsel etter noe som er mer enn alt dette som vekker angst. (Kafka sitert av Trond Vinje i Kafka 1996: 229)

I det samme brevet til Milena skriver Kafka at han ønsker å formidle det utsigelige:

(...), jeg forsøker bare hele tiden å meddele noe ikke-meddelbart, forklare noe uforklarlig, fortelle om noe jeg har i knoklene og som bare kan oppleves i disse knoklene. (Kafka sitert av Trond Vinje i *ibid.*: 222)

Jeg skal ikke begi meg inn på en tolkning av Kafka eller forsøke å plassere ham i det religiøse landskapet, men la dette illustrere kunstens affinitet til mystikken. Harold Bloom trekker frem Freud, Kafka og Scholem som de største åndelige mesterne innen moderne jødedom (Bloom 1995: 182); en psykiater, en forfatter og en professor i jødisk mystikk. Selv om deres religiøse utgangspunkt og tilknytning til jødedommen var forskjellig, har de i hvert fall det til felles at de er opptatt av sjelens eksil, og de går veien henholdsvis om psykoanaly-

sen, kunsten og mystikken for å beskrive og dokumentere denne tilstanden.

Asher Lev er en fiktiv person, men Chaim Potok har plassert ham inn i den jødiske mystiske tradisjonen, hvor hans oppgave er å forene det onde med det gode, skape balanse og dermed bidra til forløsningen, *tikkun*. Kunsten er Asher Levs viktigste redskap i dette reparasjonsarbeidet, men hvis jeg forstår ham rett, er vel hans oppfatning – eller Potoks – at kunsten også er et mål i seg selv. Gjennom både kunsten og mystikken kan mennesket foreta et perspektivskifte som gjør det mulig å gripe det uutsigelige og ikke-meddelbare og tidvis oppheve den smertelige atskillelsen.²⁴

NOTER

1. Chaim Potok døde 23. juli 2002, samme dag som denne artikkelen ble sendt til redaktøren. Derfor kan den også leses som et slags minneord over Potok selv.

2. Asher Lev var hovedpersonen i min hovedfagsoppgave ved NTNU i Trondheim i 1998: "*I begynnelsen skapte mennesket tro og kunst*". En estetisk vandring i jødisk mystikk med utgangspunkt i Chaim Potoks roman *My Name is Asher Lev*.

3. I forbindelse med hovedoppgaven leste jeg *MAL* inn i den moderne jødiske estetiske tradisjonen med Walter Benjamin og Theodor W. Adorno som viktige referanser, men det blir for omfattende å gå mye inn på det her. Mens man tidligere har vært opptatt av den marxistiske karakter ved deres tenkning, ble man i norske kunstner- og akademikermiljøer i løpet av 1990-tallet særlig oppmerksom på det messianske og metafysiske hos både Benjamin og Adorno.

4. Personlig samtale med den amerikanske jazzmusikeren og -komponisten Bob Brookmeyer 25. desember 2001. Brookmeyer ser på seg selv kun som et medium, hvor det ikke er han selv som skaper musikken, men noe (nærmest guddommelig) som kommer til ham utenfra.

5. Se Jon Fosses *Gnostiske essay*, 1999. Fosse er for øvrig svært opptatt av jødiske tenkere som Benjamin, Adorno og Derrida, og han refererer ofte til dem som utgangspunkt for egne tanker rundt mystikk og kunst.

6. Alle direkte sitat fra *MAL* er fra Penguin Books, New York 1973.

7. Eksilet, det eksistensielle såvel som det konkrete, er helt sentralt i jødisk mystikk. Man kan også spørre seg om det er menneskets følelse av angst og smerte ved tilværelsen som får det til å skape kunst. Schopenhauer og Nietzsche hadde i hvert fall et slikt syn på kunsten, og at den (kunsten) er det eneste som kunne gi tilværelsen mening.

8. Chaim Potok har valgt det fiktive navnet Ladover-chassidismen, men det er tydelig at det er mer eller mindre en omskrivning av Lubavitcher-chassidismen.

9. Dette blir enda tydeligere i "oppfølgerromanen" *The Gift of Asher Lev* fra 1990, men her er det Ashers sønn, Avrumel, som forventes å overta som rebbe etter sin bestefar, Aryeh.

10. "Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde..." (Ex 20,4).

11. Jeg hadde et kapittel om dette i min hovedoppgave, men av hensyn til plass og tema har jeg valgt å utelate det her.

12. Jevnfør Hege Helene Solbakken: *Tragedien i Chaim Potok: My Name is Asher Lev*. Hovedoppgave i litteraturvitenskap, Oslo 1991.

13. Det å dyppe sin fot i olje gir meg for øvrig assosiasjoner til oljemaling og det å dyppe penselen i den. Om dette er bevisst fra forfatterens side, skal være usagt.

14. Vi finner igjen motivet i jødisk mystikk, hvor idealet er en fullkommen balanse mellom *sefirot*, og det er menneskets oppgave å frembringe denne balansen, *tikkun*. Det motsatte er eksilet, både det menneskelige og det guddommelige. Konsekvensen av *shebirat ha-kelim* var at alt kom på avveie, alt var plutselig oppsplittet og delt.

15. Når Asher Lev presenterer seg i romanens første avsnitt som "the notorious and legendary Lev of the *Brooklyn Crucifixion*" (s. 9), er det sannsynlig at det er det mest karakteristiske korsfestelsesbildet han har i tankene.

16. "Min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?" (Mark 15,34; Matt 27,46)

17. Jeg kunne ha foretatt en nærmere analyse av Asher Levs krusifiks og hvilken symbolsk betydning det har, men det vil sprengte rammene for denne artikkelen. Psykoanalytisk teori kunne ha vært interessant å komme inn på her, og jeg vil henvise til Julia Kristevas *Svart sol. Depresjon og melankoli*, hvor blant annet det hun har skrevet om modermordet har vært en viktig inspirasjonskilde i arbeidet med akkurat dette avsnittet i min hovedoppgave. Det som gjør Kristevas teorier interessante, er at hun går videre på Freuds depresjonsteori slik den foreligger i artikkelen "Sorg og melankoli" fra 1917. Ifølge Freud er tapet av moren en viktig årsak til melankoli. Kristeva utdypet også sammenhengen mellom melankoli og kreativitet, en sammenheng allerede Aristoteles var inne på og undret seg over.

18. Selv om Fromm ikke betegnet seg selv som religiøs i tradisjonell forstand, var han svært opptatt av mystikk, særlig den tidlige chassidismen. Se i den forbindelse *Psykoanalyse og religion* om humanistisk og autoritær religion. Slik jeg forstår Fromm, er en stor grad av modenhet en forutsetning for å bli en (sann) mystiker, og kanskje er det bare mystikeren som greier å frigjøre seg selv fullt og helt og bli et modent menneske.

19. Jf. forrige note.

20. Dette kan også skyldes at det her handler om to ulike kontinenters tradisjoner – Russland og Amerika, øst og vest – og at Holocaust ennå ikke var et faktum da Chagall vokste opp. Migrasjon har ofte en konserverende effekt på

religiøse tradisjoner, og det var særlig viktig for mange jøder å holde på sin egen tradisjon etter Holocaust, også i familien Lev.

21. Dreyfussaken hadde sitt motsvar i Russland: I 1911 ble den jødiske Mendel Beilis arrestert for angivelig å ha drept et kristent barn til rituelle formål. Han ble frikjent i 1913. Saken fikk stor internasjonal oppmerksomhet, særlig i den antisemittiske pressen. Beilisaffæren kan ha vært en av grunnene til at Chagall malte *Tilegnet Kristus*.

22. Se mitt sitat fra *The Gift of Asher Lev* ovenfor, s. 16.

23. Milena Jesenská var Kafkas første oversetter til tsjekkisk, og de to stod hverandre nær.

24. Jeg vil her understreke at det ikke nødvendigvis er en forutsetning å være religiøs for å ha en slik opplevelse. Mange som ikke vil betegne seg som religiøse kan helt sikkert kjenne seg igjen i mystikerens beskrivelser av tilværelsen, men vil kanskje kalle det noe annet.

LITTERATUR

- Abramson, Edward A. 1986. *Chaim Potok*. Twayne Publishers, Boston.
- Bloom, Harold. 1995. *Knus de hellige sannheter. En studie i tro og diktning*. Cappelen, Oslo.
- Bohm-Duchen, Monica. 1998. *Chagall*. Phaidon Press, London.
- Buber, Martin. 1963. *Menneskets vei etter den chassidiske lære*. Aschehoug, Oslo.
- Encyclopaedia Judaica*. 1971. The Macmillan Company, Jerusalem.
- Fagerheim, Cynthia. 1985. "Chaim Potok: A Bibliographic Essay" i Daniel Walden (red.) *Studies in American Jewish Literature* nr. 4. State University of New York Press/Albany, New York, s. 52–61.
- Fromm, Erich. 1985. *Om kjærlighet*. Aventura, Oslo.
- Joyce, James. 1993 (1916). *Portrett av kunstneren som ung mann*. Cappelen, Oslo.
- Kafka, Franz. 1996. *Efterlatte fortellinger og skisser*. Gyldendal, Oslo.
- Kremer, S. Lillian. 1985. "Dedalus in Brooklyn: Influences of *A Portrait of the Artist as a Young Man* on *My Name is Asher Lev*" i Daniel Walden (red.) *Studies in American Jewish Literature* nr. 4. State University of New York Press/Albany, New York, s. 26–38.
- Kremer, S. Lillian. 1985. "Interview with Chaim Potok" i Daniel Walden (red.) *Studies in American Jewish Literature* nr. 4. State University of New York Press/Albany, New York, s. 84–99.
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol. Depresjon og melankoli*. Pax, Oslo.
- Pinsker, Sanford. 1985. "The Crucifixion of Chaim Potok / The Excommunication of Asher Lev: Art and the Hasidic World" i Daniel Walden (red.) *Studies in American Jewish Literature* nr. 4. State University of New York Press/Albany, New York, s. 39–51.
- Potok, Chaim. 1973 (1972). *My Name is Asher Lev*. Penguin Books, New York.

- Potok, Chaim. 1985. "The First Eighteen Years" i Daniel Walden (red.) *Studies in American Jewish Literature* nr. 4. State University of New York Press/Albany, New York, s. 100–106.
- Potok, Chaim. 1992 (1990). *The Gift of Asher Lev*. Penguin Books, New York.
- Roth, Cecil (red.). 1961. *Jewish Art*. Allen, London.
- Scholem, Gershom. 1978 (1974). *Kabbalah*. Penguin Books, New York.
- Scholem, Gershom. 1995 (1946). *Major Trends in Jewish Mysticism*. Schocken Books, New York.
- Schulman, Salomon. 1996. *Jiddischland. Bland rabbiner och revolutionärer*. Nya Doxa, Nora.
- Tokstad, Kjersti. 1998. "I begynnelsen skapte mennesket tro og kunst". En estetisk vandring i jødisk mystikk med utgangspunkt i Chaim Potoks roman *My Name is Asher Lev*. Hovedoppgave i kristendomskunnskap, NTNU, Trondheim.
- Uffen, Ellen Serlen. 1982. "My Name is Asher Lev: Chaim Potok's Portrait of the Young Hasid as Artist" i Daniel Walden *Studies in American Jewish Literature* nr. 2. State University of New York Press/Albany, New York, s. 174–180.
- Vandvik, Eirik. 1963. *Blant gudar på Olymp*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Walden, Daniel. (red.)1985. "Chaim Potok: A *Zwischenmensch* in the Cultures" i *Studies in American Jewish Literature* nr. 4. State University of New York Press/Albany, New York.