

Antagonisten fra Newark

Transgresjon i Philip Roths *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater*

Bernhard Ellefsen
Studentnummer - 160631

Våren 2008



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier
Universitetet i Bergen

*Takk til
Frode Lerum Boasson, Erik Bjerck Hagen,
Audun Lindholm, Paul Simon Svanberg
og Cecilie Øen.*

Innhold

1 Innledning	4
1.1 Problemstilling	6
1.2 Motivasjon og konflikt	10
1.3 Forutsetninger	13
1.3.1 Romanene	13
1.3.2 En analyse av resepsjonshistorien	15
1.4 Om identitetsbegrepet	18
2 Ekstremfiksjonens røtter – historie og kontekst	24
2.1 Historisk bakgrunn	24
2.1.1 Fra den gamle til den nye verden	25
2.1.2 Assimilering – The Swede	29
2.2 Biografi og selvbiografi	30
2.2.1 Liv og verk	30
2.2.2 Selvbiografi – Roths jødiske janusansikt	33
2.3 Kulturelle og litteraturhistoriske forutsetninger	34
2.3.1 <i>Kvetchn</i> – et jødisk modus	35
2.3.2 Umodenhetens kunst – en alternativ innfallsvinkel	40
2.3.3 Roth i amerikansk kontekst	42
2.3.4 Jødisk-amerikansk fiksjon og etterkrigstidens USA	44
3 Alex Antagonistes – <i>Portnoy’s Complaint</i>	49
3.1 Alex, Alex og Alex	49
3.2 Alexander Portnoy – transgressør og opprører	53
3.3 Portnoy som <i>Judenwitz</i>	56
3.4 Vitsens punchline – jødiske mødre	61
3.5 Dobbelt antagonisme – mer om stil	66
3.6 <i>Carnovsky</i>	73
4 Raseriutbrudd fra det beskadigede livet – <i>Sabbath’s Theater</i>	78
4.1 St. Mickey	78
4.1.1 Skattejakt	82
4.1.2 Kunsten å sørge	84
4.2 Identitet, raseri og transgresjon	85
4.2.1 Sabbath som jøde	85
4.2.2 Raseri og antagonisme	87
4.2.3 Mickeys ekstremtransgresjon	90
4.3 Eksilet	91
4.3.1 Jøden som paria – Sabbath’s selvutslettelse	91
4.3.2 Rip Van Winkle – paria amerikanisert	96
4.3.3 Jødisk dualisme – en bloomiansk kommentar	99
5 Konklusjon	102
5.1 Alex og Mickey	102
5.2 Det jødiske og det amerikanske	104
6 Philip Roths bibliografi	109

1 Innledning

Not like the brazen giant of Greek fame
With conquering limbs astride from land to land;
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
A mighty woman with a torch, whose flame
Is the imprisoned lightning, and her name
Mother of Exiles. From her beacon-hand
Glow world-wide welcome; her mild eyes command
The air-bridged harbor that twin cities frame,
"Keep, ancient lands, your storied pomp!" cries she
With silent lips. "Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore,
Send these, the homeless, tempest-tossed to me,
I lift my lamp beside the golden door!"

Emma Lazarus, 1883

Inngravert på en plakett på Frihetsgudinnens sokkel finner man Emma Lazarus berømte sonette "The New Colossus". Disse ikoniske ordene, som for mange er selve symbolet på den amerikanske åpenheten og multikulturalismen, er skrevet av en jødisk poet¹. Emma Lazarus bemerket seg først som en utpreget amerikansk litterær stemme, men hun begynte å skrive om jødiske problemstillinger, med en klar politisk brodd, da nyhetene om pogromene i øst-Europa nådde USA. Hun ble den til da mest vellykkede og markante jødisk-amerikanske forfatter. I hennes *An Epistle to the Hebrews* heter det at jødedom ikke er "the teaching of the Thora, not the inculcation of the Talmud, not the preservation of the Hebrew tongue, not the maintenance of Synagogue worship", men "[a] spiritualized form of our belief".

Hvis Emma Lazarus er blant de største av de første², er kanskje Philip Roth den siste av

¹Historien om Emma Lazarus, og sitatene fra *An Epistle to the Hebrews* er hentet fra [29, s. 25-27].

²Amerikanske jøder hadde skrevet litteratur i flere hundre år før Lazarus, men hennes suksess utgjorde likevel et betydelig gjennombrudd.

dem. At han er en jødisk forfatter vil ingen som har lest for eksempel *Portnoy's Complaint* eller *Operation Shylock* være i tvil om. Samtidig er han blant de aller største *amerikanske* prosaistene. Få har fanget essensen av det amerikanske som Roth i bøkene som utgjør den såkalte Amerikatrilogien: *American Pastoral*, *I Married a Communist* og *The Human Stain*. Temaet for denne oppgaven vil ligge i krysningspunktet mellom disse to identitetene, disse to erfaringene. Selv om tradisjonen er lang, og forfedrene mange og sterke, har Roth i aller høyeste grad en helt egen dimensjon som jødisk-amerikansk forfatter. Han er mer amerikansk enn Isaac Bashevis Singer og Bernard Malamud, som begge skriver om såkalte "old-country"-jøder, enten i Europa eller på Manhattans Lower East Side. Han er mer eksplisitt jødisk enn Norman Mailer og J. D. Salinger som begge skrev seg rett inn i den amerikanske mainstreamkulturen, uten å vie sin jødiske bakgrunn større oppmerksomhet. Han er yngre enn Saul Bellow, og har gjennom sitt forfatterskap i større grad beveget seg fremover enn det nobelprisvinneren gjorde: Der Bellows estetiske prosjekt stagnerte noe på 70-tallet, har Roth fortsatt å grave seg dypere inn i den jødisk-amerikanske identiteten i stadig kunsterisk utvikling, noe som medvirker til at hans biografiske og estetiske identitet peker like mye fremover som bakover.

Roth har bidratt sterkt til å gjøre den jødisk-amerikanske litteraturen til en sentral del av den amerikanske litterære kanon. Der den jiddische litteraturen på 1800-tallet var relativt marginal, har forfatterne i etterkrigstiden blitt gjenstand for en stadig oppvurdering. Fire av de store jødisk-amerikanske forfatterne, Isaac Bashevis Singer³, Saul Bellow, Bernard Malamud og Philip Roth har tilsammen mottatt to nobelpriser, syv National

³Er Singer en amerikansk forfatter? Han skrev på jiddisch om europeiske jøder og befinner seg dermed i grenseland. Men han blir likevel regnet til den amerikanske litteraturhistorien, og han har vært svært sentral i denne. Se for eksempel [52].

Book Awards, tre Pulitzer Prize for Fiction og de har fått hver sin Gold Medal for Fiction som deles ut hvert sjette år for livslang innsats. De vurderes med andre ord blant de aller største i *amerikansk* litteratur i det hele tatt.

1.1 Problemstilling

Jeg ønsker, i denne oppgaven, å vise Roths grenseoverskridende bevegelse (transgresjon) i romanene *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater* i forhold til dialektikken i forfatterskapet hans mellom jødisk-amerikansk identitet og amerikansk mainstremidentitet. Videre vil jeg vise hvordan motivasjonen for transgresjonen, og moduset for dens språklige og estetiske uttrykk, er fundert *innenfor* det jødisk-amerikanske identitetsfeltet. Jeg velger begrepet transgresjon for fenomenet grenseoverskridelse fordi dette svært presist angir bevegelsen ut fra et felt til et annet, eller eventuelt utover alle kjente felt. Ordbokens forklaring av begrepet peker i retning av overskridelse av etablerte normer og standarder, som for eksempel moral: "Transgress - to go beyond the limit of what is morally or legally acceptable; to offend against a moral or religious principle." [OED]

For å forstå de ulike aspektene ved identitet og transgresjon vil jeg benytte en spatial modell, beslektet med den Robert M. Greenberg presenterer i artikkelen "Transgression in the Fiction of Philip Roth"[19]. Han skriver at "[t]o transgress is to step across a boundary or past a limit"[19, s. 488], og videre at motivasjonen for transgresjon i Roths romaner er "Roth's frustration with his subcultural position as a Jew in American society"[19, s. 487]. Denne frustrasjonen er, ifølge Greenberg, "clearly determined by his position in Jewish-American culture—by his embroilment in and rebellion against the world of his parents." [19, s. 487] Greenbergs argumenter inngår i en spatial struktur fordi de hviler på

en topografisk orientering av nøkkelbegrepene. Det vil si at vi anser identitet for å være et *felt*, og at overskridelser av dette feltet må forstås bokstavelig som bevegelsen utover dette feltets grenser. Denne modellen er valgt fordi jeg ønsker å argumentere for at det er vesentlig *hvor* vi finner transgresjonenes motivasjon og modus. Videre gir et slikt spatielt, eller topografisk, identitetsbegrep oss muligheten til å operere med instrumentelle grenser for noe det i utgangspunktet er vanskelig å avgrense. Mer konkret vil det si at jeg skal vise at protagonistene i de to romanene overskrider grenser *fordi* de er jødisk-amerikanske. På den måten blir vi i stand til å tolke deres "identitetstatus" på en mer tilfredsstillende måte. Når vi ser at transgresjonene er motivert *innenfra* den jødisk-amerikanske identiteten, vil vi også oppdage dens dynamiske natur. En transgresjon gjør ikke en jødisk-amerikaner til en mainstream-amerikaner. Jeg slutter meg til at transgresjonene er knyttet til en frustrasjon over den sub-kulturelle posisjonen, men vil også vise at denne posisjonen leverer det metaforiske og metodiske apparatet for protagonistenes liv og handlinger.

Jeg vil bruke relativt mye plass på en bredere og grundigere undersøkelse av den subkulturelle posisjonen: Da vil vi finne at det i jødisk immigrantkultur ligger en tydelig *antagonisme*, en motstand som nærer seg på klassiske, jødiske karaktertrekk som paradokset, samtalen, labiliteten og diasporaen. I vår spatiale modell befinner altså motivasjonen for overskridelsen av identitetsgrensene seg *innenfor* identiteten.

Moduset spesielt *Portnoy's Complaint* er skrevet i ønsker jeg å sette i forbindelse med begrepet *kvetchn*. *Kvetchn* betegnes ofte som et grunnmodus i det jiddische språket. Ordet er et verb som betyr å mane, presse eller klage. Protagonisten Alex kaller selv sin monolog for en kvetch:

Whew! Have I got grievances! Do I harbor hatreds I didn't even know was there! Is it the process, Doctor, or is it what we call "the material"? All

I do is complain, the repugnance seems bottomless, and I'm beginning to wonder if maybe enough isn't enough. I hear myself indulging in the kind of ritualized bellyaching that is just what gives psychoanalytic patients such a bad name with the general public. Could I really have detested this childhood and resented these poor parents of mine to the same degree then as I seem to now, looking backward upon what I was from the vantage point of what I am—and am not? Is this truth I'm delivering up, or is it just plain *kvetching*? Or is *kvetching* for people like me a *form* of truth?[40, s. 94]

Kvetchn er knyttet både til stil og til innhold, men i *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater* gir moduset oss også en forståelse av protagonistenes selvopptatthet og ukuelige forstørrelse av seg selv. *Kvetchns* jiddische opphav kan hjelpe oss å forstå hvorfor det er så viktig for Sabbath og Portnoy å hevde sine *selv* så intenst. I den jødisk-amerikanske kulturen er *kvetchn* et resultat av et følt kulturelt press utenfra, en følelse av at man ikke blir tatt hensyn til hvis man ikke høylytt hevder sin lidelse⁴, og slik er det også for Roths protagonister. Deres rett til å formidle sin lidelse til verden, ligger i stor grad i moduset.

At jeg har valgt å jobbe med antagonisme, transgresjon og *kvetchn* i akkurat *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater*, har flere motiverende grunner. Den første er at de to romanene er Roths mest transgressive. Protagonistene er så ekstreme, de trår over så mange moralske grenser, og gir seg slik hen til obskøniteten, at det oppstår et betydelig fortolkningsbehov. Ross Posnock påpeker at det ligger et meningspotensiale i Roths

⁴Michael Wex gir følgende vits som eksempel på arketypisk *kvetchn* som en måte å hevde sin lidelse på: "A man boards a Chicago-bound train in Grand Central Station and sits down across from an old man reading a Yiddish newspaper. Half an hour after the train has left the station, the old man puts down his paper and starts to whine like a frightened child. 'Oy, am I thirsty... Oy, am I thirsty... Oy, am I thirsty...' The other man is at the end of his rope inside of five minutes. He makes his way to the water cooler at the far end of the car, fills a cup with water, and starts walking back to his seat. He pauses after a few steps, goes back to the cooler, fills a second cup with water and walks gingerly down the aisle, trying to keep the cups from spilling. He stops in front of the old man and clears his throat. The old man looks up in midoy, his eyes beam with gratitude as he drains the first cup in a single gulp. Before he can say or do anything else, the man hands him the second cup, then sits back down and closes his eyes, hoping to catch a bit of a nap. As he sits back, the old man allows himself a sigh of thanks. He leans into his own seat, tilts his forehead toward the ceiling, and says just as loudly as before, 'Oy, was I thirsty...'"[55, s. 1]

grafiske og obskøne behandling av sex:

Finally, Roth is most interested not in sexuality per se but the larger power of which it is part—the "unsocialized," to use his word quoted earlier, that zone of the psyche where the capacity for resistance and renewal resides. [38, s. 18]

Det er også et estetisk poeng, i og med at det er i stilen, og i moduset, at transgresjonene transcenderer sin vulgaritet og blir et eksistensielt prosjekt. Mitt ønske i denne oppgaven er å gå rett inn i det som i størst grad behøver å fortolkes i Roths forfatter-skap, obskøniteten, og forklare dette i forhold til den kulturelle og litteraturhistoriske sammenhengen romanene skriver seg inn i.

Ved hjelp av et bredt perspektiv på Roths rolle som immigrantetterkommer, jødedom-men i USA og den amerikanske, litterære konteksten, skal vi se at transgresjonen har røtter i alle disse tre aspektene. Transgresjon som strategi er knyttet til minoritetsposisjonen gjennom konsekvensene av møtet mellom immigranten og den store kulturen. Jødisk kultur er i seg selv bærer av en antagonisme på grunn av eksilet som definerende kraft for det jødiske folket gjennom historien. Og den amerikanske litteraturen er preget av en vilje til transgresjon gjennom sin individualistiske ideologi. *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater* bygger på alt dette, og vi skal se at den sammensatte identiteten er fundamentet for romanenes ekstreme karakter.

Det mest interessante ved å velge disse to verkene, er kanskje ikke likheten mellom dem, men heller forskjellen, og utviklingen som skjer fra *Portnoy* til *Sabbath*. Det er min påstand at de begge utøver en transgressiv bevegelse, utfra et jødisk-amerikansk identitetsfelt, motivert av antagonisme, i et kvetchende modus, men transgresjon er ikke det samme i 1969 som i 1995, og konsekvensene er ikke de samme for den unge Alexander, som for den gamle Mickey. Jeg skal vise at der Alex hele tiden overskrider grenser, men

faller tilbake inn i sin identitet, så oppnår Mickey, gjennom et langt liv med kontinuerlig ekstremtransgresjon og intens antagonisme, en eksilposisjon, som både har sine røtter i jødisk historie, representert ved Hannah Arendts pariabegrep, og amerikansk litteratur, i form av transcendentalismen og ikke minst, den klassiske fortellingen *Rip Van Winkle*, av Washington Irving. En nøkkel til å forstå *Sabbath's Theater* på denne måten, er at jeg legger en stor del av fortolkningsfokuset på romanens to siste scener.

Portnoy's Complaint og *Sabbath's Theater* synes, til tross for sin felles plattform, å presentere to ulike *problemer*: Alexander Portnoys kamp er en kamp for og imot identiteter. Som vi skal se, benytter han sin transgresjon for å hevde sin individualitet og for å tilrive seg en autonom utsagnsposisjon som tillater ham å gjøre dette. Men han lever i 1969 og hans jødiske identitet virker fruktbar i en veksling av verdier og erkjennelse med familien og opphavet. For Mickey stiller det seg annerledes. Hans største problem er at den jødiske identiteten, i 1994, har mistet sin plattform. For ham er kampen et reaksjon på bortfallet av en transcendental orden, og en meningsbærende klansfølelse. Han føler seg som jødisk-amerikaner slik Alex gjør det, men ordet ”jødisk“ har i denne sammenheng mistet sin referanse. Slik blir han en transgressør som vil *ut*; han vil gjøre narr av verden gjennom sine grenseoverskridelser.

Denne forskjellen blir vesentlig i min argumentasjon i forhold til de to romanene.

1.2 Motivasjon og konflikt

Å lese Philip Roth inn under vignetten ”jødisk-amerikansk“ litteratur er svært uoriginalt. Så uoriginalt at enkelte av Roths beste kritikere i vår samtid har konkludert med at merkelappen nå er verdiløs i seg selv og reduserende i sine konsekvenser. I en av de

beste tekstene som er skrevet om Roth, Ross Posnocks bok *Philip Roth's Rude Truth*, står det å lese i innledningen at lesere som forventer seg enda en diskusjon om Roths jødisk-amerikanskhet forhåpentligvis vil bli "persuaded that this topic has for far too long been isolated from a more capacious inquiry into larger dimensions of his art and broader questions of what it means to be human" [38, s. xii], og at denne sjablongen nå har "outlived its initial usefulness." [38, s. 3] Ikke bare fordi Roth gjennom hele sin karriere har brukt sin partikularitet for å undersøke universelle menneskelige problemer, men også fordi han har blitt mer og mer kosmopolitisk anlagt, både som menneske og som forfatter. Roth bodde i London i tolv år før han i 1989 flyttet tilbake til USA. I denne tiden skrev og arbeidet han med øst-europeiske forfattere. Etter dette har hans forfatterskap på mange måter blitt mer generelt amerikansk, og Amerika-trilogien er det fremste eksempelet på det.

Posnock har rett, og han tar feil. Det er galt å redusere Roth til en regional forfatter. Romanene hans har en utvilsom universell appell. Men hvis han har oppnådd denne gjennom sin partikularitet, kan ikke utforskningen av dette gå ut på dato. Dessuten gjenstår det mange undersøkelser, mange konklusjoner og ikke minst mange forbindelseslinjer: ved varsom bruk av det partikulære kan vi forstå Roths storhet bedre.

På den andre siden har Roth vært utsatt for harde angrep fra "sine egne" helt siden debuten med *Goodbye, Columbus* i 1959. Amerikanske jøder, av alle intellektuelle avskygninger, har anklaget ham for selvhat, antisemittisme, banalisering og andre synder mot egen stand: jødiske kritikere har brukt hans egen tilhørighet mot ham. Det er lett å avfeie denne kritikken som anakronistisk og fjern historie, men den er fremdeles en virksom kraft i resepsjonen, og viktigst er Irving Howes artikkel i *Commentary* 1972 med tittelen

”Philip Roth Reconsidered“[23]. Howe, en av etterkrigstidens største jødiske intellektuelle i USA, var en kritiker Roth selv hadde stor respekt for. Han hadde rost debutboken i 1959, med noen forbehold, og skrev at ”What many writers spend a lifetime searching for—a unique voice, a secure rhythm, a distinctive subject—seem to have come to Philip Roth totally and immediately.“[22] Howe var liberal, politisk venstreorientert og en person amerikanske, jødiske intellektuelle hadde et sterkt forhold til. Hans historiske bøker om de øst-europeiske jødiske immigrantene⁵ er paradigmatisk i immigrantetterkommernes selvforståelse. Etter utgivelsen av *Portnoy’s Complaint* i 1969 vender Howe Roth ryggen med den knusende dommen: ”The cruelest thing anyone can do with *Portnoy’s Complaint* is to read it twice.“[23, s. 74] Denne kritikken er ikke vesentlig bare i og for seg selv, men også fordi den manifesterer seg så tungt i Roths eget forfatterskap, et forfatterskap som i ekstrem grad kommenterer, tolker og omskriver seg selv⁶.

Roths jødisk-amerikanske identitet bidrar til hans mest utpregede litterære kjennetegn; hans rasende intensitet. Få vil være uenig i at det mest utpregede ved Roths bøker er deres vanvittige tempo, ekstreme aggresjon og ukuelige antagonisme. Jeg slutter meg udelt til følgende diagnose:

What wisteria and alcohol are to Faulkner, and fishing and bullfights to Hemingway, rudeness is to Roth. It seems to be everywhere in his books—a sport and a pastime, often delivered as a rant. Rudeness in Roth is a source of stylistic energy, but also a principled (even moral) position, the antidote to the condition of ”anti-humanity that calls itself nice“. [38, s. xi]

Denne prinsipielle antagonismen vil jeg lese i forhold til Roths identitet som jødisk-

⁵ *World of Our Fathers*[24] og *How We Lived*[25].

⁶ Ross Posnock skriver at: ”[Roths] recursiveness creates a degree of hermeticism, a condition that has another source as well—in the running commentary his work provides on its own writing. Perhaps more than any writer, Roth supplies the terms of his own evaluation.“[38, s. 20] Se også min omtale (kap. 3.6) av kritikeren Milton Appel i *The Anatomy Lesson*[50], Roths kanskje mest selvrefleksive roman angående *Portnoy*

amerikansk forfatter fordi jeg mener at det som allerede er skrevet i denne sammenheng ikke fullt ut tar for seg mangfoldet og kompleksiteten i en slik relasjon. Roths jødiskhet begrenser seg ikke bare til at hans karakterer heter Epstein og Zuckerman, eller at mødrekarakterene er tilnærmet fallisk-symbolistiske, mens fedrene er fraværende og svake, eller at idealet for en ung mann hos Roth er utdanning, ikke suksess på idrettsbanen. Det er også et spørsmål om en energi, en stilistisk intensitet, og ikke minst, som Posnock skriver, et spørsmål om moral.

1.3 Forutsetninger

Til slutt i denne innledningen vil jeg eksplisere forutsetningene for oppgavens undersøkelse. Først vil jeg kort presentere de to romanene jeg har valgt å se nærmere på, for deretter å gi en skisse av resepsjonshistorien.

1.3.1 Romanene

Portnoy's Complaint er den eponyme hovedpersonen Alexander Portnoys uavbrutte monolog til sin psykonalytiker, Dr. Spielvogel. Om den er uttalt i en terapeutisk kontekst, eller bare en indre tankerekke forut for en slik, er usikkert i og med romanens siste setning og punchline, den eneste ikke formidlet av Alex, men av legen; "Now vee may perhaps to begin. Yes?" [40, s. 274] Alex, som er menneskerettighetsadvokat av yrke, forteller, i et frenetisk tempo, om sin oppvekst i en jødisk familie, om sin onani, både som ung tenåring og senere, om sine seksuelle eskapader med ikke-jødiske jenter, *shiksaer*. Monologen avsluttes med at han forteller om en reise til Israel, der et forsøk på å forføre en jødisk kibbutz-kvinne ender i et mislykket voldtektsforsøk som skyldes at Alex for én gangs skyld ikke

klarer å få ereksjon, og dessuten at kvinnen er ham fysisk overlegen. Romanens klimaks er en imaginær rettsak der Alex' tidligere kjæreste, Mary Jane "The Monkey" Reed, har avslørt hans promiskuøse og misogyne livsførsel, og han blir eksponert som en pervertert hykler. Alex formulerer gjennom hele sin monolog diagnoser av seg selv, analyser av sitt forhold til sine jødiske foreldre og røtter, og aggressive utfall både mot dem og sine kristne omgivelser.

I *Sabbath's Theater* møter vi den 64-årige dukketeaterutøveren Mickey Sabbath. Han er på alle måter fallert: Leddgikt har gjort ham kunstnerisk impotent, seksuell promiskuøsitet, i form av telefonsex med en student, har kostet ham jobben som lærer. Sabbath lever for sitt intense, erotiske forhold med kroatiske Drenka, som er tolv år yngre enn ham. Hennes kreftdiagnose og påfølgende bortgang leder Sabbath ut på en reise, både i det ytre og indre. Han reiser til New York for å overvære en gammel venns begravelse, samtidig som han minnes Drenka, sin ekskone Nikki som forsvant på mystisk vis og sin bror Morty som ble drept da flyet han styrte ble skutt ned av japanere i 1944. Tapsfølelsen, og den nostalgien den vekker, gjør det umulig for Mickey å fullføre det selvmordet han så sterkt lengter mot. I New York bor han hos en gammel venn, Norman, men oppnår å bli kastet ut derfra ved blant annet å onanere til et bilde av hans nitten år gamle datter, forsøke å forføre både hans kone og hushjelp og å gjennomføre datterens rom på jakt etter sexy undertøy og nakenbilder til sin erotiske forlystelse. Han reiser til New Jersey for å kjøpe seg plass på familiegravstedet, og dette innleder romanens rørende, assosiative avslutning som egentlig er et desperat forsøk på å vekke de døde til live. Han kler seg i den avdøde brorens kalott og brer flagget, som kisten han kom hjem i var drapert med, rundt seg for så å, som om det var et gjenopplivelsesrituale, urinere på Drenkas grav, og

romanen ender i en slags uforløst katastrofe for Mickey.

1.3.2 En analyse av resepsjonshistorien

Vi kan isolere tre tilnæringsmåter i resepsjonen av Roths romaner fra og med debuten i 1959: (1) Kritikken og angrepene fra jøder som har følt seg støtt og fornærmet av Roths fremstilling av dem. (2) De lesningene som fokuserer på Roths jødiske identitet og trekker veksler på denne intellektuelle tradisjonen i sine fortolkninger. (3) Nyere lesninger som søker å koble Roth fri fra sin etniske identitet ved enten å (3.1) lese ham inn i den generelle amerikanske litteraturhistorien, eller (3.2) lese ham som en modernistisk forfatter sidestilt med for eksempel Witold Gombrowicz og Milan Kundera.

Irving Howe er den klart mest berømte eksponenten for (1), og hans essay har som nevnt hatt stor innflytelse. Også den kjente, jødiske mystikeren og teologen Gershom Scholem har fordømt *Portnoy's Complaint* og skrevet:

Here in the center of Roth's revolting book [...] stands the loathsome figure whom the anti-Semites have conjured in their imagination and portrayed in their literature, and a Jewish author, a highly gifted if perverted artist, offers all the slogans which for them are priceless.⁷

Dette er kjernen i det tyngste argumentet mot Roth: En jøde svikter sitt folk ved å skrive frem posisjoner eller holdninger som senere kan brukes som skyts av anti-semitter. Smerten og lidelsen fra konsentrasjonsleirene taler gjennom Scholem når han spår fremtiden: "I daresay that with the next turn of history, not long to be delayed, this book will make all of us defendants at court." [11, s. 110] Det er interessant å merke seg at dette, i motsetning til Howes kritikk, er en moralsk dom som plasserer seg over eventuelle estetiske vurderinger: Roth er rett nok en begavet forfatter, men han er et pervertert menneske. En slik vurdering

⁷Sitert fra [11, s. 110].

kan kanskje bringe tankene til Harold Blooms opplevelse av en annen omdiskutert jøde i litteraturen, Shylock. Scholem beskylder Roth for å ha gjenskapt den karakteren Bloom omtaler slik: "It would have been better for the Jews, if not for most of *The Merchant of Venice's* audiences, had Shylock been a character less conspicuously alive." [5, s. 174] Det er nettopp fordi Shakespeare og Roth har skrevet sine jødiske "monstre" inn i sterke litterære verk at de kan være virksomt anti-semittiske. Harold Bloom skriver et annet sted at "the confrontation between the late Irving Howe and Roth over Roth's supposed self-hatred is pragmatically prehistoric" [6, s. 2], men det betyr ikke at (1) har mistet sitt fotfeste som lesemåte. Selv om ikke Roth's obskøne mesterverk *Sabbath's Theater* møtte like massive reaksjoner som *Portnoy*, så har også den avstedkommet beslektede reaksjoner. Hvis vi skal forsøke å formulere en felles tese for (1), kan vi oppsummere på følgende måte: (i) Philip Roths eventuelle estetiske suksess veier ikke opp for de moralske svakhetene ved hans romaner. Hans jødiske stereotyper og arketyper skader jødernes interesser i USA og romanene hans som kunstverk.

Den mest åpenlyse representanten for (2) er Alan Coopers bok *Philip Roth and the Jews*, men store deler av den begeistrede resepsjonen av Roths *oeuvre* praktiserer denne lesemåten i en eller annen form. Han forstår Roth som en jødisk forfatter, og forsøker å fortolke og vurdere ham i henhold til en slik kontekst: "The main Jewish question [...] was Who is a Jew. The American spin on the question, iterated by Roth's protagonists, was Why should my being Jewish keep me from sharing in the American dream?" [11, s. 21] Med dette *in mente* leser Cooper hele Roths forfatterskap, og han diskuterer hele veien med ulike (1)-beslektede posisjoner. Et kanskje mer interessant eksempel er Ranen Omer-Shermans bidrag om *Sabbath's Theater* til den flotte antologien *Philip Roth: New*

Perspectives on an American Author utgitt i 2005. Han forstår Sabbath's galskap som et slags etnisk og eksistensielt identitetstomrom.

Like most of Roth's later work, the novel raises important questions about the nature of impersonation and linguistic selfhood. This is consistent with Roth's earlier insistence that the meaning of Jewish culture could be explained by language and argument. Throughout, *Sabbath's Theater* poses the nagging question about just what "essence" undergirds the performativity of ethnic difference with far greater urgency than we are accustomed to: who really is Mickey Sabbath?[34, s. 174]

Konseptet "linguistic selfhood" gjør Omer-Sherman i stand til å anlegge et mer komplekst syn på etnisk identitet og dens manifestasjon i skrift; begrepene "essens" og "performativitet" satt i sammenheng med Mickey Sabbath muliggjør grundige analyser som vi skal komme tilbake til senere. Et forsøk på å oppsummere (2) kan arte seg slik: (ii) Manifestasjonen av Philip Roths jødiske bakgrunn i romanene hans åpner opp for fortolkningsmuligheter og perspektiver på hans litterære form, og disse bidrar til å styrke romanenes estetiske verdi.

Det er relativt langt mellom lesninger som utelukkende befinner seg innenfor (3), men Ross Posnocks bok er et eksempel, James Woods anmeldelse av *Sabbath's Theater* i *The New Republic* et annet. Posnock mener at den etnisk-jødiske lesningen for lenge har hatt monopol på Roth og at den har blitt begrensende og reduserende etterhvert som forfatterskapet har endret seg og fått mer universell gyldighet. Han ønsker både (3.1) og (3.2), og angriper dette ad to veier. Roth befinner seg i forlengelsen av Whitman og Emerson i at han følger deres transgressive opprørsprosjekt mot tradisjonell rasjonalisme. Man skaper en ny diskurs for å kunne formidle sannheter konvensjonell språkbruk er avskåret fra.

The trap that ensnares Kepesh is the same one facing Coleman Silk, the trap of mastery: "there is the drive to master things, and the thing that is mastered

is oneself“. This is Roth’s version of the ”dialectic of enlightenment.“ Imprisonment in one’s means of survival lurks within ”the drama that underlies America’s story“—the upping and leaving to ”become a new being“.[38, s. 32]

Posnock leser Roth inn i mer romantiske, amerikanske motiver ved å gjøre protagonisten i *The Human Stain* til eksponent for et spørsmål om herredømme over eget liv. Den romantiske versjonen av menneskelige grunneksistensialer gjør selvskapelse til det sentrale spørsmålet i romanen, og i den amerikanske historien generelt. Posnock trekker også frem noen temaer, som uansett lesemåte er sentrale i Roths romaner; sosialiseringsmakt, autonomiseringsprosesser, eksistensielle identitetsstrategier, uten å ty til etnisitet som tolkningsredskap. Overskridelsesdiskursene settes innenfor en amerikansk ramme.

(3.2) viser seg for eksempel slik:

Along with Václav Havel, Kundera and Roth share an abiding suspicion of lyricism and utopian thinking, of pastorals and idylls, all fantasies of regression cultivated by totalitarianism (and, for Roth, American exceptionalism) to erase the past and sanitize the present.[38, s. 63]

Posnock leser Roth som politisk og eksistensielt beslektet med tsjekkerne ved å gjøre hans grenseoverskridelse og språklige eksentrisiteter til et opprør mot et metaforisk diktatur. Vi kan oppsummere (3) slik: (iii) Philip Roths forfatterskap har vokst utover de etniske rammene de er skapt innenfor, og må leses i en større litteraturhistorisk kontekst for at vi til fulle skal forstå begrepene hans diktning hviler på.

1.4 Om identitetsbegrepet

I kapittel to skal jeg ta for meg en del aspekter ved det jødiske og det amerikanske, men også hittil i innledningen har jeg skrevet at jeg er interessert i den jødiske, amerikanske og jødisk-amerikanske identiteten. Identitetsbegrepet har, gjennom postmodernistisk og

poststrukturalistisk tenkning, blitt så gjennomteoretisert at enhver bruk av det kan synes problematisk. En slik problemstilling griper også inn i Roths forfatterskap: Det synes som at Roths litterære produksjon deler seg og opptrer langs to ulike linjer i forhold til spørsmålet om etnisk identitet. På den ene siden har vi de postmodernistiske romanene som utforsker identitet gjennom spill, lek og labyrintiske bevegelser. Blant disse finner vi Zuckerman-bøkene fra *The Ghost Writer* til *Counterlife*, samt *Deception* og *Operation Shylock*. På den andre siden finner vi et mer modernistisk prosjekt som undersøker forholdet mellom subjektets egen identitetsfølelse og dennes konflikt med omverdenen. De viktigste modernistiske romanene er *Goodbye, Columbus*, *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater*, og det disse har til felles er at deres protagonister deler den livsfølelse og eksistensielle strategi som gjør dem til outsiders i sitt eget miljø, samtidig som de blir nådeløse kritikere av omverdenen; det amerikanske wasp-samfunnet.

Denne oppgaven dreier seg om to av de antatt modernistiske romanene og forholder seg derfor til identitetsbegrepet slik det opptrer i dem, noe som gjør det aktuelt å undersøke om det ligger en eller annen form for essensialisme til grunn for både romanene og mine lesninger. I *The Facts* finner vi et eksempel på hva Roth mener det betyr å være jøde:

To me, being a Jew had to do with a real historical predicament into which you were born and not with some identity you chose to don after reading a dozen books. I could as easily have turned into a subject of the Crown by presenting my master's degree in English literature to Winston Churchill as my new wife would become a Jew by studying with Jack Cohen, sensible and dedicated as he was, for the rest of her life.[42, s. 126]

Er det slik at den jødisk-amerikanske identiteten Mickey og Alex forholder seg til, og gjør opprør mot, er en ontologisk fundert størrelse? La oss først se på følgende observasjon gjort av Irving Howe: Han skriver at Roths estetiske opprør i *Goodbye, Columbus* og *Portnoy's*

Complaint et er opprør mot "a fate of birth"[23, s. 76]. Det er grunn til en viss skepsis mot fenomenet *skjebne* slik vi ser det eksemplifisert i Rothsitatet. Og når Howe videre identifiserer en "quintessentially 'Jewish will'"[23, s. 70] gir det næring til mistankene. For hvis det er en *fiksert* historisk skjebne Alex og Mickey forholder seg til, og denne oppgaven baserer seg på, så representerer det et betydelig problem i møte med poststrukturalistisk teori.

Hélène Cixous' bok *Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint*, der hun skriver om Derridas jødiske (ikke-)identitet, representerer et slikt perspektiv. Hun skriver at "[b]etween Jew, the word, and him as between two invisible ends of an invisible cord run all the tremors of thought." [10, s. 4] Derrida er bundet til *ordet* jøde med en usynlig navlestreng, omspunnet av et livs tanker. Cixous oppløser begrepet om identitet ved å knytte dets opphav til et ord blant andre ord og ved å vise den identifiserte som en spiller: "he has spun an infinite web, all of whose figures we shall not manage in our lifetime to perceive." [10, s. 6] At dekonstruksjonens far har spilt sin etniske identitet over sidelinjen er ikke i seg selv noe som har konsekvenser for jøder i Amerika som forholder seg til seg selv som jøder med referanse til "a spiritualized form of [...] belief" (Emma Lazarus). Men er ikke ethvert menneskeliv like mystisk som Derridas? Flyter ikke Philip Roth og Alexander Portnoy utover de spatiale grensene jeg har snakket om? Oppløses ikke denne begrepslige topografien fullstendig i møte med menneskelivet?

Selv om han selv har skrevet romaner som forsøker å angripe identitetsspørsmål fra en klart antiessensialistisk synsvinkel, og selv om Cixous' beskrivelser av Derrida åpenbart klinger med i de mer performative aspektene spesielt ved *Sabbath's Theater*, så tror jeg det er viktig å se på hvordan Roth egentlig bruker jødisk identitet som ressurs i romane-

ne. Alexander Portnoy og Mickey Sabbath er tydelig historisk situerte, i ulike sfærer. De veksler de trekker på jiddisch litteraturarv og kulturell identitet er like tydelig situerte. Roth er, på mange måter, en utpreget samtidsforfatter, og de to romanene jeg arbeider med krever ikke et fiksert identitetsbegrep for å operere i et spatielt felt der grenser finnes og kan overskrides. *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater* forholder seg altså til det jødiske spørsmålet Alan Cooper formulerte (se 1.3.2) "Who is the Jew?" Postmodernistiske romaner, på hvilket *The Counterlife* regnes som et kardinaleksempel, forsøker i stedet å besvare dette spørsmålet: "How do we, as contemporary American Jews, represent ourselves?" [18, s. 272] Tresa Grauer beskriver den postmoderne situasjonen og *The Counterlives* svar slik:

Whether autobiographical or fictional, historical or mythical, traditional or experimental, contemporary stories of Jewish American identity work against a single, monolithic self-definition and describe instead what Philip Roth calls the "and/and/and/and/and" of possibilities. [18, s. 272]

I lys av dette er det min oppfatning at vi må slå oss til ro med at våre to romaner ikke fullt ut deler det postmoderne prosjektet, samtidig som vi ikke må glemme at "the taxonomies are a function of criticism, and not of the literature itself" [18, s. 273] og at begreper som jødisk identitet, og antagonisme og transgresjon i forhold til dette, er tolkningsredskaper, og ikke ontologisk bærekraftige størrelser.

En slik mer konstruktiv oppfatning av identitet finner vi for eksempel hos Charles Taylor⁸, men også hos den amerikanske filosofen Kwame Anthony Appiah. Han skisserer, i sin bok *The Ethics of Identity*, en "etnogenetisk" [2, s. 64] prosess som ligger bak oppståelsen av kollektive identiteter. Han påpeker først av alt at poststrukturalismens oppløsning av identiteten ikke har slått rot i mainstreamdiskursens bruk av begrepet:

⁸Se for eksempel [54].

The contemporary use of "identity" to refer to such features of people as their race, ethnicity, nationality, gender, religion, or sexuality first achieved prominence in the social psychology of the 1950s—particularly in the work of Erik Erikson and Alvin Gouldner. The use reflects the conviction that each person's identity—in the older sense of who he or she truly is—is deeply inflected by such social features. And it is a fact of contemporary life that this conviction is increasingly prevalent. In political and moral thinking nowadays it has become commonplace to suppose that a person's projects can be expected to be shaped by such features of his or her identity and that this is, if not morally required, then at least morally permissible.[2, s. 65]

Også denne oppgavens identitetsbegrep peker i retning av det Appiah her beskriver, og det er, som nevnt, mangt å kritisere dette begrepets fundament for, men Appiah beskriver en interessant omvendt kausalitet i sin etnogenese. Han oppsummerer slik:

Where a classification of people as Ls [L er et utbyttbart eksempelpredikat] is associated with a *social conception* of Ls, some people *identify as* Ls, and people are sometimes *treated as* Ls, we have a paradigm of a social identity that matters for ethical and political life.[2, s. 69]

Hvis vi oppfatter identitet som noe en gruppe internaliserer i møte med andre grupper, og at de ytre og indre mekanismene som følger er en konsekvens av denne "selvbenevnelsen", kan vi forsøke å gi et positivt konsept om identitet som kan fungere i forhold til de jødisk-amerikanske protagonistene Alex og Mickey.

Første forutsetning for å kunne snakke om en kollektiv identitet er "the availability of terms in public discourse that are used to pick out the bearers of the identity by way of criteria of ascription"[2, s. 66-7]. Den jødisk-amerikanske gruppen er veletablert i amerikansk offentlighet, og vi har et massivt antall begreper og termer som identifiserer dem utad, noe som er beskrevet i denne oppgavens kapittel to. Disse identifiserende termene utgjør den sosiale konsepsjonen av et kollektiv, men har ikke et uttømmelig og endelig determinerbart innhold. Appiahs beskrivelse av termenes innhold og karakter bringer tankene til et Wittgensteiniansk familielikhetsforhold: "For a social conception to exist, it is

enough that there be a rough overlap in the classes picked out by the term 'L'“[2, s. 67]. Videre må altså den sosiale konsepsjonen internaliseres ”as parts of the individual identities of at least some of those who bear the label.“[2, s. 68] Dette bevirker den individuelle agentens ”identifisering som“ medlem, eller bærer, av identitet. En agent med en internalisert identitet kan la dette påvirke sine følelser, handlinger og ytre atferd.

Det er min klare oppfatning at både Mickey og Alex gjør alt dette på en gang. De opptrer i mange situasjoner som jødisk-amerikanske individer og føler, handler og opptrer deretter. Appiahs tredje, og siste, forutsetning er kravet om eksistens av ”patterns of behavior towards Ls, such that Ls are sometimes *treated as* Ls.“[2, s. 68] Anti-semittisme er vel det opplagte eksempelet på at jøder blir behandlet som jøder, men det kan også virke internt, eller på andre måter positivt. De tyske jødernes hjelpeorganisasjoner i New York under immigrasjonsbølgen på 1880 og -90-tallet er et eksempel på det interne, og Appiah nevner følgende velmente, eksterne eksempel i forhold til den kollektive gruppen: ”Consider the person who, in the late 1930s, urged her German Jewish friends to leave the Third Reich“[2, s. 69].

Appiahs begrep om identitet er ikke like ontologisk kostbart som essensialistiske alternativer, og unngår på den måten mange poststrukturalistiske innvendinger. Fundamentet er ikke metafysisk, men sosiologisk og empirisk og er på den måten mer anvendelig i etiske, politiske og intellektuelle analyser. Jeg tror den jødisk-amerikanske identiteten, slik jeg benytter og forstår den, i stor grad er sosiologisk, spesielt fordi den er fundert på historiske aspekter ved immigrasjonen i en gitt periode.

2 Ekstremfiksjonens røtter – historie og kontekst

Ordet er forbundet med ordet, aldri med mennesket. Og jøden er forbundet med sitt jødiske univers. Ordet bærer vekten av hver eneste bokstav, og israelitten bærer fra tidenes morgen vekten av sitt eget bilde.

Edmond Jabès (*Spørsmålenes bok*)

It's only when I'm shouting that I *begin* to think straight! It's my rationality that makes me shout! Shouting is how a Jew *thinks things through!*

Mickey Sabbath

I dette kapitlet skal jeg undersøke grunnlaget for å forstå begreper som transgresjon og antagonisme i en jødisk-amerikansk kontekst. Mine lesninger av Sabbath's Theater og Portnoy's Complaint hviler på en relativt bred forståelse av jødisk-amerikansk identitet, derfor er det nødvendig med en eksposisjon av de historiske, biografiske, kulturelle og litteraturhistoriske forutsetningene. Først skal vi se på de jødiske immigrantenes historiske bakgrunn. Deretter vil jeg presentere Roths biografi, verk og selvbiografi. Og til slutt vil jeg forsøke å sette Roth inn i en større litteraturhistorisk sammenheng ved hjelp av noen ulike innfallsvinkler til ham spesielt og jødisk-amerikansk fiksjon generelt.

2.1 Historisk bakgrunn

I det amerikanske samfunnet knyttes individene i stor grad til sine opphav. Dette har etterlatt tydelige spor i de fleste forfattere som er etterkommere av immigranter. Vi skal se at for de jødisk-amerikanske forfatterne generelt, og Roth spesielt, har dette en avgjørende betydning for det verdensbildet og den livsfølelsen de litterære verkene bygger på.

2.1.1 Fra den gamle til den nye verden

Historien til de amerikanske jødene som Roth er en av, og som hans romaner dreier seg om, begynte på mange måter 1. mars 1881 med attentatet på Russlands tsar, Alexander II. Han hadde vært en relativt moderat statsleder, men da hans regime endte og Alexander III overtok tronen, tok det bare uker før pogromene var i gang. Den påfølgende utvandringen var eksplosiv. Det var historiens største jødiske *exodus*, og Irving Howe sammenligner det forutgående attentatet med romernes angrep på Jerusalem i år 70 og utkastelsen av Spanias jøder i 1492. Det finnes ingen god statistikk hva eksakte tall angår, men man regner med at over to millioner jøder ankom USA mellom 1881 og 1914, og at flesteparten var fra Øst-Europa. De fleste av disse reiste nesten direkte fra den russiske landsbygda til New York, noen få fikk en kort urbaniseringsbuffer i de øst-europeiske storbyene. Kultursjokket var enormt, og utvandringen et kolossalt traume.

På tross av en viss vestlig innflytelse, og en slags sekularisering, var en øst-europeisk jødisk landsby, en *shtetl*, et ytre sett svært primitivt samfunn, men med helt unike verdier som skulle bli svært viktig også i det nye landet. Alle i *shtetlen* var like fattige, og en økonomisk herskerklasse fantes ikke. Først utover på 1800-tallet ble totalreligionen til en viss grad utfordret. Økonomiske idealer sto hele tiden langt tilbake for intellektuelle bestrebelse; ordet sto høyest:

Scholarship was, above all else, honored among the Jews – scholarship not as "pure" activity, not as intellectual release, but as the pathway, sometimes treacherous, to God. A man's prestige, authority, and position depended to a considerable extent on his learning.[24, s. 8]

Religiøs fundert lærdom og boklighet førte ikke nødvendigvis til intellektuell ensretting. Mange leste mye; både Talmud og Tolstoj. Denne orienteringen danner grunnlaget for den

jødisk-amerikanske kulturen. Sosialistisk skolering, organisasjoner og lesegrupper gjorde mye for det jødiske samfunnet.

Sekulariseringen og moderniseringen avstedkom en hel kultur som ikke skulle slippe jødene før etter mange tiår i USA: *Yiddishkeit*⁹. Forskere som har arbeidet med denne delen av den jødiske kulturhistorien legger stor vekt på jiddisch som språk og dettes fremvekst i litteratur. Men man må ikke misforstå møtet mellom den primitive *shtetl* og moderniteten; *Yiddishkeit*, som tilhørte modernitetens inntog, tilhørte også de ubegripelig tunge, kulturelle tradisjonene som samfunnet levde etter og for. ”Modernistene“, hvis man kan kalle dem det, tok ikke skikkelig avstand fra de gamle verdiene, og tradisjonalistene forble ikke totalt avvisende overfor nye idéer: ”The past remained vivid, even beautiful, to those who found themselves attacking it as obsolete, while the future enticed, almost against their will, those who declared themselves defenders of the past.”[24, s. 18] Dette iboende paradokset følger *yiddishkeit* helt frem til Philip Roth og den jødisk-amerikanske postimmigrantidentiteten:

The culture of *Yiddishkeit* – at once deep-rooted and precarious, brilliant and short-breathed – had always to accept dilemma as the ground of its existence. It had always to accept the burden of being at home neither entirely with its past nor entirely with the surrounding nations. Out of its marginality it made a premise for humaneness.[24, s. 18]

Men det at den kulturelle utviklingen i *shtetl*en og i jødenes videre liv er fylt av indre motsetninger betyr ikke at jødenes følelse av samhold og enhet overfor den ytre verden

⁹Irving Howe skriver følgende om begrepet: ”Like other important terms in cultural discourse, *Yiddishkeit* has no single, agreed-upon meaning. No one has monopoly on the term, and, naturally enough, different groupings of opinion within the Jewish world have used it in different ways. Yet there may be the possibility of some common, minimal usage.

As I use the term here, *Yiddishkeit* refers to that phase of Jewish history during the past two centuries which is marked by the prevalence of Yiddish as the language of the east European Jews and by the growth among them of a culture resting mainly on that language. The culture of *Yiddishkeit* is no longer strictly that of traditional Orthodoxy, yet it retains strong ties to the religious past. It takes on an increasingly secular character yet is by no means confined to the secularist elements among Yiddish-speaking Jews. It refers to a way of life, a shared experience, which goes beyond opinion or ideology.”[24, s. 16]

ble svekket.

Shtetlens enhet var på mange måter garantert av det ytre presset. De russiske jødene var henvist til et slags reservat¹⁰; det var juridisk begrenset hvor de hadde anledning til å slå seg ned. Fordi jødene opplevde en slik motstand utenfra, var det aldri fare for dype indre splittelser. Deres spesielle, og på mange måter paradoksale, kulturelle verden ble bevart, i all sin motsetningsfylde. Jødernes sterkeste forsvar mot omverdenens trykk har alltid vært familien, og i en *shtetl* dannet den fundamentet for hele samfunnet. Dette gikk tungt på bekostning av enhver form for individualisme:

In so heavily ritualized a world there was little room for individuality as we have come to understand it, since the community was the manifestation of God's covenant with Israel, as the family was the living core of the community.
[24, s. 13]

Kollektivismen gjennomsyrrer det religiøse livet, kulturen, og ikke minst familien.

Vi kan anta at omkring to millioner øst-europeiske jøder reiste til USA i perioden mellom attentatet på Alexander II og begynnelsen på første verdenskrig, men situasjonen i det nye landet var ikke så mye bedre. Den amerikanske ghettoen, på Manhattans Lower East Side, var et sant helvete å leve i, og Irving Howe skriver at "living conditions in the Jewish quarter during the last decades of the nineteenth century were quite as ghastly as those of early-nineteenth-century London." [24, s. 88]

Én ting var imidlertid grunnleggende annerledes i USA enn i gamlelandet:

Yet in spite of all the deprivation, it was different, and it was better than in any *shtetl* – because, for five cents, the miserable immigrant could buy himself a subway ride to any place in the vast expanse of New York City. He was free to wander, free to go anywhere he wished. It was this freedom which was ultimately to change even the horrors of the ghetto. [17, s. 128]

¹⁰The Pale of Settlement comprised that area of czarist Russia in which the Jews were legally authorized to settle. The Pale covered an area of about 386,000 square miles, from the Baltic Sea to the Black Sea. By 1897, slightly less than 4,900,000 Jews lived there, forming 94 percent of the total Jewish population of Russia and about 12 percent of the population of the area. [24, s. 5]

Den nyvunne friheten fra statlig og annen organisert undertrykkelse førte til flere endringer for de jødiske immigrantene. Pressefrihet og frihet til å benytte sitt eget språk førte til en voldsom oppblomstring av skriftkultur, primært i form av aviser.¹¹ Aviskulturen besto ikke bare av klassisk journalistikk, den største avisen *Jewish Daily Forward* ga også rom for både leserbrevspalte med svar fra redaktøren¹². Unge forfattere ble oppfordret til å sende inn fortellinger og skjønnlitterære tekster. Leserbrevene ga folk anledning til å omsette sine erfaringer i skrift, og de leverte ikke minst massivt materiale til forfatterne. Den bekymringen som folk flest slet mest med var faktisk konsekvensene av den nye mobiliteten. I en *shtetl* kunne man se for seg, med gru, hva som ville skje hvis en familie på en eller annen måte ble splittet opp, men man slapp å forholde seg til det som en realitet. Det var rett og slett ikke noe sted å dra, ingen å rømme til. En familie var en familie, slik en jøde var en jøde. Men på Lower East Side var det ikke bare jøder. Og det var ikke noe problem å komme seg derfra, en *nickel* var alt som skulle til.

Den jiddische litteraturen, som primært henvender seg til immigrantene selv, og ikke deres amerikansk-fødte barn, dreier seg stort sett om denne nye trusselen. Hva hvis barna ikke lenger er villig til å tilbringe hele sitt liv innenfor familiens trygge rammer? Hva skjer hvis et barn ikke er villig til å passe på sine foreldre til de dør? Generasjonskløften avtegnet seg klart og tydelig gjennom at de som var født i USA primært forholdt seg til engelsk språk, der foreldrene deres snakket og leste jiddisch.

¹¹”Literally every adult Jew read a Yiddish newspaper. In the peak years of the 1920s, the circulation of the Yiddish daily press in New York City alone was nearly seven hundred thousand, and conservative estimates suggested that each paper was read by three adults, accounting for a readership of over two million people. More than any other institution, the Jewish press reflected the sense of expanding freedom which the Jews enjoyed in America.”[17, s. 131]

¹²Et utvalg av brevene sendt til avisen, samt redaktørens svar er utgitt i boken *A Bintel Brief*[31], som gir et interessant innblikk i livet på Lower East Side og ikke minst den jiddisch-amerikanske bevissthetens fødsel.

2.1.2 Assimilering – The Swede

En generasjons assimilering kunne bare gjøre så mye. Det var barna til de første amerikanskfødte jødene som virkelig skulle fjerne seg fra sitt jødiske opphav. I Roths kritikerrosste og Pulitzerprisbelønte roman *American Pastoral* møter vi en fullstendig amerikanisert jøde i Seymour Levov, i nabolaget kalt Swede på grunn av sitt nordiske utseende og atferd. Hans amerikanskhet vekker beundring blant hans naboer og venner, spesielt i barndommen:

The Jewishness that he wore so lightly as one of the tall, blond athletic winners must have spoken to us too – in our idolizing the Swede and his unconscious oneness with America, I suppose there was a tinge of shame and self-rejection. Conflicting Jewish desires awakened by the sight of him were simultaneously becalmed by him; the contradiction in Jews who want to fit in and want to stand out, who insist they are different and insist they are no different, resolved itself in the triumphant spectacle of this Swede who was actually another of our neighborhood Seymors whose forebears had been Salomons and Sauls and who would themselves beget Stephens who in turn would beget Shawns. Where was the Jew in him? You couldn't find it and yet you knew it was there. Where was the irrationality in him? Where was the crybaby in him? Where was the wayward temptations? No guile. No artifice. No mischief. All that he had eliminated to achieve his perfection. No striving, no ambivalence, no doubleness – just the style, the natural physical refinement of a star.[43, s. 20]

Beskrivelsen av Swede, eller av følelsen av å oppleve Swede, viser mye av den historien som allerede er skissert og mye av det som videre skal diskuteres. Swede har blitt amerikansk, men som Roth skal vise og som jeg skal undersøke, har det hatt sin svært høye pris. Det viktige i denne sammenheng er å se hvordan de *mer* jødiske vennene, inkludert romanens forfatter-forteller, Nathan Zuckerman, kontrasterer seg selv med Swede. Ambivalensen, usikkerheten, narsissismen, tvilen og dobbeltheten som preger Zuckerman er borte hos Swede. Zuckerman er en fullstendig sekularisert jøde, mer moderne enn de fleste, likevel sitter den mentale arven etter immigrantene så tungt i.

2.2 Biografi og selvbiografi

Roth er kjent for å ha hentet inspirasjon i sitt eget liv og benyttet dette i sitt forfatterskap, noe som har fått store konsekvenser, både estetisk og resepsjonshistorisk. Som nevnt har den utydelige fiksjonsstatusen i verkene avstedkommet mange aggressive reaksjoner, men også i mer begeistrede lesninger spiller biografien en vesentlig rolle. Spesielt hans egen selvbiografi, *The Facts*, er en viktig ressurs for de fleste Roth-forskere.

2.2.1 Liv og verk

Det var i Newark, i et urbant forstadsområde i New Jersey, at Philip Roth vokste opp som andre sønn av amerikanskfødte foreldre. Besteforeldrene hans var immigranter fra øst-Europa. Nabolaget Weequahic var over 90 prosent jødisk, og både grunnskolen og Weequahic High hadde tilsvarende andel jøder. Roth beskriver sin egen oppvekst som trygg og beskyttet¹³. Han bodde i Newark til han ble 17 år, da han, etter kort tid på et college i byen, flyttet til Bucknell University der han studerte litteratur og tok en grad i engelsk. Etter videre studier på University of Chicago, som satte ham i kontakt med et større litterært miljø, og en periode i militæret der han skrev informasjonsskriv, begynte han å undervise ved universitetet. I denne perioden møtte han ikke bare Saul Bellow, et av hans store litterære forbilder, men også hun som skulle bli hans kone, Margaret Martinson. Henne treffer vi igjen senere som Josie Jensen i *The Facts*, Maureen Tarnopol i *My Life as a Man* og delvis The Monkey i *Portnoy's Complaint*.

Roth ble belønnet med National Book Award for debuten *Goodbye, Columbus* i 1959

¹³”Our low-middle-class neighborhood of houses and shops – a few square miles of tree-lined streets at the corner of the city bordering on residential Hillside and semi-industrial Irvington – was as safe and peaceful for me as his rural community would have been for an Indiana farm boy.”[42, s. 30]

og opplevde aldri å være en ukjent og ubetydelig forfatter. Fortellingene i denne samlingen var allerede publisert i store tidsskrifter, for eksempel "Conversion of the Jews" som var trykket i *The New Yorker*, og hadde vakt oppsikt. Hans to første sekstitallsromaner fikk relativt sett mindre oppmerksomhet, og var også muligens mindre estetisk vellykkede, men i 1969 ble Philip Roth en kommersiell, litterær og populærkulturell sensasjon. *Portnoy's Complaints* fremstilling av hovedpersonen, kvinner og ikke minst den tidvis svært eksplisitte sexen garanterte en eller annen form for skandale, spesielt Roths og Portnoys jødiskhet tatt i betrakning. Hvis man legger til at Portnoy på avgjørende punkter deler karaktertrekk og biografi med Roth selv, kan man forstå hvor langt bokens konsekvenser ville strekke seg. *Portnoy's Complaint* ble en enorm bestselger, og innbrakte Roth 250 000 dollar bare i forskuddsbetaling[42, s. 157]. Boken førte til kjendisstatus for Roth, men den representerte også et litterært gjennombrudd. Selv om hans tre første bøker hadde gjort en viss suksess og vært populære blant kritikere, skriver han at *Portnoy* var "a book imprinted with a style and a subject that were, at last, distinctively my own." [42, s. 159] Gjennombruddet, sammen med den merkverdige opplevelsen av å utgi en bok med en slik gjennomslagskraft, farvet i sterk grad de neste ti-femten årene i Roths litterære karriere. Roth skriver at *Portnoy* "determined every important choice i made during the next decade" [42, s. 137]. Bøkene om Roths litterære alter-ego Nathan Zuckerman bærer preg av dette. Den første tetralogien om Zuckerman, som består av *The Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound*, *The Anatomy Lesson* og *The Prague Orgy* er historien om en ung forfatter som skriver en skandaløs bestselger med tittelen *Carnovsky*, og må forholde seg til konsekvensene av denne, både i forhold til familie, venner, omverden og egen skriving. Karakteren Zuckerman, som biografisk sett deler svært mye, men ikke alt, med Roth selv,

skulle følge ham helt til romanen *Exit Ghost*, hvis tittel både er en referanse til den første Zuckerman-boken og et sitat fra *Macbeth*¹⁴, fra 2007. Men Roth skrev en annen av sine beste bøker allerede i 1974, nemlig *My Life as a Man*. Denne romanen var Roths mest eksperimentelle bok til da, og inkluderer forfatteren Peter Tarnopols¹⁵ selvbiografiske fortelling, samt to noveller ”skrevet av“ Tarnopol om Nathan Zuckerman.

Etter den femte boken om Zuckerman, *Counterlife*, fra 1986, tok Roths karriere en litt annen retning. En personlig krise i 1987 orienterte Roth vekk fra etterspillet etter *Portnoy* og Zuckerman-karakteren, og over på en mer selvsentrert, eksistensiell problematikk. Selvbiografien *The Facts* innførte Philip Roth som karakter og hovedperson, selv om den Roth vi møter her, og i den andre biografiske boken, *Patrimony*, er en annen enn den fiktive romankarakteren Roth som senere dukker opp. Til Roth-romanene hører de bemerkelsesverdige *Operation Shylock* og *The Plot Against America* og den mer gjennomsnittlige *Deception*. Der førstnevnte på labyrintisk vis sirkler rundt jødiske identitetsproblemer, er *The Plot...* en episk, kontrafaktisk historisk roman. *Sabbath's Theater* er nærmest en anomali i forhold til Roths senere forfatterskap, og protagonisten skiller seg skarpt fra Roth, Zuckerman og delvis Kepesh. I denne romanen viser Roth seg fra en mer tragisk og sorgtung side gjennom en intensitet man ikke ofte møter i romaner med en slik grunn-tone. Kanskje var *Sabbath* likevel nødvendig for å skrive de roligere og mer kontemplative romanene i hans trilogi om ”det amerikanske problemet“: *American Pastoral, I Married*

¹⁴At det er akkurat *Macbeth*, og ikke for eksempel *Hamlet*, kommer frem i et intervju i The Guardian skrevet av Roth-kjenneren Hermione Lee. *Macbeth* er et av flere Shakespeare-stykker som går igjen som referanse i Roths romaner.

¹⁵Navnet Tarnopol er muligens hentet fra den polske varianten av navnet på den ukrainske byen Ternopil. Denne byen var okkupert av nazi-Tyskland fra 1941 til 1944, og jødene som bodde der, og utgjorde omkring 40 prosent av befolkningen ble forfulgt, drept, og sendt i arbeids- og dødsleire. På 1650-tallet var det også voldsomme pogromer i Ternopil og andre jødiske byer i Ukraina, og det antas at kosakkene drepte 20-30 000 jøder i løpet av kort tid, et antall som utgjorde omtrent halvparten av alle jødene i Ukraina på det tidspunktet.

a Communist og *The Human Stain*.

2.2.2 Selvbiografi – Roths jødiske janusansikt

Portnoy og *Sabbath* viser én side av Roths forhold til sin jødiskhet. Men *The Facts* viser en annen, som kanskje i et litt lavere tempo har potensiale til å belyse hva som egentlig skjer når Philip Roth skriver om jøder. Roth innleder sin selvbiografi med et brev til Zuckerman med spørsmål om han synes dette manuset kan publiseres eller ei, og boken avsluttes med Zuckermans svar til Roth: et rungende nei. Zuckerman etterlyser aggresjonen, sinnet, ambiguiteten, dobbeltheten og usikkerheten som preger Roth når han skriver om fiktive jøder og ikke seg selv. Hvordan kan barndommen ha vært så trygg, foreldrene så hyggelige og møtet med universitet så *bildungsaktig*? ”I’m not a fool, and I don’t believe you“[42, s. 168] er Zuckermans hilsen til sin skaper.

Slik jeg ser det, overdriver Zuckerman. Han ser ikke at Roths jødiske dobbelthet krever to ansikter, to forhold til etnisk identitet. I et essay skrevet i 1974 med tittelen ”In Response to Those who Have Asked Me: ’How Did You Come to Write That Book, Anyway?’“[44] skriver Roth om de prosjektene som ligger til grunn for *Portnoy*. To ufullendte manuskripter med to helt ulike jødiske hovedpersoner opptok forfatteren i siste halvdel av sekstiårene. Det første hadde tittelen *The Jewboy* og var et slags eventyr om en aggressiv jødisk gutt med stor appetitt på det meste. Det andre, *The Nice Jewish Boy*, befant seg på sett og vis på den andre siden av skalaen. Historien dreier seg om den rett nok noe undertrykte, men respektable, unge, jødiske mannen som streber for sosial aksept.¹⁶ Roth skriver at det var syntesen av disse to tekstene, og posisjonene, som gjorde

¹⁶Denne teksten ble for øvrig oppført i en slags teaterworkshop med en ung Dustin Hoffman i tittelrollen[44, s. 30].

Portnoy mulig:

Once again (as I now see it) I was oscillating between the extremes of unmanagable fable or fantasy and familiar surface realism or documentation, and thereby holding at bay what was still trying to become my subject, if only I would let it. I had already described it, unknowingly, in the antipodal titles of the two projects previously abandoned: the argument between the Abel and Cain of my own respectable middle-class background, the Jewboy and the nice Jewish boy.[44, s. 33]

Roth, slik vi møter ham i *The Facts*, har et komplisert forhold til sin egen jødiskhet, men han hater ikke. Objektene for hans hat er *goyische*¹⁷, som for eksempel hans kone. Den jødiske familien Roth vokste opp i, minner mye om den som er beskrevet i *shtetl*-tilværelsen, men varmen og tryggheten er en helt annen:

In our lore, the Jewish family was an inviolate haven against every form of menace, from personal isolation to gentile hostility. Regardless of internal friction and strife, it was assumed to be an indissoluble consolidation. *Hear, O Israel, the family is God, the family is One*. [42, s. 14]

Den jødiske kjernefamilien var bærer av noen grunnleggende kjerneverdier. Verdier som unge, moderne jøder alltid skulle komme til å definere seg i forhold til.

2.3 Kulturelle og litteraturhistoriske forutsetninger

Det historiske og biografiske bak Roths forfatterskap har hatt vesentlig betydning for romanene. Men formen, det estetiske og narrative ved dem, er også knyttet til noen kulturelle og litteraturhistoriske aspekter som vi her skal se nøyere på. Først vies begrepet *kvetchn* oppmerksomhet fordi dette er noe jeg mener kjennetegner Roths skrivemåte, men også fordi det er en fin inngangsport til noen refleksjoner omkring det intellektuelle ved jødedommen som selv sekulariserte jøder forholder seg til. Videre skal vi se på Roths

¹⁷Ordet er jiddisch, og en nedsettende, eventuelt uformell, betegnelse på ikke-jøder.

jødisk-amerikanskhet i en større litteraturhistorisk sammenheng, og da med like stor vekt på det *amerikanske* som *jødiske*, for slik å vise at denne litterære tradisjonen har noen interessante trekk som blir vesentlig for den som ønsker å lese *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater*.

2.3.1 *Kvetchn* – et jødisk modus

I sitatet gjengitt i min problemstilling spør Alex først om monologen hans *bare* er kvetching, men så åpner han for et nytt menings- og sannhetspotensiale i en slik subversiv form for narrativ språkbruk. Den intense selvoppholdelsesdriften og den kolossale narsissismen blir et instrument for å vedlikeholde en identitet i krysningpunktet mellom ulike kulturelle og psykologiske krefter. Alex søker ut av sin opprinnelige identitet, samtidig som han frastøtes av omgivelsene og skammer seg når han har sex med *shiksaer*.

Mickey Sabbath demarkerer også sitt eget språklige område, sin versjon av det Omer-Sherman kalte "linguistic selfhood", når han sier til sin kone at det er en selvmotsigelse å be ham om å slutte å rope og i stedet tenke gjennom ting fordi det er kun ved å rope at en jøde tenker. Sabbath's egenartede rasjonalitetsoppfatning har sine røtter i to aspekter ved jiddisch og jødisk kultur: (1) Kvetching, altså klaging og syting, et grunnmodus i språket. Og (2), umuligheten av endegyldige sannheter og utvetydige konklusjoner som er emblematiske for jødedommen som intellektuell tradisjon.

Vi finner forklaringen på (1) i det jødiske folkets historiske selvforståelse og -fortolkning: Jødedommen har alltid vært definert gjennom eksil og diaspora, og har nesten ikke eksistert innenfor en tradisjonell nasjonalstatlig ramme. Identitets- og nasjonsbyggingen har derfor hatt en slags mentalitetshistorisk karakter. Den jødiske identiteten har vært tvunget

til en ufrivillig geografisk mobilitet som har tvunget frem et annet samlende fundament; språk og kultur uten sted. Michael Wex skriver at dette manifesterer seg i jiddisch som språk:

Judaism is defined by exile, and exile without complaint is tourism, not deportation [...] If we stop kvetching, how will we know that life isn't supposed to be like this? If we don't keep kvetching we'll forget who we really are. Kvetching lets us remember that we've got nowhere to go because we're so special. Kvetching lets us know that we're in exile, that the Jew, and hence the "Jewish," is out of place everywhere, all the time. "[55, s. 6]

Wex' bok, *Born to Kvetch*, er en humoristisk og populærhistorisk innføring i historien bak jiddisch språk og kultur. Hans holdning er langt på vei den samme som Philip Roth legger for dagen i sine romaner: En respektfull, men respektløs, opprørsk, men trofast, grundig, men flannerende fortelling om den jødiske arven, spesielt den sekulære delen av den. På tross av at den kvetchende jøden både er masende og irriterende i jødisk folkløse omtaler Wex ham likevel med kjærlighet fordi kvetchingen ikke *bare* er kvetching:

[A]lone in the history of the world, Yiddish-speaking Jews long ago broke the satisfaction barrier and figured out how to express contentment by means of complaint: kvetching becomes a way of exercising some small measure of control over an otherwise hostile environment. [55, s. 2]

Både Alexander Portnoy og Mickey Sabbath er fylt med antagonisme overfor den *goyische* verden de lever i. Portnoy gjør den til latter både i ord og handlinger, og Sabbath sier "fuck the world" og hiver seg ut i en grensesprengende, proaktiv motstand mot alle kristne verdier, både moralsk og eksistensielt. Det jiddische språkets utvikling og røtter har en viss forklaringskraft i forhold til disse holdningene. Jødernes isolerte posisjon og deres kulturelt manifesterte motstand mot sine "fremmede" omgivelser er det jiddische språkets *raison d'être*. Michael Wex utlegger den idiomatiske frasen *nisht geshtoygn un nisht gefloygn* (det klatret ikke opp, og det fløy ikke heller) som en humoristisk og nedlatende allusjon til

Jesus, den kristne Messias. Poenget er at den kristne Bibelens evangeliske beretninger er essensen av banal usannsynlighet, og at man har redusert hele det Nye Testamentet til ”a joke, the Yiddish equivalent of ’and pigs can fly’.”[55, s. 20] Slike blasfemiske ytringer trenger man et hemmelig språk for å formidle uten å utsette seg selv for livsfare:

While the denial of Jesus’ divinity would be offensive enough to Christians, its use as the gold standard of unbelievability makes it dangerous for a non-Christian minority. The very existence of such a phrase tells us most of what we need to know about how and why Yiddish came in to being[.][55, s. 20]

Den transgressive ånden i dette språket er den samme som hos Portnoy og Sabbath, men de tar seg ikke bryet med å gjemme det i en hemmelig kommunikasjonsform. Derimot roper de sin motstand ut til verden, slik som når Alex avkrever *goyene* et svar: ”How can they believe this shit?”[40, s. 144] Der jiddisch blasfemi kontra kristendommen er transgresjon skjult i et stammespråk, er Portnoy *åpent* transgressiv, og han målbærer en folkloristisk rotfestet motstand mot det han oppfatter som essensen av banalitet; kristendommen som bibellesning uten kritikk og kommentarer.

Sabbath’s irrasjonelle rasjonalitet, hans oppvurdering av roping til ekte tenkning, har sitt opphav i jødisk intellektuell tradisjon (det jeg over har kalt (2)) der teologiske studier er fundamentalt dialogiske, dialektiske og tekstkritiske. En sentral jødisk tenker i det tyvende århundret, Joseph Dov Soloveitchik, har beskrevet sin studietid slik:

This was no golden daydream of a young child. It was a psychological and historical reality which even today lives in the depths of my soul. When I sit and learn I find myself at once in the company of the wise men of tradition, and our relationship is a personal one. The Rambam is on my right, Rabbenu Tam fires questions, Rambam makes decisions, Raavad criticizes. All of them are in my little room... They look at me with affection, joining in reasoning and *gemara*, support and encourage me like a father.[53, s. 83]

Wex tilspisser situasjonen ytterligere ved å trekke frem følgende passasje fra Talmuds kommentarer:

Mishna. From what time can the Shma be recited in the evening? From the hour when the priests go in to eat their tithes until the end of the first watch—the words of Rabbi Eliezer. And the Sages say: Until midnight. Rabban Gamliel says: Until the break of day. (*Brokhus* 2a) [55, s. 11]

En side i Talmud (se illustrasjon motsatt side) viser hvor kompleks dialogen mellom grunnteksten, *Mishna*, og de ulike kommentarene, *Gemara*, er. Det krever vesentlig instruksjon bare å forstå den typografiske organiseringen av én enkelt side. Men det er noe alle skolerne lærte jøder er kompetente i. Man forholder seg naturlig og instinktivt til en kakofoni av stemmer som alle bærer religionens autoritet. Det jiddische språket og mentaliteten er tuftet på *Talmuds* selvkritiske intellektualitet; Wex skriver at ”From a linguistic point of view, the Talmud is nothing less than Yiddish in utero.” [55, s. 15] Det essensielle er at vi her har å gjøre med en hel mentalitet, en tenkemåte, som manifesterer seg i det språklige uttrykket. Både i jiddisch i seg selv, og i Portnoys og Sabbaths tale.

Toraen, den jødiske Bibelen, består, ifølge tradisjonen av 613 *mitsves*, det vi kaller *bud*. Derav er 248 påbud og de resterende 365 forbud. Det at det finnes flere forbud enn påbud er en viktig del av den jødiske identiteten, og noe som blir svært fremtredende for immigranter i USA. I ”The Land of the Free“ er det ikke bare selvsagt for unge mennesker hvorfor man må spise *kosher*. Wex skriver:

The Jews have been chosen not to: *not* to have that BLT; *not* to sit on Santa’s knee; *not* to catch the Saturday matinee or blend in with the people around them. The election of Israel, as the theologians call it, is like the election of the kid who has to practice the violin while the rest of the neighborhood plays ball—what’s normal for everyone else is a sin for the one who’s been chosen. [55, s. 9]

Følelsen av å være valgt ”til-ikke-å...” benytter Roth seg av når han skaper karakteren og karikaturen Alexander Portnoy. Og det blir opphavet til den grunnleggende antagonismen som gjennomsyrrer hele hans forfatterskap, fra den unge Neil Klugman til den gamle

Nathan Zuckerman.

2.3.2 Umodenhetens kunst – en alternativ innfallsvinkel

Ross Posnock, som i min analyse av resepsjonshistorien står som representant for lesemåte (3), opponerer som nevnt mot en slik lesning av Roths tone og stil. Hans tolkning hviler på det han kaller Roths ”art of immaturity“, umodenhetskunst. En slik forklaringsmodell har mange berøringspunkter med min oppfatning av ”kvetche-antagonismen“, men viser samtidig at det også finnes andre måter å forstå Roths modus på.

Posnocks utgangspunkt er Roths motstand mot ”frozen grown-upism“ [38, s. 46], som han mener er gjennomgående i ulike former gjennom hele forfatterskapet. Han skriver at Roths romaner fra seksti- og syttitallet er ”full of young men whose frontal assaults on maturity freeze them in adolescence“ [38, s. 45], som for eksempel Alexander Portnoy som snakker om sin ”endless childhood! Which I won’t relinquish—or which won’t relinquish me!“ [40, s. 271] Hvis vi overfører Robert Greenbergs spatiale modelltenkning til Posnocks argumentasjon, får vi litterære karakterer som tilhører et ”voksent“ domene, men som med sin motstand mot dette domenets verdier, kontinuerlig overskrider de fastlagte grensene. Eksilet fra ”det voksne“ kan ikke være permanent, altså statisk, men må hele tiden gjøres på nytt. Ønsket om transgresjon er en slags politisk humanisme: Et samfunnsmessig og språklig opprør mot samfunnets sosiale og eksistensielle yttergrenser. Posnock skriver:

Roth’s challenge to bedrock American assumptions turns what seems a merely adolescent commitment to badness (”to be bad—and to enjoy it!“ Portnoy tells his mother, ”is what makes men out of us boys“) into his own version of a Melvillean ”No, in thunder,“ a moral vision and an epistemology that, in novel after novel, find their *raison d’être* in exposing the ”fantasy of purity“ as the appalling incitement for moral, aesthetic, and political violence (*HS* 242). Various incarnations—as political correctness, as ethnic cleansing, as white supremacy, as the ”virtuous“ self-image required by the American Communist Par-

ty, as American exceptionalism—this pastoral fantasy of transparent identity posits a return to "imagined worlds, often green and breastlike, where we may finally be 'ourselves.'" "But this flattens human experience to an "idyllic scenario of redemption through the recovery of a sanitized, confusionless life" (*C* 322). [38, s. 49]

Posnock identifiserer grunnen til protagonistenes opprør, ikke i deres jødisk-amerikanske førti- og femtitalssoppvekst, men i et større språklig og sosialt maktapparat mer i tråd med tradisjonell modernismeestetikk, slik vi for eksempel finner den hos Adorno og Benjamin. En ny epistemologi, erobret i litteraturen, skal negere alle former for "transparent identity", rykke det amerikanske selvbildet ut av pastoralen, og gjeninnsette kaos som den rette, menneskelige erkjennelsesform. Kaoset tar, ifølge Posnock, form av "adolescence" både hos den unge Portnoy og hans eldre etterkommere, som Sabbath, Zuckerman i Amerikatrilogien og den navnløse protagonisten i *Everyman*. Ved å søke ut av voksenheten kan Mickey Sabbath oppnå det Lionel Trilling identifiserte som samtidens ideal for litteraturen: "freedom from society itself" [38, s. 52].

Posnock legger stor vekt på sin referanse til Melville og strekker sitt arbeid for å sette Roth fri fra sin etnisitet videre ved å plukke opp noe Roth selv skriver: "A quotation from Melville began to intrigue me, from a letter he had sent to Hawthorne upon completing *Moby Dick*... 'I have written a wicked book, and feel spotless as a lamb.'" [38, s. 54] Posnock tillegger det stor vekt at Roth også oppnår estetisk god samvittighet ved å være tro mot en slags verdens iboende "wickedness", slik som Melville:

This is a crucial statement for understanding Roth, for here he links his "solution"—his embrace of immaturity, of the frivolous and unserious—neither to personal idiosyncrasy, nor to ethnic style, nor to the inspiration of some Dadaist or avant-garde project, but instead to America's most illustrious literary tradition. Roth's move may be startling but derives from shrewd insight—that Melville, Whitman, Henry James, and Emerson were attuned to the fun—the perils and pleasures—of letting go the constraints inscribed in such cultural

ideals as seriousness, refinement, maturity.[38, s. 54]

Posnock plasserer Roth i forlengelsen av disse forfatterne, og oppnår slik et nytt sett med begreper for å forstå nøkkelaspekter ved Roths forfatterskap. Posnock synes likevel å undervurdere etnisk-orienterte lesninger, og han overvurderer tidvis tolkningsbehovet. Se for eksempel på sitatet over, der Posnock skriver at Alex' opprør "seems a merely adolescent commitment to badness" før vi vurderer det inn i et umodenhetsperspektiv. Det er jeg uenig i, og Portnoy transgressive atferd har større kraft i seg selv enn som så. Dessuten makter ikke Posnock å overbevise om at hans lesninger har *større* gyldighet enn de beste av de etniske, og derfor klarer han ikke, som han ønsker, å fortrenge disse fra feltet Philip Roth¹⁸.

2.3.3 Roth i amerikansk kontekst

Det at Philip Roth i dag regnes som USAs kanskje største nålevende forfatter, og at han og hans kolleger så til de grader befinner seg i den amerikanske kanons sentrum, sier kanskje noe om den jødiske identitetens kompatibilitet med amerikansk litteratur generelt. Kanskje er det slik at følelsen av å være immigrantetterkommer, og å tilhøre en etnisk minoritet med en antagonistisk tilnærming til den "store" kulturen, godt lar seg formidle innenfor rammene av amerikansk romankunst.

Richard Poirier skriver i innledningen til sin bok *A World Elsewhere* (1966) at:

The style of the most exciting American books is not one of consensus or amelioration among its given constituents, but a style filled with an agitated desire to make a world in which tensions and polarities are fully developed and then resolved.[37, s. x]

¹⁸Jfr. hans påstander sitert i 1.2.

Han mener at det er Ralph Waldo Emerson som er, om ikke opphavet, så høydepunktet og aktualiseringen av et slikt motiv. Opphavet er en mer generell idé; at den amerikanske romanens histore *er* den amerikanske historien¹⁹, for der nybyggerne i Amerika søkte vekk fra verdens etablerte kategorier og inn i villmarkens frihet, søker romanen på samme måte å skape ”an environment that might allow some longer existence to the hero’s momentary expansions of consciousness“[37, s. 15]. Roths romaner som kunstverk, og Alexander Portnoy og Mickey Sabbath som protagonister, deler langt på vei dette prosjektet, om enn i en moralsk sett invertert utgave. Poirier skriver at den amerikanske romantradisjonen preges av en skikk der heltene ”is allowed to turn their backs on the ways and wiles of systematic society in order that they may enter what Emerson calls ’an original relation to the universe.’“[37, s. 62] Portnoy og Sabbath vender seg på mange måter bort fra samfunnet og det etablerte, for å oppnå, om ikke en ren tilgang til universet, så et alternativt sett med erkjennelser. Det vesentlige i denne oppgavens argumentasjon er likevel at de forblir avhengige av det systemet, den identiteten, de befinner seg innenfor, på samme måte som Emerson preges av ”a subjection, even an allegiance to the very forms and conventions which are at the same time being attacked“[37, s. 66]. Dette preger også den amerikanske romanen som sådan, fordi den er bundet til den europeiske romanen, samtidig som den søker å frigjøre seg fra den.

Henry James Sr. skriver at det ikke bare er kunsten som kan frigjøre subjektet, men også den ”mindre guddommelige“ transgresjonen i form av forbrytelsen:

The liar, the thief, the adulterer, the murderer, no doubt utterly perverts the divine life which is latent in every human form, . . . but he nevertheless does all this in a way of mute, unconscious protest against an overwhelming social

¹⁹”The most interesting American books are an image of the creation of America itself[.] [...] I shall accordingly treat books and paragraphs of books as scale models of America.“[37, s. 3-4]

tyranny, which would otherwise crush out the distinctive life of man under the machinery of government and caste.[37, s. 112]

Det er primært kasten de tilhører Sabbath og Portnoy forsøker å utfordre gjennom sin transgresjon. Men eksilposisjonen som oppnås, kan være mørk, slik den blir for den gamle Sabbath, i motsetning til den mer livskraftige, unge Portnoy. Poirier skriver om hovedpersonen i Hawthornes *The Blithedale Romance*:

A somewhat sickly, somewhat masturbatory quality in Coverdale's self-regarding retreat is evident even in the images describing it. It is as if he were retreating into a state not of heightened consciousness but of death. He is dead in the sense that he shows no capacity for union with others or within nature as he adduces it.[37, s. 120]

Slik kan vi forstå Sabbaths transgresjon inn i pariastatusen som en typisk amerikansk bevegelse, som henter sin kraft både fra hans jødiske identitet, men også benytter seg av tradisjonelle motiver.

2.3.4 Jødisk-amerikansk fiksjon og etterkrigstidens USA

Vi har til nå sett på tre tilnæringsmåter til Roths "ekstreme" tone og motivbruk, i forfatterskapet generelt, og i *Portnoy* og *Sabbath* spesielt: *Kvetchn* som modus, umodenhet som poetologisk strategi samt Roths forhold til den amerikansk-romantiske sentralkanon. Men Roth er, som alle forfattere, også produkt av en tid og en tidsånd, og for ham var det femtitallets motsetningsfylte håp og sekstitallets opprør som var bakteppe. Spesielt *Portnoy's Complaint* kan leses som produkt av sekstiåras seksuelle oppvåkning og grenseutfordringer. Morris Dickstein skriver om det "rolige og harmoniske" femtitallet, og det påfølgende tiårets eksplosive reaksjon:

If our political life becomes too violent and problematic we grasp at something more orderly, as a writer in *Commentary*, John Mander, did when he eulogized

the fifties as "the happiest, most stable, most rational period the Western world has known since 1914."

This is perhaps a more exact analogy than Mander cared to acknowledge. The "long summer's day" of the Edwardian peace was also the frozen smile of countless social and political hierarchies. Nearly all of Europe welcomed the war with a sense of release, as long as the thrill of letting go obscured the accumulated debt. In retrospect, the explosive conflicts of the sixties, agonizing as they often were, unmasked another Old Regime whose convenient symbol was Eisenhower, whose substance was the increasingly decayed and irrelevant traditions of rural or small-town America, and whose stability was grounded in a suppression of grievances and new energies that could be suppressed no longer.[12, s. 26]

Alexander Portnoy er vulgær og transgressiv av ren nødvendighet; begeret har rent over, og han er resultatet. Hvis vi, med Herbert Marcuses begreper, ser på tiden frem til 1960 som en sublimert periode, blir *Portnoy's Complaint* produktet av et tiår med desublimering²⁰. Roth har alltid behandlet førti- og femtiåra med en viss nostalgi og iverksatt erindringens forskjønnelse overfor sine barndoms- og ungdomsår. Men kontrasten og relasjonen til denne tiden er nærmest voldelig i romanene hans. Morris Dickstein definerer "det glade femtitall", og den tidsånden som da hersket, slik:

Ordinary Americans, insulated from immediate knowledge of the worst horrors of the war, recoiled after 1945 into an island of normalcy, a world of getting and spending, as they had done after the First World War. There was an emphasis on family and domesticity, on traditional gender roles, and on a new culture of consumption made possible by rapid economical growth.[13, s. 142]

²⁰Marcuse skriver i *Det endimensjonale menneske* at vår tid er en tid av repressiv desublimering. Uten å gå for langt inn i dette kan vi ta med oss følgende sitat i forhold til fenomenet *Portnoy's Complaint* anno 1969: "Kunstens og litteraturens sannhet har alltid vært ansett (hvis den i det hele tatt var ansett) som en sannhet av 'høyere' orden, som ikke skulle forstyrre forretningslivets orden, noe den da heller ikke gjorde. Det som har forandret seg i den nåværende periode, er forskjellen mellom de to systemer og deres sannheter. Samfunnets oppsugende kraft tømmer den kunstneriske dimensjon ved å assimilere dens antagonistiske innhold. I kulturens rike manifesterer denne totalitære form seg nettopp i en harmoniserende pluralisme, hvor de mest motsigende verker og sannheter lever i en fredelig og likegyldig sameksistens." [30, s. 78] Det Marcuse her peker på er langt på vei eksemplifisert i Norman Mailers intervensjonistiske poetikk, og også i *Portnoy's* status som populærkulturell skandale. Den opprørske kraften i *Gengangere* var av en fundamentalt annerledes karakter enn i tilfellet *Portnoy*.

”Traditional gender roles“ kommer i en egen spesiell tapning i den jødiske kjernefamilien, men Alex var likevel beboer på ”[the] island of normalcy“. For Alex er denne enhetlige, trygge og oversiktlige verden (husk at han, i likhet med sin opphavsmann Roth, er en generasjon yngre enn Bellow og ti år yngre enn Mailer) også forbundet med morens ekstreme nærvær: Det første kapittelet i romanen om ham har tittelen ”The Most Unforgettable Character I’ve Met“, og begynner slik:

She was so deeply imbedded in my consciousness that for the first year of school I seem to have believed that each of my teachers was my mother in disguise. As soon as the last bell had sounded, I would rush off for home, wondering as I ran if I could possibly make it to our apartment before she had succeeded in transforming herself. Invariably she was already in the kitchen by the time I arrived, and setting out my milk and cookies.[40, s. 3]

Alexander Portnoys høylytte opprør er både et ungdomsopprør og en form for samfunnsmessig reaksjon, og han forholder seg til en samtid fylt av voldsomme bevegelser, samtidig som han ser tilbake på en barndom i (den tvingende) normalitetens navn.

Roths litterære arbeid vokser også ut av litterære forelegg, og når det gjelder samtidige innflytelser, så er det nok mest relevant å snakke om Bellow, Mailer og Malamud²¹. I forbindelse med dette kapittelets hensikt, som er å spore ekstremfiksjonens røtter, ønsker jeg her bare å peke på en sammenheng som jeg tror er relevant og som sekundærlitteraturen ikke peker på: Slik jeg ser det kombinerer Roth ekstremismen og transgresjonen i Mailers form med Malamuds historiske og eksistensielle innsikter. Dette gjelder spesielt i ekstremfiksjonene *Portnoy’s Complaint* og *Sabbath’s Theater*.

Selv om Roth ikke går like langt som Mailer, når det gjelder å plassere sin egen person i verkets sentrum, benytter han (i delvis likhet med Bellow) sin egen biografi og sine egne omgivelser i en slik grad, og ikke minst i en så kontroversiell kontekst, at

²¹Roth leste, og likte, også Ralph Ellison, men lot seg ikke i like stor grad påvirke av ham.

intervensjonismen klinger med også hos ham. I likhet med Mailer, må Roth kunne sies å avvise "the Apollonian program of postwar society", og de vender seg begge vekk fra "conventional literary form". Men Mailer går lengre mot "a prose that mingles fact and fiction, social criticism and confession, cultural prophecy and personal therapy." [13, s. 151] Mailer er mer av en bloomiansk hero-villain enn Roth, fordi Roth aldri gir slipp på sitt strenge fiksjonsbegrep. Det Roth har lært av Mailer tar han med seg inn i et annet tankelandskap, og her mener jeg vi kan se på Bernard Malamuds romaner og fortellinger²². Malamuds fortellinger følger et slags mønster, der vi i første setning ofte blir introdusert for protagonisten, "pale intellectual products of the second generation, with its never-ending ordeal of civility" [13, s. 165], som ofte kan minne om representantene for Roths foreldregenerasjon, og deres antagonister, "colorful ethnics, black, Italian, ghetto Jewish, like a reflux of some disreputable vitality the Americanized characters have suppressed in themselves." [13, s. 165] Spesielt i Mickey Sabbath møter vi Mailers nihilistiske vitalisme i en Malamudsk ghetto-jøde. Ghetto-jøden er en arketype i jiddisch litteratur, som Malamud benytter seg flittig av, og en ursituasjon oppstår i det den skjeggete, gamle mannen, banker på sine assimilierte trosbrødres dør og gjør krav på brorskapet. Sabbath spiller på denne arketypen når han skitten, skjeggete og med tiggerkoppa i lomma, gjør sin entré i Normans leilighet på Upper East Side. Og stemningen i *Sabbath's Theater* er nærmere Malamud enn i noen annen av hans romaner. Dickstein skriver om effekten av møtet mellom protagonisten og "den andre" i Malamuds noveller:

In this encounter between the famished heart and its repressed double, Malamud takes the material of Depression literature and Yiddish fiction – the cost

²²Dickstein trekker selv en slags negativ parallell mellom Mailer og Malamud som han glitrende formulerer slik: "Mailer too was a Jewish moralist, in the same way a Satanist is an inverted Christian. 'I don't consider myself moral at all,' he once told an interviewer. 'I see myself as a man who lives in an embattled relation to morality'." [13, s. 163]

of living, the brutal lot of the tradesman, the apprentice, the greenhorn, the refugee – and gives it a touch of magic realism, turning away from the economics of poverty toward the metaphysics of human loneliness and longing.[13, s. 165]

Roth har beveget sin diktning i retning av en ”metaphysics of human loneliness and longing“, og høydepunktet er i *Sabbath's Theater* der Mickey så desperat sørger over sine tap, og dyrker sin ensomhet. Slik ser vi at Roth har kombinert Mailers vitalisme med den subtile humanismen til Malamud.

3 Alex Antagonistes – *Portnoy's Complaint*

Through fucking I will discover America. *Conquer America* – maybe that's more like it. Columbus, Captain Smith, Governor Winthrop, General Washington – now Portnoy.

Portnoy's Complaint

Om jeg hamrer eller hamres, – ligefuldt så skal der jamres.

Peer Gynt

Med Portnoy's Complaint skrev Philip Roth seg tilbake inn i den jødisk-amerikanske litteraturen, samtidig som han etter manges mening gjorde slutt på den. Jeg tolker i dette kapitlet romanen som en transgresjonsøvelse med klare jødiske forelegg. Påstanden er at både motivasjon og modus er bundet til denne identiteten, og at protagonisten aldri slutter å være jødisk-amerikaner.

3.1 Alex, Alex og Alex

Portnoy's Complaint er en merkverdig og original roman det kan være vanskelig å få et godt grep om. Monologformen, holdt sammen med den impresjonistiske kronologien, gjør den handlingen som faktisk foregår utydelig for leseren, ikke minst en stund etter endt lesning. Man føler seg så til de grader overkjørt og utkjørt at det er mer naturlig å spørre ”hva traff meg nå?” enn ”hva skjedde her?”. Derfor skal jeg her forsøke å presentere og diskutere handlingen i større utstrekning enn i min innledende presentasjon.

Alexander Portnoy's monolog begynner i barndommen, der Moren, på freudiansk vis, blir gjort til den allestedsnærværende, allmektige skikkelsen. Vi møter henne, faren og Alex i deres hjem i Newark, og føres *in medias res* inn i farens fordøyelsesproblemer og morens overvåkende blikk over alt som foregår i hjemmet. Den jødisk-amerikanske kjernefamilien

er objektet for en nådeløs karikatur i førstekapittelet. Roth skriver familien fullt og helt opp mot den gamle Woody Allen-vitsen: "My parents are 'old-country', they're from Brooklyn. Their values are God and carpeting." Moren har full kontroll, både på familien og på husholdningen: "She is never ashamed of her house: a stranger could walk in and open any closet, any drawer, and she would have nothing to be ashamed of. You could even eat of her bathroom floor[.]" [40, s. 12]

Monologens andre kapittel, med tittelen "Whacking off" beskriver Alex' seksuelle oppvåkning, hans oppdagelse av "den andres" tiltrekningskraft, i form av de flotte bakendene til de ikke-jødiske jentene, og hans første forbrytelser mot familien og sin indoktrinerte identitet. Alex blir onanist på heltid: "Then came adolescence—half my waking life spent locked behind the bathroom door, firing my wad down the toilet bowl, or into the soiled clothes in the laundry hamper[...]" [40, s. 17-18] Moren er ikke helt med på notene, i den forstand at hun ikke innser det ubegripelige, at hennes sønn onanerer, men hun går rett i strupen på ham i det hun mistenker ham for å spise mellom måltidene. Hennes irettesettelser slår aldri feil: "Success. I am crying. There is no good reason for me to be crying, but in this household everybody tries to get in a good cry at least once a day." [40, s. 25] Alex legger grunnlaget, forklarer hjemmets utrettelige antagonisme, for hele monologens holdning og tema. Smilet er godt gjemt bak sure miner, små eller store irettesettelser, krangler og anklager, og resultatet er evig dårlig samvittighet.

Det er Alex' påståtte svik mot troen og klanen som er gjennomgangstema i romanens første tredjedel, og ikke minst foreldrenes og omgivelsenes håndtering av dette:

But I am something more, or so they tell me. A Jew. No! No! An atheist, I cry. I am a nothing where religion is concerned, and I will not pretend to be anything that I am not! I don't care how lonely and needy my father is, the truth about me is the truth about me, and I'm sorry but he'll just have to

swallow my apostasy whole![40, s. 72]

Alex' selvhevdelse, og hans proklamasjon av sin ateisme, er fylt med ambivalens. Det er vesentlig at vi forstår hva Alex gjør når han erklærer seg på denne måten, og samtidig hva han aldri kan oppnå. Han søker å frigjøre seg fra en marginalisert og, for ham, reaksjonær etnisk identitet. Han gjør også opprør mot familien, forstått som sentrum i det jødiske, sosiale samfunn. Han er den fortapte sønn, både for Gud og for Mor. Samtidig kan han ikke, og vil ikke, bli en *goy*. Det er interessant å se dette aspektet ved Alex i forhold til det Sol Gittleman har skrevet om jødisk identitet i den øst-europeiske *shtetl*:

Religion, particularly, dominated every aspect of daily life. You were defined in terms of your attitude toward your faith, whether you were a pious Jew or a nonbeliever. No matter what, you were a Jew. Simply not attending synagogue services or, more aggressively, pronouncing your atheism, was not sufficient to keep others from accepting your Jewish identity and more than it kept the individual doing the denying from accepting it. A Jew was a Jew in the *shtetl*. [17, s. 43]

Det samme gjelder for Alex enten han vil eller ikke. Og det er ikke kun et jødisk spørsmål, men også et amerikansk et. Smeltedigelen Amerika er svært etnisitetsorientert. I det offentlige livet blir alle knyttet til sin etnisitet og sin religion, og Alex, med mindre han ikke setter i gang et rollespill slik Coleman Silk gjør, vil være jøde både for sine foreldre og for den goyische omverdenen uansett. Det er han fullstendig klar over, og Alex vet at når han møter den kristne familien til sin collegekjæreste vil det bare ta dem sekunder å se at han er jøde.

Romanens lengste kapittel, som utgjør sentrum og orienteringspunkt i fortellingen, er "Cunt Crazy". De over hundre sidene dette kapittelet består av, presenterer lite kronologisk handling, men et lappeteppes av minner, situasjoner, tanker og idéer. Hovedkonflikten i kapittelet, og på mange måter i romanen for øvrig, er forholdet mellom Alex' indivi-

dualitet og transgressive atferd, og hans samvittighet i forhold til sosiale, kulturelle og intellektuelle røtter. Langs denne linjen opptrer Alex i ulike situasjoner: han har et intenst og eksperimenterende seksuelt forhold med The Monkey, en pornostjerneutseende, ikke altfor intelligent²³ sørstatsjente med enorm sexappeal, han følger etter kristne jenter på skøyteisen i Irvington Park, han forteller om klassekameraten Ronalds selvmord, men mest av alt forteller han om opplevelsen av å vokse opp i familien Portnoy, og hvilken antagonisme og dobbelthet hans identitet springer ut av. Familien er et sosialt fellesskap der transgresjon er uløselig bundet til straff:

[Y]ou transgress, only with the strong likelihood (my father assures me) that comes next Yom Kippur and the names are written in the big book where He writes the names of those who are going to get to live until the following September (a scene which manages somehow to engrave itself upon my imagination), and lo, your own precious name ain't among them.[40, s. 80]

Denne bibelske scenen som prenter seg inn i Alex' hukommelse, opptrer, i en eller annen form, alltid i bakgrunnen når han dramatiserer og hevder seg selv.

Vi skal se på noen aspekter ved kapittelet som blir emblematiske for romanen som helhet, og i forhold til denne oppgavens problemstilling. I Roths forfatterskap blir enkelte ord og begreper knyttet til identiteter og endrer slik mening eller aksentuering. I "Cunt Crazy" finner vi et glitrende eksempel på slik semantisk forskyvning:

The novelist, what's his name, Markfield, has written in a story somewhere that until he was fourteen he believed "aggravation" to be a Jewish word. Well, this is what I thought about "tumult" and "bedlam", two favorite nouns of my mother's.[40, s. 96]

At selvet er så innfiltret i det språklige, befester ikke bare identitetens rolle, men endrer også erfaringen; når ordene endrer mening og valør, følger erkjennelsen av verden etter.

²³Dette kan selvfølgelig bestrides, og hennes dobbelthet er et interessant aspekt ved romanen. I en scene hvor hun skjeller ham ut, kommer hun med følgende utfall: "All is vanity, Portnoy, but you really take the cake!"[40, s. 204] Det at hun alluderer til den første setningen i Predikerens bok underminerer det bildet Alex tegner av henne som en nærmest analfabet kvinne.

Den jødisk-amerikanske forståelseshorizonten skaper et tungt over-jeg som aldri forlater subjektet. Hvem trenger Freud med et liv som dette? Tar vi dette språklige selvet med i betraktningen, kan vi se hvorfor Alex aldri unnslipper sin samvittighet, uansett transgresjonens natur. Etter en *ménage à trois* på et europeisk hotellrom med The Monkey og en italiensk prostituert, reagerer han slik:

Then I got up, went into the bathroom, and, you'll all be happy to know, regurgitated my dinner. My *kishkas*, Mother—threw them right up into the toilet bowl. Isn't that a good boy?[40, s. 138]

Men målet med transgresjonen er ”to be bad—and to enjoy it“[40, s. 124], noe Alex sjelden eller aldri klarer:

But what my conscience, so-called, has done to my sexuality, my spontaneity, my courage! Never mind some of the things I try so hard to get away with—the fact remains, *I don't*. I am marked like a road map from head to toe with my repressions. You can travel the length and breadth of my body over superhighways of shame and inhibition and fear. See, I am too good too, Mother, I too am moral to the bursting point, just like you![40, s. 124]

Gjennom disse eksemplene ser vi hvordan Alex' ”over-jeg“ styrer ham i alle handlinger, og hvordan han legger skylden på Mor, representanten for den jødisk-amerikanske kjernefamilien. Robert Greenbergs ”linguistic selfhood“ er styrende for handlingen og handlingene, og det viser oss nok en gang at motivasjonen for, og moduset til, transgresjonen ikke befinner seg i mainstreamkulturen, men trygt *innenfor* det marginale og etniske.

3.2 Alexander Portnoy – transgressør og opprører

Helge Normann Nilsen beskriver Alexanders transgresjon i sin fine artikkel ”Rebellion Against Jewishness: *Portnoy's Complaint*“. I artikkelen dukker det imidlertid opp en problemstilling knyttet til min undersøkelse, nemlig spørsmålet om Alexander *forlater* sin

religion i sitt opprør mot den. Normann Nilsen skriver at han "abandons the religion of his tribe, indeed, alle religions, in favor of an atheism that is combined with a radical political commitment." [32, s. 66] Dette er en svært problematisk påstand i lys av at vi har funnet transgresjonens motivasjon og måte innenfor den jødisk-amerikanske identiteten. Normann Nilsen skiller mellom jødedom som kulturell og religiøs størrelse, og sier at Alex forlater sistnevnte, men forblir innenfor førstnevnte. Grunnen til denne merkelige mellomstatusen finner Normann Nilsen i følgende:

Generally speaking there is much to be said for the view that Portnoy's battle against his heritage ends in a draw. It is a modern paradox that the hero cannot quite escape from a tradition that he no longer believes in and thus is doubly victimized. [32, s. 62]

Mitt spørsmål til denne posisjonen, er om skillet mellom den jødisk-amerikanske kulturen og jødedommen som religion er legitimt, og om det i det hele tatt er hensiktsmessig å påstå at Alex forlater noen del av sin jødiske identitet. Normann Nilsen utdyper sin påstand slik:

On the intellectual level, at least, he leaves no doubt as to his complete lack of enthusiasm for all the basic tenets of judaism and the attitudes that go with them. There is a quality of sincerity in his abandonment of Jewish beliefs which seems to belong to a norm which is stronger, as it were, than the troubled hero himself, or remains unaffected by his problems. [32, s. 63]

Her mener jeg at Normann Nilsen har misforstått romanen. Men før jeg forklarer mitt synspunkt skal vi forsøke å følge resonnementet litt lenger. Som jeg har påpekt, tar kappitlet "Cunt Crazy" form av en anklage mot familien og røttene for umuligheten av total emansipasjon. Skillet mellom jødedom og jødisk-amerikansk identitet gjør det mulig å forklare et helt vesentlig trekk ved Alex som person, nemlig hans altomfattende *ambivalens*. Men det er viktig å aksentuere hvilke karaktertrekk Normann Nilsen plasserer på

”jødedom“-siden av motsetningsparet. Han mener at Alex avviser jødedommens kjerneverdier på et intellektuelt nivå. Det vil si at vi må regne dobbelthet, ambiguitet, antagonisme, fokuset på fortidighet og det jødisk-psykologiske selvet til det spesifikt jødiske. Her er det at Normann Nilsen misforstår jødedommen som konsept. De verdiene Alex ikke oppnår å ta avstand fra, og som han ved nærmere ettersyn ikke ønsker å kvitte seg med, er uløselig knyttet til jødedommen, både som intellektuell tradisjon og religion. Aller tydeligst ser vi dette i et motsetningsforhold som Roth kommer enda tydeligere tilbake til i *Sabbath's Theater* og senere, nemlig adjektivet ”vacuous“ stilt opp mot adjektivet ”human“. Vi har tidligere diskutert aspekter ved førstnevnte, og vi kommer også tilbake til det senere, men hovedpoenget er at det Alex mest av alt avskyr er overfladiskhet. I all sin antagonisme mot det jødisk-amerikanske slutter Alex aldri å sette pris på den alltid tilstedeværende dybden, kompleksiteten og ambiguiteten. Denne dybden betegner Roth/Alex som *menneskelighet*, og James Wood har formulert dette synet fint i sin anmeldelse av Roths nyeste bok, *Exit Ghost*:

In Roth's world, to be human is to have the "human stain," is to get things wrong, to get people wrong, to make mistakes, to have a sexual body, to be messy vital and, above all, male.[57, s. 96]

Jeg har forsøkt å vise hvordan Roths vitalisme og seksualitet forholder seg direkte til det jødiske. Det at ordene ”tumult“ og ”bedlam“ for Alex er jødiske ord forsterker, etter min mening, inntrykket. Den positive siden av menneskelighet, så uendelig fylt med negativitet, er for ham et jødisk trekk han verdsetter, og som ikke kan løses fra det religiøse. Normann Nilsen lar seg, slik jeg ser det, lure av den transgressive bevegelsen ut av identiteten, og ser ikke hvordan transgresjonen i seg selv er jødisk. Dette kan vi belyse ytterligere ved å forsøke å analysere dynamikken i Alex' transgresjon, det som gjør det mulig å stadig

gjøre vold på et identitetsbegrep uten å utslette det.

Alex' transgresjoner er dynamiske i den forstand at grensen ikke flytter seg, og at han stadig må trå over på nytt. Det holder ikke å ha sex med én *shiksa*, det holder ikke å kalle én rabbi for en *schmuck*, han må hele tiden holde seg i bevegelse, men han unnslipper aldri, og ønsker antagelig ikke å unnslippe, den jødisk-amerikanske identiteten. Transgresjonens dynamikk er parallell, men ikke identisk, med det Georges Bataille mener når han skriver at "[f]orbudet er til for å overskrides"[4, s. 70]. Batailles poeng er at forbudet består, som det han kaller uangripelig, tross overskridelsen, og at forbudet og overskridelsen er gjensidig avhengige av hverandre. I tilfellet Alexander Portnoy, ligger parallellen i at forbudet er mulighetsbetingelsen for overskridelsen, og at man ikke undergraver forbudet ved å overskride det. Bataille skriver at:

Dersom den egentlige overskridelsen, i motsetning til uvitenhet om forbudet, ikke var av en slik begrenset karakter, ville det innebære en tilbakevending til vold – til dyrisk vold. Og overskridelsen har faktisk ingenting med dyrisk vold å gjøre.[4, s. 70]

Portnoys transgresjon er i forhold til identitet og historie, og transgresjonen forholder seg på samme måte som Batailles overskridelse, Alex vender seg ikke til noen dyrisk posisjon, slik vi skal se at Mickey Sabbath i større grad gjør.

3.3 Portnoy som *Judenwitz*

Doctor Spielvogel, this is my life, my only life, and I'm living
it in the middle of a Jewish joke! I am the son in the Jewish
joke—*only it ain't no joke!*

Alexander Portnoy

Harold Bloom peker på at det finnes aspekter ved Alexander Portnoy leseren blir "too dazzled or too overcome by laughter to realize"[6, s. 2]. Han skriver videre at "Sabbath is

an heroic vitalist, but in retrospect what else is Alex Portnoy?“ og spør oss; ”[h]ow hurtful is the hilarity of Portnoy’s Complaint?“ Hvis vi kan analysere romanens humor, kan vi også bedre forstå på hvilken måte Alex, romanen og forfatteren forholder seg til humorens objekt. Jeg har argumentert for at romanens, og transgresjonens, modus befinner seg *innenfor* det jødisk-amerikanske, og ikke utenfor, i den amerikanske mainstreamkulturen. Hvis vi kan knytte humoren i romanen til dette argumentet, vil transgresjonens natur bli enda tydeligere. Videre må vi fortsette å være oppmerksomme på ambivalensen i humoren og stilen. For at ikke romanen kun skal oppfattes som en ”masturbation comedy“ må det tragiske, eller i hvertfall det mer smertefulle, i humoren også vies oppmerksomhet. Det problematiske motsetnings/gjensidighetsforholdet mellom vitsen og det tragiske kommer til syne i det Alex trygler Dr. Spielvogel om hjelp:

Spring me from this role I play of the smothered son in the Jewish joke! Because it’s beginning to pall a little, at thirty-three! And also it *hoits*, you know, there is *pain* involved, a little human suffering is being felt, if I may take it upon myself to say so—only that’s the part Sam Levenson leaves *out*![40, s. 111]

Portnoy’s Complaint har svært mye til felles med en tradisjon innenfor jødisk humor manifestert i den såkalte *Judenwitz*. Jefferson Chase skriver at de mest karakteristiske kjennetegnene ved jødiske vitser er satirisk brodd, ordspill, sidestilling av sosial og økonomisk praksis og ikke minst bruken av seksuelle situasjoner og innhold.[9, s. 44] Alexander Portnoys hyperboliske retorikk, hans obskønitet, ironi og språklige lek gjør ham til en jødisk vitsemaker samtidig som han er en karakter i en slik vits. Alexander Portnoy er ikke så helt ulik standupkomikeren Lenny Bruce som herjet New York på 60-tallet og som var tiltalt i en berømt rettsak nettopp på grunn av vulgaritet. Men der Bruce påstår²⁴

²⁴Lenny Bruce finnes på CD, og dette nummeret kan høres på *Warning, Lenny Bruce is OUT again* som ble utgitt etter rettsaken.

at en som mener kroppen og kroppslige aktiviteter er skitne må kalle seg en sann ateist, fordi feilen i så fall må ligge på produksjonssiden, er Alexander faktisk plaget av denne typen skam og angst.

Chase nevner blant andre Heinrich Heine som en av forfatterne innenfor en Judenwitz-tradisjon. Heines spøk med jødedom er kontroversiell fordi den fant sted i første halvdel av 1800-tallet og fordi Heine selv konverterte til kristendommen. Men nettopp dette paradokset peker i retning av humorens assimilasjonstematiske side, noe som også kan knyttes til jødisk-amerikansk litteratur og Roth. Roth nevner selv, i *Operation Shylock*, Heine som en av sine helter. Hos Heine kan humoren se slik ut:

Med min Hebræiske gik det bedre, thi jeg havde altid en stor Forkærlighed for Jøder, omendskønt de bestandig lige til denne Stund korsfæster mit Navn. Men jeg kunde dog ikke bringe det saa vidt i Hebræisk som mit Lommeur, der havde megen intim Omgang med Pantelaanere, og derved fik mange jødiske vaner (det gik f. Ex. ikke om Lørdagen) og som lærte det hellige Sprog og senere også dyrkede det grammatikalsk, saa at jeg i søvnløse Nætter ofte med Forbavselse hørte, at det stadigvæk dikkede hen for sig: katal, katalta, katalti – kittel, kitalta, kitalti – – pokat, pokadeti – pikat – pik – pik – – [21, s. 115]

Chase peker på at det ligger en frykt for det ytre i jødevitsens natur, at man gjør narr av seg selv før en *goy* rekker å gjøre det. Humoren har mange funksjoner. Man kan lese den politisk som i tilfellet Heine, da søker Roth seg innenfor mainstream ved hjelp av sin humor. Denne utviklingen kan man se i forskjellen på den kontroversielle Lenny Bruce, som ble populær i et urbant undergrunnsmiljø, og Woody Allen, som med mange av de samme virkemidlene har blitt ren Americana. For Alexander Portnoy er spørsmålet om identitet et spørsmål om tilhørighet. Kun i USA kan han være jøde og amerikaner samtidig, noe som er umulig for ham i Israel. Chase kommenterer Alexanders reise dit og hans impotens der, han kan ikke få ereksjon når han skal ha sex med en Kibbutz-kvinne

ved navn Naomi: ”[H]e travels to Israel only to discover that he is unable to sustain an erection in the Promised Land.“[9, s. 53]

Judenwitz-språket skaper også en form for autonomi man ikke oppnår innenfor konvensjonell prosa, noe som også befester talerens posisjon innenfor en mainstreamdiskurs. En selvbevisst autonom posisjon bidrar til en nødvendig selvtillit. Dette er også forsvaret mot de anklager om selv-hat jødevitsene ofte avstedkommer:

This has led various critics in the past century-and-a-half, across the spectrum of attitudes toward Jewishness, to diagnose a wantonly destructive, self-hating impulse within ”Jewish wit.“ Such diagnoses, however, overlook two fundamental aspects of the situation. Humor is often one of the few discursive means for outsiders to establish their presence in an often hostile mainstream, and even self-directed *Judenwitz* engages in and promotes what is understood as a Jewish mode of speech. [55, s. 51]

Her åpner Chase opp for den mest interessante siden ved humorens autonomiaspekt; opphøyelsen og bruken av en spesifikt jødisk-humoristisk talemåte. Chase peker på et fint eksempel:

[T]here is an abundance of puns, good and bad, genial and satiric, harmless and offensive. Like his German predecessors, Roth lets no opportunity for wordplay pass him by. Whether describing sex with The Monkey—”she puts the id back in Yid, the *oy* back in *goy* (209)—or his mother’s cancer—”...like *b’nai or Boruch*—benign! Boruch atoh Adonai, *let it be benign!*” (66)—Portnoy plays with words. [9, s. 50]

Ordspillet fritar en outsider fra mainstreamens rigide sosialiseringensmønster samtidig som det gir en mulighet til å forholde seg til det.

Slik kan vi også forstå vitsens funksjon i en psykoanalytisk kontekst. Freud mener at vitsens sosiale funksjon skriver seg tilbake til vitsemakerens og tilhørerens hemninger. Latteren, som tilhørerens reaksjon på vitsen, er frigitt psykisk energi som ble benyttet til ”besettelse“. Det at vitsemakeren ikke ler av sin egen vits, slik Alexander Portnoy vitterlig

ikke gjør, beror på at det å lage vitsen bringer med seg slike hemninger. Det må være en overensstemmelse mellom forteller og tilhører: "[Tilhøreren] må vanemessig være i stand til å opprette samme hemning hos seg selv som vitsen har overvunnet hos førstemann"[15, s. 133]. Utløsningen av hemningene er forbundet med lystfølelse, vitsen utløser lyst. Men humor, som fenomen, som aspekt ved for eksempel skjønnlitterære fremstillinger, har også i seg et betydelig element av opprør: "Humoren er ikke resignert, den er trassig."[15, s. 210] I så måte virker humoren lik vitsen, men opptrer i tillegg med en dypere form for verdighet, en verdighet som består i "avvisningen av virkelighetens krav"[15, s. 211]. Humoristen får en overlegenhet som ikke blir vitsemakeren til del i at han opphøyer seg selv og reduserer tilhørerne, eller sterkere; humorens objekter. "Humoristen oppnår [...] sin overlegenhet ved at han i sin voksne rolle til en viss grad går inn i farsrollen og presser de andre ned i barnets rolle."[15, s. 211] Alexander Portnoy oppnår humoristens overlegenhet gjennom sin narsissisme, ved å feire og besynges seg selv, på tross av sin tilsynelatende elendighet.

En forutsetning for jødevitene, er ifølge Freud, at de er laget av jøder selv: "Det er nemlig et viktig poeng at personen har vanskeligheter med å få uttrykt sin kritikk eller aggresjon direkte, og derfor mån ty til omveier."[15, s. 126] Og som om det skulle være Doktor Freud og ikke Doktor Spielvogel som diagnostiserte Alex: "Tilstedeværelsen av tallrike hemmede drifter som er utsatt for en ikke altfor stabil undertrykkelse, gir nok den gunstigste disposisjonen for produksjon av tendensiøse vitser."[15, s. 126]

Chase viser også til mer moderne psykoanalytiske konsepter om humor og komedie, og han siterer følgende fra Susan Purdies *Comedy: The Mastery of Discourse*:

Because jokery marks transgressions on the site of their genuine occurrence, it confirms us strongly as able to keep the rule of same and different, as well as to

break it. The effect of joking is to emphatically instate the law, and ourselves as those to master discourse in defining as well as producing the usages which conform to it.[9, s. 45]

En identitetsskapende språklig autonomi blir satt i sammenheng med utforskning og utfordring av samfunnets grenser innenfor et nærmest karnevalesk språkspill. Vitsens språk tillater, og delvis uskyldiggjør, transgresjon, samtidig som det muliggjør det samme. På den ene siden kan vitsen sies å være ufarlig, fordi den *bare* er morsom, men på den andre siden kan den ha et virkelig sannhetspotensiale fordi den befinner seg innen for ”a reason that never reasons“. Roths egen oppfatning av fiksjonens transgressive potensiale kan si noe om humoren også:

The world of fiction, in fact, frees us from the circumscriptions that society places upon feeling; one of the greatneses of the art is that it allows both the writer and the reader to respond to experience in ways not always available in day-to-day conduct; or, if they are available, they are not possible, or manageable, or advisable, or even necessary to the business of living. We may not even know that we have such a range of feelings and responses *until* we have come into contact with the work of fiction. This does not mean that either reader or writer no longer brings any judgment to bear upon human action. Rather, we judge at a different level of our being, for not only are we judging with the aid of new feelings but without the necessity of having to act upon judgement. [45, s. 195]

Den distansen, og den utsagnsposisjonen, som humoren gir er også tilgjengelig i fiksjonen generelt. Det vi, i hverdagslivet, ikke kan si eller gjøre er tilgjengelig for oss i det fiktive eller det humoristiske.

3.4 Vitsens punchline – jødiske mødre

Man kan forsøke å analysere vitsen *Portnoy's Complaint*. Innenfor den jiddische humortradisjonen spiller både Alex, og enda mer hans far, opp til den gamle, folkloristiske arketypen *Schliemelen*. Et jødisk leksikon definerer en schliemel slik: ”A schliemel is one

who 'handles a situation in the worst possible manner or is dogged by an ill luck that is more or less due to his own ineptness.' "[36, s. 2] Men som alle andre jødiske, folkloristiske konsepter, er schliemelen relativt ubestemmelig og motsetningsfylt: Schliemelen blir noen ganger identifisert med sin "foolish weakness" og andre ganger rost for "his hard inner strength" [36, s. 1]. Schliemelen har både blitt latterliggjort av det religiøse establishment som en tulling som ikke klarer å overholde religiøse påbud, og vært et forsvar for mennesker i utsatte sosiale posisjoner som ikke mener de selv er ansvarlige for denne.

Alexander Portnoy er en schliemel på flere måter. I egenskap av offer i den vitsen som er hans liv, er han en morsom idiot for leseren, og, må vi anta, for den som forteller vitsen, altså Roth selv. Hans skjebne er ikke bare påtvunget ham av Philip Roth, men også av hans opphav, den kulturelle arven legemliggjort av foreldrene. Han blir oppdratt av en schliemel og en fallisk mor. Faren er ikke annet i Alex' monolog enn en grenseløst impotent mann fanget i sin egen forstoppelse, en lidelse som er like psykisk som den er fysisk. Han klarer ingenting: "Why can't I move my bowels—I'm up to my ass in prunes! Why do I have these headaches! Where are my glasses! Who took my hat!" [40, s. 8] Han er ikke tilstede, han er fullstendig underlagt Alex' mor, og hans drømmer er overført på sønnen: "Where he had been imprisoned, I would fly: that was his dream." Moren er det personifiserte over-jeg, et vandrende super-ego. Tenåringen Alex masturberer på familiens toalett, utenfor døren står faren og roper, "—Come on, give somebody else a crack at that bowl, will you? [...] I haven't moved my bowels in a week." [40, s. 21] Og snart kommer moren stormende til den låste døren: "Open up, Alex. I want you to open up this instant." Alex sier at han har diaré og at han vil være i fred, moren Sophie blir rasende: "Alex, I don't want you to flush the toilet. [...] I want to see what you've done in there." [40, s.

22] Over-jeget tar aldri fri, Alex slipper aldri unna. I voksen alder bruker han det meste av sin tid på sitt eget opprør mot denne maktstrukturen som har oppdratt ham og fylt ham med forbud. Han har som mål å ligge med en kvinne fra hver eneste stat i landet. Han jakter shiksaer ”in spite of one Sophie Portnoy and all daughters of Zion.”[20, s. 212] Men Alex hadde ikke vært ”The Alex Perplex“[11, s. 94], hadde ikke lidd av Portnoy’s Complaint, hadde det ikke vært for at dette over-jeget er uslåelig, og at hans forhold til sin mor og sitt opphav ikke er av hat, men av ambivalens. Og deri ligger også vitsen og humoren:

Portnoy’s Complaint[...]n. [after Alexander Portnoy(1933-)] A disorder in which strongly-felt ethical and altruistic impulses are perpetually warring with extreme sexual longings, often of a perverse nature. Spielvogel says: ’Acts of exhibitionism, voyeurism, fetishism, auto-eroticism and oral coitus are plentiful; as a consequence of the patient’s ”morality,“ however, neither fantasy nor act issues in genuine sexual gratification, but rather in overriding feelings of shame and the dread of retribution, particularly in the form of castration.’ (Spielvogel, O. ”The Puzzled Penis,“ *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Vol. XXIV p. 909) It is believed by Spielvogel that many of the symptoms can be traced to the bonds obtaining in the mother-child relationship. [40, s. 1]

Hadde Alex vært *fri*, ville ikke navnet hans vært opphavet til en (rett nok fiktiv) psykisk lidelse: ”Alex seeks his rebellion [...] in sex. But even here, his parents are indirectly guiding his actions, since they have defined the values against which he sets his contrariness.”[20, s. 212]

Det komiske ligger, som det ofte gjør, i en diskrepans mellom det indre og det ytre, mellom det begjærte og virkeligheten. ”Alex is caught between the rock of respectability and his own hard-on.”[9, s. 48] Det hjelper ikke hvor mye Alex forsøker å frigjøre seg fra sine foreldre, og hvor høylytt han erklærer sin selvstendighet:

From the first word out of his mouth, a ”she“ that needs no further identification, Portnoy is a full-fledged schliemel at the mercy of his parents, and his

literary confessions naturally fall upon the principal subject of modern Jewish fiction, the nuclear family – but with a striking attitudinal difference, for *Portnoy's Complaint* is essentially a novel of disgust, the object of its wrath by no coincidence also the source of its subject, method, and manner. [20, s. 213]

Alex' karakteristikk av sin mor er så hinsides enhver fornuft og realisme at kritikere ikke har klart å komme med noe tydelig tolkningsforslag. Et eksempel på en feministisk kritikk som tar Sophie Portnoy "at face value" er Martha A. Ravits' artikkel "The Jewish Mother: Comedy and Controversy in American Popular Culture"[39] publisert i 2000. Hun innleder sin artikkel med en svært entydig, deklarativ setning: "The comic stereotype of the Jewish mother, from domineering to grotesque, is a cultural construct developed by male writers in the United States in the 1960s"[39, s. 3]. Videre hamrer hun løs på denne komiske karakteren slik hun opptrer hos Philip Roth, Woody Allen, de jødiske standupkomikerne og andre jødiske, mannlige forfattere. Hennes sterkeste poeng er at hvis vi skal akseptere den jødiske humoren som et identitetsanliggende i forhold til spørsmål om integrering og assimilasjon, slik jeg har gjort over, så blir den misogyne fremstillingen av jødiske mødre en grov overføring av egne usikkerheter og utilstrekkeligheter fra de unge sønnene til den de oppfatter som bærer av "old-country"-verdier; mor. Her har Ravits helt rett; det er innlysende at Roth/Alex' portrett av moren Sophie er karikert ut i det ekstreme, og at hun, forstått realistisk, er en grov forvrengning av all menneskelighet. Men spørsmålet er om det er romanens oppgave å være moralsk høyverdige, og om det er riktig å identifisere en romans holdninger med forfatteren. Et av Ravits feministiske forsvar for den hardt angrepne jødiske moren peker imidlertid på noe som er vesentlig i forhold til Alexander Portnoys forhold til sin jødiskhet og sin mor som inkarnasjonen av denne: "Her claims to affection, her voicing of opinions, her expressions of maternal worry are perceived as

threatening in part because she acts as a free agent, not as a subordinate female according to mainstream cultural ideas. “[39, s. 4] Alex havner i en dobbelt fremmedgjort posisjon ved at Sophies kraft og tyngde skremmer og undertrykker ham, samtidig som han oppfatter det kristne middelklassehjemmet som hårreisende banalt og overfladisk. Dette ser vi når han opplever et virkelig kultursjokk når han blir med sin kjæreste hjem til Thanksgiving den første høsten han går på college. Alex blir lamslått når den potensielle svigerfaren ønsker ham en god morgen i det de møtes til frokost:

At breakfast at home I am in fact known to the other boarders as ”Mr. Sourball,” and ”The Crab.” But suddenly, here in Iowa, in imitation of the local inhabitants, I am transformed into a veritable geyser of good mornings. That’s all anybody around that place knows how to say—they feel the sunshine on their faces, and it just sets off some sort of chemical reaction: Good *morning!* Good *morning!* Good *morning!* sung to half a dozen different tunes![40, s. 221]

Alex’ glede over denne uanstrengte omgangsformen er ekstremt kortvarig. Han hører bare fraser. Han ser antisemittisme for høylys dag hele tiden, han orker ikke tanken på å bruke den samme tannkremen som *goyene* bruker, og han holder nesten ikke ut stupiditeten i at de snakker til hunden sin som om den skulle vært et menneske.

Hjemlengselen griper ham på sitt mest nostalgiske:

Guess-who is found to be AWOL! Why have I deserted my family? Maybe around the table we don’t look like a painting by Norman Rockwell, but we have a good time, too, don’t you worry![40, s. 227]

Selvfølgelig anklager Alex foreldrene sine for denne følelsen, for at de har gjort ham så uselvstendig, men han har et mer komplekst forhold til familien sin enn det Ravits’ lesning gir inntrykk av. Hun observerer helt korrekt at ”the mother, by virtue of her gender and generation, functioned as a scapegoat for self-directed Jewish resentment about minority status in mainstream culture.”[39, s. 6] Men inngir Alex noen form for hyklerisk

selvtilstrekkelighet som legger skjul på dette? Det må jo være noe av det mest åpenlyse med hele romanen, at det er Alex det er noe galt med, og at hans projeksjoner av sine egne identitetsproblemer på familie, opphav, omgivelser og *shiksas* nettopp utgår fra hans forstyrrede sinn?

Så den jødiske vitsen utløser ikke den helt store, freudianske lystfølelsen når alt kommer til alt. *Portnoy* er en roman og ikke en vits. Men den nærer seg på vitsens energi, og dens komiske spenning, slik at den stilistiske energien hele tiden er på linje med vitsens. Til tross for at Alex er en tragikomisk skikkelse, fremfor en komisk *schliemel*.

3.5 Dobbel antagonisme – mer om stil

Det kan synes problematisk å feste et litterært verks stil og tone til dets genese, men et godt eksempel på at det kan vært verdig interesse er Miltons *Paradise Lost*. Det at hans epos først var tenkt som et drama belyser dets livaktighet, og ikke minst dets sterkeste scener; Satans monologer. De har en hamletsk følelse over seg, og eposets estetiske klimaks er Satans beslutning om å forfølge sitt opprør fremfor å vende tilbake til Gud etter hans monolog på Nifatesfjellet. *Portnoy's Complaint* vokser som nevnt ut av flere prosjekter Roth hadde gående på 60-tallet. Viktigst er de allerede nevnte *Jewboy* og *A Nice Jewish Boy*, men også en tekst kalt *A Portrait of the Artist* og en dramatisk tekst uten tittel, der hovedpersonen foreleser i emnet "Berømte menneskers genitalia", har spilt en vesentlig rolle. Som hos Milton synes det dramatiske opphavet å spilt en betydelig rolle når romanen skulle finne sin form. *Portnoy* er en svært teatralisk tekst, og Alex omtales ofte som "self-dramatizing"²⁵.

²⁵For eksempel i [8, s. 45].

La oss se litt nærmere på et eksempel på intensiteten i romanen. Dette lange sitatet er hentet fra en krangel mellom The Monkey og Alex, og det er The Monkey som har ordet:

”*Bullshit*. Commisioner of Cunt, that’s who you are! Commissioner of Human Opportunists! Oh, you jerk-off artist! You case of arrested development! All is vanity, Portnoy, but you really take the cake! A hundred and fifty-eight points of I.Q. and all of it right down the drain! A lot of good it did to skip those two grades of grammar school, you dummy!” ”*What?*” ”And spending-money your father sent yet to Antioch College—that the man could hardly afford! All the faults come from the parents, right, Alex? What’s wrong, they did—what’s good, you accomplished all on your own! You ignoramus! You ice-box heart! Why are you chained to a toilet? I’ll tell you why: poetic justice! So you can pull your peter till the end of time! Jerk your precious little dum-dum ad infinitum! Go ahead, pull off, Commisioner, that’s all you ever really gave your heart to anyway—your stinking putz!”[40, s. 204-5]

The Monkey minner litt om Lucky, Pozzos undertrykte hunde-menneske i Becketts tragikomiske drama *Waiting For Godot*. Ikke bare føler The Monkey seg slave-bundet til Alex, slik Lucky gjør til Pozzo, men hennes lille monolog har flere likhetstrekk med Luckys berømte syvhundreordsreplikk som han fremfører i det Pozzo gir ham ordre om å ”tenke“ og plasserer en hatt på hodet hans. Spesielt finner vi likheten i den tematiske blandingen mellom høyt og lavt. Det mest slående The Monkey sier er kanskje den tidligere nevnte allusjonen til Predikerens bok, eller Ecclesiastes; ”All is vanity“. Predikerens første ord er i King James-versjonen ”Vanity of vanities; all is vanity“, og det får oss først og fremst til å tenke på forfengelighet. The Monkey retter sin dype anklage mot Alex’ hykleri, og gir oss et bilde av det mørket som Bibelen tilskriver forfengeligheten. Dette ser vi enda tydeligere hvis vi går til den norske oversettelsen, der ”vanity“ er oversatt med ”tomhet“. Vi kan også tenke oss ordet forgjengelighet som en mulig oversettelse. I alle tilfeller angriper The Monkey en av Alex’ kjerneverdier, nemlig hans begrep om menneskelig dybde. Men ”all is vanity“ følges av den idiomatiske klisjéen ”you really take the cake“,

noe som bevirker et totalt stilbrudd. Det samme skjer når hun kaller ham en "ignoramus", et nærmest arkaisk ord for dumhet, som har sitt etymologiske opphav i et drama skrevet av George Ruggle i 1615. Den påfølgende setningen er langt mer prosaisk; "You icebox heart", og bringer det pubertale, og nærmest språkløse raseriet til overflaten. Disse stilbruddene opptrer i en tidvis svært subtil, og lekende, utskjelling. Se for eksempel på hennes forvrengninger av Alex' yrkestittel: "Commisioner of Cunt" og "Commisioner of Human Opportunists". Førstnevnte har en fin allitterasjon, og annekterer samtidig Alex' egen metaforikk i forhold til verden. Sistnevnte er et ordspill på Alex' faktiske stilling: "Assistant Commisioner of Human Opportunity". Også setningen "Jerk your little dum-dum ad infinitum!" følger denne linjen; "dum-dum" kan vel ikke forstås som noe annet enn et barnlig tulleord á-la "tissefant", mens "ad infinitum" er et begrep som beskriver en prosess uten ende. Minimonologen avsluttes med karakteristikken "your stinking putz" som rett nok ikke er grammatikalsk korrekt, i det The Monkey benytter "putz" om Alex' kjønnsorgan, mens det hun nok egentlig mener er "you stinking putz". Putz er et jiddisch ord som betyr idiot eller tulling. Det at hun avslutter med et jiddisch ord, og at grunnen til hennes utskjelling av Alex er hans overfladiskhet, gjør angrepet svært interessant. Vi kan nesten tenke oss at dette er noe den jødiske Alex ville sagt til omverdenen, men så er det hans kristne, angivelig uintelligente, kjæresten som retter det mot ham. Mindre interessant blir ikke denne passasjen hvis vi tenker på at dialogen den er en del av blir mediert gjennom Alex' monolog. Hele romanen er, som tidligere nevnt, egentlig én lang replikk fra Alex' side, og de dialoger som oppstår kommer til oss gjennom ham. Det kan kanskje være en mulig forklaring på hvor The Monkey får sine referanser, og sin slette jiddisch, fra, men det sier også noe om hvordan denne monologen opprettholder en polyfoni

til tross for den monologiske strukturen. The Monkey er en stemme i romanen som ikke bare er konform med Alex' monomane fortelling om sitt eget liv; hun irttesetter ham, korrigerer ham, og påpeker problemer ved fremstillingen som også leseren opplever.

Romanens form som Alex' (kanskje uttalte) monolog er dens ytre komposisjonsprinsipp, og til det kommer monologens karakter; som pasientens fortelling i en psykoanalytisk behandlingssituasjon. Roth hadde tidligere på 60-tallet interessert seg for pasientmonologen. I *Letting Go* beskrives en lang psykoanalytisk sesjon, og en novelle publisert i *Esquire* i 1963 med tittelen "The Psychoanalytic Express" forteller om en hovedperson i behandling hos en Dr. Spielvogel, Alex' psykoanalytiker.

Denne formen muliggjør en rå og direkte form for narsissisme som vanskelig kan utfoldes i sosial interaksjon²⁶. Den formelle inspirasjonen fra Freud må imidlertid forstås gjennom en spesielt rothsk og portnoysk tilnærming. For Portnoy er ikke Freud "a sage or a shaman"[8, s. 46], men "a sadist[...], a quack and a lousy comedian"[40, s. 266]: "How about a little homage, you bastards, to the Dignity of Man!" Alex mener at Freud har diagnostisert unge jødiske menn i USA på 60-tallet, og ikke mennesket generelt.

Det nest siste kapittelet i romanen har tittelen "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life", hentet fra tittelen på et essay av Freud der han behandler et mannlig, seksuelt paradoks: Noen menn kan bare elske kvinner de ikke er seksuelt tiltrukket av, og er bare seksuelt tiltrukket til kvinner de ikke elsker[8, s. 46]. Alex lider så defintivt av dette, men det handler også om jødiske kvinner kontra shiksaer. Når Alex selv observerer at han "don't seem to stick my dick up these girls, as much as I stick it up their backgrounds"[40, s. 235] så peker han på at han lider av en etnisk variasjon av seksuell

²⁶Vi skal se at Roth faktisk langt på vei benytter en slik narsissisme i en mer konvensjonelt utformet roman; *Sabbath's Theater*.

”degradation“. Selv om han bare kunne vært lykkelig med en jødisk kvinne, en Zions datter, så kan han bare ha sex med ikke-jøder, ja, han blir til og med impotent når han prøver.

Det bringer oss til et underekspontert aspekt ved *Portnoy's Complaint*, noe jeg ikke kan finne at sekundærlitteraturen behandler i særlig grad, nemlig Portnoys *double antagonisme*. Resepsjonen har fokusert på Portnoys knallharde utfall mot sitt jødiske opphav, som i Ravits' feministiske kritikk av karikaturen av den jødiske moren og Howes slakt av Roth i 72. Men bildet blir betydelig mer interessant, og den statikken man anklager romanen som monolog for blir mindre stabil, hvis man i tillegg legger vekt på Alex' forhold til sin kristne omgivelser og hans holdninger og påstander om disse. På den ene siden ser vi at Alex bare ligger med shiksaer, men det er like vesentlig at han ikke klarer å elske dem, og at han er sterkt nostalgisk overfor sine røtter.

Please, I pray on the train heading west, let there be no pictures of Jesus Christ in the Campbell house. Let me get through this weekend without having to see his pathetic *punim*—or deal with anyone wearing a cross![40, s. 223]

I kampen mellom jøder og kristne, utkjempet på Newarks idrettsbaner, heier Alex på sine egne:

Aye- aye ki-ike us,
Nobody likes us,
We are the boys of Weequahic High—
Aye-aye ki-ucch-us,
Kish mir in tuchis,
We are the boys of Weequahic High![40, s. 226]

Og:

Ikey, Mikey, Jake and Sam,
We're the boys who eat no ham,
We play football, we play soccer—
And we keep matzohs in our locker!

Aye, aye, aye, Weequahic High!

White bread, rye bread,
Pumpernickel, challah,
All those for Weequahic,
Stand up and hollah![40, s. 56]

Alex' aversjoner mot sine *goyische* omgivelser resulterer i en, symptomatisk nok, svært spesiell jødisk variant av *black pride*. Weequahic High var selvsagt helt elendige i idrett, men:

So what if we had lost? It turned out we had other things to be proud of. We ate no ham. We kept matzohs in our lockers. Not really, of course, but if we wanted to *we could, and we weren't ashamed to say that we actually did!* We were Jews—and we weren't ashamed to say it! We were Jews—and not only were we not inferior to the *goyim* who beat us at football, but the chances were that because we could not commit our hearts to victory in such a thuggish game, we were superior! We were Jews—and *we were superior!*[40, s. 56]

Hvis vi går tilbake til den jødiske kulturelle identiteten i en øst-europeisk *shtetl*, ser vi tydelige fellestrekk med denne mentaliteten. Den ytre fienden, den kulturelle hovedstrømningen som holdt jødene utenfor, samlet dem, og gjorde dem aggressive utad. Offerrollen skaper slik sett ikke mindreverdigetskomplekser, men en følelse av moralsk overlegenhet. Jack Portnoy, Alex' far, er den i romanen som faktisk er et offer for anti-semittisme. Han har ingen muligheter til å avansere profesjonelt fordi firmaet han jobber i er grunnleggende protestantisk i en tid da dette var av betydning for hvem som ble forfremmet. Alex bruker dette, sammen med sine erfaringer med kristne, som bensin på et bål hvis flammer lever på jødisk selvtillit. Man kan, tenker Alex, beskylde jødene for nesten alt, men til tross for alt som er galt, og som en forutsetning for det samme, er jødene grunnleggende *dype*. OK, så er de elendige i sport, men hvem bryr seg om sport? Hva har sport gjort for verden?

I det emblematiske møtet med Kay Campbells familie blir protestantiske, uskyldige,

hyggelige verdier omgjort til tegn på overfladiskhet og banalitet på et språklig nivå:

Just as in Jane Austen certain qualities, certain *words*, that would conventionally be regarded as terms of approbation are, in the context of her fiction, invariably signifiers of egoism and moral bankruptcy ("charm," "assurance," "ease," etc.), so in Philip Roth the word "good-natured," for example, is practically a synonym for "vacuous." [8, s.49]

Posnock påpeker det samme:

"Nice." Nathan Zuckerman repeats the word, letting its horror emerge, then declares: "I don't care" if "my kids grows up wearing pantyhose as long as he doesn't turn out nice... another frightened soul, tamed by inhibition" (AL 600-601). [38, s. i]

Det er typisk jødisk for Alex å være grinete, men det er et komplekst humør. Å være "good-natured" er det som er virkelig ille. Han anklager hele den kristne religionen for dette. Se for eksempel på julen: "How can they *believe* this shit? Not just children but grownups, too, stand around on the snowy lawns smiling down at pieces of wood six inches high that are called Mary and Joseph and little Jesus—and the little cut-out cows and horses are smiling too! God!" [40, s. 144] Kristendommen og dens tilhengere er for Alex bare et stort, skummelt, groteskt, uvitende fåresmil.

Vi ser at Alex er fanget i sin egen doble antagonisme: Han gjør på den ene siden opprør mot sin familie og sin bakgrunn, men på den andre siden avskyr han den kristen-amerikanske overfladiskheten. Hans posisjon er uholdbar og uutholdelig fordi han er under press fra to sider, samtidig som han kjemper en tofrontskrig. Men dens uholdbarhet til tross; denne posisjonen er ikke en vits, men et liv. Portnoys strategi, hans ånd, vokser ut av den delen av sin jødiske arv han lever for og av, nemlig paradokset, dybden og kompleksiteten. Han er en antagonist. Slik Nathan Zuckerman, David Kepesh, Peter Tarnopol, Ira Ringold, Merry Levov og Mickey Sabbath er det.

Den svært unge Nathan Zuckermans første møte med intens antagonisme viser hvordan kjærligheten til denne livsholdningen fødes, og hvordan sympatien for den virker:

How delicious to belittle people—and to watch them being belittled. Especially for a boy whose every impulse at that party was to revere. Worried as I was about getting home late, I couldn't deprive myself of this first-class education in the pleasures of spite. I'd never met anyone like Sylphid: so young and yet so richly antagonistic, so wordly-wise and yet, consumed in something long and gaudy as if she were a fortuneteller, so patently oddballish. So happy-go-lucky about being repelled by *everything*. I'd had no idea how very tame and inhibited I was, how eager to please, until I saw how eager Sylphid was to antagonize, no idea how much freedom there was to enjoy once egoism unleashed itself from the restraint of social fear. There was the fascination: her formidability. I saw that Sylphid was fearless, unafraid to cultivate within herself the threat that she could be to others.[47, s. 131]

Vi ser at en hel verden åpner seg for Nathan første gang han møter en rendyrket antagonist. Likevel kan aldri Portnoys, eller Zuckermans, antagonisme bli så emersonsk frisinnert som hos Sylphid. Alex er en snill gutt, slik Nathan er det;

A nice little Jewish boy? Please, I'm the nicest little Jewish boy who ever lived! [...] Gratitude to my parents, loyalty to my tribe, devotion to the cause of justice.[40, s. 247]

Alexander Portnoy er ikke, har aldri vært, og kan heller ikke bli, en rotløs ungdom, og grunnen er at han er jødisk-amerikaner.

3.6 *Carnovsky*

Vi har til nå, i arbeidet med *Portnoy's Complaint*, diskutert transgresjonens natur i forhold til romanens tematikk og modus, spesielt representert ved humoren. Det har vist seg at det ligger en grunnleggende ambivalent undertone i "vitsen om" Alex, og at hans forhold til sin egen identitet er både komplekst og paradoksalt. Problemstillingen rundt Alex transgresjon kan belyses ytterligere ved å stille dette spørsmålet: Til hvilken pris er det

Alex overskrider grenser slik han gjør? Transgresjonens dynamikk avhenger fullt og helt av subjektets ”investering“ i transgresjonen, og vi skal undersøke dette konkret hos Roth ved å gå inn i bok to og tre i Zuckerman-serien som aktivt kommenterer forfatterens erfaringer ved utgivelsen av *Portnoy's Complaint*.

Når vi møter forfatterprotagonisten, Nathan Zuckerman, fra *The Ghost Writer* igjen i *Zuckerman Unbound* har han fått sitt gjennombrudd som forfatter med en skandaleombrust roman ved navn *Carnovsky*. I denne romanen har Zuckerman benyttet sin oppvekst i Newark, sin jødiske opprinnelse og utsatt sin familie for mange av de samme problemene som Roth gjorde med *Portnoy's Complaint*. *Zuckerman Unbound* beskriver ikke bare berømmelsen som fulgte med Zuckermans suksessroman, men også hans fars bortgang²⁷, og hans, for Nathan, katastrofale siste ord på dødsleiet: ”Though Dr. Zuckerman didn't officially expire until the next morning, it was here that he uttered his last words. Word. Barely audible, but painstakingly pronounced. 'Bastard,' he said.“[50, s. 242] I de tidlige romanene om Zuckerman kan handlingen synes litt hermetisk, litt for forfatter-skapsintern, men hvis vi leser med dobbeltbunnen i *Portnoy's Complaint in mente*, kan vi føle dybden i både Zuckermans identitetsproblemer, og Alexander Portnoys problematiske frigjøringsprosjekt. Zuckerman forsøker å forklare seg vekk fra at det er han som er drittsekken faren retter sitt siste ord mot: ”Meaning who? Lyndon Johnson? Hubert Humphrey? Richard Nixon?“ Men han slipper ikke unna: ”But then, when he spoke his last, it wasn't to his correspondence folders that he was looking, or upward at the face of his invisible God, but into the eyes of the apostate son.“[50, s. 242] Drittsekken er den frafalne sønnen, og denne dommen lammer Zuckerman og driver ham ut i en krise det tar

²⁷Her skiller Zuckermans biografi seg fra Roths. Roths far døde 86 år gammel og hans liv og død er tema for *Patrimony*.

flere år å reise seg fra.

I *The Anatomy Lesson* lider Nathan av en fullstendig paralyserende og uforklarlig nakke- og ryggsmerte som gjør at han ikke kan arbeide, han må tilbringe mesteparten av tiden neddøpet liggende på en matte på gulvet, og han finner sin eneste trøst i kvinnene som besøker ham. Ved å utgi boken *Carnovsky*, og på den måten ødelegge forholdet til sin far og sin bror, har Zuckerman undergravet det som er den viktigste bestanddelen i hans kunst: Forholdet til røttene. Når han innser dette, ser han samtidig at hans egen jødiskhet er gjort irrelevant av omgivelsene, på samme måte som Mickeys identitet har mistet sitt fotfeste i verden:

Zuckerman had lost his subject. His health, his hair, and his subject. [...]What he'd made his fiction from was gone—his birthplace the burnt-out landscape of a racial war and the people who'd been giants to him dead. The great Jewish struggle was with the Arab states; here it was over, the Jersey side of the Hudson, his West Bank, occupied now by an alien tribe. No new Newark was going to spring up again for Zuckerman, not like the first one: no fathers like those pioneering Jewish fathers bursting with taboos, no son like their sons boiling with temptations, no loyalties, no ambitions, no rebellions, no capitulations, no clashes quite so convulsive again. Never again to feel such tender emotion and such a desire to escape. Without a father and a mother and a homeland, he was no longer a novelist.²⁸ No longer a son, no longer a writer. Everything that galvanized him had been extinguished, leaving nothing unmistakably his and nobody else's to claim, exploit, enlarge, and reconstruct.[50, s. 288]

Fristelsene, tabuene, lojaliteten, ambisjonene, opprøret og konflikten som Nathan forbin-
der med den identiteten han føler han har mistet er også i kjernen av Alexander Portnoy.
Det spørsmålet Nathan stiller til leseren er ”hvilken pris har den litterære transgresjo-
nen“? Det er spørsmålet vi må stille i forhold til *Portnoy's Complaint*. Er den bare en
”masturbation comedy“? Den er morsom og humoristisk, men også ridd av en transgressiv

²⁸Legg merke til at kunsten, og dermed transgresjonskunsten, dør når kunstneren ikke lenger har en far, en mor, og et hjemland. Denne avhengigheten, kombinert med synet på kunst som nødvendigvis transgressiv, fører Roth inn i et dypt estetisk og moralsk dilemma.

bevegelse med høy innsats. Vi ser at Zuckermans transgresjon koster ham helsen og håret.

Og han blir, i likhet med Roth i kjølvannet av *Portnoy*, angrepet av en jødisk, intellektuell kritiker han tidligere har satt svært høyt:

In *Inquiry*, the Jewish cultural monthly that fifteen years earlier had published Zuckerman's first stories, Milton Appel had unleashed an attack upon Zuckerman's career that made Macduff's assault upon Macbeth look almost lackadaisical. Zuckerman should have been so lucky as to come away with decapitation. A head was not enough for Appel; he tore you limb from limb.[50, s. 306]

Reaksjonen Nathan møter er den samme som ble Roth til del fra Irving Howe, og selv om dette er fiksjon, har det stor forklaringskraft i forhold til møtet mellom romanens transgressive prosjekt og det feltet den skrider ut av, og kanskje til og med utdefinerer. Zuckerman prøver å rasjonalisere, å si til seg selv at en kritiker som ikke anerkjenner hans litteratur er en del av spillet, men det hjelper ikke: "What hurt most was that Milton Appel had been a leading wunderkind of the Jewish generation preceding his own, a contributing editor to Rahv's *Partisan Review* [...] "[50, s. 308] Roth satte Howe høyt, og det med rette. Han oppdaget Isaac Bashevis Singer og var kanskje den som gjorde mest for den jiddisch-amerikanske litteraturen med sin antologi *A Treasury of Yiddish Stories* som blant annet inkluderer Singers *Gimpel the Fool* oversatt av Saul Bellow. Howe/Appel opptrådte aldri apologetisk overfor den jødiske identiteten. Han beskrev lidelsen, angsten og problemene knyttet til å vokse opp i en jiddisch-talende hjem, i kulturkollisjon med sin egen far. Zuckerman har benyttet Appels jiddisch-amerikanske essayistikk til å formulere for seg selv det paradokset som danner grunnlaget for hans "subject" og som også er Roths "subject" i *Portnoy's Complaint*: "to be raised as a postimmigrant Jew in America was to be given a ticket out of the ghetto into a wholly unconstrained world of thought." [50,

s. 310] Zuckerman forstår konsekvensen slik:

Alienated? Just another way to say "Set free!" A Jew set free even from Jews—yet only by steadily maintaining self-consciousness as a Jew. That was the thrillingly paradoxical kicker.[50, s. 310]

Zuckerman har benyttet Appels essayistiske teoretiske fundament for å formulere det som er grunnlaget for hans diktning, og som for Roth er grunnlaget for blant annet *Portnoy's Complaint*. Og hvordan responderer Zuckerman/Roth på angrepet fra Appel/Howe? Med den samme antagonismen som driver Carnovsky/Portnoy. På en flyreise til Chicago spør Zuckermans sidemann om han er på forretningsreise. Nathan bekrefter, og sier han er i pornobransjen, at han er redaktør for pornobladet *Lickety Split*. Det imaginære bladet satser på ren porno, og "doesn't have Jean-Paul Sartre in it to make it kosher for a guy like you"[50, s. 373]. Sidemannen spør om Nathans navn, og han svarer: "Milton Appel. A-p-p-e-l. Accent on the second syllable. Je m'appelle Appel." [50, s. 374] Nathan strekker denne spøken ekstremt langt, og ender med å tilby sin sjåfør i Chicago jobb i bransjen, og forklarer for henne hvorfor han jobber med porno: "With me money is not the paramount issue[...] The defiance is. The hatred is. The outrage is. The hatred is endless. The outrage is huge." [50, s. 385] Som selvbevisst jøde motiverer Nathan sin hevn ved hjelp av absurditetens antagonisme; han er i utakt med den responsen han har møtt, og agerer deretter.

4 Raseriutbrudd fra det beskadigede livet – *Sabbath's Theater*

When I came upon Babel's description of the Jewish artist as a man with autumn in his heart and spectacles on his nose, I had been inspired to add 'and blood in his penis,' and had then recorded the words like a challenge.

Nathan Zuckerman (*The Ghost Writer*)

You must not forget anything.

Patrimony

Sabbath's Theater er en ekstrem bok på alle måter, men den behandler ikke det jødiske like eksplisitt som andre deler av Roths forfatterskap. Jeg skal vise hvordan protagonistens ekstremiteter kan føres tilbake til forholdet mellom røtter og assimilering, og at hans humør og rasjonalitet kan leses i lys av det jødiske. Vi skal se at hans ekstreme, livslange transgresjon har ført ham inn i en ny eksilposisjon som outsider-paria.

4.1 St. Mickey

Mickey Sabbath er, i likhet med Miltons Satan, en invertert helgen, en negasjonens mester og en antagonistisk anti-ideolog. Like fullt skal vi se at han, på samme måte som Alexander, trekker sterke veksler på sin jødisk-amerikanske identitet, og at hans antagonisme nærer seg på de samme, fundamentale konseptene.

Mickey Sabbath sjokkerer de fleste lesere ved å være grunnleggende skamløs, hensynsløs, sint og ulykkelig. Det at han ikke *later som*, at han ikke er god på bunnen, tar tid å innse og å akseptere. Han går aldri av veien for å gjøre andre mennesker utilpasse, og det finnes ikke den grense han ikke tillater seg å bryte. I likhet med Satan identifiserer han seg fullt og helt med motstand i ordets mest grunnleggende betydning. Han sier at hans

talent er lik det til en ”saboteur for subversion, even the talent of a lunatic—or a simulated lunatic—to overawe and horrify ordinary people“[41, s. 151]. Men når vi møter ham, ved romanens begynnelse, befinner han seg i en menneskelig relasjon som virker balansert og vellykket; hans erotiske affære med kroatisk Drenka. At denne skjøre balansen i Mickeys liv skal rokkes ved, får vi antydninger om i de to første setningene i boken:

Either foreswear fucking others or the affair is over. This was the ultimatum, the maddeningly improbable, wholly unforeseen ultimatum, that the mistress of fifty-two delivered in tears to her lover of sixty-four on the anniversary of an attachment that had persisted with an amazing licentiousness—and that, no less amazingly, had stayed their secret—for thirteen years.[41, s.3]

Ikke bare er dette et fabelaktig anslag, vi blir også presentert for romanens idé om promiskuitet som forutsetning for lykke, og antydninger om den katastrofale oppløsningen som skal drive Sabbath til et suicidalt tankeritt av gargantuiske proporsjoner. Sabbath og Drenka har holdt sammen i tretten år, men ikke innenfor monogamiets rammer. Begge har vært gift, og begge, men mest Drenka, har hatt andre elskere. Drenkas grafiske fortellinger om affærer med sine tallrike elskere har fungert svært opphissende på Sabbath: Han har elsket å høre om dem, og de har benyttet disse historiene i sine egne seksuelle handlinger. Men nå er det altså slutt. Drenka krever monogami. Grunnen er at hun har fått vite at hun er syk, og at sykdommen er dødelig, men Sabbath vet ikke om sykdommen og anser kravet for fullstendig urimelig. Ikke det at den gamle mannen lengre har noen andre elskerinner enn henne, men det er det prinsipielle han protesterer mot. De har begge næret seg på sine seksuelle energiers utløp utover deres tosomhet, og energi er noe Sabbath aldri gir slipp på frivillig.

Når Drenka dør forsvinner den siste permanensstrukturen i Mickeys liv, og han føres ut på en indre og ytre reise fullstendig gjennomsyret av en ”hell-bent-for-disaster erotomania“[41,

s. 156]. Før vi ser nærmere på et par eksempler på hans antagonistiske ekstremtransgresjoner, skal vi undersøke karakteren Mickey Sabbath.

Det er lett å lese ham som en miltoniansk Satan, men antagonismen er av et annet slag enn hos Satan, og individualismen er enda sterkere. Det å være menneske, eller menneskelig, betyr langt på vei det samme for Mickey som det gjør for Portnoy: det er å ta feil, å ha feil, å misforstå, å lyve, å manipulere og å sørge. Og oppgaven er å leve ”a real human life“[41, s. 247]. Hvor ekstremt vitalistisk dette manifesterer seg ser vi når hans evige krav om mer liv formuleres slik:

Yes, yes, yes, he felt uncontrollable tenderness for his own shit-filled life. And a laughable hunger for more. More defeat! More disappointment! More deceit! More loneliness! More arthritis! More missionaries! God willing, more cunt! More disastrous entanglement in everything. For a pure sense of being tumultuously alive, you can't beat the nasty side of existence. [41, s. 247]

Gjennom sine transgresjoner søker Mickey seg mot den samme dybden som Alex satte så høyt; han ville være ”human“ og ikke ”vacuous“. For Alex var ”tumult“ et jødisk ord, og Mickeys ideal er å være ”tumultuously alive“. Dragningen mot livets mørke, eller ”nasty“, side er en vesentlig del av hans sataniske, manikeiske, prosjekt, der alle vanlige mennesker skal gjøres til latter. Det vanlige forbindes med en blind troskap til ideologiene, og Sabbath protesterer alltid og uansett; han hater alle Sannheter. Frank Kelleter har i sin artikkel om *Sabbath's Theater* tolket Mickeys opprør som et opprør mot nettopp ideologiene, mot alle former for autoritet: ”As far as Sabbath is concerned, unbounded (and literally 'extroverted') phallic energy comes to stand for authentic being itself“[28, s. 268]. Det er hverdagslivet, og den alminnelige borgerlige tilværelse, som i sin trygge, meningskapende form bestemmer menneskenes liv, Mickey hater:

Faced with the absence of reliable systems of other-worldly or noncorporeal salvation, the imperative longing for an *extraordinary* existence turns malign:

”I am disorder,“ Roths hero proudly pronounces (203), staking his claim for a way of being present in the world that leaves nothing untried to prove everyday life, and those who live it, disastrously wrong.[28, s. 271]

Vi skal senere se på forskjellige måter å tolke Mickeys frihetsbegrep, og eksiltilværelse, på, men for nå er det tilstrekkelig å anerkjenne at han faktisk søker seg ut av det menneskelige dagliglivet.

Alexander Portnoys opprør var høyst tidstypisk i 1969, men Sabbath er langt mer anarkronistisk når han fortsetter sitt seksuelle frigjøringsprosjekt midt på 1990-tallet. Rett nok forsøker han å plassere seg selv inn i en tidløs variant av den seksuelle promiskuøsiteten:

[T]o talk dirty twenty-five years after Pauline Reage, fifty-five years after Henry Miller, sixty years after D. H. Lawrence, eighty years after James Joyce, two hundred years after John Cleland, three hundred years after John Wilmot, second earl of Rochester—not to mention four hundred after Rabelais, two thousand after Ovid, and twenty-two hundred after Aristophanes.[41, s. 218-9]

Men alle lar seg ikke overbevise av Mickeys litteraturhistoriske argument. Og vennen Norman formulerer paradokset glimrende når han skjeller ut Mickey og kaster ham ut av leiligheten sin:

”The walking panegyric for obscenity,“ Norman said. ”The inverted saint whose message is desecration. Isn’t it tiresome in 1994, this role of rebel-hero? What an odd time to be thinking of sex as rebellion. Are we back to Lawrence’s gamekeeper? At this late hour? To be out with that beard of yours, upholding the virtues of fetishism and voyeurism. To be out with that belly of yours, championing pornography and flying the flag of your prick. What a pathetic, outmoded old crank you are, Mickey Sabbath. The discredited male polemic’s last gasp. Even as the bloodiest of all centuries comes to an end, you’re out working day and night to create an erotic scandal. You fucking relic, Mickey! You fifties antique! Linda Lovelace is already light-years behind us, but you persist in quarreling with society as though Eisenhower is president!“[41, s. 347]

Norman har ingen forståelse for at denne gamle, halvfeite mannen lever i en opprørsidé som for mange mistet glansen i 1970.

4.1.1 Skattejakt

Mickey, "the walking panegyric for obscenity", etterlater seg en spektakulær merittliste av umoral gjennom romanen. Han har vært utro en rekke ganger, han har kjøpt sex, han har forført studiner, forsøkt å forføre en mentalt syk kvinne, Normans kone og hans hushjelp, han har endevendt en nittenårs pikerom på jakt etter undertøy, han har onanert i hennes badekar, og ikke minst; han har gjort alt dette helt uten skrupler. Den kanskje heftigste scenen i så måte er nettopp hans ville leting etter sexy undertøy og kompromitterende bilder på rommet til Normans datter Deborah. Han bor hjemme hos Norman i New York fordi han skal i begravelsen til deres felles venn Lincoln som har begått selvmord. Norman er vennligheten og gjestfriheten selv, og gir Mickey mat, penger og tilbyr ham å betale psykologtimer. Mickey lar naturligvis ikke muligheten gå fra seg til å nedverdige all denne verdigheten, og når han overlates til seg selv på datterens rom, setter han umiddelbart i gang med ransakingen:

Brimming! A treasure trove! Brilliant hues of silk and satin. Childish cotton underpants with red circus stripes. String bikinis with satin behinds. Stretch satin thong bikinis. Floss your teeth with those thongs. Garter belts in purple, black, and white. Renoir's palette! Rose. Pale pink. Navy. White. Purple. Gold. Red. Peach. Underwired black embroidered bras. Lace push-up bras with little bows. Scalloped lace half-bras. Satin half-bras. C cup. A viper's nest of multicolored pantyhose. In white, black, and a chocolatey brown, sheer silk-lace *panty* pantyhose of the kind that Drenka wore to drive him nuts. A delicious butter-scotch-color silk camisole. Leopard-print panties with matching bra. Lace body stockings, *three*, and all black. A strapless black satin bodysuit with padded push-up cups, edged with lace and hooks and straps. Straps. Bra straps, garter straps, Victorian corset straps. Who in his right mind doesn't adore straps, all the abracadabra of holding and lifting? And what about *strapless*? A strapless bra. Christ, everything works. That thing they call a teddy (Roosevelt? Kennedy? Herzl?), all in one a chemise up top and, down below, loose-fitting panties with leg holes that you slip right into without removing a thing. Silk floral bikini underpants. Half-slips. Loved the outmoded half-slip. A woman in a half-slip and a bra standing and ironing a shirt while seriously smoking a cigarette. Sentimental old Sabbath.[41, s. 154-5]

Sabbaths panegyriske gjennom søking av Deborahs undertøysskuffer tar form av et prosadikt, der rytme og musikalitet, sammen med den energiske intensiteten, blir like viktig som innholdet. Se bare på det korthugde språket, på alle punktumene, på alle oppramsingene og gjentakelsene, på alliterasjonene og stadige syntaktiske utvidelsene der variasjoner over ord som "satin" og "strap" blir som temaer i en voldsom melodi. Men vi kan også, i likhet med i The Monkeys utskjelling av Alex, se et komplekst spill med meninger og stilnivåer. Mest fremtredende er det kanskje at sult og mat blir en viktig del av det metaforiske spillet: "chocolatey brown" og "butter-scotch-color silk camisole". Dette understreker det primale, det basale ved Mickeys kåthet. Han hungrer etter alt som er innerst på kroppen til en ung og vakker jente. Det vulgære i å hive innpå mat, eller eventuelt undertøy, blir fremhevet av setningen "Floss your teeth with those thongs". Enkelte av beskrivelsene deler syntaktisk mønster med matrettenes navn på en restaurantmeny: "A strapless black satin bodysuit with padded push-up cups, edged with lace and hooks and straps." Det er som om vi tar del i et overdådig og fråtsende måltid, der alle rettene er kvinneundertøy. Videre er metaforen "viper's nest" interessant. Det at Mickey sammenligner undertøysskuffen med et slangerede peker i tre retninger: På den ene siden gjør det det dyriske aspektet ved Mickeys *blikk på* skuffens innhold tydelig: det er noe umenneskelig over den ekstasen han opplever. Slangen er også et symbol på Satan, og det at det er Mickey som *tvinger* denne metaforen på den antakelig uskyldige, unge jentas eiendeler, gir oss et bilde av slangen som frister til synd. Til slutt kan vi også si at valget av nettopp "viper" antyder Mickeys dobbelthet og svikefullhet. Han forbryter seg på Normans tillit når han oppfører seg som han gjør, og på den måten blir han selv en "viper", som er en gammel metafor for en forrædersk person. Når han videre lurer på om "teddy"en er

oppkalt etter sionismens far, Theodor Herzl, angir det en ny retning for teksten; for ved dette punktet blir setningene lengre, tonen roligere og det hele munner ut i et erotisk bilde som heller tilhører 40- og 50-tallet, altså Mickeys barndomstid, enn 90-tallet: ”A woman in a half-slip and a bra standing and ironing a shirt while seriously smoking a cigarette.“ Det bringer oss over på Mickeys problematiske og paradoksale forhold til fortiden.

4.1.2 **Kunsten å sørge**

Mickeys alder skiller ham kraftig fra Alexander Portnoy, både hva angår livsførsel og livsholdning. Han er en mann med ”the prostate enlarging, with probably no more than another few years left of semi-dependable potency still his—with perhaps not that much more life remaining—here at the approach of the end of everything.“[41, s. 3] Det er tapene i livet som konstituerer grunntonen i hans liv; tapet av konen Nikki som forsvant, av broren Morty som døde under krigen, av moren som ble innesluttet og fjern da Morty døde og ikke minst; Drenka, den eneste kvinnen som har gitt han noen form for lykke.

Frank Kelleter påpeker at sorg, og sorgens former, er et hovedtema i romanen: ”Roth’s novel seems to suggest that the boundary line between a sane and an insane form of mourning, or between a respectable and a sick attempt at fetishization, is not easily drawn.“[28, s. 284] Mickeys sorg over alle sine tap, men spesielt Drenka, viser at det finnes en slags verdighet i den fetisjerte sorgen. Det ser vi spesielt i romanens absolutte klimaks, der Mickey forsøker å vekke henne til live gjennom ”a religious act“[41, s. 446]:

Sabbath was peeing with a power that surprised even him, the way strangers to grief can be astounded by the unstoppable copiousness of their river of tears. [...] To drill a hole in her grave! To drive through the coffin’s lid to Drenka’s mouth! [...] He was to urine what a wet nurse is to milk. Drenchèd Drenka, bubbling spring, mother of moisture and overflow, surging, streaming Drenka, drinker of the juices of the human vine—sweetheart, rise up before you turn to

dust, come back and be revived, oozing all your secretions! [41, s. 444-5]

Dette er ett av de mest rørende og intense øyeblikk i *Sabbath's Theater*, og viser oss styrken og alvorlet i Sabbaths sorgreaksjon. Samtidig ser vi at han på dette tidspunktet, altså på romanens aller siste sider, har forlatt alt menneskelig, har blitt en fullstendig asosialisert person, og at ensomheten er total. Det siste mennesket som hadde noen form for affinitet til hans levemåte og livssyn er forsvunnet, og alt som nå er igjen er en rasende og rystende energi som den gamle mannen ustanselig påfører sine omgivelser.

4.2 Identitet, raseri og transgresjon

Frank Kelleter skriver at Mickey Sabbath er ”by far the most outrageously offensive member“[28, s. 266] av den gruppen ekstrem-karakterer vi finner i Roths forfatterskap. Hans hat og aggresjon mot sine omgivelser, kombinert med hans ukuelige krav om å bli tatt alvorlig, gjør ham til en svært enigmatisk skikkelse. I det følgende skal vi se nøyere på bakgrunnen for hans antagonistiske transgresjon og sataniske frihetsprosjekt.

4.2.1 Sabbath som jøde

Mickey er jøde på samme måte som Alex er det: Han er et sekularisert og radikalt menneske med sterke intellektuelle og personlige bånd til sitt eget opphav. Men han er en langt mørkere karakter enn Alex, og selv om han ikke fokuserer på sin egen barndom i Alex' pseudopsykoanalytiske stil, så har han den samme jødiske hukommelsen. Det er mulig å tolke *Sabbath's Theater* dithen at det er Mickeys etniske identitet som er nøkkelen til handlingen i romanen. Ranen Omer-Sherman skriver:

[I]n *Sabbath's Theater* it is the Jew who is privileged to take his Americanness for granted. [...] Early in the novel, on the occasion of the death of Drenka,

Mickey Sabbath's "Croatian Catholic shiksa" lover(423), Roth's protagonist encounters a starteling premise, though we don't actually hear what is revealed until the novel's last pages. Two hours before the pulmonary embolus that will suddenly kill her, Sabbath's mistress whispers to him in heavily accented English "My secret American boyfriend. [...] To have a lover of the country ... I was thinking all day, to tell you, Mickey. To have a lover of the country which one ... it gave me a feeling of having the opening of the door" (417). This is all we need to solve the mystery of Sabbath's inexplicably bad behavior, the secret of his peculiarly radical failure to thrive. The moment the Jew is merely mistaken for an "American" is a disturbingly ambivalent arrival for Roth.[34, s. 173]

Sabbath er jøden som blir tatt for å være amerikaner. Sabbath har ikke bare blitt eldre enn Portnoy, men også mer amerikansk. Og i omgivelsene er det mennesker som har større krav på immigrantstatus enn ham: Drenka snakker gebrokkent engelsk og er gift med en kroatisk mann hun innvandret sammen med. Men den aldrende og misantropiske Sabbath føler seg ikke amerikansk, og han er ikke komfortabel i sin postassimilerte identitet. Vi ser derimot at han stadig vender tilbake til symboler på sin fortid, samtidig som fortiden oppsøker ham: Når han reiser til New York dukker spøkelset av hans avdøde mor opp, som et mildnet ekko av Sophie Portnoy, og han forteller henne om Nikki og om Drenka.

Mickey oppsøker sin eldgamle, senile slektning Fish for å forsøke å presse ut av ham noen gjenkjennende ord om familien og fortiden. Det er nesten umulig å få noe fornuftig ut av den gamle mannen, men den lille samtalen de oppnår gleder Mickey enormt: "The first man I've met since going to sea who doesn't bore me stiff." [41, s. 386] Alle minnene samtalen vekker, alle de gamle verdiene, følelsen av den tryggheten som Sabbath opplevde, gjør ham svært ømhjertet. For første gang i romanen viser han umiddelbart gjenkjennelige menneskelige følelser overfor en annen. Borte er all den voldsomheten som preget forholdet til Drenka, borte er all antagonismen han utviser mot alle som krysser hans vei: "To his surprise, he had to overcome a desire to take Fish and pick him up and put him on his

lap.“[41, s. 384]

Motivet for å besøke Fish viser seg å være det samme som for å pisse på Drenkas grav; han ønsker å vekke de døde til live. Men Fish er like lite i stand til dette som Mickey er, og samtalen går i stå. Én ting gjør imidlertid dypt inntrykk på Mickey, og det er den paradoksale evnen til liv Fish besitter: ”*the perverse senselessness of just remaining, of not going.*“[41, s. 384] Denne irrasjonaliteten taler sterkt til ham. Han innser at fortiden er tapt. Det New Jersey han vokste opp i finnes ikke lengre, det gjør heller ikke hans jødiske mor. Men selv om de andre er borte, så vil han leve. Ikke av livslyst, men av ren, skjær vilje.

Vi kan kanskje si at Mickey fremdeles føler seg som en jøde, men at han mangler et system, en klan, å inngå i. Fraværet av den kulturelle og religiøse helheten er det som gjør ham så fortvilet: Mickey er en jøde uten folk.

4.2.2 Raseri og antagonisme

For å forstå den rasende intensiteten og den voldsomme antagonismen i Roths forfatterskap generelt, og i Sabbath's Theater spesielt, er det nødvendig med et blikk på Roths syn på forholdet mellom litteratur og samtidig virkelighet. I 1960 skrev han i et essay at den amerikanske etterkrigsverden er så gal og subversiv i seg selv at den overgår enhver fiksjon:

[T]he American author in the middle of the twentieth century has his hands full in trying to understand, describe, and then make *credible* much of American reality. It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one's meager imagination. The actuality is continually outdoing our talents, and the culture tosses up figures almost daily that are the envy of any novelist.[46, s. 167-8]

Vi finner et ekko av denne berømte påstanden i romanen *The Ghost Writer* der den unge Nathan Zuckerman kommenterer en scene han har overhørt: ”Oh, if only I could

have imagined the scene I'd overheard! If only I could invent as presumptuously as real life! If one day I could just *approach* the originality and excitement of what actually goes on!"[50, s. 78] Det er denne innsikten som ligger til grunn for ekstremfiksjonen som estetisk strategi, men det er også bakgrunnen for hvorfor Mickey lever og agerer som han gjør: Han vil transcendere samtiden, han ønsker seg til utsiden av den, og det driver ham til en ny og mørk form for subversivitet som har mye til felles med det Norman Mailer brukte sine bøker og sitt liv på²⁹. Sabbath blir, som Mailer, en intervensjonistisk aktivist som hele tiden blander kunst og liv: Bare slik kan han leve "a real human life".

Mickey opererer med det samme skillet mellom "human" og "vacuous" som Alex gjør. Og han reagerer på samme måte i møte med den *goyische* normaliteten. Ranen Omer-Sherman har satt dette i sammenheng med den jiddische litteraturen i USA rundt forrige århundreskifte. Roths kritikk av middelklasseamerika ligner modernitetskritikken vi finner i denne "tenement"-litteraturen:

Readers familiar with early Jewish American immigrant fiction may be struck by the remarkable ways that Roth's gloomy portrait of the dissolution of the late twentieth-century wayward artist is congruent with the sceptical visions of early antecedents, such as the tenement narratives of Abraham Cahan and Anzia Yezierska..[34, s. 171-2]

Og han siterer en passasje fra den nevnte Yezierska som eksempel:

It would kill me to stay here another day. Your fine food, your fresh air, your velvet limousine smothers me... It's all a desert of emptiness painted over with money. Nothing is real. The sky is too blue. The grass is too green. The beauty is all false paint, hiding dry rot... [33, s. 235]

²⁹Tenk bare på "Ten Thousand Words a Minute", artikkelen om boksekampen mellom Sonny Liston og Floyd Patterson, om hvilken Morris Dickstein skriver: "[H]e [Mailer] becomes a novelistic character, the protagonist of a larger public story. [...] He concentrates on his own antics as he tried to give a press conference afterward, then offered to promote a rematch, and even tried to pick a fight with Sonny Liston. "[13, s. 155-6]

Å være blant *goyer* er en uutholdelig øvelse i grunnhet, og Yezierska omtaler dem som ”allrightniks“. Dette er den samme reaksjonen som Alex opplever i sitt møte med den kristne Campbell-familien, og Mickey føler det samme når han sitter ved frokostbordet hjemme hos vennen Norman og ser på borddekningen med avsky:

In the large kitchen with the terra-cotta floor, a kitchen ablaze with sunshine on polished copperware, robust as a greenhouse with gleaming potted plants, Sabbath found a place set for him at the table, facing the view. Surrounding his dishes and cutlery were boxes of four brands of cereals, three differently shaped, differently shaded loaves of hearty-looking bread, a tub of margarine, a dish of butter, and eight jars of preserves.[.][41, s. 158]

Den samme fremmedgjøringen som preget Alex’ beskrivelse av det kristne hjemmet han besøkte, preger Sabbaths beskrivelse av den assimilerte Normans overklassehjem, og han sier: ”Now why do I alone in America think this is shit? Why didn’t *I* want to live like this?“

Forskjellen på Mickey og Alex er at Mickey ikke har noen klar oss-og-dem-modell å forholde seg til. Målet for autentisitetstkritikken Alex’ blick representerer er utvidet tjuseks år senere. Verden har forandret seg, og det *vi* Alex kunne definere seg ut fra har blitt like tomt og meningsløst som resten av verden for Sabbath. Der Alex står innenfor sin jødisk-amerikanske identitet og slår både utover og innover, er Sabbath forvist til en verden som ikke tilbyr noen plattform å stå på. Mickeys jødiskhet mangler så og si referanse i verden; hans identitet peker ikke på noe som eksisterer utenfor ham, men på noe som har eksistert i fortiden. Derfor hjelper det ham ikke å være transgressiv på samme måte som Alex; han må ut i det ekstreme, og han må gjøre sin transgresjon permanent.

4.2.3 Mickeys ekstremtransgresjon

Det utvidede målet for kritikk, samt fraværet av en meningsbærende klan, har gjort at Mickey ikke, som Alex, nøyer seg med å ligge med shiksaer med det mål for øye å ”stick it up their backgrounds“[40, s. 225]. Han vil i stedet ”fuck the world“ som helhet, og resultatet blir en slags global antagonisme: Ingenting er unntatt raseriet og transgresjonen. Skattejakten i Deborahs undertøysskuffer er et godt, konkret eksempel på hans transgressive atferd, og hans ”hell-bent-for-disaster erotomania“ er manifestasjonen av den motiverende antagonismen. James Wood har, i sin anmeldelse av romanen, presist formulert Sabbaths livsfølelse:

Sex—sex with the enterprising and inexhaustible Drenka, but anyone will do, really—both heals and salts his life-wounds. Sex gives Sabbath a reason to live, confronts the great refusing force in him. But sex is also the very emblem of his refusal, for it so violently mocks everything. Sabbath, after all, wants to fuck the world, literally and figuratively.[56, s. 34]

Som Wood viser, er det sex som holder Mickey i gang, og det er også sex som leverer det metaforiske apparatet for hans verdensforståelse. Den seksuelle transgresjonen er emblemet på hvordan han handler i verden. Vi finner igjen Sabbaths filosofi i den lille romanen

Deception fra 1990:

All that timidity, disguised as ’discretion’, about a man’s contradictions and pagan urges. The fear of desanctification and the dread of shame. As though it’s *purity* that’s the heart of a writer’s nature. Heaven help such a writer! As though Joyce hadn’t sniffed filthily at Nora’s underpants. As though in Dostoyevsky’s soul, Svidrigailov never whispered. *Caprice* is at the heart of a writer’s nature. Exploration, fixation, isolation, venom, fetishism, austerity, levity, perplexity, childishness, *et cetera*. The nose in the seem of the undergarment – *that’s* the writers nature. *Impurity*. [48, s.99]

Dette er ikke bare poetikken til forfatteren bak en roman som *Sabbath’s Theater*, men også protagonistens livsfilosofi. Mickey søker sannhet med nesen i kvinneundertøy og med

Svidrigajlov hviskende i sitt øre. Det som for Alex var et opprør mot opphavet og familien, har for den familieløse Mickey blitt til en total avvisning av verden slik den er i 1994. Uten Morty, Nikki, Drenka, mor og far går han i eksil som eneste alternativ til det selvmordet han ikke ønsker å utføre.

4.3 Eksilet

Navnet Sabbath antyder at det hviler noe av en unntakstilstand over Mickeys liv. Frank Kelleter skriver at Mickeys navn ”nicely combines the idea of spiritual meditation with suggestions of a priveleged distance from the capitalist workweek“[28, s. 272]. At Sabbaths individuelle eksepsjonalisme representerer en pause fra den kapitalistiske, og protestantiske, arbeidsuken, er vel ingen overdrivelse. Like viktig er det kanskje at sabbaten er den dagen Gud hviler, og at Mickey lever i en tilstand der Guds fravær er mer fremtredende enn hans nærvær. Vi skal se på tre ulike måter å forstå Sabbath som eksilert subjekt på: Sabbath forstått som pariajøde i tråd med Hannah Arendts begreper, Mickey som en amerikansk-romantisk outsider og tilslutt med blikk på det psykoanalytiske selvet slik vi finner det i Harold Blooms jødiske fortolkning av Freud.

4.3.1 Jøden som paria – Sabbaths selvutslettelse

Sabbath har mistet sin kone, bror, mor, elskerinne, seksualevne og etnisitet; han har mistet sin identitet. Han er så til de grader en gjenganger at han forfatter sin nekrolog som avsluttes med setningen ”Mr. Sabbath did nothing for Israel“[41, s. 195]. Israel er en metafor for den jødiske klansfølelsen Sabbath egentlig setter høyt. I sine bekymringer for hva som har rammet hans forsvunne kone, tenker han: ”My chagrin was over Nikki out

there *all on her own* [...] no clan to help her through, not even a simple folk formality around which her response to a dear one's death could mercifully cohere.“[41, s. 110]

Denne bekymringen gjelder selvsagt i større grad ham selv. Han har distansert seg fra den klanen, og den folkloristikken, som kan tilby et apparat for meningsfylt å forholde seg til andre menneskers bortgang. Han har ikke gjort noe for Israel, og kan ikke be Israel om hjelp i sin egen krise. Sabbath selv erklærer sin overgang fra transgressør til paria når han i romanens siste scene roper: ”I'm a ghoul! I'm a ghoul!“[41, s. 451]

Sabbath *kvetcher* over sin manglende følelse av et selv, et jødisk selv, en mangel omverdenen er årsaken til, men som han selv har bidratt til ved en ekstrem form for selvutslettelse. ”For Roth, Sabbath is a surrogate for the postassimilationist Jew who experiences his loss of the past as an annihilating force beyond his control.“[33, s. 243] Men vi undervurderer kraften og vitaliteten i Mickeys antagonisme hvis vi lar romanen ende i en slik resignasjon; Sabbath oppgir aldri sin negerende energi, alle tap til tross. Tapet følger hans sviktende seksuelle og maskuline potens: Han var et fungerende menneske da livet besto av tallrike møter med elskerinner, men som Omer-Sherman skriver; ”Underscoring his cultural sterility, Sabbath's penis (like Pipik's) no longer 'performs,' reduced to 'a spout without menace or significance of any kind, intermittently dripping as though in need of repair'(445).“[33, s. 244] Og hans gjenoppvekkelsesrituale over Drenkas grav blir avbrutt av at hennes sønn, politimannen Matthew, tar ham på fersk gjerning: ”Stop what you are doing, sir! *Stop now!*[...] You are pissing on my mother's grave!“[41, s. 445] Akkurat som Alexander Portnoy blir ydmyket tilslutt av den israelske kvinnen han ikke makter å voldta, og som overmanner ham fysisk, blir Sabbath redusert til en gravskjender. Han makter ikke engang å bli drept, slik han har fantasert om at Matthew ville reagere når

han oppdaget ham på kirkegården, og han makter ikke ta sitt eget liv:

Sabbath perversly pulls back from the brink of destruction: "he couldn't do it. He could not fucking die. How could he leave? How could he go? Everything he hated was here"(451). Fleeing both death and American domesticity, Sabbath ends as wanderer and loser, a discarded clown who cannot give up on his circular journey of skeptical destructiveness. Defeated and yet unconquerable, Sabbath is the Jewish luftmensch sublime, and the narrative that he outlives is as devastating a subversion of Jewish utopianism as are Roth's critiques of Hebrews in Zion.[33, s. 245]

Sabbath's selvutslettelsesprosjekt fører ikke til selvmord. Harold Bloom skriver at "Jødedommen har aldri vært særlig opptatt av døden", og at det er dette fokuset på dennesidigheten gjør Jakob til "Bibelens mest jødiske skikkelse på grunn av hans endeløse kamp for å bli velsignet, noe som i enhver forstand først og fremst betyr å få mer liv"[7, s. 182]. Slik er dødsdriften mindre suicidal enn den er antagonistisk, og Mickey vil ikke forlate den verdenen som inneholder alt han hater.

Det Mickey oppnår i "utslettelsen" av sitt eget selv, er en pariaposisjon, noe Hannah Arendt har skrevet om i sin tekst "The Jew as Pariah"[3]. Hun setter pariaposisjonen i forbindelse med den tidligere omtalte schliemel-arketypen. Arendt identifiserer fire typer jødisk paria, og den som er relevant for Mickey Sabbath setter hun i forbindelse med den ovenfor siterte Heinrich Heine. Hun skriver at Heine gjør seg selv til en schliemel i at han kler seg i en ny form for naivitet, og blir en "lord of dreams"[3, s. 278]. Heines naivitet gjør ham til en folkets dikter som nyter frihet fra omverdenens strev:

It is but natural that the pariah, who receives so little from the world of men that even fame (which the world has been known to bestow on even the most abandoned of her children) is accounted to him a mere sign of schliemeldom, should look with an air of innocent amusement, and smile to himself at the spectacle of human beings trying to compete with the divine realities of nature.[3, s. 279]

Eksilet i pariastatusen gjør jøden i stand til å se på verden med et distansert blikk, og

gir samtidig et nytt sannhetspotensiale i at han/hun blir stående utenfor de fastlagte, konstruerte kategoriene. Slik bevirker pariajødens schliemelhet en omvendt dialektikk:

It is no longer the outcast pariah who appears the schliemel, but those who live in the ordered ranks of society and who have exchanged the generous gifts of nature for the idols of social privelege and prejudice. [...] It needs but a poet to compare their vaunted grandeur with the real majesty of the sun, shining on king and beggarman alike, in order to demonstrate that all their pomp and circumstance is but sounding brass and a tinkling cymbal.[3, s. 279]

Nå er det vel ingen som kan beskyldes Mickey Sabbath for å smile til verden, og ikke er han spesielt opptatt av solens majestetiske skinn. Men han opptrer som tiggende konge, når han går gjennom New York-metroens vogner og resiterer passasjer fra *King Lear*, mens han holder frem sin tiggerkopp. Og han gjør seg til dommer over verden fra sin posisjon utenfor alle etablerte standarder.

For Hannah Arendt er pariastatusen en konsekvens av en historisk situasjon, men for Mickey er den en aktivt søkt posisjon, oppnådd gjennom et transgressivt liv. Arendt skriver om pariadikteren Heine:

It is from this shifting of the accent, from this vehement protest on the part of the pariah, from this attitude of denying the reality of the social order and of confronting it, instead, with a higher reality, that Heine's spirit of mockery really stems.[3, s. 279-80]

Det å stå utenfor gir altså mulighet til en ny form for sannhet, en renere, og mer tragisk, sannhet enn den Alexander Portnoys *kvetchn* gir ham tilgang til. I den nest siste scenen i romanen står Mickey utenfor sitt eget soveromsvindu, han har dratt tilbake til sitt hjem i New England, og ser konen sin i sengen med en ung kvinne han selv har hatt sex med. Mens han står på utsiden, og kikker inn, ser han at kvinnene har fjernsynet på, og at de ser på et program om gorillaer. Når de skrur av fjernsynet, begynner de å spille ut det de har sett. De tar rollene som gorillaer, og vagger rundt og kjæler hverandre. Begge går

fullstendig opp i rollene sine, og Sabbath er trollbundet av det han ser:

Nothing could have been more serious than the attention Rosie gave to Christa's gorilla coat. It was as though she were not only cleansing her of insects and lice but purifying both of them through this studious contact. All emotions were invisible, and yet not a lifeless second passed between them. Rosie's gestures were of such delicacy and precision that they appeared to be in the conscientious service of some pure religious idea. Nothing was going on other than what was going on, but to Sabbath it seemed tremendous. Tremendous. He had arrived at the loneliest moment of his life.[41, s. 438]

Sabbaths ensomste øyeblikk er hans endelige eksil, kulminasjonen av hans transgresjon.

Og det han ser, når han står utenfor det menneskelige rommet, og kikker inn, er et rollespill han er fullstendig fremmed for, men som likevel taler direkte til ham, og som sterkt påvirker ham som menneske. Hans erkjennelse av sin posisjon på *utsiden* får sin

Sabbathske metaforiske fremstilling:

He felt as though he had been expelled from an enormous cunt whose inside he'd been roaming freely all his life. The very house where he had lived had become a cunt into which he could never insert himself again.[41, s. 440]

Hvis vi husker at Sabbath ønsker å "fuck the world", og aksepterer at Sabbath står på utsiden av verden når han kikker på kvinnene som har sex i hans egen seng, så blir idéen om verden som en "enormous cunt" talende. Han kan ikke lenger leve i sin intense antagonisme, det finnes ikke lengre noe å antagonisere mot. Tapene Sabbath har lidd er for store, og hans egen transgresjon for fullkommen:

This observation [at Sabbath "had been expelled"...], arrived at independently of the intellect, only intensified as the odors that exist only within women wafted out of them and through the opening of the window, where they enveloped the flag-draped Sabbath in the violent misery of everything lost. If irrationality smelled, it would smell like this; if anger, impulse, appetite, antagonism, ego ... Yes, this sublime stink of spoilage was the smell of everything that converges to become the human soul.[41, s. 440]

Så kjører Sabbath til kirkegården for å gjennomføre sitt gjenoppvekkelsesrituale. Det som driver ham hit, luktene med meninger utover seg selv, har sine røtter i den identiteten

han hele tiden har nærret sin livsfølelse på. Sinne, antagonisme, ego og irrasjonalitet var for Alexander Portnoy særegne kjennetegn på å være jøde i Amerika på 1960-tallet, og det driver Sabbath til randen av selvmord i 1994.

Hvis vi vender tilbake til Georges Batailles begrep om overskridelse, er Sabbath en representant for det som kalles ”den grenseløse overskridelsen“[4, s. 71]. Bataille refererer til situasjonen som oppstår i visse stillehavssamfunn når kongen dør og en karnevalesk tilstand inntreffer. Fullstendig kaos råder i perioden etter dødsfallet:

Det er betegnende at kaos oppstår i ”den smertefulle, infektuøse og besudlede perioden som døden representerer“, når ”døden er i fullt utbrudd, på sitt mest aktive og smittende“. Kaos opphører når forråtnelsen av det kongelige liket er fullendt, og ingenting er tilbake enn et hardt og rent skjelett.[4, s. 72]

Sabbaths transgresjoner blir grenseløse i og med hans siste av flere tap. Dødens innflytelse på ham driver ham utenfor forbudet.

4.3.2 Rip Van Winkle – paria amerikanisert

Mickey Sabbaths anti-sivilisatoriske eksil, har et mulig forelegg i den klassiske fortellingen om Rip Van Winkle, skrevet av Washington Irving i 1819. I to lignende situasjoner, i henholdsvis *Sabbath's Theater* og *Exit Ghost*, benytter Philip Roth nettopp Rip Van Winkle som metafor for den følelsen av fremmedhet hans protagonister opplever i møte med New York City etter tiår med liv på landet. Sabbath tenker dette når han går ut i New Yorks gater for første gang på tredve år:

Sabbath hit the street with the intention of spending the hours before Linc's funeral playing Rip Van Winkle. The idea revived him. He looked the part and had been out of it longer even than Rip. RVW merely missed the Revolution—from what Sabbath had been hearing over the years, he had missed the transformation of New York into a place utterly antagonistic to sanity and civil life[.][41, s. 189]

Nathan Zuckerman føler det altså på samme måte etter sitt elleveårige fravær fra storbyen:

I had a moment not unlike Rip Van Winkle's when, after having slept twenty years, he came out of the mountains and walked back to his village believing he'd merely been gone overnight. Only when he unexpectedly felt the long grizzled beard that grew from his chin did he grasp how much time had passed and in turn learned that he was no longer a colonial subject of the British Crown but a citizen of the newly established United States. I couldn't have felt any more out of it myself had I turned up on the corner of Sixth Avenue and West 54th with Rip's rusty gun in my hand and his ancient clothes on my back and an army of curious crowding around to look me over, this eviscerated stranger walking in their midst, a relic of bygone days amid the noises and buildings and workers and traffic.[49, s. 14-15]

Washington Irvings historie om Rip Van Winkle forteller at Rip drar til fjells for å slippe sin masete kone, og der oppe møter han noen mystiske menn som serverer ham sprit. Han sovner, og når han våkner igjen viser det seg at han har sovet i tyve år, og gått glipp av den amerikanske revolusjonen. Når han kommer tilbake er hans kone død og de fleste han har kjent borte.

Roths jødisk-amerikanske romaner er et godt eksempel på at den jødiske minoritetskulturens estetiske og intellektuelle uttrykk på mange måter passer som hånd i hanske inn i den *amerikanske* litteraturen. Leslie Fiedler skriver følgende om forholdet mellom *Rip Van Winkle* og den amerikanske romanen som sådan:

The figure of Rip Van Winkle presides over the birth of the American imagination; and it is fitting that our first successful homegrown legend should memorialize, however playfully, the flight of the dreamer from the drab duties of home and town toward the good companions and the magic keg of Holland's gin. Ever since, the typical male protagonist of our fiction has been a man on the run, harried into the forest and out to sea, down the river or into combat—anywhere to avoid "civilization," which is to say, the confrontation of a man and woman which leads to the fall to sex, marriage, and responsibility. Rip's world is not only asexual, however, it is terrible: a world of fear and loneliness, a haunted world; and the American novel is pre-eminently a novel of terror. To "light out for the territory" or seek refuge in the forest seems easy and tempting from the vantage point of a chafing and restrictive home; but civilization once disavowed and Christianity disowned, the bulwark

of a woman left behind, the wanderer feels himself without protection, more motherless child than a free man.[14, s. 25-6]

Det er mye *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater* deler med denne arketypen. Mickey Sabbath unngår ikke sex, men han unngår ansvar, han flykter fra sivilisasjonen. Hans suksess i sin flukt fører nettopp til at han føler seg mer som "[a] motherless child than a free man." Det som er endemålet for Micekeys transgressivitet viser seg å være grusomt. Hans følelse av ensomhet utenfor vinduet i scenen omtalt over, speiler Rip Van Winkles fremmedhet når han kommer tilbake til hjembyen etter sin tyveårssøvn:

The very character of the people seemed changed. There was a busy, bustling, disputatious tone about it, instead of the accustomed phlegm and drowsy tranquility.[...] The appearance of Rip, with his long grizzled beard, his rusty fowling-piece, his uncouth dress, and an army of women and children at his heels, soon attracted the attention of the tavern politicians.[26, s. 14-5]

Ikke bare har verden forandret seg like mye for RVW som for Mickey, men Mickey har også blitt fysisk lik den gamle mannen. Begge har skitne klær, umoderne vaner og vondt i leddene: "As he [RVW] rose to walk, he found himself stiff in the joints, and wanting in his usual activity." [26, s. 11-2]

I Rip Van Winkle-motivet ser vi klart den amerikanske dimensjonen ved *Sabbath's Theater* som jødisk-amerikansk roman. Den transgressive bevegelsen utfra en jødisk identitet over i en pariaposisjon, føyer seg inn i en *amerikansk* tradisjon og omkonstruerer et tradisjonelt topos. Sabbaths RVW-følelse knytter an til tapte bånd til en jødisk identitet, til en jødisk mor og en jødisk bror, og romanen slutter ikke med at han står utenfor vinduet og kikker inn, men med at han forsøker å vekke de døde til live, forsøker å vinne tilbake en tapt verden.

4.3.3 Jødisk dualisme – en bloomiansk kommentar

I Harold Blooms lesning av Freud, i boken *Knus de hellige sannheter*[7], fremkommer det et alternativ til det romantisk-amerikanske selvet, slik vi møter det i Rip Van Winkle-motivet. Bloom mener Freud er en jødisk dualist, noe som innebærer ”hverken splittelsen mellom kropp og sjel eller avgrunnen mellom subjekt og objekt“, men heller ”den uopphørlige agonen innen selvet, ikke bare mot all ytre urettferdighet, men også mot alt jeg har kalt utadvendhetens urettferdighet, eller enklere sagt, hvordan det egentlig er.“[7, s. 190] Med dette påpeker Bloom at det er snakk om dualisme, ikke mellom kropp og ånd, men mellom ”innadvendthet og utadvendthet“[7, s. 192]. Kanskje passer Mickeys *antagonisme* bedre inn i en slik subjektsoppfatning. Bloom kontrasterer det psykoanalytiske selvet, i sin egen, høyst originale, jødiske tolkning, med det romantiske, på følgende måte:

Det romantiske ego er produktet av og protesten mot en dobbelt splittelse i bevisstheten, mellom det hentydende sinn og dets objekt i naturen, og mellom sinnet og den kroppen det bebor. Men det psykoanalytiske ego er derimot det Freud kaller ”det kroppslige ego“ – som han sier: ”Egoet er først og fremst et kroppslig ego.“ Dette betyr i bunn og grunn at egoet former seg selv etter mønster av det menneskelige legeme, slik at alle egoets prosesser også former seg etter mønster av kroppens prosesser. Både menneskelig seksuell aktivitet og menneskelig erkjennelse former seg etter spisingens eller utskillelsens prosesser, eller etter stimuleringen av kjønnsorganene. Konsekvensen er at seksuell aktivitet og tenkning kan sammenlignes med hverandre, og med den spesielle plasseringen av munn, anus og kjønnsorganer.[7, s. 191]

Forholdet mellom subjektet og det utenfor, i romantikkens tilfelle naturen og i Mickeys tilfelle det han ser gjennom vinduet, er et annet for det psykoanalytiske selvet. I Sabbaths dødsdrift blir aggresjonens innadvendthet den viktigste kraften og med alle hans tap. Sabbaths drifter styrer ham i en grad vi kanskje ikke kan tillate for et romantisk subjekt; ”Enten det er hos Hegel eller hos Emerson er kroppen for det romantiske ego en del av

Ikke-Meg. Men for Freud [...] er kroppen på en ubehagelig måte en del av Meg, og ikke en del av den ytre verden.“ Konsekvensen er at driftenes autoritet blir en annen, de ”pirrer innenfra og [truer] derfor [...] egoet“[7, s. 192]. Bloom skriver at ved å viske ut grensene mellom psyke og kropp, så får vi en ”ambivalent narsissisme“[7, s. 194] Selv om jeg vil holde fast ved at det er noe amerikansk-romantisk ved Mickey Sabbaths indre eksil, så tror jeg ikke vi kan se bort i fra en mer bloomiansk dimensjon ved problemet.

At pariaposisjonen ikke er et romantisk eksil, men derimot en jødisk, psykoanalytisk narsissisme har forklaringskraft i forhold til Mickeys manglende samvittighetskvaler, hans tilbakeskuende nostalgi og hans kontinuerlige transgresjoner. Hvis vi fortsetter den bloomianske, jødiske psykoanalysen, så får forholdet mellom nåtid og fortid en dypere dimensjon. Freud skriver i *Ubehaget i kulturen* at skyldfølelse kommer av ”en ambivalenskonflikt“ og ”den evige kampen mellom Eros og døds- eller destruksjonsdriften“[16, s. 82]. For Freud peker alltid psykologien bakover, inn i barndommen, det individuelle menneskets historie. Bloom skriver at dette gjør Freud jødisk fordi ”[j]øder blir av sin tradisjon tilskyndet til å huske, men svært selektivt.“[7, s. 170] Hvis vi tenker på *Sabbath's Theater*, så er ikke romanen kun jødisk på grunn av sin tematikk; tap og tilbakeskuenhet, men også i sin form. Når kronologien brytes til fordel for det Roth har kalt ”chunks of consciousness“ blir tiden organisert i forhold til verdens inngripener, tapene og nederlagene, heller enn som et resultat av ekstern naturs gang. Bloom skriver om jødisk tid:

Historisk tid betyr ikke noe i seg selv for Israel – det som betyr noe, er de gangene Gud griper inn og Israel reagerer. Betydningsfull tid i denne forstand er opplagt ikke noe gresk begrep, av en overraskende grunn som har mer å gjøre med ”Israel reagerer“ enn ”Gud griper inn“. Det som er merkelig judaisk, er troen på at Guds inngriper alltid først og fremst har til hensikt å lokke frem Israels reaksjon. Også i denne forstand forblir det freudianske synet på menneskets lodd bibelsk.[7, s. 174]

Ranen Omer-Sherman har observert at Mickeys klokke, som tidligere har tilhørt broren Morty, ikke måler det Bloom kaller historisk tid, men heller jødisk tid[34, s. 175], og siterer følgende fra romanen:

He had been winding the watch every morning since it became his in 1945. His grandfathers had lain tefillin every morning and thought of God; he wound Morty's watch every morning and thought of Morty.[41, s. 147]

Sabbaths tap er så proaktive at de ligner Guds intervensjoner, og hans reaksjoner konstituerer romanens struktur.

Romanen utviser amerikanske og jødiske motiver parallelt. Det er fundamentale forskjeller mellom den emersoniansk-romantiske Rip Van Winkle jeg har brukt som motiv i forhold til Sabbath, og Hannah Arendts pariajøde. Harold Blooms psykoanalytiske ego er også en motsetning til det romantiske selvet. Jeg er ikke i stand til å oppløse disse motsetningene, og ikke har jeg noe ønske om det heller. Det at jeg har foreslått amerikanske og jødiske lesninger om hverandre bør stå som et symbol på det motsetningsfylte i Roths estetiske prosjekt, der etnisk autentisitet og romantisk sannhetssøken spiller med, vekselvis og om hverandre.

5 Konklusjon

5.1 Alex og Mickey

Vi har i denne oppgaven hatt å gjøre med to beslektede, men ulike protagonister i to beslektede, men ulike romaner. Alex og Mickey deler den antagonistiske livsfølelsen, den transgressive atferden og den jødisk-amerikanske identiteten. Likevel er det også store forskjeller mellom dem, slik jeg har argumentert for i mine lesninger. Et grunnleggende trekk ved den forskjellen jeg har forsøkt å tydeliggjøre er *tid*. Alex er 36 år gammel når vi møter ham i romanen som utspiller seg omkring 1969. Mickey er 64 år gammel i 1994. Alder og samtid spiller en viktig rolle i det som skal bli forskjellene på de to. Harold Bloom skriver:

Alex Portnoy is not going to age into Mickey Sabbath: Roth's protagonists are neither Roth nor one another. But viewing Portnoy retrospectively, through Sabbath's outrageousness, allows readers to see what otherwise we may be too dazzled or overcome by laughter to realize. Alex Portnoy, however mother-ridden, has an extraordinary potential for more life that he is unlikely to fulfill. Not that fulfillment would be glorious or redemptive; Sabbath's grinding vitalism carries him past the edge of madness. Portnoy, liberal and humane (except, of course, in regard to the women he desires), calls himself "rich with rage," but his fiercest anger is light years away from Sabbath's erotic fury.[6, s. 2]

Bloom skriver her at det er en gradforskjell mellom de to. Der Alex er rik på hat, er Mickey fylt av et erotisk raseri som driver han til fornuftens yttergrenser og over disse. Micekys alder bidrar til et alvor Alex ikke er i besittelse av, og dette har naturligvis alt å gjøre med "nærhet-til-døden". Vi har sett at døden, og tapet av andre, er en sterkt motiverende faktor i *Sabbath's Theater*. Den er derimot helt fraværende i *Portnoy's Complaint*.

Hvis det er døden som leverer alvor til Mickey Sabbath, så er det anstendighet som paradoksalt nok er kraften bak Alexanders angst og tvil. Hver transgresjon han begår

blir fulgt av bekymringer for konsekvensene hvis han skulle bli avslørt. Han ser for seg overskriftene: "ASST HUMAN OPP'Y COMMISH FLOGS DUMMY, Also Lives in Sin, Reports Old School Chum." [40, s. 175] Og grunnen er frykten for å bli gjort til skamme overfor andre: "The headlines. Always the headlines revealing my filthy secrets to a shocked and disapproving world." [40, s. 175] Men jeg har, i min lesning av romanen, forsøkt å tydeliggjøre noe av det tragiske som hele tiden lurar under den forstillelseskomedien Alex er hovedperson i. Det identitetsspørsmålet som på mange måter har blitt underordnet døden for den aldrende Mickey, har fremdeles avgjørende betydning for Alex. Hans rop om hjelp til Dr. Spielvogel er morsomt, men det er ikke bare morsomt; Alex gjør krav på menneskelighet og individualitet i et presset identitetsfelt i en spent tidsepoke.

Det jeg, i min tolkning av Sabbaths utvikling, har gjort er å legge så stor vekt på den gradforskjellen Bloom beskriver at den blir til en vesensforskjell. Jeg har påstått at Alex' transgresjoner ikke har kraft til å emansipere ham fra det identitetsfeltet han befinner seg innenfor, og at Alex antakelig ikke ønsker noe slikt heller. Sabbaths transgresjoner er også motivert av faktorer vi kan forklare i forhold til hans jødiskhet; dobbelthet, skeptisisme, ambiguitet, fremmedhet, men de viser seg, etter et langt liv drevet til det ekstreme, å føre Mickey utenfor både den jødisk-amerikanske identiteten og det amerikanske mainstreamlivet. Slik har de lysårene Bloom påpekt at skiller Alex' sinne og Mickeys raseri blitt til en utviklingslogikk der transgressive strategier avgjør romanens og protagonistenes posisjon og kritiske potensiale.

Vi kan se forskjellen på de to romanene som emblematiske for en utvikling i forfatterskapet, i analogi med det Robert Greenberg skriver:

A second-generation American from a lower-middle-class Jewish home, Roth dramatizes in his fiction the arc of a career of a talented literary rebel who

uses liberal times, the permission of his gifts, and early success to express damned-up Jewish ambition, appetite, and anger, only then to suffer the backlash, the countercurrent, of communal recrimination and psychological guilt. The elation of success quickly changes into the tribulation and confusion of misunderstanding.[19, s. 488]

De mulighetene som lå åpne for den intelligente, selvbevisste Alexander fikk sitt utløp i den livshungrige, nye tilværelsen. Men det medvirket også en ganske brutal form for assimilering, og det er dette aspektet Grennberg gir skylden for "the countercurrent". Spesielt hvis vi, som tidligere antydte, ser på *Sabbath's Theater* som en viktig forløper til Amerikatrilogien, blir dette tydelig. Hovedpersonen i *American Pastoral*, den omtalte Swede Levov, går til grunne i mangel på familiehistorie og tradisjoner. Hans assimilasjon har gått så langt at katastrofen er uunngåelig, og den inntreffer i det hans datter i protest mot Vietnam-krigen sprenger det lokale postkontoret, noe som tar livet av en person. Swede har, i likhet med Mickey, gjort "nothing for Israel", og klanen kan heller ikke komme dem til unsetning når de meningsbærende strukturene i menneskelivet er savnet som mest. Vi finner igjen Mickeys fysiske forfall, og manglende apparat for å takle dette, i den lille romanen *Everyman*. Her blir den menneskelige biografi redusert til sykdomshistorien; pasientjournalen. Og savnet av "Israel" gjør det umulig for protagonistene å håndtere sine tap og sorger meningsfylt og med verdighet.

5.2 Det jødiske og det amerikanske

Begrepene jødisk, amerikansk og jødisk-amerikansk er ikke på noe tidspunkt klart avgrenset eller rigid definert i denne oppgaven. Noen grunner til det er antydte underveis. Jeg har skrevet at den spatiale modellen hentet fra Greenberg er ment å gjøre det vage identitetsbegrepet instrumentelt appliserbart, jeg har forsøkt å unngå rå essensialisme,

jeg har ment at identitetstermene er gjensidig avhengig av hverandre og jeg har forsøkt å formidle innholdet i dem underveis, både gjennom lesninger av historie og kontekst og av romanene. Avslutningsvis skal jeg likevel anføre noen bemerkninger om forholdet mellom det jødiske og det amerikanske.

Det ligger mye i Roths egne analyser av dette problemet, som jeg har forfulgt gjennom dikotomien ”human“/”vacuous“. Å forbinde førstnevnte med det jødiske og sistnevnte med det amerikanske er naturligvis en grov forenkling, men hvis vi forsøker å tenke oss møtet mellom de tradisjonsbundne, øst-europeiske jødene og den amerikanske kapitalismen rundt forrige århundreskifte gir det likevel en viss mening³⁰.

Det er vanskelig å si noe om det jødiske *per se*, men hvis vi skal følge de intellektuelle trekkene jeg har forbundet det med litt lengre, kan vi for eksempel gå til den jødisk-mystiske poeten Edmond Jabès. Det som primært kjennetegner Jabès er at han benytter ”ordet“ som metafor for jøden. Han skriver at: ”En jøde står overfor en jøde, slik en side i Boken står overfor en side i Boken.“[27, s. 20] Jabès sikter til det skrevne ords betydning i jødisk tenkning; den intellektuelle bestrebelsen er alt annet overlegent. Ordets makt over sverdets er et av jødedommens mest fundamentale kjennetegn. Det Jabès synes å antyde er at jøden, som identitet og menneske, er like kompleks som en side i Boken. I kapittel to har jeg benyttet en side i Talmud som illustrasjon på det dialogiske ved jødisk tenkning og teologi, og den viser oss en sterk vilje både til kritisk refleksjon og fortolkning. Jabès’ litterære metafor på det jødiske mennesket har, dialogisiteten og ambiguiteten tatt i betraktning, et ekko i Nathan Zuckermans etterlysning av det jødiske i Swede

³⁰Analogt kan vi si at hvis Tyskland ankom USA med Thomas Mann, så ankom jødedommen med Theodor Adorno. Med det mener jeg å si at Adornos reaksjon på det amerikanske, mediestyrt middelklassesamfunnet kanskje er emblematiske i den jødisk-amerikanske kulturkollisjonen.

Levov: "Where was the Jew in him? [...] Where was the irrationality in him? Where was the wayward temptations? No guile. No artifice. [...] No striving, no ambivalence, no doubleness"[43, s. 20]. Både hos Jabès og Roth settes det jødiske i sammenheng med trekk som også kjennetegner Toraen og Talmud spesielt, og litteratur generelt.

Motsetningen til det vi forbinder med amerikansk mainstream-kultur er skarp og brutal. Morris Dicksteins beskrivelse av den amerikanske femtitalstilværelsen som en "island of normalcy" er mer dekkende for oss enn noe bilde av det komplekse, multietniske, politisk mangfoldige Amerika. Det var nok slik jødene også følte det, og det er det som er det interessante i denne oppgavens perspektiv. I romanene *Portnoy's Complaint* og *Sabbath's Theater* er det protagonistenes bilde av Amerika som er bærende, og det er et periferiens blikk på sentrum.

Den jødisk-amerikanske forfatterrollen blir en interessant mellomposisjon når vi tenker på en slik kulturkollisjon: Hva vil det si å være en jødisk forfatter i USA? Israeleren Aharon Appelfeld, en nær venn av Roth, forstår Roth som "Jewish writer" slik:

Philip Roth, in my opinion, is a Jewish writer, not because he considers himself to be a Jewish writer or because others regard him as a Jewish writer, but because he writes about people called Zuckerman, Epstein, Kepesh, and their mothers, about their lives and their lives' upheavals, in a manner a novelist relates things he knows intimately.[1, s. 13]

Gudstro spiller mindre rolle for Roth, og Appelfeld skriver at Roths forhold til sin jødedom ikke ligner Dostojevskij og Tolstojs forhold til ortodoks kristendom. Hans verk har "no Talmud, no Jewish philosophy, no mysticism, no religion." [1, s. 14] Det er den kulturelle sfæren knyttet til Roths jødiske biografi, til opplevelsen av å tilhøre den jødiske kulturarven Roth beskriver. Appelfeld oppsummerer glimrende:

Roth is a Jewish writer because all the experiences in his fiction, from *Goodbye, Columbus* to his last novel, reflect the facial expressions, words, intonations,

the mannerisms of the eye's language of stares and grimaces, with which the Jews are so generously endowed. Add to this the humour and the grotesqueness, and you are faced with works of art that remind you of a family relatedness to such writers as Saul Bellow and I. B. Singer on the one hand and Franz Kafka on the other.[1, s. 14]

Jeg har, i denne oppgaven, skrevet meg opp mot en slik forståelse av det jødiske ved Roths romaner samtidig som jeg har forsøkt å holde meg inne med det Appelfeld mener Roth ikke er særlig opptatt av. Appelfelds utelatelse av de religiøse, meningsskapende aspektene ved jødedommen som religion og klansfølelse har nok sammenheng med at han skrev dette lenge før *Sabbath's Theater* og også før *The Facts*: Han har ikke hatt tekstmateriale tilgjengelig for å ta Roths mest eksistensielle romaner med i betraktning. Når det gjelder den stilen som det jødiske etterlater i tekstene, formulerer Roth, i et intervju, dette svært presist selv:

the nervousness, the excitability, the arguing, the dramatizing, the indignation, the obsessiveness, the touchiness, the play-acting—above all the *talking*. The talking and the shouting. Jews will go on, you know. It isn't what it's talking about that makes a book Jewish—it's that the book won't shut up. The book won't leave you alone.[51, s. 181]

Boken som ikke lar deg i fred, som ikke slipper taket og som bare fortsetter å prate. En mer dekkende beskrivelse finner vi neppe av opplevelsen av å lese om Alex og Mickey. Og det at romanene befinner seg i skjæringspunktet mellom det jødiske og det amerikanske er vesentlig for konfliktnivået og ambivalensen: De omsetter en kulturkollisjon i litterær form.

Forholdet mellom periferi og sentrum blir mer komplekst i en amerikansk, litterær kontekst når vi tenker på den estetiske suksessen de jødisk-amerikanske forfatterne har hatt. Som jeg beskrev i innledningen har etterkrigstiden plassert dem i toppsjiktet i amerikansk litteratur overhodet. Jeg mener at det finnes en spesiell *kompatibilitet* mellom den

jødisk-amerikanske fiksjonen og den romantisk-amerikanske tradisjonen. Et symptom på det finner vi i følgende diagnose:

Perhaps more powerfully than any other writer, Roth exemplifies a cultural pattern endemic to post-World War II American writing: the more ethnic his work seems, the more American it becomes.[35, s. 127]

Timothy Parrish peker på en sentral utvikling i amerikansk litteratur: post-immigranter har inntatt den litterære scenen og vist seg som de sterkeste kronikørene for det amerikanske samfunnet. Roth og de andre minoritetsforfatterne i sterk grad har lykket med å skrive "The Great American Novels": Tenk bare på Henry Roths *Call it Sleep*, Ellisons *Invisible Man*, Bellows *The Adventures of Augie March*, Malamuds *The Assistant*, Mailers *The Executioners Song*, Singers fortellinger og Roths Amerikatrilogi. Mye tyder på at det er slike forfattere som i størst grad er rustet til å skrive om det etniske lappeteppet det amerikanske samfunnet representerer, og å skrive ut den *korte* historien til det nye landet.

6 Philip Roths bibliografi

Zuckerman-romaner

The Ghost Writer (1979)
Zuckerman Unbound (1981)
The Anatomy Lesson (1983)
The Prague Orgy (1985)
The Counterlife (1986)
American Pastoral (1997)
I Married a Communist (1998)
The Human Stain (2000)
Exit Ghost (2007)

Roth-bøker

The Facts: A Novelist's Autobiography (1988)
Deception: A Novel (1990)
Patrimony: A Memoir (1991)
Operation Shylock: A Confession (1993)
The Plot Against America (2004)

Kepesh-romaner

The Breast (1972)
The Professor of Desire (1977)
The Dying Animal (2001)

Andre romaner

Goodbye, Columbus (1959)
Letting Go (1962)
When She Was Good (1967)
Portnoy's Complaint (1969)
Our Gang (1971)
The Great American Novel (1973)
My Life As a Man (1974)
Sabbath's Theater (1995)
Everyman (2006)

Samlinger

Reading Myself and Others (1976)
Shop Talk (2001)

Referanser

- [1] Aharon Appelfeld. "The Artist as a Jewish Writer". I Donald G. Watson, redaktør, *Reading Philip Roth*. MacMillan Press, 1988.
- [2] Kwame Anthony Appiah. *The Ethics of Identity*. Princeton University Press, 2005.
- [3] Hannah Arendt. "The Jew as Pariah: A Hidden Tradition". I *The Jewish Writings*. Schocken Books, 2007.
- [4] Georges Bataille og Agnete Øye(Overs.). *Erotismen*. Pax forlag, 1996.
- [5] Harold Bloom. *The Invention of the Human*. Fourth Estate, 1999.
- [6] Harold Bloom. "Introduction". I Harold Bloom, redaktør, *Bloom's Modern Critical Interpretations: Portnoy's Complaint*. Chelsea House Publishers, 2004.
- [7] Harold Bloom og Bertil Knudsen(Overs.). *Knus de hellige sannheter*. Cappelen akademisk forlag, 1995.
- [8] David Brauner. "'Getting in Your Retaliation First': Narrative Strategies in *Portnoy's Complaint*". I Derek Parker Royal, redaktør, *Philip Roth. New Perspectives on an American Author*. Praeger Publishers, 2005.
- [9] Jefferson Chase. "Two Sons of "Jewish Wit": Philip Roth and Rafael Seligmann". *Comparative Literature*, 53(1), Winter 2001.
- [10] Hélène Cixous. *Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint*. Columbia University Press, 2004.
- [11] Alan Cooper. *Philip Roth and the Jews*. State University of New York Press, 1996.
- [12] Morris Dickstein. *Gates of Eden*. Harvard University Press, 1997.
- [13] Morris Dickstein. *Leopards in the Temple*. Harvard University Press, 2002.
- [14] Leslie A. Fiedler. *Love and Death in the American Novel*. Jonathan Cape, 1967.
- [15] Sigmund Freud og Geir Farner(Overs.). *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Pax forlag, 1994.
- [16] Sigmund Freud og Petter Larsen(Overs.). *Ubehaget i kulturen*. Cappelen, 1992.
- [17] Sol Gittleman. *From Shtetl to Suburbia - The Family in Jewish Literary Imagination*. Beacon Press, 1978.
- [18] Tresa Grauer. "Identity matters: contemporary Jewish American writing". I Michael P. Kramer og Hana Wirth-Nesher, redaktører, *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*. Cambridge University Press, 2003.
- [19] Robert M. Greenberg. "Transgression in the Fiction of Philip Roth". *Twentieth Century Literature*, 43(4), Winter 1997.

- [20] Ezra Greenspan. *The Schliemel Comes to America*. The Scarecrow Press, 1983.
- [21] Heinrich Heine og Sophus Claussen(Overs.). *Atta Troll*. Det Schuboeske Forlag, 1901.
- [22] Irving Howe. "The Suburbs of Babylon". *The New Republic*, 140(24), June 1959.
- [23] Irving Howe. "Philip Roth Reconsidered". *Commentary*, 54(6), December 1972.
- [24] Irving Howe. *World of Our Fathers*. Book of the Month Club, 1993.
- [25] Irving Howe og Kenneth Libo. *How We Lived*. Richard Marek Publishers, 1979.
- [26] Washinton Irving. *Tales by Washington Irving*. Oxford University Press, 1928.
- [27] Edmond Jabès og Rune Christiansen(Overs.). *Lengselen etter en begynnelse Frykten for en eneste slutt*. Forlaget Oktober, 2004.
- [28] Frank Kelleter. "Portrait of the Sexist as a Dying Man: Death, Ideology, and the Erotic in Philip Roth's *Sabbath's Theater*". *Contemporary Literature*, 2(39), Summer 1998.
- [29] Michael P. Kramer. "Beginnings and ends: the origins of Jewish American literary history". I Hana Wirth-Nesher og Michael P. Kramer, redaktører, *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*. Cambridge University Press, 2003.
- [30] Herbert Marcuse, Thomas Krogh(Overs.) og Hans Petter Aastorp(Overs.). *Det endimensjonale menneske*. De norske bokklubbene, 2005.
- [31] Isaac Metzker. *A Bintel Brief*. Schocken Books, 1991.
- [32] Helge Normann Nilsen. "Rebellion Against Jewishness: *Portnoy's Complaint*". I Harold Bloom, redaktør, *Bloom's Modern Critical Interpretations: Portnoy's Complaint*. Chelsea House Publishers, 2004.
- [33] Ranen Omer-Sherman. *Diaspora and Zionism in Jewish American Literature*. Brandeis University Press, 2002.
- [34] Ranen Omer-Sherman. "'A Little Stranger in the House': Madness and Identity in *Sabbath's Theater*". I Derek Parker Royal, redaktør, *Philip Roth. New Perspectives on an American Author*. Praeger Publishers, 2005.
- [35] Timothy Parrish. "Roth and ethnic identity". I Timothy Parrish, redaktør, *The Cambridge Companion to Philip Roth*. Cambridge University Press, 2007.
- [36] Sanford Pinsker. *The Schliemel as Metaphor*. Southern Illinois University Press, 1991.
- [37] Richard Poirier. *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*. Oxford University Press, 1966.

- [38] Ross Posnock. *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity*. Princeton University Press, 2006.
- [39] Martha A. Ravits. "The Jewish Mother: Comedy and Controversy in American Popular Culture". *MELUS*, 25(1), Spring 2000.
- [40] Philip Roth. *Portnoy's Complaint*. Vintage Books, 1995.
- [41] Philip Roth. *Sabbath's Theater*. Vintage Books, 1996.
- [42] Philip Roth. *The Facts - A Novelist's Autobiography*. Vintage Books, 1997.
- [43] Philip Roth. *American Pastoral*. Vintage Books, 1998.
- [44] Philip Roth. "In Response to Those who Have Asked Me: 'How Did You Come to Write That Book, Anyway?'". I *Reading Myself and Others*. Vintage Books, 2001.
- [45] Philip Roth. "Writing About Jews". I *Reading Myself and Others*. Vintage Books, 2001.
- [46] Philip Roth. "Writing American Fiction". I *Reading Myself and Others*. Vintage Books, 2001.
- [47] Philip Roth. *I Married A Communist*. Vintage Books, 2005.
- [48] Philip Roth. *Deception*. Vintage Books, 2006.
- [49] Philip Roth. *Exit Ghost*. Jonathan Cape, 2007.
- [50] Philip Roth. *Zuckerman Bound*. The Library of America, 2007.
- [51] George J. Searles. *Conversations with Philip Roth*. University Press of Mississippi, 1992.
- [52] Claus Secher. *Den moralske Don Juan - Om det jødiske gennembrud i amerikansk litteratur*. Borgens Forlag, 1994.
- [53] Norman Solomon. *Very Short Introduction to Judaism*. Oxford University Press, 2000.
- [54] Charles Taylor. *Sources of the Self*. Cambridge University Press, 1989.
- [55] Michael Wex. *Born to Kvetch. Yiddish Language and Culture in All of Its Moods*. Harper Perennial, 2006.
- [56] James Wood. "My Death as a Man". *The New Republic*, 213(17), 1995.
- [57] James Wood. "Parade's End". *The New Yorker*, Oct. 15 2007.