

III. 1. EVREUL ENGLEZ – REPERE ISTORICE. EVREUL ÎN VIAȚA REALĂ – POLITICUL, SOCIALUL, RELIGIOSUL. EVREUL CA PERSONAJ FICTIONAL

„The Jews are a nervous people.
Nineteen centuries of Christian love
have taken a toll.”
(Benjamin Disraeli)

Miturile și superstițiile sunt două elemente care fac parte practic din viața cotidiană a omului; mai mult decât atât, ele sunt parte integrantă a omului, se infiltrează în permanență în mintea și în inima sa, îi influențează comportamentul în societate, relația sa cu Celălalt. Unele au „aplicabilitate” locală (în general miturile și superstițiile triburilor africane, ale popoarelor asiatice al căror tip de cultură „închisă” e mult mai puțin permeabilă la contacte cu lumea din afară) fiind adesea de neînțeles pentru europeni sau americani, altele sunt cvasiuniversale (au o circulație largă în Europa și America; în afară de aceasta, întâlnim și mituri oarecum asemănătoare în alte arii de cultură: un exemplu elocvent în acest sens ar fi mitul Graalului sau, într-un context mai general, diversele superstiții legate de apariția unor semne cerești prevestind diverse evenimente viitoare etc.).

Mitul evreului face parte din cea de-a doua categorie: îl întâlnim practic la aproape toate popoarele europene, în America, în țările arabe, fiind încadrat în categoria mai largă a mitului Străinului.

Evident, spațiul englez nu a făcut excepție – figura evreului e prezentă în viața socială, politică, economică de timpuriu și astfel apar primele legende legate de acest intrus misterios, în marea lor majoritate povestiri macabre care vor prolifera până în secolul XX. Foarte interesant este modul în care aceste mituri, legende și superstiții se vor „deplasa” în Lumea Nouă, atât în plan real cât și în plan ficțional, pentru că, așa cum afirma Leslie Fiedler – „indianul și negrul, cei care reprezintă realitățile imaginației americane din momentul în care această imaginație este formată sunt cei pe care americanii albi anglo-saxoni i-au persecutat în decursul procesului de americanizare, întocmai cum europenii i-au persecutat pe evrei în decursul procesului de creștinare, care trăiesc în sufletul american în același mod în care Shylock și Jidovul Rătăcitor trăiesc în cel european”.¹

Deci, dacă pentru americani, Evreul nu va fi decât o variantă a Străinului – și nu trebuie pierdut din vedere faptul că e vorba doar de o stare tranzitorie, cel mai adesea schimbarea condiției acestuia, asimilarea, fiind dorită de ambele părți, cel puțin în perioada de început, atât istorică cât și literară – alături de alte prototipuri (fiecare grup, și în special cel reprezentat de W.A.S.P², majoritar și, prin urmare, mai puternic, deci și capabil de a impune „modul în care trebuie să privească lucrurile”, la rândul lui, îi vede pe ceilalți ca „Străini”: negrii pentru albi, indienii pentru albi, albi pentru indieni și așa mai departe).

Deși relațiile sociale din S.U.A. dintre evrei și celelalte grupuri etnice sunt mult mai complexe decât cea ce se întâmplă în Anglia (nemaivorbind de faptul că aici perioada de timp acoperită este incomparabil mai mare) ele nu reprezintă practic decât o comprimare și o „rafinare” a acestora din urmă – un fenomen care se produce mai mult pe terenul literar decât pe cel social. Ceea ce se întâmplă în plan istoric în Anglia, unde putem vorbi de o apariție a acestor mituri legate de Evreu încă din secolul al XII-lea, nu se va reflecta la fel de variat în literatura engleză unde putem vorbi mai degrabă de stereotipi – câteva tipuri care se vor repeta cu mici variațiuni până în literatura secolului XX (evident, în cazul unui personaj precum Leopold Bloom din romanul lui Joyce nu vom mai putea vorbi în nici un caz despre un stereotip).

Primul „mit” care apare, după cum afirmam mai înainte, încă de la mijlocul secolului al XII-lea, este și cel mai spectaculos (și de aceea va fi exploatat din plin atât în plan literar cât și, mult mai tragic, în plan social și politic): este „mitul crimei rituale”³ care are ca punct de pornire acuzația adusă împotriva evreilor din Norwich în 1144. Acest caz, ca și multe altele care i-au urmat, implica următoarele elemente: evreii erau bănuți de răpirea unui copil creștin nevinovat de obicei chiar înaintea sărbătorii de Pesah⁴. În timpul acesteia, evreii din Norwich l-ar fi torturat pe William, copil nevinovat care ar fi fost nevoit să repete

toate chinurile îndurate de Isus pe cruce. Se presupune că torturarea lui William ar fi fost parte a unui ritual bizar și satanic, sângele lui fiind adunat pentru cina rituală de Pesah (în această primă acuzație de crimă religioasă apare și ideea amestecării sângelui copilului creștin în *mața*, pâinea nedospită care se consumă în timpul acestei sărbători – mai târziu se va produce o „diversificare”: copilul creștin va fi folosit fie pentru sânge, fie direct ca „miel pascal”). Evident, aceste povestiri macabre nu vor rămâne fără repercursiuni cât se poate de reale: cazul din 1144 se soluționează practic prin atacarea și distrugerea mai multor așezări evreiești deși până și Papa Inocențiu al IV-lea protestase împotriva absurdității și falsității acestei acuzații de crimă rituală; astfel, imaginea evreului ca ucigaș și distrugător al inocenței creștine începe să se implanteze solid în conștiința socială a omului obișnuit. Totuși, această „fantezie” care apare la Norwich în 1144 (și care se va răspândi mai târziu în întreaga Anglie și în partea de nord a Franței) nu va duce la o intensificare semnificativă a violenței anti-evreiești și nici, decât destul de rar, la persecuții oficiale – spre deosebire, de exemplu, de un alt „mit”, care va apărea în jurul anului 1235 în Germania, cel al unei conspirații evreiești internaționale care ar dori uciderea tuturor creștinilor pentru a repeta la nesfârșit crucificarea lui Isus.

În general în Evul Mediu și, mai târziu, în Renaștere, aceste zvonuri și povești pe care cronicarii și oamenii de rând le auzeau și le colportau erau repede asimilate și „îndreptate” astfel încât să se poată încadra într-un tipar narativ ușor recognoscibil, lucrurile rămase misterioase, lacunele fiind umplute adesea cu ceea ce „se știa” despre lumea evreiască și despre comportamentul evreilor. Așa cum afirma Gustave Le Bon, „majoritatea evenimentelor create de mulțimi sunt, în general, acelea care au jucat cel mai funest rol în istorie”⁵ – și, evident, acest lucru s-a aplicat și în cazul relației dintre Evreu și Ceilalți de-a lungul timpului, cazurile de „crimă rituală” revenind periodic în conștiința colectivă a maselor.

Evenimentul din 1144 se va repeta și în secolul următor când, în anul 1255, evreii sunt din nou victime ale acestei acuzații în Anglia – acest caz implică descoperirea trupului unui alt băiat creștin, Hugh din Lincoln, înecat în canalul de scurgere al unei gospodării evreiești și găsit o lună mai târziu, în timpul nunții unui rabin. Concluzia: dat fiind că o numeroasă congregație evreiască sosise la Lincoln pentru celebrarea căsătoriei rabinului, s-a considerat că evreii l-au omorât pe băiat în cadrul unei „bizare ceremonii rituale”. Rezultatul: ca urmare a acestei acuzații – care, evident, nu putea fi probată – au fost executați peste o sută de evrei. Acestea sunt faptele istorice; mai interesantă este reflectarea în literatură a acestui eveniment, care va apărea abia peste un secol la Geoffrey Chaucer care, în ale sale „Povestiri din Canterbury”, va prelua acest fapt social real – cazul lui Hugh din Lincoln se regăsește în „Povestea stareței” dar aici deja intră practic în legendă, faptele istorice reale fiind încărcate chiar de o aură mitică.

Avem de-a face cu trei faze ale „distorționării” întâmplării: de la realitate (un banal accident prin care un copil își pierde viața înecându-se într-un șanț) se trece la încărcarea acestui fapt cu diverse elemente care vin din prejudecățile populare (copilul *creștin* ucis în mod bestial de *evrei* – moartea copilului are rolul aici de a proba anumite *înclinații* și servește ca mobil al unor viitoare persecuții) pentru ca, în final, să se ajungă la *literaturizare* („personajele” rămân aceleași – băiatul creștin, identificabil după nume, și Evreii – pe când evenimentele nu mai au aproape nici o legătură cu modul în care au fost văzute faptele în cele două etape anterioare). Povestirea va lua următoarea turnură la Chaucer: Hugh, un băiețuș *creștin inocent* traversează secțiunea evreiască a orașului (deci vina nu se mai proiectează asupra câtorva evrei, ci asupra tuturor evreilor – evenimentul nefiind localizat la Chaucer decât foarte vag)⁶ în timp ce – foarte important! – cântă un imn religios. Evreii, probabil înfuriați de pietatea creștinească a băiatului, îi taie gâtul și se descotorosesc de cadavru. Dar – și aici intervine elementul miraculos – băiatul continuă să cânte și după ce a fost omorât, ajutându-i pe creștini să-i descopere astfel cadavru. Caracterul supranatural al cântecului victimei duce în final la canonizarea acestuia ca sfânt.

Practic, nu putem spune că realitatea se transfigurează în *Povestea Stareței* a lui Chaucer, ci mai degrabă că se stabilizează: o amalgamare de cazuri reale care duc la fixarea unei legende (care, ca orice legendă, e îmbibată de învățături morale – o caracteristică pe care o regăsim, de altfel, în întreaga operă a lui Chaucer unde povestirile au un rol de „divertiment orientat”, plăcerea ascultării poveștii fiind doar elementul care înlesnește asimilarea respectivei „învățături morale”). Acesta este modul de gândire al epocii medievale – o perioadă deloc mai „întunecată” decât secolul XX, de exemplu, pentru că, dacă în Evul Mediu acest gen de raportare la Celălalt e un rezultat mai degrabă al inocenței și al dorinței de a

crede în miraculos, chiar al necesității asumării unui rol pozitiv (creștinul cel bun vs. evreul cel rău „în a cărui inimă și-a făcut cuib șarpele Satana” după cum ne explică Chaucer), în secolul XX (dacă ne raportăm la ideologiile de tip fascist sau la antisemitismul de sorginte rusească) asistăm la o blamare a Evreului nu din perspectiva relației „bun – rău” cât mai degrabă din cea a unui raport dus la extrem „mai rău – rău”. Aici relația „creștin – păgân” nu mai e decât un pretext pentru a găsi un țap ispășitor: la Chaucer această antiteză era extrem de reală (se observă acest lucru și din „repartizarea personajelor”: băiețușul Hugh pe de o parte și, pe de altă parte, Evreii ca masă indistinctă, fără chip, nominalizați colectiv ca „dușmanii”, „păgânii” etc.).

Dacă punem în relație povestirea lui Chaucer cu un roman al secolului XX ca, de exemplu, „Cârpaciul” lui Bernard Malamud (e adevărat că e vorba aici de un scriitor evreu din America, dar modul de a privi problema și tratarea acesteia sunt cât se poate de europene) vom vedea cum întreaga viziune se schimbă radical. Ca și la Chaucer, „legenda” lui Malamud are o bază reală: cazul lui Mendel Beiliss petrecut în Rusia anulului 1913 când un evreu a fost acuzat de crimă rituală împotriva unui copil creștin. Că acesta este individul real Mendel Beiliss sau personajul ficțional Iakov Bok nu are foarte mare importanță: ceea ce e cu adevărat important e faptul că acesta este individualizat, „scos din gloată”, nu mai e un anonim (în schimb presupusa victimă este trecută în planul al doilea, e doar copilul *creștin* și *inocent*, dar atât).

La Chaucer, creștinii erau cei care luptau – sau cel puțin așa considerau – împotriva unui rău pe care ei îl credeau, cu sinceritate, real, pe când la Malamud Iakov Bok va fi cel care va lupta împotriva răului lumii dar nu îl va putea anihila.⁷ Pe de altă parte, există în *Povestea Stareței* o clară separație între lumea creștină și cea evreiască: pătrunderea micuțului creștin în acest spațiu (care nu e interzis, ci doar *străin și altfel*, prin urmare *rău*) va duce în mod obligatoriu la moartea lui (e interesant că finalitatea la care va purta acest act nu va fi în primul rând răzbunarea creștinilor asupra evreilor, ci trecerea lui Hugh în rândul sfinților – la Malamud victima nu este decât o simplă victimă, nu un martir, ci doar un pretext pentru a martiriza un neam întreg). În cazul *Cârpaciului*, Iakov Bok trece în primul rând într-o lume *interzisă* (e vorba de o interdicție întărită prin lege) – în cazul lui părăsirea spațiului *shtetl*-ului protector și contactul cu ceilalți va duce la declanșarea tragediei lui personale.

La Malamud, cazul lui Iakov Bok ne este prezentat ca un *pretext* pentru un viitor pogrom (legenda „crimei rituale” ajunsă în secolul XX nu mai este crezută practic de nimeni și totuși este folosită pentru a servi diverselor scopuri politice). La Chaucer legenda de-abia începe să prindă rădăcini dar nu este un pretext – este un lucru crezut și probat cu fapte. Chiar autorul insistă la începutul *Poveștilor din Canterbury* pe „virtuțile unei reprezentări veridice a imaginii narative”, încercând chiar să-și justifice realismul citând cele mai înalte autorități:

„Crist spak hymself ful brode (plainly) in hooly writ,
And wel ye woot no vileynye in it.
Eek Plato seith, whoso that kan hym rede,
The wordes moote be cosyn (akin) to the dede.”⁸

Trebuie ținut cont de faptul că deși mitul „crimei rituale” a fost îndeobște proiectat de către creștini asupra evreilor, aceștia din urmă nu au fost, de-a lungul timpului, singurele victime ale acestei fantezii: zvonurile privind pe creștini ca pe un grup religios malefic și periculos au fost extrem de răspândite în istoria timpurie a constituirii Bisericii Creștine. De data aceasta păgânii erau cei care promovau acest mit referitor la creștinii care răpeau copii, îi ucideau în cadrul unui ritual, le beau sângele, le mâncau carnea, se angajau în practici sexuale vicioase, inclusiv incest etc.

Acesta ar fi mitul care a avut cele mai grave repercusiuni în plan social asupra relației dintre evrei și creștini atât în Anglia, cât și în întreaga Europă. Reflectarea lui în literatura engleză nu va duce la crearea unui „tip”, nu va defini un anumit gen de personaj așa cum se va întâmpla în literatura de după Chaucer.

Oricum, imaginea Evreului ca întruchipare a Răului se va perpetua în literatura engleză până aproape de zilele noastre – nu fără notabilele excepții prezente în opera unor scriitori precum Walter Scott sau George Eliot. Totuși, această stereotipie va deveni din ce în ce mai nuanțată, se va „sparge” în tot felul de alte stereotipii, nu vom mai vorbi despre Evreu decât ca exponent al unei comunități iar cel care va face acest pas va fi Christopher Marlowe cu al său *Evreu din Malta*, introducând în literatura engleză un nou

personaj, practic de neconceput la Chaucer, cel al „evreului răzbunător”. Așa cum afirma Rachel Ertel, „în *Evreul din Malta* Marlowe creează prin personajul său Barabas figura celui mai mare criminal al scenei elisabetane.”⁹ Dintr-o categorie tipologică înrudită va face parte și Shylock al lui Shakespeare, un personaj ale cărui caracteristici rasiale vor fi chiar mai subliniate decât în cazul lui Barabas: în timp ce acesta din urmă este doar răzbunător, încadrându-se oarecum în limitele normalului, în cazul lui Shylock putem deja vorbi despre un nou subtip, cel al „cămătarului evreu sadic”, un personaj infinit mai nuanțat decât tot ceea ce existase în literatura engleză de până atunci legat de acest subiect.

Încă din prologul rostit de Machiavel, ne dăm seama care este atitudinea lui Marlowe față de personajul său. „Dar unde am ajuns? Doar n-am venit / Să țin în Anglia o conferință, / Ci doar să-nfățisez o tragedie: / E vorba de-un evreu, zâmbind acum / Când vede cum i se tot umplu sacii, / Mijloacele cu care și-a strâns banii / Nu sînt deloc străine de-ale mele. / Atât vă rog: să-l judecați pe merit. / Să nu-l priviți cu ochi răuvoitori / Doar pentru că e ucenicul meu!”¹⁰ Dar, interesant, ceea ce iese în primul rând în evidență aici nu este neapărat caracterul sângeros al acestui tip de personaj – cum se întâmplă la Chaucer sau la Shakespeare – cât mai degrabă faptul că Marlowe aduce în prim plan două mituri legate de figura evreului care vor prolifera de acum înainte în literatură: e vorba, în primul rând, despre „mitul evreului bogat” și, pe de altă parte, despre configurarea incipientă a mitului „frumoasei evreice”, a cărui înflorire deplină o vom regăsi în proza romantică engleză a secolului al XIX-lea. Un alt element important care trebuie remarcat în construcția piesei lui Marlowe (element detectabil și în *Neguțatorul din Veneția* a lui Shakespeare) va fi „locul desfășurării acțiunii”: indiferent dacă e vorba despre Malta (ca la Marlowe) sau despre Veneția (ca la Shakespeare), ceea ce ne atrage în primul rând atenția este exotismul acestei localizări, acest element subliniind și mai profund diferențele structurale dintre cele două grupuri, creștini și evrei. Și totuși, acest exotism nu va fi decât un simplu artificiu literar pentru că *Evreul din Malta* descrie o societate contemporană cu cea a spectatorilor elisabetani... de fapt, ambele „lumi” își dau întâlnire la Londra, unde se completează ca realități și actualitate.”¹¹

Subiectul piesei – refuzul lui Barabas de a plăti tribut Coroanei care are ca rezultat confiscarea averii și transformarea casei sale într-o mănăstire de maici, lucru care îl va aduce pe personaj în pragul nebuliei făcând astfel ca răzbunarea sa să devină practic o baie de sânge – nu face decât să scoată în evidență și mai mult faptul că, în realitate, în construcția personajului principal se simte lipsa de subtilitate dramatică, punându-se accentul mai mult pe reacția spectatorului la această hiperbolizare și exagerare a caracterului monstruos al lui Barabas; sfârșitul piesei lui Marlowe este un și mai bun exemplu în acest sens: faptul că evreul este fiert de viu într-un cazan cu apă clocotită, scoțând urlete înfiorătoare în permanență este ceva extrem de senzațional care apelează mai degrabă la cele mai puțin rafinate sentimente ale publicului. Discursul lui Barabas aflat în chinurile morții este și el de-a dreptul neverosimil. „Canalii, e prea târziu acum! / Barabas, duhul dă-ți / S-a-ntors norocul! / Te străduie, chiar chinuit cum ești / Să închei cu viața dârz și hotărât... / Ferneze, eu ți-am omorât băiatul / Prin provocarea ce-a stârnit duelul / Știi, Calymath, ți-am pus la cale moartea; / Și dacă aș fi scăpat de-această cursă, / Cumplit v-aș fi înnebunit pe toți, / Creștini parșivi și turci necredincioși / Dar flăcările-ncip să mă cîupească / Și chinul nu mai poate fi ndurat: / Mori, viață! / Zboară, suflet! Iar tu, limbă, / Blestemă cât poțestești și mori odată!”¹²

Prin însuși numele ales de autor pentru personajele sale, Barabas, care ne amintește de tâlharul eliberat în locul lui Isus, devenit astfel involuntar vinovat tocmai prin propria sa salvare, și Abigail, personaj care apare în Vechiul Testament în Cartea Întâi a lui Samuel și al cărui nume îl va purta aici fiica lui Barabas, împrumutând în același timp și caracteristicile personajului legendar, intențiile lui Marlowe devin clare.

Dacă la Chaucer nu exista o distincție Bun / Rău în caracterizarea Evreului, acesta fiind privit doar ca membru al unui grup ciudat și în același timp malefic, la Marlowe și, ceva mai târziu la Shakespeare, va apărea nu numai antiteza dintre Evreu și Creștin ci și aceea dintre Evreul Rău și Evreica Bună (la Shakespeare, antiteza Shylock / Jessica va fi profund acutizată, cu cât se va accentua mai mult inumanitatea lui Shylock, cu atât se va scoate în evidență și „posibilitatea de umanitate” a Jessicai).

Ca și biblica Abigail care „era o femeie cu judecată și frumoasă la chip”¹³ și personajul lui Marlowe întrunește, cel puțin în teorie, aceleași calități, deși la început ea își ajută tatăl din pietate filială să-și recupereze aurul, în actul al III-lea va intra la mănăstire pentru a-l pedepsi pe Barabas că l-a împins pe Mathias – nobil maltez creștin de care Abigail era îndrăgostită – la moarte. Dacă prima încercare de a se

călugări a lui Abigail fusese pe deplin aprobată de Barabas pentru că se afla în joc însăși recuperarea averii lui, trecerea acesteia la creștinism, în mod real de această dată, îl va împinge pe Barabas la actul monstruos de a-și ucide propriul copil o dată cu otrăvirea celorlalte maici din mănăstire.

Se ajunge astfel la paradoxul că Abigail – devenită creștină – începe să se configureze ca prototip al Străinului pentru Barabas (a cărui unică caracteristică pozitivă, subliniată de autor în repetate rânduri, era dragostea față de fiica sa, sentiment nedepășit decât de interesul pentru propria avere: „Poveri nu am și nici copii o droaie / Ci doar o fiică, dragă mi-e la fel / Ca Ifigenia lui Agamemnon”¹⁴) chiar mai mult decât sclavul turc Ithamore, un musulman care va deveni fiul adoptiv al unui evreu. Dar „greșeala” lui Barabas nu reprezintă practic o *greșeală* în adevăratul înțeles al cuvântului decât din punctul de vedere al creștinismului; din punctul de vedere al tradiției iudaice el acționează conform prescripțiilor religioase. Din această perspectivă inversată, nu Barabas ci Abigail este personajul monstruos (încă de la început, când tatăl o îndeamnă să se prefacă că a renunțat la credința evreiască, Abigail este cea care păcătuiește de fapt pentru că „autoritatea părintelui nu ajunge până acolo încât să-i poată impune fiului său să încalce Toră: aici există o datorie pozitivă de neascultare”¹⁵).

Și la Shakespeare va interveni aceeași problemă: Jessica, fiica lui Shylock, va fi un personaj care va veni să întărească și mai mult acest mit al „frumoasei evreice” care își face apariția în literatura engleză, adâncind și mai puternic antiteza dintre personajul evreu negativ și personajul evreu pozitiv. La Shakespeare, ca și la Marlowe, personajul feminin se „pozitivizează” prin creștinare: „Ce hâd păcat / Ascund în mine, dacă mi-e rușine / De tatăl meu / Deși sânt fiica lui / Prin sânge, nu-i sânt fiică și prin fire. / Lorenzo, de cuvânt de te vei ține, / Âst chin se va sfârși, căci soață bună, / Creștină-oi fi cu tine împreună.”¹⁶

Cu toate acestea, ținând cont de toate împrumuturile și reminiscentele pe care le putem găsi pe filiera Marlowe–Shakespeare, această „comedie cu episoade tragice... dovedește lărgimea structurii shakespeareane și toate noile rezonanțe aduse în drama elizabetană, aflăm o siguranță a întrebuintării materialului și a cuvântului, simbolizarea tuturor elementelor.”¹⁷ Chiar și semnificația numelor personajelor este cu mult mai încriptată la Shakespeare: „numele Shylock și Jessica au o origine ebraică: Shylock însemnează corb de mare și Jessica privitor în afară”¹⁸ Așa cum constata Leon D. Levițchi în notele la ediția critică românească a operelor lui Shakespeare, numele lui Shylock ar putea fi fie o formă coruptă a ebraicului „Shallach” (cu sensul de „corb de mare” pe care îl amintea și Haig Acterian) deoarece se pare că era o poreclă dată destul de frecvent cămătarilor evrei ai epocii, fie o formă modificată a numelui biblic Shelah, preluat din Cartea Facerii (dat fiind faptul că și numele lui Tubal, prietenul lui Shylock este semnalat în același loc).

Dar mai importantă decât semnificația numelui lui Shylock este modul în care acesta este practic „despuiat” chiar și de acest nume; de-a lungul întregii piese el nu este desemnat ca atare decât de trei ori: în scena procesului, Dogele Veneției îl identifică de două ori pe Shylock după nume, iar Portia o singură dată. În tot restul piesei Shylock nu apare decât pur și simplu sub denumirea de „evreul”. Chiar și această etichetă este adesea modificată de adjective cât se poate de colorate și de disprețuitoare cum ar fi „hapsânul jidov” (II, 8)¹⁹ sau „evreul arțăgos” (currish Jew, IV, 1). Dar, în foarte multe scene, până și simpla lui nominalizare ca „evreu” este înlăturată, Shylock nemaifiind socotit o ființă umană ci pur și simplu un animal: Grațiano îl blestemă pe acesta cu cuvintele „la naiba, câine-afurisit” („O, be thou damned, execrable dog” IV, I); în același timp, duhul câinesc al acestuia „a fost al unui lup” („your currish spirit govern’d a wolf”, IV, I) cu care Shylock se aseamănă deoarece – spune Grațiano – „lihnit ca el ești, și setos de sânge!” („your desires are wolfish, starved and ravenous”, IV, I).

Shylock nu va coborî numai de pe treapta umanului pe cea a animalului, ci va deveni chiar și „un zbir cu inima de piatră, un adversar neomenos, lipsit de milă și de orișice simțire” („a stony adversary, inhuman, wretch”, IV, I).

Toate aceste etichete aplicate acestui personaj pur și simplu îl dezbracă de propria sa umanitate și, într-un fel, chiar de identitatea sa religioasă: este redus la ceva sub-uman ba chiar mai mult, la ceva care nu are nici o tangență cu ceea ce numim în mod obișnuit „uman”. El este „Celălalt” prin excelență, de data aceasta – mai mult decât în cazul lui Chaucer sau al lui Marlowe – de un exotism macabru, înfricoșător. Și astfel ecuația „Celălalt – Evreul – Diavolul” devine de la sine înțeleasă și perfect funcțională: în actul II, scena 2, Launcelot Gobbo – figură a Nebunului, a Măscăriciului care, fiind și el la rândul lui un

„Celălalt” va avea o înțelegere a lucrurilor de un tip mai special, văzând ceea ce oamenii „normali” nu sunt capabili să vadă – îl identifică pe Shylock, în repetate rânduri, ca „un fel de diavol” („a kind of devil”), „diavolul în persoană” („the devil himself”), „diavolu-n carne și oase” („the very devil incarnation”)²⁰

Chiar și pentru Jessica, căminul părintesc apare ca „un iad”(II, 3). Salanio îl identifică pe Shylock drept „dracul...sub înfățișarea unui evreu” („the devil...in the likeness of a Jew”, III, 1) și Bassanio întărește această apropiere caracterizându-l drept „diavol crunt” („cruel devil”, IV, I). Afirmăția lui Antonio va hiperboliza și mai puternic caracterul demonic al lui Shylock atunci când acesta va observa că argumentele evreului îi amintesc de modul în care „diavolul citează din Scriptură când îi convine” („the devil can cite the scripture for his purpose”, I, 3).

Toată această „demonizare” vine din împletirea mitului Evreului ca dușman al creștinătății în general cu cel al Evreului – cămătar (Shylock devine astfel de două ori „anticreștin” deoarece creștinismul interzicea împrumutul cu dobândă, principiu care este susținut cu tărie de către Antonio) – și astfel se naște imaginea complexă a „cămătarului evreu sadic”.

Există cel puțin două poziții în ceea ce privește răspunsul la posibilitatea existenței unei relații între antisemitism și *Neguțătorul din Veneția*. Prima opinie – partizană și, implicit, din această cauză, mai simplistă – susține caracterul profund antisemit al piesei lui Shakespeare și, prin extensie, antisemitismul lui Shakespeare însuși, fapt susținut de reflectarea în opera sa a antisemitismului care era o parte integrantă a culturii elizabetane. Criticii literari care adoptă acest punct de vedere afirmă că însuși textul conține destule dovezi pentru a demonstra intenția precisă a autorului de a-l prezenta pe Shylock ca pe o bestie lipsită de orice urmă de umanitate, o ființă a cărei viclenie diabolică se împletește cu pofta de carne creștină, o imagine exacerbată a căpcăunului care apare în poveștile medievale etc.

O a doua opinie susține în general faptul că deși *Neguțătorul din Veneția* aduce în prim-plan personaje și atitudini antisemite, de fapt mai degrabă piesa critică acest mod de comportament. Unul din argumentele forte ale celor care susțin această poziție este modul în care Shakespeare scoate în evidență mai degrabă caracterul lui Shylock ca om decât identitatea sa evreiască. Un alt argument ar fi faptul că există un echilibru între personajele „negative” și cele „pozitive” (mai exact, că există și personaje negative care nu sunt evrei, precum există și personaje pozitive evreiești).

Există și alte perspective în această relaționare între antisemitism și *Neguțătorul din Veneția*, dar cele două puncte de vedere de mai sus reprezintă cele două „extreme” ale interpretării acestei teme și, evident, adevărul se va regăsi undeva la mijloc. Tocmai prin faptul că personajul lui Shakespeare amalgamează o gamă destul de largă de stereotipii și superstiții anterioare Renașterii, transformându-se apoi, la rândul lui, într-un stereotip negativ care va intra în materialul destinat altor personaje create de autori care cunoșteau creația shakespeariană (de altfel, „Shylock” va deveni chiar o sintagmă, definind un anume tip de om – zgârcit și malefic, lipsit de inimă – așa cum s-a întâmplat adesea cu personaje din piesele lui Shakespeare – Falstaff, Ofelia etc.) ne demonstrează faptul că problema nu se poate pune în acest mod simplist (Shylock – călău vs. Shylock – victimă inocentă a antisemitismului). După cum, ca și în piesa lui Marlowe, interpretarea personajului feminin devine practic extrem de greu de stabilit, Jessica, la fel ca și Abigail, poate fi un personaj „pozitiv” (sau pe cale de a deveni „pozitiv”) dacă e privit din „perspectivă creștină” pentru că singura ei vină e faptul că e fiica lui Shylock și, creștinându-se și devenind soția lui Lorenzo, ea va fi absolvită de acest „păcat”, fie un personaj „negativ” dacă privim din punctul de vedere evreiesc (al cărui ecou, paradoxal, va deveni măs-căriciul Launcelot Gobbo²¹).

În cazul lui Shylock, caracterul său malefic ne apare mai mult ca un rezultat al interacțiunii dintre el și mediul înconjurător ostil: el nu este un scelerat decât din punctul de vedere al celorlalți. Ura sa față de Antonio e cât se poate de motivată, nu e rezultatul unui sadism intrinsec al caracterului personajului lui Shakespeare: „M-a făcut de rîs, mi-a furat o jumătate de milion, a rîs de pagubele suferite de mine, și-a bătut joc de câștigurile mele, mi-a disprețuit neamul, mi-a pus piedici în afaceri, mi-a îndepărtat prietenii, mi-a întărit dușmanii – și pentru ce, mă rog? Pentru că sunt evreu. Dar oare un evreu n-are ochi și el? n-are și el mâini, mădule, un trup, simțuri, simțăminte și patimi? nu se hrănește și el cu aceeași hrană, nu e rănit de aceleași arme, nu e supus aceluiași boli, nu se vindecă datorită aceluiași leacuri, nu aceeași vară îl încălzește, și nu tot o iarnă îi vîră frigul în oase, întocmai ca unui creștin? Dacă ne-mpungeți, nu

sângerăm? Dacă ne gâdilați, nu râdem și noi? dacă ne otrăviți, nu ne dăm duhul? iar dacă ne faceți un rău, nu ne răzbunăm oare? Păi, dacă sântem ca voi în toate privințele, trebuie să ne asemănăm și în privința asta! Când un evreu îl nedreptățește pe-un creștin, cum îi răspunde acesta, în smerenia lui? Prin răzbunare! Când un creștin îl nedreptățește pe-un evreu, cum să răspundă acesta, dacă nu tot prin răzbunare, urmând pilda creștinului?

Ticăloșia de la voi învățată, eu o voi pune în practică, și să nu vă mirați dacă vă voi desăvârși învățătura!”²²

Dacă în cazul lui Shylock interpretarea caracterului acestuia depinde de punctul din care este privită problema, ținând seama de modul în care contemporanii lui Shakespeare îl vizualizau negativ pe Evreu punând accent în principal pe diferența de ordin religios – în cazul unui roman realist de secol XIX, cum este „*Oliver Twist*” al lui Charles Dickens, problema se va simplifica cu mult mai mult în construcția unui personaj precum Fagin, de exemplu. Prin intermediul acestuia, Dickens a creat probabil cea mai grotescă și monstruoasă imagine a Evreului din întreaga literatură engleză. E un stereotip care înglobează practic întreaga tradiție a exploataării acestui tip de personaj literar, incluzând caracteristicile ucigașilor evrei din *Povestea stareței* a lui Chaucer, cele ale lui Barabas, monstruosul evreu din Malta, precum și pe cele ale lui Shylock. Dar deosebirea care apare între aceste personaje și personajul lui Dickens nu va fi influențată numai de diferența temporală care-i desparte pe acești scriitori sau de genul literar abordat, ci mai degrabă de o consecință de ordin social care ne va face să ne punem întrebarea cât de veridică poate fi această legătură între faptul literar și cel real: nici Chaucer, nici Marlowe, nici Shakespeare nu văzuseră în viața lor vreun evreu în carne și oase din simplul motiv că în acea perioadă nu mai existau evrei în Anglia. Aceștia fuseseră acceptați aici de William Cuceritorul imediat după 1066 și avuseseră parte de nenumărate persecuții dar și de perioade de liniște și de viațuire pașnică – în funcție de interesele politice ale momentului –, pentru ca mai apoi să fie expulzați definitiv în 1290, fiindu-le interzis să se întoarcă până când Oliver Cromwell, de-abia în 1664, a permis (evident, neoficial) acest lucru. Deci practic până după mijlocul secolului al XVII-lea și chiar mai târziu de această dată, Evreul reprezenta o abstracțiune exotică care nu putea fi adusă la viață decât în lumina legendelor și folclorului medieval.

În ceea ce-l privește pe Dickens, problema se pune în alt mod pentru că acest atent observator și cronicar al societății engleze nu putea să piardă din vedere negustorii și cămătarii evrei de care străzile Londrei erau pline, nu putea să nu fie conștient de rolurile diverse jucate de evreimea engleză începând cu acei mărunți negustori stradali până la cele mai înalte straturi sociale ale societății engleze. Într-adevăr, în afară de cei imigrați recent din Germania și Polonia, o foarte mare proporție dintre evreii stabiliți de mai mult timp în Anglia începuseră să se asemene cu ceilalți locuitori în ceea ce privește limba, modul de comportament și îmbrăcămintea, fapte la care se adaugă și lupta acestora, susținuți de Partidul Liberal, de o seamă de intelectuali de marcă și chiar de unii conservatori pentru obținerea drepturilor civile care fuseseră deja acordate catolicilor dar care încă lor le erau refuzate în mod repetat.

Totuși toate aceste schimbări intervenite în planul politic și social se vor regăsi în literatura engleză a timpului dar, destul de straniu, nu la Dickens unde evreul continuă să apară invariabil ca un individ disprețuit, încărcat de toate acele stereotipii negative pe care le-am întâlnit în literatura engleză de dinaintea sa. Și totuși în romanele lui Dickens se va face pasul de la un personaj complet negativ la unul pozitiv: în ultimul său roman, *Prietenul nostru comun*, unul dintre personajele principale, Riah, este portretizat nu numai ca un evreu virtuos ci mai degrabă ca un om a cărui bunătate este aproape la fel de perfectă ca a unui creștin.

Dickens creează astfel un nou tip de personaj care va intra în antiteză nu numai cu tipurile existente la toți autorii de dinaintea lui ci chiar cu propriul său personaj – de o răutate exemplară – Fagin, evreul persecutor. Această discrepanță în gândirea dickensiană i-a intrigat pe critici: unii dintre ei insistă că nu există nici măcar o umbră de antisemitism în construcția lui Fagin, desemnarea acestuia ca evreu fiind o simplă coincidență, pe când alții consideră că în crearea acestui personaj Dickens a introdus toate prejudecățile privitoare la evreu devenite deja tradiționale, evident metamorfozate ținând cont de direcția liberală pe care începuse să o ia societatea engleză.

Dacă în cazul lui Shylock mai puteam încă observa vagi umbre de umanitate, la Fagin acestea dispar cu desăvârșire: acesta nu mai este nici măcar o reproducere a imaginii exotice și malefice a evreului medieval, ci

o redare de-a dreptul grotescă a Evreului care devine, de fapt, chiar întruchiparea în carne și oase a Diavolului. Chiar prima „apariție în scenă” a lui Fagin ne duce cu gândul la acest lucru – el nu e un tâlhar obișnuit, e un Persecutor care domnește peste o lume macabră, întunecată, situată parcă undeva în străfundurile pământului: „Tavanul și pereții erau negri de vreme și murdărie. Pe-o masă de brad, în fața focului, se afla o lumânare înfiptă în gâtul unei sticle de bere, câteva oale de cositor, o pâine, niște unt și-o farfurie. Pe foc, într-o cratiță a cărei coadă fusese bine legată de prichiciul hornului, se frigeau niște cârnați. Lângă ei, păzindu-i, stătea un evreu tare bătrân și zbârcit, c-o față urâcioasă și respingătoare, ascunsă în parte sub o tufă zbârlită de păr roșu. Purta un halat de flanelă, slinos, deschiat la piept și privea cu multă atenție când la cratița cu cârnați, când spre uscătorul de rufe pe care stăteau atârdate o mulțime de batiste de mătase.”²³ În afară de această descriere generală, se fac numeroase referiri în text la Fagin ca la „the merry old gentleman”, un eufemism pentru Diavol; alt argument ar fi faptul că părul roșu era unul din elementele distinctive ale dracilor care apăreau în teatrul popular medieval; însuși rolul care îi este atribuit (o „specializare” îndeobște satanică) – acela de corupător al inocenței, revenindu-se iar la acel Diavol evreu care îi înhață pe copiii creștini. Până și Bill Sikes – tâlhar și ucigaș la rândul lui – va face această identificare între Fagin și Diavol cât se poate de explicită: „– Nu mă pot simți niciodată bine dispus când îți simt gheara uscată pe umărul meu. Jos laba, spuse Sikes împingând mâna bătrânului.

– Te enervează, Bill... Îți amintește de felul cum înșfacă copoii de la poliție, zise Fagin hotărât să nu se supere.

– Ba îmi amintește de cum înșfacă dracu’, răspunse Sikes. Cred că nu s-a mai pomenit de când e lumea un om cu asemenea chip în afară doar de tatăl dumitale; dar îmi închipui că barba lui cea roșie a fost de mult pârpalită. Dar poate că vii de-a dreptul din iad și nici n-ai avut tată, asta nu m-ar mira de loc.”²⁴

Ceea ce este interesant în această discuție în jurul unui personaj atât de controversat precum Fagin nu este neapărat modul în care Dickens adună și amalgamează diversele caracteristici considerate prin „tradiție” implicit evreiești, cât mai degrabă faptul că există o reacție foarte puternică a publicului cititor contemporan lui Dickens: se va naște o întreagă polemică imposibilă de altfel în cazul lui Shakespeare sau al lui Marlowe din cauza lipsei „opozanților” – în 1854 *The Jewish Chronicle* se întreba cu tristețe „de ce doar evreii trebuie să fie excluși din inima iubitoare a acestui mare autor și prieten al celor oprimați”²⁵. Acuzat de asemenea de faptul că portretul de-a dreptul demonic al lui Fagin din *Oliver Twist* reprezintă un „mare rău” făcut evreilor în general, Dickens va explica cum și mai ales de ce a fost nevoit să-și îmbogățească galeria de personaje malefice cu acest nou stereotip negativ al Evreului. În explicația sa, Dickens scoate în evidență faptul că practic Fagin este singurul evreu din acest roman, „toate celelalte *dramatis personae* negative fiind creștini”. Fagin a fost descris ca evreu pentru că „din păcate este adevărat pentru acea perioadă la care se referă povestea că această clasă a infractorilor era alcătuită în special din evrei”. Aceasta este justificarea lui Dickens, care se disculpă și mai mult atunci când afirmă că prin etichetarea lui Fagin drept „evreu” nu a încercat să aducă nici un fel de critică la adresa religiei evreiești – prin alegerea acestui personaj nu a făcut decât să descrie realitatea și nimic mai mult.

Evident, dincolo de această „prezentare veridică a realității” (care, interesant, în acest roman al lui Dickens, se apropie mai mult de naturalism, decât de realismul propriu-zis), *Oliver Twist* va rămâne în primul rând o parabolă a bătăliei dintre Binele Absolut, personificat de Oliver și Răul Absolut, reprezentat de Fagin.

Dickens, în ultimul său roman terminat, „Prietenul nostru comun”, va încerca să inverseze această alegorie, introducând printre personajele principale un prototip – destul de stângaci – al Binelui Absolut, care de data aceasta va fi încarnat de un evreu. În ciuda faptului că e posibil ca Dickens să fi creat acest personaj doar în scopuri demonstrative, Riah, „evreul bun”, reprezintă un foarte interesant pas înainte în această configurare a galeriei de portrete a Evreului în literatura engleză. Totuși, spre deosebire de Fagin, Riah nu este nici măcar o reprezentare veridică a „evreului englez așa cum este el”: este un personaj „neterminat” atât ca portretizare a evreului din Anglia de la mijlocul secolului al XIX-lea, cât și ca ființă umană în general – servește mai mult ca o exemplificare didactică a unui „anti-Fagin”. Acest lucru se vede imediat dacă punem în paralel cele două descrieri ale personajelor – Fagin și Riah; acesta din urmă ne este prezentat ca „un bătrân domn evreu într-o haină străveche, cu poale lungi și cu buzunare largi... cu

părul lung și cărunt căzut pe umeri... contopindu-se cu barba... cu pălăria sa demodată, cu boruri largi și teșită pe cap, la fel de străveche ca și haina sa; într-un colț se afla toiagul său – nu un simplu baston de promenadă, ci un toiag în toată puterea cuvântului.”²⁶ Spre deosebire de mișcările unduioase de reptilă ale lui Fagin, Riah „mergea cu un pas grav și măsurat, cu bastonul în mână, cu pulpanele hainei până la călcăie, foarte multe capete întorcându-se după el pentru a se uita la figura sa venerabilă”.²⁷ În antiteză cu Riah se va afla acum o imagine a Creștinului Rău – Fascination Fledgeby, un cămătar lipsit de milă – care va scoate și mai mult în evidență caracteristicile de „personaj exemplar” ale acestuia. Dickens va pune în permanență accentul pe bunătatea cămătarului evreu care este în mod greșit perceput de cei din jurul lui ca fiind rău din cauza faptului că este manipulat din umbră de acest personaj *creștin malefic*.

În ciuda schematismului acestei noi figuri a Evreului, a didacticismului de care Dickens dă dovadă în acest ultim roman al său, Riah – un tip de personaj totuși nu atât de nou pe cât vrea să pară, fiind prefigurată de anumite elemente din piese de teatru obscure ale secolului al XVIII-lea, pare să deschidă drumul spre o nouă încercare de configurare a unui prototip. Dacă la Marlowe și la Shakespeare apărea ca personaj „buna evreică”, de acum încolo „evreul bun” va veni și el să îmbogățească această categorie. Încercând să fie un „anti-stereotip”, să îndepărteze toate acele mituri și superstiții legate de figura Evreului de până atunci, acesta se va regăsi – în două moduri care nu sunt atât de diferite cum par la prima vedere – ca un „stereotip pozitiv” în proza romantică a lui Walter Scott și, în special, la George Eliot.

Nu trebuie uitat faptul că acest mit al „bunului evreu” apare în literatura engleză mai degrabă „ca un act al imaginației, decât ca o creație a rațiunii”.²⁸ Nu se va mai încerca neapărat fraparea cititorului prin exotism, ci mai ales se va face o demonstrație cu scopul de a convinge, de a impune un mod de a vedea lucrurile total opus celui dinainte.

În acest mod, figura Evreului va deveni un obiect al preocupărilor umanitare ale societății, precum și „un receptacol al bunelor sentimente ale autorului.”²⁹

Unul dintre exemplele cele mai interesante ale folosirii acestui nou mit al Evreului în literatura engleză poate fi considerat *Ivanhoe* al lui Walter Scott unde vom putea observa cele două stereotipii – cea negativă și cea pozitivă – puse față în față. Nu este un procedeu nou – l-am semnalat și mai înainte la Marlowe și la Shakespeare – dar în cazul romanului lui Walter Scott situația va fi oarecum diferită datorită modului în care construcția celor două personaje va fi nuanțată. Avem și aici figura „avarului evreu”, Isaac din York, cămătarul lipsit de scrupule, nu chiar un scelerat precum Shylock, dar oricum un personaj care prezintă întreaga încărcătură negativă tradițională, precum și mitul „frumoasei evreice”, Rebecca³⁰.

Ceea ce se va schimba o dată cu romanul lui Scott va fi ponderea pe care aceste personaje o vor avea în acțiune: nu personajul negativ va fi cel care va ieși în prim plan ci cel pozitiv – descrierea Rebeccăi și, în general, implicarea ei în desfășurarea evenimentelor și în relația cu multitudinea de personaje din categoria „Celorlalți” care o înconjoară va fi făcută cu mult mai mare finețe a amănuntului decât în cazul lui Isaac din York. Acest lucru se poate vedea ușor și din descrierea celor două personaje: dacă Isaac este portretizat ca „un bătrân înalt și deșirat, care își pierduse o parte din înălțime din pricina obișnuinței de a se încovoia... Trăsăturile lui apăsate și armonioase, nasul acvilin, ochii lui negri și pătrunzători, fruntea înaltă și brăzdată, părul lui sur și pletos, ca și barba, ar fi putut trece drept frumoase, dacă n-ar fi fost semnele unei fizionomii specifice unei seminții care, în acele vremuri de întuneric, era urâtă de plebea credulă și superstițioasă și prigonită de nobilimea lacomă și nesățioasă, și care, poate chiar din pricina urii și prigoanei acesteia, dobândise ca trăsături ale caracterului ei național destulă josnicie și hădoșenie morală ca să nu spunem mai mult.”³¹, descrierea Rebeccăi va fi făcută cu mult mai multă atenție pentru detalii de către autor, fiind în același timp amplificată și nuanțată și de comentariile creștinilor care participă la celelalte planuri ale acțiunii: „Rebecca putea fi pusă alături de cele mai mândre frumuseți ale Angliei, chiar de către un cunoscător atât de priceput cum era prințul Ioan. Armonia trupului ei minunat era pusă în lumină de îmbrăcămintea orientală, purtată îndeobște de femeile din neamul ei.

Cealmaua de mătase galbenă se potrivea de minune cu fața ei tuciuire. Ochii plini de strălucire, sprâncenele frumos arcuite, nasul acvilin și delicat, dinții albi ca mărgăritarele, bogăția coadelor ei negre, împletite din cârlionți care se revărsau pe gâtul și pe pieptul ei, de-o albeață fermecătoare atât cât lăsa să se vadă „simara” de

mătase scumpă persană, cu flori brodate în culorile lor naturale, pe un fond purpuriu – toate acestea se îmbinau într-o frumusețe, care nu era cu nimic mai prejos de farmecul celor mai mândre fete aflate în jurul ei...

– Pe tidva pleșuvă a lui Abraham! – exclamă prințul Ioan, – evreica asta e fără doar și poate întruchiparea acelei frumuseți desăvârșite ale cărei farmece au sucit capul celui mai înțelept dintre toți regii lumii!

...jur că fata asta e însăși mireasa din Cântarea Cântărilor!”³²

Triunghiul Ivanhoe / Rebecca / Rowena și alegerea matrimonială pe care o are de făcut eroul între Evreică și Saxonă va duce practic în romanul lui Scott la o adevărată fuziune între cele două lumi, Rebecca fiind cea care conține esența acestor două spații atât de diferite: ea este evreică dar aparține totuși Angliei, este parte a lumii vechi cavaleresti și totuși este modernă prin concepțiile ei despre ceea ce ar trebui să însemne fericirea casnică, ea oscilează între aceste două căi, între lipsa de dorință de a se căsători cu cineva care aparține propriei ei rase și respingerea ideii de a se lăsa sedusă de cineva din afara ei. Deși ea este pe de o parte tradiționalul obiect asupra căruia se centreză dorințele sexuale ale majorității personajelor masculine ale romanului, un prototip al femeii ideale care până la urmă, prin fascinația pe care o exercită asupra celorlalți, va ajunge să fie considerată malefică, înconjurată de această aură de dorință imposibil de îndeplinit, ea va fi – spre deosebire de celelalte personaje feminine, Jessica și Abigail, din piesele lui Marlowe și Shakespeare, care prefigurau acest mit al „frumoasei evreice” – de asemenea și încarnarea fidelității față de credința strămoșilor ei, acest lucru fiind evident în ton cu toate celelalte mari teme romantice care apar în acest roman. Walter Scott nu va face numai să rafineze și să îmbogățească acest mit, ci îl va combina cu un altul, cel al „evreiceii – vrăjitoare”. Frumusețea Rebeccai este receptată de ceilalți ca ceva malefic iar cunoștințele ei medicale sunt privite ca un dar de sorginte diavolească – Rebecca va deveni astfel automat un dușman periculos al întregii creștinătăți: „– Sângele acestor câini afurisiți – grai Marele Magistru – este o ofrandă plăcută adusă sfinților și îngerilor pe care ei i-au disprețuit și i-au blestemat; cu ajutorul sfinților și îngerilor nădăjduiesc să rupem vrăjile și farmecele în care fratele nostru a fost prins ca într-o mreajă. El va sfâșia legăturile în care l-a prins această Dalilă, așa cum Samson a rupt cele două frânghii cu care îl legaseră filistinii, și-i va tăia în bucăți pe păgâni, făcând grămezi-grămezi din trupurile lor. Iar în ce o privește pe ticăloasa vrăjitoare care a cutezat să prindă în farmecele ei pe un frate al sfântului Templu, va trebui să moară.”³³

Și astfel, în ciuda caracteristicilor pozitive ale personajului, Rebecca va rămâne totuși o victimă a circumstanțelor și a lipsei de înțelegere a oamenilor, fapt pe care Scott îl scoate în evidență ori de câte ori are ocazia.

În afară de faptul că Rebecca este un personaj care se configurează în jurul acestui mit al „frumoasei evreice”, ea este, evident, și produsul unui tipar romantic, prin urmare încărcătura de exotism și mister va fi preponderentă, nu într-un mod negativ ca în Renaștere, ci printr-o pozitivare a tiparelor tradiționale.

Această încercare de convertire a stereotipiilor dintr-un element negativ într-unul pozitiv, de reexaminare și revalorizare a miturilor legate de figura Evreului va culmina cu „Daniel Deronda”, ultimul roman al lui George Eliot, care a fost considerat de critică „una dintre operele sale cu adevărat cosmopolite, ocupându-se nu numai cu lumea europeană cultivată a artiștilor și muzicienilor ci, de asemenea, cu contrastul între sensibilitatea unei aristocrații engleze limitate și răzgâiate și cea a evreilor marginalizați și disprețuiți”.³⁴

Și la George Eliot, ca și în cazul lui Dickens, vom avea de-a face mai degrabă cu o expunere a unei doctrine, cu o încercare de a da viață unor personaje ideale, niște „măști” prin intermediul cărora cei doi autori încearcă să promoveze o atitudine de voită respingere a acelor stereotipii negative tradiționale legate de figura Evreului, numai că în romanul lui Eliot această încercare va fi și mai mult accentuată. Se poate observa și în „Daniel Deronda” tentativa de idealizare totală a personajului principal care se realizează totuși cu alte instrumente decât la Dickens: dacă în prezentarea lui Riah se pune mai ales accentul pe înfățișarea fizică și pe acțiunile personajului, portretul lui Daniel Deronda se baza mai ales pe analiza psihologică, adeseori dusă de autoare chiar mai departe decât ar fi fost necesar.

Ca și în romanul lui Scott, unde se delimita foarte clar triunghiul „Ivanhoe / Rebecca / Rowena”, și aici va apărea același tip de configurație (Daniel / Mirah / Gwendolen), însă datele problemei schimbându-se esențial pe parcursul acțiunii și ducând la o rezolvare complet atipică a situației. Dar, chiar dacă nu ne mai aflăm în perioada medievală iar eroul masculin nu mai este o imagine a Cavalerului ci una a

Tânărului Gentleman, este foarte clar că acesta este impus ca model încă din primele rânduri ale romanului. George Eliot va folosi felurite instrumente pentru a ne demonstra într-un mod cât mai variat cu putință acest lucru: Daniel are „o față serafică”; „nu există nici o finețe a simțămintelor de care el să nu fie capabil”; este o ființă atât de eterică încât relația lui cu celelalte personaje – și mai ales cu Gwendolen – ne lasă impresia unei deficiențe de comunicare între cele două lumi, una terestră și cealaltă cerească, aflate în antiteză, care se pot apropia dar nu există niciodată șansa unei depline fuziuni. Ce poate demonstra mai bine caracterul de-a dreptul angelic al lui Daniel Deronda decât faptul că George Eliot creează o întreagă familie (Meyrick) numai cu scopul de a-l omagia și de a-l servi pe el. „Altele”, spune una din tinerele fete din familia Meyrick, „ar trebui să fie mulțumite să-i ia pe frații noștri de soți, pentru că nu-l pot avea pe Deronda”; „nici o femeie n-ar trebui să îndrăznească să-și dorească să se căsătorească cu el” – va spune una dintre surori, ajungând până acolo încât va compara figura acestuia cu cea a lui Buddha care s-a oferit de bunăvoie ca hrană unei tigroaice flămânde pentru a o salva pe ea și pe puii ei de la moartea prin înfometare. Pentru Gwendolen, Daniel va deveni o a doua conștiință și, atunci când acesta o va sfătui să se folosească de durerea ei din trecut ca o pregătire pentru o nouă viață, cuvintele lui vor fi pentru ea „ca atingerea unei mâini miraculoase”. Ea va începe „o nouă existență” dar nu se va putea niciodată separa de Deronda, neîndrăznind nici măcar să-l iubească, sperând doar să fie legată de el în permanență printr-o „comuniune sufletească”.

Însăși evoluția lui Daniel Deronda de-a lungul întregului roman va fi mai mult decât exemplară: Providența va interveni aproape în exces pentru ca drumul personajului să ajungă în final exact la ținta propusă. „Accidentul fericit” implicând salvarea tinerei evreice care era pe punctul de a se sinucide aruncându-se în Tamisa, regăsirea fratelui ei de mult pierdut, Mordecai (care va fi, de asemenea, un personaj aproape la fel de perfect ca și Deronda) vor scoate și mai tare în evidență intenția lui George Eliot de a transforma Evreul într-un personaj model, de a-l prezenta ca membru al unei rase și naționalități într-o manieră de un liberalism extrem.

Ca și în cazul descrierii lui Daniel, și portretizarea întregii societăți evreiești din roman este făcută într-un mod apologetic, exaltând virtuțile familiale și exemplaritatea religioasă de care dau dovadă membrii ei. Aceasta va fi ținta la care va ajunge și Deronda după ce va fi parcurs drumul inițiativ al cunoașterii sale interioare și al recunoașterii propriilor rădăcini, a legăturii sale cu poporul evreu. Figura lui Mordecai, alias Ezra Cohen, va fi încarnarea acestei căutări a unui ideal care i se va revela lui Daniel Deronda puțin câte puțin: „– Ai uitat ce ți-am spus atunci când ne-am întâlnit pentru prima dată? Ți amintești că ți-am spus că nu facem parte din aceeași rasă?”

Nu poate fi adevărat, șopti imediat Mordecai, fără să pară șocat. Atingerea plină de încredere a mâinii, care încă persista, îi întărise sentimentul acesta, care era mai puternic decât acele cuvinte de negare. După o pauză apreciabilă, Deronda a simțit că e imposibil să răspundă, fiind într-adevăr conștient de faptul că aserțiunea „nu poate fi adevărat” reprezenta un argument solid pentru el. Mordecai, fiind prea puternic posedat de importanța supremă a relației dintre el și Deronda pentru a avea orice altă preocupare în discursul său, a urmat acea aserțiune cu o altă, care i-a venit pe buze pur și simplu ca un crâmpeli din convingerea sa cultivată atât de mult timp :

– Tu nu ești sigur de propria ta origine.

– De unde știi asta?, spuse Daniel, retrăgându-se ca de obicei și luându-și mâna de pe cea a lui Mordecai care-și slăbi și el strânsoarea, revenind la poziția sa inițială aplecată.

– O știu, o știu; ce valoare ar mai avea altfel viața mea? spuse Mordecai, cu un ușor strigăt de nerăbdare. Spune-mi totul. Spune-mi de ce negi.”³⁵

Dorința lui Daniel Deronda de a-și descoperi propria origine va crește din ce în ce mai mult în el iar soluția se va concretiza, evident, prin descoperirea finală – pregătită și întârziată în mod straniu de o combinație de tot felul de circumstanțe – că este evreu prin naștere (și nu unul oarecare, ci nepotul unui mare gânditor evreu care descinde dintr-un întreg șir de profeți și învățați evrei, astfel încât încă de la naștere a fost practic consacrat drept conducător și binefăcător al poporului său). Această recuperare a identității sale interioare îl va duce la acceptarea lui Mordecai ca profet al său personal și la asumarea eredității sale evreiești drept ghid în viață (chiar alegerea lui Mirah, simbol al Tradiției, al lumii vechi evreiești, virtuoză și tradițională, rupte aproape de lumea modernă, reală, în locul „terestrei” Gwendolen,

va întări acest lucru).

Deși Deronda este o personificare estetică a unei revelații etice – o imagine interesantă a unui tânăr aflat în căutarea unui ideal – totuși el reprezintă o punere în practică a unei teorii care nu se poate susține. În orice caz, ceea ce se simte pe tot parcursul romanului este faptul că Evreul, ca personaj pe care George Eliot încearcă să-l convertească dintr-un erou negativ într-unul complet pozitiv, va începe să fie văzut printr-un fel de „ceață romantică” care nu va face decât să-l determine să apară ca un personaj rupt cu totul de realitate.

Renunțarea forțată la acele stereotipii negative – condamnabile în sine, dar care nu alterau cu nimic capacitatea anumitor autori de a crea personaje absolut memorabile și înlocuirea lor cu această încercare de idealizare a unui tip de erou (practic o introducere într-un exotism de o altă factură, al unei perfecțiuni ireale) nu va duce decât la o micșorare a capacității imaginative, aceste personaje – atât Riah al lui Dickens, cât și evreii descriși de George Eliot – devenind doar niște embleme, niște simboluri ale unor principii, „fiind compuse mai mult din „clar de lună” decât din carne și sânge”.³⁶

Urmărind această încercare de transformare a Evreului într-un tip de personaj bine definit în literatura engleză în limitele anumitor tipare observăm cu ușurință că elementele din care se va compune caracterizarea acestuia nu sunt foarte variate, fie că este vorba de afirmarea sau de negarea lor atât în viața socială reală cât și în cea ficțională. Nu se vor observa foarte mari diferențe de structură nici atunci când va avea loc „transplantarea” din Lumea Veche în Lumea Nouă – schimbarea se va petrece în primul rând în modul în care aceste informații vor fi preluate și revalorizate, în punctul de vedere care se va diversifica mult mai mult de la un autor la altul și, mai ales, în absența tendinței de a-l vedea pe Evreu ca pe un personaj exotic în general.

Dacă în Anglia Evreul era în special un erou venit din legendele și din povestirile medievale, misterios și tenebros în același timp, sau un instrument literar de punere în practică a unor idei liberale generoase și utopice, odată ajuns pe pământ american Evreul nu va mai fi o figură a Străinului: stereotipiile nu vor mai avea aceeași putere de convingere, vor deveni mult mai palide, autorii americani neevrei nu vor mai apela la fel de des la acest personaj atât de „îndrăgit” de confracții lor englezi. Din personaj, Evreul va deveni foarte repede și autor – descriindu-se pe sine și descriindu-l pe Celălalt; nu va mai fi astfel o simplă relație de la subiect la obiect, ci și un drum care va putea fi parcurs în ambele sensuri.

Dacă Evreul englez – real sau doar un produs al imaginației – pare a fi un material maleabil, ușor de modelat, încadrabil în tipare dinainte stabilite, un individ aproape fantomatic ale cărui strigăte de protest sau eventuale cuvinte de mulțumire aproape că nici nu se aud, Evreul american – fie el o victimă sau erou civilizator al propriei comunități – va face ca toate aceste stereotipii să treacă cumva în planul al doilea; vocea lui, e adevărat, ceva mai slabă la început, apoi din ce în ce mai pătrunzătoare, va ajunge să se facă auzită din ce în ce mai des, din ce în ce mai puternic până când Ceilalți vor fi nevoiți să admită că propriul Personaj a prins viață și că deja a început să-și contrazică și chiar să-și nege Autorul.

NOTE

1. Leslie A. Fiedler, *Waiting For the End. The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin*. Penguin Books, U.S.A., 1967, p. 78–79.
2. vezi nota 2, p. 31.
3. Dăm mai jos o serie de date, pentru a putea observa mai bine care este natura și frecvența acestui tip de incidente în general:
 - 1144: evreii din Norwich, Anglia, sunt acuzați de crimă rituală; membrii importanți ai comunităților evreiești din zonă sunt executați.
 - 1171: evreii din Blois, Franța, sunt acuzați de crimă rituală. Toții evreii din oraș (34 de bărbați și 17 femei) au fost torturați pentru ca mai apoi să fie arși de vii.
 - 1181: alte acuzații la Bury, St. Edmund, Anglia.
 - 1183: idem – Bristol, Anglia.
 - 1192: idem – Winchester, Anglia.
 - 1244: evreii din Londra sunt acuzați de crimă rituală și *amendați* sever.
 - 1250: evreii din Saragossa, Spania, sunt acuzați de uciderea rituală a unui copil, San Domenichino de Val.
 - 1255: Cadavrul unui băiețel, Hugh, este găsit într-un șanț de scurgere lângă casa unui evreu din Lincoln, Anglia. Acesta este torturat, mărturisește crima rituală, este târât pe străzi și, în final, spânzurat. Ca represalii, 100 de evrei sunt transportați la Londra și acuzați de crimă rituală. Unul singur este achitat, doi sunt grațiați; restul sunt spânzurați, cu sau fără proces.
 - 1283–1285: ca urmare a unei serii de acuzații de crimă rituală, 10 evrei sunt uciși de mulțimea înfuriată în Mainz; 26 de evrei sunt executați la Badrarach, 40 în Oberwellil și 180 în München.
 - 1431: ca urmare a acuzațiilor de crimă rituală câteva comunități evreiești sunt distruse în întregime în Sudul Germaniei: Ravensburg, Uberlingen și Lindau.
 - 1451. Papa Nicolae al V-lea îl desemnează pe John Capistrano să ancheteze cazurile de crimă rituală și de „profanare a ostiei”.
 - 1541: John Eck, un scriitor romano-catolic, scrie pamfletul „Respingerea unei cărți evreiești” în care reamintește miturile „crimei rituale” și cel al „profanării ostiei”.
 - 1840: un bătrân călugăr italian, părintele Tomasso, dispare în Damasc, Siria, după ce fusese văzut trecând prin secțiunea evreiască a orașului. Doisprezece lideri evrei au fost arestați și torturați. Patru au murit ca urmare a acestui tratament; mare parte dintre cei rămași în viață au mărturisit implicarea în crima rituală.
 - 1870: o dată cu apariția mișcării antisemite moderne din anii 1870, acuzațiile tradiționale de crimă rituală s-au amestecat cu ușurință cu noile argumente „științifice” privind rasa.
 - 1881: un ziar romano-catolic, *Civiltà Cattolica*, inițiază o serie de articole care încercau să demonstreze faptul că „crima rituală” era un element intrinsec al religiei evreiești, aducând de asemenea în prim-plan noua idee conform căreia acest tip de crime erau mai frecvente în timpul sărbătorii de Purim decât a celei de Paști.
 - 1911–1913: cazul Beiliss din Rusia care va deveni sursă de inspirație pentru romanul lui Bernard Malamud, *Cârpaciul*.
 - anii '30: Hitler reutilizează mitul crimei rituale ca justificare pentru Holocaust. Revista oficială nazistă *Der Stürmer* publica adesea articole speciale dedicate cazurilor de crimă rituală care îi implicau pe evrei.
4. Pesah (Paștele), care începe la 15 nisan (în martie – aprilie), este mai întâi sărbătoarea primăverii și prilejul de a prezenta în Sanctuar o ofrandă de orz nou. Dar Paștele este și comemorarea exodului, a ieșirii lui Israel din sclavia din Egipt și a formării sale ca popor liber. Cuvântul Pesah însuși („trecere”, „săritură peste”) trimite la cea de-a zecea plagă și la faptul că în momentul exterminării întâi-născuților egipteni Îngerul morții i-a cruțat pe întâi-născuții evreilor, sărind peste casele lor, însemnate cu sângele mielului sacrificat în ajun. Sacrificiul mielului pascal era repetat în fiecare an în templul din Ierusalim. (apud Jean-Christophe Attias, Esther Benbassa, *Dicționar de civilizație iudaică*. Traducere de Șerban Velescu. București, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 318).
5. Gustave Le Bon, *Opiniile și credințele*. București, Editura Științifică, 1995, p. 123.
6. „There was in Asye, in a greet citee
Amonges cristene folk a Jewerye,
Sustened by a lord of that countree
For foule usure and lucre of vileynye,
Hateful to Crist and to his compaignye,

And thurgh this strete men myghte ride or wende,
For it was free and open at eyther ende.”

(Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, E-text)

7. Bernard Malamud, *Cârpaciul*. Traducere și note de Antoaneta Ralian. București, Editura Univers, 1998.
8. Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*. Clarendon Press. Oxford, 1994, p. 58 – 59.
9. Rachel Ertel, *Le roman juif américain. Une écriture minoritaire*. Paris, Payot, 1980, p. 30.
10. Christopher Marlowe, *Teatru*. Traducere de Andrei Bantaș și Florentin Toma. Note de Andrei Bantaș. București, Editura Univers, 1988, p. 196.
11. Christopher Marlowe, *op. cit.*, p. 17 – 18.
12. Christopher Marlowe, *op. cit.*, p. 291.
13. *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament*. London, The British and Foreign Bible Society, f. a., Samuel 25, p. 318.
14. Christopher Marlowe, *op. cit.*, p. 200 – 201.
15. Jean-Christophe Attias, Esther Benbassa, *op. cit.*, p. 262.
16. William Shakespeare, *Opere complete*. Volumul al III-lea. *Neguțătorul din Veneția*. Traducere de Petre Solomon. Ediție îngrijită și comentarii de Leon D. Levițchi. Note de Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești. București, Editura Univers, 1984, p. 457.
17. Haig Acterian, *Shakespeare*. București. Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, 1938, p. 162 – 163.
18. Haig Acterian, *op. cit.*, p. 163.
19. engl. orig.: dog Jew – câinele de jidov.
20. Monologul măscăriciului Launcelot Gobbo este de-a dreptul saturat de aceste apropieri între Shylock și Diavol. „Dacă aș asculta glasul cugetului, aș rămâne în slujba stăpânului meu jidovul, care – să mă ierte Dumnezeu! – e un fel de diavol; iar dac-aș fugi de la jidov, aș asculta de necuratul, adică de diavol. De bună seamă că jidovu-i diavolul în carne și oase, iar cât despre cuget, cugetul ăsta al meu e cam nesimțit, dacă mă povățuiește să rămân la jidov. Diavolul îmi dă un sfat mai prietenesc: bine, diavole, o să fug, călcăiele mele-s la voia ta, o s-o iau la sănătoasa.” (William Shakespeare, *op. cit.*, p. 452).
21. „*Jessica*: Mă va mântui soțul meu. El a făcut din mine o creștină!
Launcelot: Cu-atât mai rău pentru el: eram, și-așa, destui creștini pe lume, abia ne mai răbdăm unii pe alții!” (William Shakespeare, *op. cit.*, p. 485.).
22. William Shakespeare, *op. cit.*, p. 470 – 471.
23. Charles Dickens, *Aventurile lui Oliver Twist*. În românește de Teodora și Profira Sadoveanu. București, Editura Tineretului, 1957, p. 74–75.
24. Charles Dickens, *op. cit.*, p. 418–419.
25. apud Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. Simon and Schuster, Inc., 1952.
26. Charles Dickens, *Our Mutual Friend*. proiect Gutenberg E-text.
27. id. ib.
28. Rachel Ertel, *op. cit.*, p. 32.
29. idem, p. 32.
30. În 1820, Sir Walter Scott publica romanul *Ivanhoe* a cărei eroină, Rebecca, era o frumoasă evreică care refuza căsătoria cu un creștin din cauza credinței strămoșești. Imediat după publicarea acestei cărți, s-a zvonit că Rebecca Gratz fusese modelul pentru medievala Rebecă a lui Scott. Deși nu există practic nici un fel de dovezi clare care să probeze acest fapt, totuși legenda a persistat de-a lungul timpului. Originea acestui „mit” stă într-o presupusă conversație care a avut loc între Washington Irving (care era prieten cu Rebecca) și Walter Scott. Se pare că Scott i-a trimis lui Irving un exemplar al romanului însoțit de o scrisoare în care îl întreba dacă o recunoaște pe „Rebecca lui”. Scrisoarea nu a fost niciodată găsită. La fel ca și Rebecca lui Walter Scott, Rebecca Gratz era frumoasă și talentată și a ales să rămână singură într-o lume care privea căsătoria ca pe datoria de bază a femeii. Legenda privitoare la *Ivanhoe* a determinat întregi generații de evrei americani să explice realizările pe care le-a avut în societate această femeie care a înfruntat ideile tradiționale privind rolul pe care trebuie să-l joace o persoană de sex feminin în cadrul comunității evreiești. Indiferent de adevărul sau falsitatea legendei, Rebecca Gratz scria în 1829 într-o scrisoare trimisă unei prietene următoarele rânduri privitoare la romanul lui Walter Scott: „Simt o plăcere în plus la gândul că Rebecca este o fecioară evreică. Este demnă de laudă această încercare a lui Scott, într-o perioadă în care persecuțiile au reînceput în Europa, de a aduce în prim plan o imagine a superstițiilor și a cruzimilor în care acestea își au originea.”
31. Walter Scott, *Ivanhoe*. Traducere de Petre Solomon. București, Editura Tineretului, 1959, p. 69.

32. Walter Scott, *op. cit.*, p. 99.
33. Walter Scott, *op. cit.*, p. 390.
34. Andrew Sanders, *op. cit.*, p. 442.
35. George Eliot, *Daniel Deronda*. London, The Zodiac Press, 1971, p. 437.
36. Leslie Stephen. *George Eliot*. London, Macmillan and Co., 1913, p. 124.