

*Jacob Bøggild*

»Thy Paleness Moves Me More than Eloquence«:  
On Shakespeare as a Powerful Precursor and on Forms  
of Violence and the Instability of Genres in *The Mer-*  
*chant of Venice*

*English Summary*

The article is about how Shakespeare is a precursor of ours whose works can still haunt us because, as Harold Bloom amongst others has pointed out, in uncanny ways they seem to be aware of, reflect and often even subvert the ideas, ideologies and anxieties of our modernity. The relationship between Marx/Marxism and Shakespeare is of specific interest in the article.

First, and following Peter Stallybrass, it is discussed how Marx appreciated Shakespeare in general and, more specifically, in a way he rewrote *Hamlet* in *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, thus perhaps bearing witness to Marjorie Garber's observation that this play is especially powerful in ensnaring us in its trap.

The main focus hereafter, however, is *The Merchant of Venice*, a play in which the power of money to regulate our ideas and ideals behind our backs is obviously a major theme. Following Simon Critchley and Tom McCarthy, it is sketched out to what extent *money talks* in the play, in effect stripping all ethical ideals and honourable intents and emotions of the characters of any credit whatsoever. Thus, violence permeates the play, since all relations depicted in it turn out to be coercive or manipulative – or something even more vile – in one way or another. In the famous court-scene, the character of Portia, who rhetorically praises the power of Christian mercy, even appears to be sadistic in a way which involves the audience too. In addition to this, the final trick with the rings, which Portia and Nerissa play on their husbands, is also of a quite sadistic nature.

Therefore, and following Daniel J. Korstein's comments on the matter, it is not easy to determine whether one is witnessing – or being subjected to – a comedy or a tragedy or something entirely different. The only thing which is certain is that lofty political and ethical ideals are thoroughly debunked in and by this play which could be said to prefigure indirectly the unmasking of ideology which Marx endeavoured to carry out.

*Jacob Bøggild*

F. 1963. Lektor ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet. Er bl.a. forfatter til en monografi om Kierkegaard, *Ironiens tænker: tankningens ironi* (2002).

*K&K* 105 (2008), 166–185

Jacob Bøggild

## »Thy Paleness Moves Me More than Eloquence«

Om Shakespeare som magtfuld forgænger og om voldsfor-  
mer og genremæssig ustabilitet i *The Merchant of Venice*

This yellow slave  
Will knit and break religions; bless the accurs'd;  
Make the hoar leprosy ador'd; place thieves  
And give them title, knee, and approbation,  
With senators on the bench: this is it,  
That makes the wappen'd widow wed again;  
She, whom the spital-house and ulcerous sores  
Would cast the gorge at, this embalms and spices  
To the April day again. Come, damned earth,  
Thou common whore of mankind, that putt'st odds  
Among the rout of nations, I will make thee  
Do thy right nature –

Timon of Athens<sup>1</sup>

### Optakt

I Harold Blooms optik er litteraturhistorien en art valplads, hvor der foregår en spøgelsesagtig – og derfor ikke ligefrem ædel – kappestrid mellem yngre poeter, som aspirerer til kanoniserbar originalitet, og deres per definition altid stærkere og som regel afdøde forgængere. I værker som *The Anxiety of Influence*, *Kabbalah and Criticism* og *A Map of Misreading*,<sup>2</sup> identificerer og beskriver Bloom de respektive stadier, som den yngre poet i hans optik gennemløber i sin holmgang med forgængeren. Hos Bloom gives der dog undtagelser fra denne regel. I den oprindelige udgave af *The Anxiety of Influence* fremhæves Shakespeare som kongeeksemplet på en digter, der var lykkeligt fritaget fra en sådan beængstelse. Ingen af hans

mulige forgængere havde en styrke, der på nogen måde kunne forstyrre hans nattesøvn.<sup>3</sup>

Så meget desto større er til gengæld den indflydelse Shakespeare ifølge Bloom udøver i forhold til sin eftertid og sine efterkommere, os selv inklusive. I *The Western Canon*<sup>4</sup> skriver Bloom således:

»Shakespeare (...) suggested more contexts for explaining us than we are capable of supplying for explaining his characters (...) [he] so opens his characters to multiple perspectives that they become analytical instruments for judging you.« (p. 64)<sup>5</sup>

Det er svært ikke at give Bloom ret heri. Når man læser Shakespeare kan man i høj grad føle, at det mest af alt er én selv, der bliver læst. Dette hænger uløseligt sammen med det forhold, at langt senere forfatteres og tænkeres indsigter og positioner synes foregrebne i Shakespeares værker. Freud er selsagt en oplagt case, som Bloom ikke undlader at slå ned på. I *The Western Canon* kundgør han, at det ingenlunde er Hamlet, som har et Ødipus-kompleks, men Freud, som har et Hamlet-kompleks.<sup>6</sup> Og tidligere i værket konstaterer han om Shakespeare, at:

» (...) he is always ahead of you, conceptually and imagistically, whoever and whenever you are. He renders you anachronistic because he *contains* you; you cannot subsume him. You cannot illuminate him with a new doctrine, be it Marxism or Freudianism or Demanian linguistic skepticism. Instead, he will illuminate the doctrine, not by prefiguration but by postfiguration as it were: all of Freud that matters most is there in Shakespeare already, with a persuasive critique of Freud besides (...) *Coriolanus* is a far more powerful reading of Marx's *Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* than any Marxist reading of *Coriolanus* could hope to be.« (p. 25)<sup>7</sup>

Shakespeares spøgelse hviler hos Bloom tungt over både levende og døde.

Jeg har i forrige nummer af *K&K* en artikel om Derridas *Spectres de Marx*.<sup>8</sup> Den omhandler hvilken rolle spøgelse som fænomen spiller deri i forhold til læsningen af Marx og noterer sig, at Shakespeares *Hamlet* spiller en ikke ringe rolle i den forbindelse. Dette forhold bragte mig i artiklen ind i en diskussion med en artikel af Richard Halpern fra antologien *Marxist Shakespeares*.<sup>9</sup> I forhold til spøgelse i Hamlet er en anden artikel i denne antologi, Peter Stallybrass' »Well grubbed old mole«<sup>10</sup>: Marx, *Hamlet*, and the (un)fixing of representation« imidlertid ligeledes

interessant i nærværende optik, ikke mindst fordi fænomer som spøgelse og hjem søgelse spiller en rolle deri. Stallybrass inddrager imidlertid slet ikke *Spectres de Marx*, eftersom han, som han anfører i en note, først læste værket efter at have færdigskrevet artiklen. Så meget mere bemærkelsesværdig, også i lyset af mit seneste citat fra Bloom, er hans læsning af, hvad der er på færde i Marx' spil på motiver fra *Hamlet* i navnlig *Der achtzente Brumaire des Louis Bonaparte*. Ifølge Stallybrass havde Marx et skarpt blik for den genremæssige urenhed<sup>11</sup> og subversive sløring af spillet mellem komedie og tragedie hos Shakespeare, hvilket hænger nøje sammen med, hvordan han læste elementer af den konkrete historie som en lignende parodi eller farce, hvor betydninger og repræsentationer er flydende i et spil af gentagelser, der sætter kontekster i skred:

»Marx thus pursues a double strategy in *The Eighteenth Brumaire*. Through the first strategy, history is represented as a catastrophic decline from Napoleon to Louis Bonaparte. But in the second strategy, the effect of this »debased« repetition is to unsettle the status of the origin. Napoleon I can now only be read back through his nephew: *his ghost is awakened but as caricature.*« (p. 19, min kurs.)<sup>12</sup>

Videre finder Stallybrass, at *Hamlet* kan læses som en direkte tematisering af en sådan fremgangsmåde. *Der achtzente Brumaire des Louis Bonaparte* kan, hævder Stallybrass, lige som *Hamlet* anskues som en analyse af gentagelses- og hjem søgelsesmønstre:

»While the nephew, Napoleon III-to-be, farcically repeats his uncle, Napoleon I, Hamlet, the son, assumes »an antic disposition« and farcically repeats his father, Hamlet. Both narratives depend upon the repetition of a name (Napoleon, Hamlet); both, at least temporarily, conjure up a previously tragic world which has been displaced by a farcical one. *Both texts explore how the past haunts the present.*« (p. 24, min kurs.)<sup>13</sup>

Hvilket begge tekster altså gør på en subversiv, undergravende måde som »the old mole«, muldvarpen, i form af sin gebet kan levere en fin metafor for: muldvarpearbejde. Ordet har helt samme konnotationer på tysk og dansk. Stallybrass' konklusion bliver således:

»Names, clothes, ghosts, genealogy, and its unfixing: these are the tropes through which *The eighteenth Brumaire* repeats and rewrites *Hamlet.*« (p.29)<sup>14</sup>

Det kunne jo næsten lyde som en karakteristik af, hvorledes Derrida i *Spectres de Marx* gentager og genskriver Marx (og *Hamlet*). Det er, som om ikke bare Marx, men også Derrida allerede med en spøgelsesagtig anakronisme er indskrevet i det shakespearske korpus. Det samme ville man som sagt kunne sige om Freud og mange andre senere tænkere og forfattere. Igen og igen kan man få denne slående fornemmelse af, at *Shakespeare was there*.

Det er dette forhold Marjorie Garber sigter til med titlen på hendes bog om Shakespeare, *Shakespeare's ghost writers*.<sup>15</sup> Freud fylder langt mere i dette værk end Marx, men i henseende til Shakespeare kommer Garber ind på og udfolder mange af samme forhold som Stallybrass, der ikke henviser til hende, sætter fokus på: problemet vedrørende oprindelsen, spøgelsesets status, samt gentagelse og repræsentation i forhold til vores opfattelse af historien. Men hendes videre pointe, som Bloom et langt stykke hen ad vejen kunne skrive under på, er, at vi i vores kultur i høj grad er hjemmøgt af Shakespeare, fordi han, på så mange måde har foregrebet os og så at sige serveret manuskriptet for de roller, vi spiller og de tanker, vi tænker. Om *Hamlet* og eftertidens hjemmøgte genskrivning af stykket konkluderer Garber:

»That critics write their own Hamlets, as, for example, Coleridge, Goethe and T. S. Eliot, have done, is something of a commonplace for us. That they are *compelled* to do so – that this is *their* compulsion to repeat – because the play limns a preconscious moment that can only be retrieved *through* repetition and not through memory, reinscribes the paradox of the play as itself a *mise en abyme* without (...) the primal scene at which it is constantly hinting, and which we are constantly on the brink of remembering, falsely, fictively. The ghost of *Hamlet* – the ghost *in Hamlet* – is this illusion of the articulation of our own perception of desire and its denial, our own conviction that »the spot where it reaches down to the unknown« *can* be plumbed, even if it is found to be a hollow void. *Hamlet* is the play of undecidability« (p. 158-59).<sup>16</sup>

Denne konklusion, der abonnerer kraftigt på psykoanalysen i dekonstruktiv aftapning, ville Bloom til gengæld ikke kunne skrive under på. For ham skyldes Hamlets gådefuldhed, jævnfør tidligere citat, at han, mere end nogen anden af Shakespeares karakterer, omfatter og foregriber os som moderne bevidstheder, og følgelig lader os bagude som anakronismer. Men at stykket har magt over os, kan de i hvert fald blive enige om. Det

er der afgjort andre af Shakespeares skuespil, som også har.

I det følgende vil jeg levere en læsning af *The Merchant of Venice*, som for det første gerne skulle indikere, hvordan Marx i dette stykke kan siges at være indskrevet som *ghost writer*. For det andet vil jeg søge at demonstrere, hvordan stykket på adskillige ledder vidner om den form for vold, som Slavoj Žižek i introduktionen til sit værk om vold, som bringes i dansk oversættelse i nærværende nummer af *K&K*, bestemmer som objektiv eller systemisk.

Žižek begrebsliggør herved en form for vold, som vi ikke er bevidst om, fordi den udøves af de politiske og samfundsmæssige strukturer, vi til dagligt opfatter som naturgivne. Den for tiden eskalerende fødevarerkrise er et forment eksempel herpå. Uanset hvilken form for systemfejl i den globale kapitalisme, som denne krise vidner om, er den i praksis et voldeligt overgreb, som et enormt antal mennesker er ofre for. Žižek peger i den forbindelse på, at sproget er en slags prototype på en sådan objektiv eller systemisk vold, eftersom det etablerer et betydningsunivers og en forståelseshorisont af så fundamental en karakter, at vi opfatter disse som naturgivene. Sprogets voldsudøvelse kalder Žižek for symbolsk.

Volden i *The Merchant of Venice* er, som vi skal se, netop først og fremmest symbolsk, enten den så mere konkret antager en retorisk, økonomisk, racistisk eller sadistisk-psykologisk karakter. Hvad den sidstnævnte form for vold angår, bliver vi, som jeg også skal påpege, som tilskuere til dramaet direkte impliceret i den. Stykket kan i det hele taget ikke undgå at fange os på det forkerte ben i forhold til de politiske og etiske positioner, vi måtte smigre os selv ved at mene, vi indtager.

### *Money talks*

Intrigen i stykket er forholdsvis simpel. Bassanio har levet som en øde-land og han evner derfor ikke at understyre sig som bejler, da han vil fri til Portia, som har arvet en formue efter sin far. Han beder derfor sin ven købmanden Antonio om et lån. Antonio har imidlertid ikke penge nok på rede hånd, da hans midler er investeret i forskellige skibe, som er på vej hjem med købmandsvarer. I stedet låner Bassanio pengene af jøden Shylock og Antonio garanterer for lånet i forventning om sine skibes snarlige hjemkomst. Shylock stiller, som nok bekendt, som betingelse, at han vil have et skålpund kød fra Antonio, hvis ikke lånet indfris i tide. Kravet formuleres som en ren spøg, men Antonio har tidligere spyttet på Shylock og hånet ham for at leve af at bedrive åger. Derudover har Shylock et horn i siden på Antonio, fordi denne låner penge ud uden at tage renter og derfor undergraver hans forretning. Spøgen skal med andre ord

tages alvorligt. Og økonomisk og racistisk vold, som i udgangspunktet er af en symbolsk og retorisk karakter, er indskrevet i stykket som selve intrigens forudsætning.

Bassanio udstyrer sig nu på rette vis som bejler til en rig dame og vinder (måske) Portias hjerte. De forlover sig og alt tegner lykkeligt, men lige før brylluppet kommer der besked om, at samtlige Antonios skibe er gået ned og at Shylock nu kræver sin ret ifølge gældsbeviset. Retten kan dårligt bøje loven og afvise hans krav, eftersom lighed for loven er en betingelse for Venedigs status som frihandelsstad og dermed for byens velstand. Under retssagen dukker Portia op, forklædt som en ung sagfører, og ved retorisk snilde får hun reddet Antonios skind. Alt ender således godt, bortset fra for Shylocks vedkommende. Han må afstå halvdelen af sit gods til Antonio og tvinges oven i købet til at konvertere til kristendommen.

Shylocks betingelse fremstår selvfølgelig som uhyrlig i samme sekund, som det bliver klart, at der ingenlunde er tale om en spøg. Man kan derfor umiddelbart let komme til at acceptere den bekomst, han får ved stykkets slutning. Det kræver imidlertid ikke større portioner politisk korrekthed at nære betæneligheder ved den antisemitisme, som fremstillingen af Shylock tilsyneladende er udtryk for. Men hverken den umiddelbare eller den politisk korrekte opfattelse af stykket får ret beset fat i, hvor gennembetændt en affære, der oprulles i det.

Fremstillingen af Shylock er nemlig på ingen måde unuanceret. Han er blevet spyttet på og kaldt for en hund og det, der er værre. Desuden er hans datter, Jessica, flygtet fra ham sammen med en ung kristen mand, Lorenzo, og har ikke alene medtaget en stor sum af hans penge, men også en kostbar ring, der har tilhørt hans afdøde kone. Som vi præsenteres for ham, har han god grund til at ville hævne sig på kristenheden i almindelighed og Antonio i særdeleshed, om end hans konkrete måde at gøre det på forekommer ude af proportioner, for nu at sige det mildt. Endvidere har han en central replik, hvor det menneskelige ved ham – og det alt for menneskelige ved ønsket om hævn – træder klart frem. Sin fremfærd over for Antonio forsvarer han ved, at denne har forfulgt ham, alene fordi han er jøde. Og han fortsætter:

»I am a Jew. Hath not a Jew eyes. Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if

you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that.« (III, 1, 53-61)<sup>17</sup>

Hermed peger Shylock blandt andet på, at kristne ikke altid lader nåde gå for ret, sådan som deres religion ellers foreskriver dem, men gerne lader sig indfange af den form for hævn- eller voldsspiral af gammeltestamentlig karakter, som *Det Ny Testamente* anviser et alternativ til.<sup>18</sup> Men det betændte ved teksten stikker langt dybere endnu end den reelle kompleksitet, der er knyttet til Shylock-karakteren. Som i enhver komedie er der lagt op til, at man holder med de unge elskende, der gerne skal have hinanden i enden, dette forstået ganske utvetydigt. Imidlertid er der all mulig grund til at spørge sig selv, hvor reelle hensigter Bassanio egentlig har. Er han oprigtigt forelsket i Portia, eller ser han adgang til hendes rigdom som den ideelle løsning på de pengeproblemer, han selvforskyldt er havnet i? Portia er udstyret med en vis merværdi, kunne man sige, og det undlader Bassanio ikke at gøre Antonio opmærksom på, da han anmoder om lånet: »In Belmont is a lady richly left / And she is fair (...)<« (I, 1, 160-61).<sup>19</sup> Bassanio fremhæver først Portias rigdom og kun sekundært at hun – for resten – ser ganske godt ud. Der er, lader han til at underforstå, tale om en sund investering!

Portia er på sin side heller ikke bleg for at lade merkantil metaforik indgå i sine kærlighedserklæringer til Bassanio: »Bid your friends welcome, show a merry cheer / Since you are dear bought, I will love you dear« (III, 2, 312-13).<sup>20</sup> Metaforikken er dog bogstaveligt forankret på dette sted, da Portia netop har lovet at indfri Antonios gæld (hvad Shylock dog viser sig ikke at ville acceptere) for derved at sikre Bassanios sjælefred. Men summa summarum er, at ordet »dear« fremstår som alt andet en uskyldigt i denne replik, hvorved man måske endda får henledt opmærksomheden på, at ordet »bid« også rummer en medbetydning, der ligeledes knytter sig til den økonomiske sfære. Går man teksten efter med en tættekam, optræder sådant ladede ord på penible steder i en grad, så det langt fra kan være tilfældigt. Det gælder ord som »rate«, »means«, »thrift«, »exchange« og »interest«, men eksemplerne er virkelig legion. Dette bemærker også Simon Critchley og Tom McCarthy i deres artikel »Universal Shylockery : Money and Morality in *The Merchant of Venice*«. <sup>21</sup> Som de skriver om stykket:

»To describe it as a play about economics is stating the obvious – the bleeding obvious, as Portia might add – but the extent to which its rhetoric is drenched in the diction of the market simply cannot be overstated. Flip through the text to almost any passage and you



will find variants of owing, exchanging, bequeathing, expending, accounting, and converting applied as the default vocabulary for all manner of subjects and phenomena one would not normally consider to be »economic«: gender, mood, reason, and so on.« (p. 5)<sup>22</sup>

Samt fænomener som venskab og kærlighed, kunne man tilføje. Udtrykket *money talks* er i den grad indbegrebet af retorikken i *The Merchant of Venice*. Og pengene taler vel at mærke bag om ryggen på og igennem personerne på en måde, der uden undtagelse stripper dem for enhver form for renfærdighed, man normalt ville forbinde med i hvert fald de positivt valoriserede karakterer i en komedie. Men manglen på uskyld og renfærdighed anfægter ikke kun de konkrete karakterers etos. Det er den merkantile sfæres massive aftryk i selve sproget, der ret beset blotlægges på urovækkende vis.

Aller mest urovækkende i forhold til titlen, måske. Det kristne begreb om nåde, »mercy« spilles jo, som allerede strejft, ud mod den sørgeligt universelle trang til at tage hævn. Det gælder i al almindelighed og i særdeleshed i den scene, som jeg skal vende tilbage til, hvor Portia i den unge sagførers skikkelse først prøver at mildne Shylocks sind ved at henvise til nådens velsignelser, både for den som modtager og den som giver. Men som Chritchley og McCarthy gør opmærksom på,<sup>23</sup> er ordet »mercy«, lige som ordet »merchant«, afledt af ordet *merches*, hvis rod betegner fænomener som betaling, compensation og fortjeneste. Så vidt moralens og etikens genealogi. I forhold til sproget er det nok umagen værd parentetisk at tilføje, at det engelske ord for selve det at ytre noget, »utter«, har en anden og arkaisk betydning, nemlig det at sælge.

Med essayets titel peger forfatterne endvidere på en historisk ironi, der kan forbindes med *The Merchant of Venice*. Jøderne blev nægtet retten til at drive almindelige borgerlige erhverv, hvorfor de var henvist til at ernære sig ved at låne penge ud og tage renter deraf.<sup>24</sup> Dette blev så en (omstændighederne taget i betragtning ualmindelig dårlig) undskyldning for at lægge dem for had. Men kapitalismen er selvsagt utænkkelig uden muligheden for forrentning, hvorfor man efterhånden indså det betimelige i at dispensere fra forbuddet herimod. Resultatet blev den verdensomspændende kapitalisme, som vi kender den: *universal shylockery*, en betegnelse, det ville være velgørende, at kunne få vekslet med det skamredne (*ab-used*) begreb »globalisering«.<sup>25</sup> Men denne ironi, som historien nedkalder over hovedet på de antisemitiske venetianerne i stykket, trøster næppe den Shylock, hvis exit oven på sin totale ydmygelse og umyndiggørelse i dén grad sker *with a whimper*: »I am not well« (VI, 1, 394).<sup>26</sup>

*The Merchant of Venice* er netop skrevet og foregår i den brydningstid,

hvor kapitalismen er ved at bryde igennem, hvilket stykket afspejler på en yderst markant og, tør jeg godt hævde, bevidst måde. Dette kan, som Chritchley og McCarthy foreslår, være en nøgle til at forstå den ellers gådefulde melankoli, Antonio lider af, og som han på det bestemteste afviser, skulle være begrundet i hverken konkrete penge- eller kæreste-sorger:

»The Antonian melancholy that frames *The Merchant of Venice* is the anticipation of a system of universal shylockery: the world as a market regulated by a credit<sup>27</sup> system where one's being is determined by a credit rating, by the nature and extent of one's debt« (p. 11).<sup>28</sup>

Shylock er i hvert fald indforstået hermed, i og med han bekendtgør, at han, når han omtaler Antonio som en god mand, ikke gør det ud fra en etisk betragtning, men alene fordi han er solid i økonomisk henseende. Men en replik fra Antonio peger yderligere på, at hans melankoli har rod i dette forhold. Sin grænseløse imødekommenhed over for Bassanios ønske om bistand, formulerer han sådan her: »My purse, my person, my extremest means / Lie all unlocked<sup>29</sup> to your occasions.« (I, 1, 138-39)<sup>30</sup> Antonio sætter her tilnærmelsesvist lighedstegn mellem sin person (med alt hvad dette ord konnoterer i retning af forstillelse og maskering) og sin pengepung. At være en person er at kunne punge ud, lader han til at underforstå. Det er muligvis en sådan noget mere abstrakt form for pengesorg, der gør ham melankolsk.

Nuvel, hvis det er pengene der taler, når man taler sproget, så er det et forhold, som man, bevidst eller ubevidst, gerne taler uden om. Og megen tale tager sig på den baggrund ud som skønmaleri, som retorik og veltalenhed i den nedsættende og mere dagligdags betydning af disse ord. Paradoksalt nok er Bassanio på sæt og vis talerør for en sådan diagnose af tingenes tilstand. Det sker, da han skal vælge mellem de tre skrin, der udgør den prøve, som Portias afdøde far har udvirket for at »hjælpe« hende med at finde den rette ægtemand.<sup>31</sup> Frieren skal vælge mellem et skrin af bly, et skrin af sølv og et skrin af guld. I det rette skrin ligger et billede af Portia og finder man det, er gevinsten hjemme, bruden i hus. Bassanio vælger – ikke overraskende – rigtigt, han bestemmer sig for skrinet af bly, hvor han finder Portias portræt. Forud for valget går denne bemærkelsesværdige apostrofering af metallerne, som kulmination på en grundig nedskrivning af værdien af smukke ord og retorik, sidstnævnte på klassisk maner sat lig med ornamentering:

»Therefore thou gaudy gold, / Hard food for Midas, I will none of thee; / Nor none of thee, thou pale and common drudge / ‘Tween man and man [sølvet, min anm.]. But thou, thou meagre lead / Which rather threaten’st than dost promise aught, / Thy paleness moves me more than eloquence / And here choose I.« (III, 2, 101-107).<sup>32</sup>

Det prangende eller pralende guld (ordet »gaudy« kan endvidere direkte relatere sig til ornamentering) afvises med en ikke videre original reference til historien om kong Midas, sølvet afvises som blegt og plebejisk, som det optræder i form af dagligdagens pedestre mønter, mens blyets bleghed åbenbart har en anden bonitet, som ifølge ham selv rører Bassanio dybere, end nogen veltalenhed ville kunne. Blyets tunge materialitet, der ikke er i cirkulation, sådan som mønter af både guld og sølv – og sprogets ord, der kan love hvad som helst – er det, er, hvad Bassanio beslutter sig for at vælge; pengenes og ordenes tale er sølv, mens blyets truende tavshed er guld.

Således består han prøven, men ikke uden at nedkalde videre ironi over egen og andres forskønnende omgang med ord. Over sin egen, når han straks efter øser lovord over først portrættet<sup>33</sup> af Portia, siden over modellen herfor, hvis sande skønhed det skønne portræt selvfølgelig alligevel ikke kan indfange. Og over Portias, når hun i sagførerens skikkelse i ekstrem grad dyrker først veltalenheden og siden den mere spidsfindige retorik.

### *Out-shylocking Shylock*

Portias fornemste øvelse i veltalenhed forekommer, da hun, som omtalt, under retssagen søger at omvende Shylock til at vise nåde frem for at fremture med sit hævnerrige projekt. I engelske juridiske termer plæderer hun således for, at han praktiserer »equity«, hvilket på dansk kan oversættes til »billighed«. Dette begreb knyttede sig på Shakespeares tid til den såkaldte kanslerret, som kunne overbyde den såkaldte sædvaneret, der udelukkende funderede sig i lovens bogstav. Stringent at følge dette bogstav fører ikke altid til domme, der kan opfattes som rimelige, endsige fair og retfærdige. Kanslerretten kunne derfor tilsidesætte sædvanerettens domme, eller vælge at køre særligt vanskelige sager selv, og dens domme søgte at følge lovens ånd snarere end dens bogstav, for eksempel ved at skele til naturretten.<sup>34</sup> Men også den kristne idé om barmhjertighed influerede kanslerrettens virke og forståelse af begrebet om billighed. Og det er som sagt netop nåde og barmhjertighed, Portia henviser til, da hun

søger at formilde Shylock:

»The quality of mercy is not strained, / It droppeth as the gentle rain from heaven / Upon the place beneath. It is twice blest, / It blesseth him that gives and him that takes. 'Tis mightiest in the mightiest, it becomes / The thronéd monarch better than his crown. / His sceptre shows the force of temporal power, / The attribute to awe and majesty, / Wherein doth sit the dread and fear of kings; / But mercy is above this sceptred sway, / It is enthroned in the hearts of kings, It is an attribute to God himself, / And earthly power doth then show likest God's / When mercy seasons justice. Therefore, Jew, / Though justice be thy plea, consider this: / That in the course of justice none of us / Should see salvation« (IV, 1, 181-197).<sup>35</sup>

Flottere kan det dårligt formuleres, også selv om indlægget er rodfæstet i konvention og i den forstand mest af alt et citat, men hendes ord falder som forventeligt, og som stykkets suspense dikterer det, på klippegrund. Shylock svarer, at han ene og alene vil have sin ret og den i gældsbeviset fastsatte pris for manglende indfrielse af gældsposten. Portia må ændre taktik, hvilket hun gør på en måde, der i høj grad gør hendes smukke ord om nådens velsignelser og hendes implicitte opfordring til at praktisere »equity« til skamme.

Hendes ny taktik bliver nærmere bestemt at overgå Shylock i bogstavelig fortolkning af tekstens og lovens ord. Man kan roligt sige, at hun derved træder op som en Shylock i anden potens. Hun gør det imidlertid også så tilsyneladende nølende og langtrukket, at det ligner et udtryk for regelret sadisme. Shylock har fået lang tid til at hvæsse sin kniv foran den svedende Antonio, før hun for alvor intervenserer. Begrundelsen herfor er indlysende blandt andet den suspense, som fastholder et frydefuldt gysende publikum i sædet. På den måde impliceres vi som sagt som publikum i stykkets på flere ledder sadistiske univers. Antonio holdes så at sige på pinebænken for vores spændings skyld. Men lad os stille skarpt på Portias videre spidsfindige retoriske spil. Hendes triumf er denne til overmål bogstavelige udlægning af gældsbevisets ord:

»This bond doth give thee here no jot of blood; / The words expressly are »a pound of flesh«. / Take then thy bond, take thou thy pound of flesh, / But in the cutting if thou dost shed / One drop of Christian blood, thy lands and goods / Are by the laws of Venice confiscate / Unto the state of Venice.« (IV, 1, 303-09)<sup>36</sup>

Herpå er Shylock sat grundigt skakmat og såvel retssag som stykke kunne slutte dermed. Men Portia lader det ikke blive derved. Hun gør gældende, at eftersom Shylock i realiteten har efterstræbt en venetiansk borger på livet, har han overtrådt en anden lov, som dikterer, at en fremmed, en »alien«, der har gjort dette, skal afgive halvdelen af sit gods til borgeren og den anden halvdel til staten. Denne lov er åbenlyst i modstrid med ethvert princip om lighed for loven, i og med den kun angår fremmede, hvad jøder altså gælder for at være, uanset om de er borgere i og måske endda er født i Venedigs ghetto. Dertil har Shylock intet forhåndskendskab til loven og er på intet tidspunkt blevet advaret om den og dens mulige konsekvenser for ham. Portia har koldsindigt ladet ham løbe linen ud og strammer derpå garnet til.<sup>37</sup>

Det bliver nu overladt til Antonio at lade nåde gå for ret. Men hans måde at gøre det på er endnu et indslag af regelret sadisme. Den del af Shylocks gods, der tilfalder ham, agter han at beholde. Men den del, der skulle være statens, opfordrer han til, at man lader Shylock beholde på to betingelser. Den første, som man uden videre kan acceptere, er, at midlerne efter hans død skal tilfalde hans bortrømte datter. Den anden, horrible, er, at han skal konvertere til kristendommen, hvilket er synonymt med en destruktion af hans hele identitet – og i realiteten et blasfemisk overgreb mod den religion, hvor man retfærdiggøres ved tro og ikke ved formalia. Exit Shylock: »I am not well«. Men stykket er ikke slut endnu.

Under retssagen har Bassanio og hans ven Gratiano, som er blevet gift med Portias tjenestepige og veninde Nerissa, der er forklædt som den unge sagførers tjener, gjort sig skyldige i letsindig – og i første omgang gratis – omgang med ord. Begge har de højlydt tilkendegivet, at de hellere end gerne ville give afkald på deres ægtefæller, hvis det kunne udfri Antonio fra Shylocks kløer. Det er jo sådan noget, man siger. Men uheldigvis har begge deres ægtefæller, iført deres omtalte forklædninger, hørt, hvad de sagde. Og de er ikke indstillede på, at lade letsindig snak i kampens hede passere, hvorfor stykket rinder ud med en besynderlig sideintrige, der har karakter af et vedhæftet antiklimaks.

Begge ægtemændene har fået en ring af deres respektive kone og svoret aldrig at skille sig af med den. De to kvinder bibeholder umiddelbart efter afslutningen på retssagen deres forklædninger og lokker disse ringe fra mændene. Vi erfarer kun, hvorledes Portia lokker ringen fra Bassanio. Han vil selvfølgelig gerne belønne den unge sagfører, som har reddet hans ven fra den kattepine, som han var kommet til at sætte ham i. Men på fordækt vis erklærer Portia først, at hendes indsats da har båret lønnen i sig selv:

»He is well *paid* that is well satisfied, / And I delivering you am satisfied, / And therein do *account* myself well *paid*; / My mind was never yet more *mercenary*« (IV, 1, 412-15, mine kurs.).<sup>38</sup>

Atter kan man notere sig ordvalgets monetære klang, ikke mindst når det gælder ordet »mercenary«, jævnfør ordet »merchant«'s omtalte etymologiske fællesskab med ordet nåde, den »mercy« sagføreren først opfordrede Shylock til at udvise.

Nuvel, da sagføreren slet ikke er købmandsmæssigt mindet, og siden Bassanio insisterer, vil han da bare gerne have den ring der, som Bassanio bærer, blot som en beskeden souvenir. Så er det Bassanios tur til at være sat skakmat; han kan ikke nægte at opfylde dette ønske uden aldeles at tabe ansigt. Ringen afstås, kort fortalt.

Da de to ægtepar forenes igen, bliver de to mænd holdt grundigt på pinebænken<sup>39</sup> af deres koner i forhold til spørgsmålet om, hvad der er blevet af ringene, inden det på bedste komediemaner ender med forsoning. Det drejer sig her ikke om liv og død, men også dette *nachspiel* forekommer unødigt sadistisk i sin tendens. Endda kan man sætte spørgsmålstegn ved forsoningens varighed. Som Theodore Ziolkowski påpeger i allerede omtalte essay »Lov og billighed«:

»Få scener hos Shakespeare har større ironisk ambivalens end kærlighedsduetten mellem Lorenzo og Jessica i begyndelsen af femte akt – hver en figur, de anfører, er et billede på forrådt eller ulykkelig kærlighed; Cressida, Thisbe, Dido, Medea. Allusionen til Medea har endog ganske dystre overtoner, hvis man erindrer sig, at henholdsvis Bassanio (I, I, 169-72) og Gratiano (3, 2, 240) ved to tidligere lejligheder har refereret til jagten efter og erobringen af kvinderne på Belmont som jagten på det gyldne skind. Hvis vi overhovedet gør disse billeder til genstand for en sammenhængende læsning, vil de pege i retning af Bassanios fremtidige forræderi over for Portia og den Medea-agtige hævn, hun måske vil tage« (p. 111).<sup>40</sup>

Ziolkowski tolker således overordnet stykkets tematik som en kommentar til den anomi, der herskede i det engelske samfund på Shakespeares tid. Anomi er en tilstand af uro, tvivl og forvirring i forhold til et samfunds retsgrundlag. Sameksistensen af de to omtalte retsinstanser, kanslerretten og sædvaneretten, kan ses som et konkret udtryk herfor. I forbindelse hermed påpeger han, at Shylock, der insisterer på lovens bogstav, med sin kniv og sine vægtskåle synes at inkarnere Justitia, gudinden for en

retfærdighed, der burde omfatte billigheden, mens den Portia, der taler sødt om nåde og barmhjertighed, er klædt i den form for sort dragt, man forbandt med sædvanerettens domstole.<sup>41</sup> Et bedre udtryk for anomi kan vanskeligt tænkes. Ziolkowski tilbyder således en alternativ forklaring på Antonios – og i øvrigt også Jessicas – melankoli og dermed forbundne ligegyldighed over for, hvad der sker omkring og med dem, nemlig som deres mentale reaktion på at leve i et samfund præget af anomi.

### *Komedien på komedie?*

Spørgsmålet er således i urovækkende høj grad, om man overhovedet kan kalde det, man har set eller læst, for en komedie i nogen almindelig betydning af ordet. Som Daniel J. Kornstein, skriver:<sup>42</sup>

»Classifying *The Merchant of Venice* has always been difficult. Tradition lists it as a comedy, which would seem absurd unless comedy be defined as something apart from humor. Since convention requires of comedy only a sudden reversal of fate followed by a reconciliation of sorts, the play would be a comedy, though certainly a dark one. There is nothing funny about this play [*that is the defect of the matter, sir!*, min komm.], and there is an apprehension of death that breaks all the rules. It is, truly speaking, neither a comedy nor a tragedy nor a history.« (p. 54)<sup>43</sup>

Kornstein foreslår i stedet genrebetegnelsen »juridisk parabel«,<sup>44</sup> og påpeger i forlængelse heraf, at stykket sandsynligvis påvirkede i hvert fald en retssag i samtiden, der også handlede om indfrielse af et gældsbevis, hvor kronen gik ind og dikterede, at der skulle praktiseres »equity«. Man må dog notere sig, at *The Merchant of Venice* er skrevet for og kan ses og læses af andre end juridisk interesserede. Men at stykket havde en sådan effekt i samtiden vidner om, hvor forstyrrende og foruroligende, det ret beset er. Komediegenren lægger jo, som bemærket, op til en ligefrem og ukompliceret identifikation med heltene, som regel de unge elskende. Og deres modstander eller modstandere overvindes og straffes på en måde, man kan bifalde. Straffen er som regel heller ikke værre, end stivtind eller tåbelighed kan fortjene. I hvor høj grad sådanne forhold er vendt på hovedet i *The Merchant of Venice*, turde være fremgået, men skal alligevel opsummeres.

De unge elskendes motiver fremstår som tvivlsomme, specielt når det gælder Bassanio med hans pekuniære vanskeligheder. Shylock er på sin vis langt grummere end en traditionel modstander eller skurk i en kome-

die, mens han samtidig, som påpeget, alligevel fremstår på en såre menneskelig (måske man, med Nietzsche, skulle sige »alt-for-menneskelig«) måde. Den udspikerede straf, han tildeles, efterlader derfor en særskilt dårlig smag i munden. Oven i købet impliceres vi altså som tilskuere eller læsere i diverse forhalinger af sadistisk tilsnit, hvilket kun gør eftersmagen endnu grimmere. Hævnmotivet, som er den plotmæssige primus motor, må endvidere afgjort betegnes som den slags stof, tragedier i højere grad er gjort af end traditionelle komedier. Endelig må Antonios melankoli siges at være et mærkværdigt motiv i en komedie, ikke mindst når den ingen plotmæssig betydning eller komisk effekt har. Klassiske genredistinktioner i relation til dramaet kommer kort sagt ynkeligt til kort over for *The Merchant of Venice*.

Den måde, hvorpå pengene, som påvist, taler, må dog siges at være det mest uforenelige aspekt i forhold til den traditionelle komedie overhovedet. I kraft heraf indskrives Marx i høj grad som *ghost writer* i Garbers forstand. Det er ikke nogen ringe metafor at sige, at et marxistisk spøgelse går igennem stykkets retorik fra start til slut. Men samtidig illustrerer samme retorik til overmål, at køb, salg og marked er fænomener, der har sat deres aftryk i sproget længe inden den egentlige kapitalismes opkomst.<sup>45</sup> Baseret på udvekslinger, retoriske substitutioner, som det er, indfanger sproget os i et betydningsunivers og en forståelseshorisont af en bytte- og udvekslingsmæssig karakter, et forhold der næppe er sat bedre ord på, end dem man kan læse i *The Merchant of Venice*.

Så det er ikke kun stykkets plotmæssige sadisme, vi impliceres i. Vi erfarer tillige, at vi er i et sprogs vold, der altid kan tale bag om ryggen på og igennem os, også, og ikke mindst prekært, når vi ytrer os om politiske og etiske idealer.

*Shakespeare was there (again)...*

## Noter

- 1 IV, III, 33-44.
- 2 Henholdsvis New York 1973, New York 1975 og New York 1975.
- 3 I senere udgaver af værket har Bloom modificeret denne opfattelse ved i forordet at give udtryk for, at den unge Shakespeare døjede med en moderat angst for indflydelse i forhold til Christopher Marlowe.
- 4 London 1994.
- 5 »Shakespeare (...) angav flere kontekster, som kan forklare os, end vi kan byde ind med for at forklare hans karakterer (...) han åbner sine karakterer over for så mangfoldige perspektiver, at de bliver analytiske instrumenter til at bedømme dig.«



- 6 p. 377.
- 7 »(...) han er altid foran dig, begrebsligt og billedmæssigt, hvem du så end er. Han gør dig anakronistisk ved at *indeholde* dig; du kan ikke indordne ham. Du kan ikke belyse ham ved hjælp af en ny doktrin; det være sig marxisme, freudianisme eller deMansk lingvistisk skepticisme. Han vil i stedet belyse doktrinen; ikke ved at bebude den, men på efterlods maner, så at sige: alt det vigtigste hos Freud er allerede i Shakespeare, tilsammen med en overbevisende kritik af Freud (...) *Coriolanus* er en langt mere kraftfuld læsning af Marx' *Louis Bonapartes attende Brumaire* end nogen marxistisk læsning af *Coriolanus* nogensinde kunne aspirere til at være.«
- 8 »Marx' spøgelse ifølge Derrida – med afstikkere til Kierkegaard, Shakespeare og Sartre«, i *K & K 103* (2007). Referencen er i øvrigt til Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris 1993. Titlen kan oversættes til dansk som »Spøgelse af/fra Marx«. Et kapitel fra værket er oversat til dansk i antologien *Kodeord: Marx*, red. Mads P. Sørensen m. fl., Århus 1997.
- 9 Red. Howard og Shershow, London 2001.
- 10 Hamlets forbavsende respektløse apostrofe til det spøgelse, han ellers netop er i færd med at sværge troskab, hvilket, som Stallybrass påpeger, var en replik, Marx gouterede og citerede. Der er imidlertid tale om en tilbageoversættelse af citatets ordlyd hos Marx. I *Hamlet* hedder det »Well said, old mole«.
- 11 »It was, in other words, the very impurities of Shakespearean drama, its resistances to a classical theory of representation, which interested Marx« (p. 21) [Det var med andre ord selve det shakespeareanske dramas urenheder, dets modstandskraft over for en klassisk teori om repræsentation, der interesserede Marx], konstaterer Stallybrass således.
- 12 »Marx følger en dobbelt strategi i *Louis Bonapartes attende Brumaire*. Gennem den første strategi fremstilles historien som en katastrofeagtig tilbagegang fra Napoleon til Louis Bonaparte. Men ved effekten af den anden strategi bringes denne degraderede gentagelse til at rokke ved originalens status. Napoleon den Første kan nu kun anskues i lyset af sin nevø: hans spøgelse fremmanes, men i form af en karikatur.«
- 13 »Mens nevøen, den kommende Napoleon den Tredje, farceagtigt gentager sin onkel, Napoleon den Første, antager Hamlet, sønnen, »an antic disposition« og gentager sin far, Hamlet, farceagtigt. Begge historier beror på gentagelsen af et navn (Napoleon, Hamlet); begge, i hvert fald midlertidigt, fremmaner en førhen tragisk verden, som er blevet erstattet med en farceagtig sådan. Begge tekster undersøger, hvorledes fortiden hjemsøger nutiden.«
- 14 »Navne, kostumer, spøgelse, genealogien og dens underminering: disse er de troper, gennem hvilke *Louis Bonapartes attende Brumaire* genskriver *Hamlet*.«
- 15 New York og London 1987.
- 16 At kritikere skriver deres egen *Hamlet*, som, for eksempel, Coleridge, Goethe og T. S. Eliot har gjort, er for os en banal iagttagelse. At de er *tvunget* til at gøre det – at dette er deres gentagelsestvang – fordi stykket tegner et forbedt øjeblik som kun kan genfindes *gennem* gentagelse og ikke ved hukommelsens hjælp, genindskriver paradokset om stykket selv som en *mise en abyme* foruden (...) den primalscene, det hele tiden hentyder til, og som vi konstant er på nippet til at huske, falskt, fiktivt. *Hamlets* spøgelse – spøgelset i *Hamlet* er denne illusion om artikulationen af vores egen opfattelse af begæret og dets

afvisning, vores egen overbevisning om, at »punktet hvor det rækker ned til det ukendte« kan loddes, selv om det skulle vise sig at være et hult tomrum. *Hamlet* er uafgørlighedens stykke.

- 17 »Jeg er jøde! Har en jøde ikke øjne? Har en jøde ikke hænder, arme, ben, organer, skikkelse, sanser, lidenskaber? Næres han ikke af den samme føde, såres han ikke af de samme våben, er han ikke udsat for de samme sygdomme, helbredes han ikke ved de lægemidler, varmes og køles han ikke af samme sommer og vinter som en kristen? Hvis I stikker os, bløder vi da ikke? Hvis I kilder os, ler vi da ikke? Hvis I forgifter os, dør vi da ikke? – Og når I gør os fortræd, skal vi da ikke hævne os? Er vi jeres lige i alt andet, vil vi også ligne jer i det.« (p. 289-90) Her og i det følgende citerer jeg fra Edv. Lembckes bearbejdede oversættelse i bd. 11 af *Samlede Skuespil* 1-12, København 1978.
- 18 Hævnens spiral er selvfølgelig et gennemgående motiv i Shakespeares tragedier. *Hamlet* er et oplagt og berømt eksempel, den mindre kendte tragedie *Titus Andronicus* måske det mest ekstreme ditto, mens spiralen, i hvert fald for en umiddelbar betragtning, brydes i og med slutningen på *The Tempest*.
- 19 »I Belmont bor en dame, rig ved arv; og hun er skøn (...).« (p. 248)
- 20 »Smil så, tag vel mod dine venner her; dyrt er du købt, des mer er du mig kær.« (p. 303)
- 21 I *Diacritics*, vol. 34, nr. 1 (2004).
- 22 »At beskrive det som et stykke om økonomi er at formulere det indlysende – det forbandet indlysende, som Portia måske ville tilføje, men den udstrækning i hvilket stykkets retorik er gennemvædet af markedets jargon kan simpelthen ikke overdrives. Skim igennem teksten til nærmest hvilken som helst passage, og du vil finde varianter af at skylde, at udveksle, at testamentere, at spendere, at gøre regnskab og at omsætte anvendt som et misligholdt vokabular for at tale om alle former for emner og fænomener, man ikke normalt vil anse for at være »økonomiske«: køn, sindsstemning, fornuft og så videre.«
- 23 Cf. p. 4.
- 24 Åger hedder på engelsk »usury«, afledt af *usus*, hvis rod har med noget så fundamentalt som brug og nytte at gøre.
- 25 Som Antonio så eksemplarisk foregriber fænomenet og kobler det med markedet med denne replik: »The Duke cannot deny the course of law, / For the commodity [!, min anm.] that strangers have / With us in Venice, if it be denied, / Will much impeach the justice of the state, / Since that the trade and profit of the city / Consisteth of all nations.« (III, 3, pp. 26-31) [Dogen kan ikke standse rettens gang, / for hvis den ligeret, hver fremmed nyder / her i Venedig, ikke respekteres, / blir troen på retfærdigheden rokket. For stadens handel og dens rigdom samles / fra alle folkefærd.] (p. 305).
- 26 » (...) jeg har det ikke godt« (p. 327).
- 27 Jævnfør tidligere betragtninger om sproget: ordet »credit« har samme rod som ordet *credo*, »jeg tror«.
- 28 »Den antonioske melankoli som indrammer *Købmanden i Venedig* er forudanselsen om et system af universelt shylockeri: verden som et marked reguleret af et kreditsystem, hvor ens varen bestemmes af ens kreditværdighed, af arten og omfanget af ens gæld.«
- 29 *Unlocked*. Men låsen viser sig, takket være *Shylock*, i første omgang at være en bag-ditto. Ordet »lock« lever, i det hele taget et ganske uhyggeligt egetliv i teksten. Om dette fænomen i udvalgte værker af Shakespeare skriver Nicholas

Royle i sin *How to read Shakespeare*, London 2005.

- 30 »Min person, min pung, alt hvad jeg evner, står frit til rådighed for dine ønsker« (p. 248).
- 31 Her kan Freud meget nemt udpeges som *ghost writer* i bemeldte forstand. Den døde far udøver en magt over datteren, som tydeligvis er langt stærkere end en levende far kunne have, eftersom det er hans minde i datterens sind, der står på spil, hvis hun trods hans vilje og selv vælger sin ægtemand.
- 32 »Og derfor vil jeg ikke vælge dig, du blanke guld, du hårde Midasføde, / ej heller dig, du blege hvermandstræl, / der løber mellem mand og mand, men dig, / du magre bly, der truer mer end lover. / Din jævnhed siger mig mer end store ord. / Dig vælger jeg« (p. 296).
- 33 Omtalt som »counterfeit«, hvilket heller ikke er uden tvetydighed med ordets konnotationer til forfalskning og falskmøntneri.
- 34 I essayet »Lov og billighed« (i antologien *Lov og litteratur*, red. Karen-Margrethe Simonsen, Helle Porsdam og Henrik Skov Nielsen, Århus 2007) konstaterer Theodore Ziolkowski, at den engelske jurist Christopher St. Germans fra 1500-tallet forstår billighed som »[...] de undtagelser til positiv ret, der gøres i navn af den guddommelige lov eller fornuftens lov i de tilfælde, hvor den positive ret er for rigoristisk til at kunne bruges i den pågældende sag.« (p. 83) Interessesfeltet »lov og litteratur«, som antologiens titel refererer til, er opstået i USA og det omfatter både jurister og litterater. Dets afsæt er både i dekonstruktionen og i nykritikkens etiske dimension.
- 35 »Barmhjertigheden tvinges ikke frem, / den falder som den milde regn fra himlen / på jorden ned, og den velsigner dobbelt, velsigner den der gir og den der modtar. / Hos magten er den mægtigst, og den smykker / monarken på hans trone mer end kronen. / Hans scepter er et tegn på jordisk vælde, / symbol på ærefrygt og majestæt, / hvor skræk og frygt for kongemagten bor. / Men nåden, den står over sceptrets magt, / i kongers hjerte sidder den på tronen, / den er Guds eget kendetegn og mærke, / og jordisk vælde ligner mest Guds egen, / når nåden mildner retten. Derfor, jøde, / så husk, skønt her du fordrer lov og ret, / at hvis retfærdigheden gik sin gang, / blev ingen af os frelst« (pp. 319-20).
- 36 »Gælds brevet / tilstår dig ikke den mindste dråbe blod. / Her står udtrykkeligt: »et skålpund kød.« / Så tag da pantet, tag dit skålpund kød; / men dersom du, idet du skær det ud, udgyder blot en dråbe kristenblod, / bliver al din jord og alt dit gods beslaglagt / ifølge loven af Venedigs stat.« (p. 324)
- 37 Ziolkowski gennemgår i det allerede omtalte essay alle de procedurefejl, som i øvrigt begås under retssagen, og som i virkelighedens verden ville gøre det let for Shylock at vinde en eventuel appelsag. Der er mange.
- 38 »Den som er veltilfreds er vel betalt. / Jeg er tilfreds med at jeg frelste jer, / og regner mig hermed for vel betalt. / Mer nærigt har mit sind nu aldrig været« (p. 327).
- 39 Ordet »rack« og afledninger deraf opfører sig ganske som ordet »lock« i teksten.
- 40 Man kan med fordel sammenligne med den tilsyneladende så harmoniske udgang på *The Tempest*. Her får de øvrige karakterers umiddelbart forsonlige optræden for eksempel Miranda til at udtrykke sin glæde over denne brave nye verden, som indeholder sådanne mennesker. Hendes egen far, Prospero, der har opdraget hende isoleret fra kontakt med andre mennesker overhovedet,

punkterer replikken – og idyllen – ved tørt at tilføje, at det er for hende, at denne verden er ny.

41 Ziolkowski, pp. 87-88.

42 I artiklen »Fie upon your law!« in *Cardozo Studies in Law and Literature*, 5:1 (1993).

43 »Det har altid været vanskeligt at klassificere *Købmanden i Venedig* som en komedie. Traditionelt oplistes den blandt komedierne, hvilket forekommer absurd, med mindre man definerer komedien som noget uden forbindelse til fænomenet humor. Eftersom konventionen fordrer et skæbneomslag efterfulgt af en form for forsoning af komedien, ville stykket være en komedie, om end en dyster sådan. Der er intet morsomt ved dette stykke, og der er en forståelse af (eller frygt for) døden, som bryder med alle regler. Stykket er, sandt at sige, hverken en komedie, en tragedie eller et stykke historieskrivning.«

44 Hertil kan anføres, hvad Ziolkowski skriver: »Gennem langt over et århundrede har Shakespeares *Købmanden i Venedig* fungeret som en uudtømmelig tekst for lærde forskere i lov og litteratur, der har kunnet udfolde den ene sindrighed efter den anden på baggrund af denne tekst. Deres syn på *Købmanden i Venedig* har ofte været mindst lige så radikalt polariseret som den litteraturhistoriske opfattelse af skuespillet.« (pp. 83-84) En sådan polarisering og forvirring kan næppe undre på baggrund af, hvad der her er blevet fremlæst og fremført.

45 Hvilket muligvis også er Marx' opfattelse. I hvert fald læses han således i Werner Hamachers inciterende essay »Lingua amissa: The messianism of commodity-language and Derrida's *Specters of Marx*« i antologien *Ghostly Demarcations*, red. Michael Sprinker, London og New York 2008 (1999).