

»Hvad skulle han ellers gøre?«

Plotstruktur i *Købmanden i Venedig*

Af Svend Erik Larsen

Gæstens øjne

En af de klassiske *onelinere* i Peder Laales ordsprog lyder: *Skarpe er gæstens øjne*. Blikket udefra giver os mulighed for ny indsigt i verden og os selv, både når vi ser og bliver set på. Sådan er i al sin enkelthed formlen for at se skuespil – vi ser på opførelsen udefra som gæster uden at være med, og vi ser dermed samtidig på os selv udefra gennem det der sker for øjnene af os. Fremstillingen af plottet, *mythos*, strukturerer denne gensidighed mens vi som gæster er til stede under opførelsen. Fra den synsvinkel er plot ikke en struktur vi finder i teksten og derpå iscenesætter. Det er mødet med nogle forløbsmuligheder i teksten og i opførelsestraditionen under ét som skal samles til et nyt opført forløb. Plottet kan etablere denne gensidighed for et publikum som pr. definition er nutidigt. Kan en sådan gensidighed ikke etableres, er opførelsen og de tekster og traditioner der ligger til grund, standøde. I et drama er plottet performativt, det er noget der sker her og nu i hver opførelse, men er ikke en tekstintern narrativ struktur som i den trykte eller fortalte litteratur.

William Shakespeares dramaer udstiller bedre end de fleste denne problemstilling i hele dens bredde. Teksterne skal altid beskæres og nyoversættes, både fordi de ellers er uspillelige, og fordi ingen kan være sikre på hvad den autentiske tekst er. Og fordi fodnoter gør sig dårligt i scenisk praksis. Shakespeares eget verdensbillede var anakronistisk, som for så mange i tiden, i og med det er forankret i et førmoderne syn på natur og kosmos, uberørt af det verdensbillede Nicolaus Kopernikus lancerede 150 år tidligere. Shakespeares hæmningsløse talent for at hugge med arme og ben fra andres kilder og ideer, og hans pragmatiske sans for den effektive forestilling, sætter en frigørende standard for dem der fortsætter med at opføre og se hans stykker. Hele denne uregerlighed tvinger os til at se på teksterne først og fremmest som forlæg med et performativt potentiale i forhold til den samtid og den kulturelle kontekst hvori opførelsen finder sted. Samtidig giver de tekstligt udformede plot, billedsprog og karakterer mulighed for helt ned i detaljen af drage praktiske konsekvenser af at man altid kan anlægge gæstens blik udefra på tingene.¹

Tag den scene fra *Hamlet* hvor Hamlet viger tilbage for at dræbe Claudius bagfra mens han ligger og beder. Hamlet vil ikke risikere at onklen angrer og dermed ender i himlen: »At dræbe ham mens han renser sin sjæl,/ når han er klar og forberedt til at drage hinsides./ Nej!« (III, iii, 85-87).² Vi ser begivenheden med Hamlets øjne i forhold til det intenderede plot som styrer en del af opførelsen – Hamlets hævn. Og vi ser de komplikationer hans ønske om hævn skaber, når den også skal omfatte livet efter døden. Claudius ved ikke at Hamlet er der, og ingen af dem hører hvad hinanden siger. Men vi gør. Claudius siger slet og ret: »Bede kan jeg ikke« (III, iii, 38).³ Her skærpes gæstens øjne så vi også ser udefra på Hamlet og hele hævn-plottets forløb. For Hamlet tager jo fejl, trods al sin strategiske klogskab. Claudius

beder slet ikke. Så han kunne have dræbt onklen uden videre. Vi tvinges dermed til selv at forestille os at handlingen kunne være anderledes, samtidig med at vi forstår at Hamlet reagerer som han gør. Og vi kommer måske i tanker om andre alternative handlinger eller begrundelser – ville det have været æreløst for Hamlet at dræbe sin onkel på den måde? Sådan ville Horatio og Laertes sikkert have tænkt.

Tilrettelæggelsen af plottet på scenen kan derfor følge to logikker. På den ene side får det opførte plot os til at forstå hvorfor ting sker, og dermed også hvorfor handlingsforløbet slutter som det gør. Det er den klassiske aristoteliske lære om begyndelse, midte og slutning. Dens overordnede logik er at lade os forstå sammenhængen i handlingen set fra slutpunktet. Ikke undervejs, naturligvis, for så ville det jo blive gabende kedeligt for ethvert publikum, ikke kun et moderne. I de fleste opførelser af Hamlet hvor scenen med Claudius er med, blive Hamlets tøven gjort til en psykologisk karakteristik af den tvivlende melankoliker med hæmmende faderbindinger og anden quasi-ødipal bagage. Plottet bliver på den måde entydigt – det succesfulde eller fejlslagne forsøg på hævn, mens tvetydigheder opsuges af den psykologiske karakteristik. Fra den synsvinkel er det ikke handlingsmønstrene der altid er større end personers kontrol og derfor peger i flere retninger end nogen kan styre, men det er en karakterbrist der gør at de udvikler sig anderledes end de kunne og burde.

Hvis man vil understrege at plottet i Claudius-scenen får os til at se at handlinger altid, også til sidst og efter opførelsen, kunne være forløbet anderledes og stadig kan forløbe anderledes, uafhængigt af psykologi, er gæstens øjne skærpet til hele tiden at vurdere enhver handling i forhold til alternative muligheder. Et plot får relevans i en enhver opførelses nutid ved at synliggøre et sæt af alternative muligheder i forhold til det der faktisk sker. Hvordan forholdet mellem de to lige nødvendige plottimensioner kan opføres, er en vigtig del af opførelsens fortolkning af den nutid den sker i. Der er jo flere muligheder: Handlingens absurde meningsløshed? En sidestillet sort/hvid modsætning mellem handlinger? Et netværk af uafgørlige handlemuligheder? Et multikulturelt værdiunivers? En vifte af samtidige handlingsmuligheder der ikke gør selv nødvendige handlinger til de eneste mulige?⁴ Under alle omstændigheder peger et plot altid i flere retninger på én gang uden afsluttende nødvendighed.

»Men hvad skulle han ellers gøre?«

Ikke alle tekster er lige gode til at diskutere hvordan man kan se på opførelsesmuligheder i en tekst ud fra det sidste syn på plot. *Købmanden i Venedig* (ca. 1598) er eminent til formålet. Det finder Karen Blixen ud af med sin somaliske hushovmester Farah i »Farah og Købmanden i Venedig« fra *Den afrikanske Farm* (1937: 281-283). Hun har fået et brev der fortæller om en opførelse af komedien i København, og hun bliver så grebet af sin erindring om Shakespeares stykke at hun *må* fortælle nogen om det. Og det bliver så til Farah, muslim og somalier. Virkelig én der kan se på stykket udefra.

Blixen har sikkert fortalt ham om handling og personer, i hvert fald om låntagning og åger i renæssancens Europa. Bassanio med tom pung og fuldt hjerte låner penge af sin bedste ven, Antonio, for at fri til den rige Portia. Hun bor på Belmont, et paradys for mennesker og

eroter uden for Venedig. Antonio venter penge lige om hjørnet fra sine skibe og tyr til jøden Shylock for et midlertidigt lån. Jøden vil ingen garanti have, bare ret til at skære et pund kød ud af Antonios krop, sådan cirka vægten af et fuldt hjerte. Den slags ting forgår ikke på Belmont, men i Venedigs verden af åger, lov, orden og forretninger. Frieriet går fint og ender med ægteskab, men Antonios penge er ikke kommet i havn. Jøden vil ikke have Bassanios penge fra Portia i stedet, men sit skålpund kød som der står i kontrakten. Den kloge Portia sætter en falsk rettergang op foran Venedigs øverste dommer, dogen, og præciserer at Shylock kun må tage et eneste pund kød, hverken mere eller mindre. Og kun kød, blod kan vi ikke bruge. Og det er jo ikke muligt. Så dogen dømmer Shylock fra tro, hus og hjem. Han bliver stedløs, mens Antonios penge når at runde molen inden tæppefald, og alle andre end Shylock falder på plads i forhold til hinanden.⁵

Blixens tone over for Farah er lidt nedladende. Hun »forklarede ham Gangen i Komedien.« Den komplicerede affære med penge, ægteskab og dyre lån er »lige paa Grænsen af Lov og Ret, en Fryd for en Somaliers Hjerte«. Portia får Farahs øjne op: »Jeg tænkte mig, han forestillede sig hende som en Kvinde af sin egen Stamme, Fathima, maalbevidst, underfundig og forførisk. Med alle Sejl sat til for at besejre Mændene.« Og Blixen opsummerer: »Farvede Folk tager ikke Parti i en Fortælling. [...] Somalierne, der i det virkelige Liv har udpræget Sans for Værdier, og Talent for moralsk Forargelse, tager sig en Ferie fra disse Ting i deres Digtning«. Det er tydeligt hun ikke regner med at han forstår en dybere mening, blot oplever spontant på lokale forudsætninger og uden videre æder hvad hun siger.

Mon ikke Blixen har fulgt den simple dobbelte plotstruktur, der binder to delforløb sammen? Der er en kærlighedshistorie der fører Portia og Bassanio (og en del andre) sammen allerede i tredje akt. Der er desuden en forretningshistorie om Antonios låneforretning hos Shylock der slutter i retten i fjerde akt. De to handlingsspor er forbundet gennem Bassanios og Antonios venskab som muliggør både kærlighedshistorien og pengehistorien og, især, gør det muligt at afslutte dem samtidigt i et lukket kredsløb, der blot sender Shylock ud af synsfeltet. Femte og sidste akt forener de to historier i en af Shakespeares bittersøde komedieslutninger: Shylocks penge, der er franarret ham i retten, fordeles mellem de unge, mens ægteskaberne mellem Portia og Bassanio og mellem Gratiano og Nerissa sættes på prøve, også dét ved smarte tricks der får mændene til at give deres vielsesringe fra sig, og som gør den ægteskabelige lykke en anelse anstrengt. Den harmoniske verden bevares, men således at man husker at den er skrøbelig.

Hvert af de to handlingsspor har en enkel struktur. Kærlighedshistorien fra forelskelse over et frieri i den eventyragtige scene med valget mellem de tre skrin af guld, sølv og bly og videre til det heldige udfald af Bassanios gæsteri og hans og Portias efterfølgende bryllup. Så kommer en udfordring af trofastheden ved at Bassanio giver Portias ring væk, og derpå kommer endelig en afsluttende, lidt forblæst forsoning i sidste akt. Pengehistorien, på sin side, forløber fra låneanmodning og -betingelser over det faktiske lån og videre til den manglende evne til at betale. Forløbet kulminerer ved en retslig indgriben, ved list og forklædning, så Shylocks ågerformue tilfalder en hel del unge elskende i slutningen, uden vi er helt sikre på at de har fortjent dem, eller at Shylocks har fortjent ikke kun at tabe sine penge, men også helt

at blive udstødt af både det jødiske og venetianske samfund. Men uden venskabsforholdet mellem Antonio og Bassanio kunne de to spor ikke løbe sammen og heller ikke rundes af i en afslutning med en dirrende balance.

Farah optræder nu som gæsten med de skarpe øjne i Blixens europæiske univers. Han stiller spørgsmål til plottet Blixen hverken kan stille eller besvare, men som er lige så relevante reaktioner på Shakespeare som den standardfortolkning hun vil brede ud for ham. Farahs analytiske forståelse fejler ikke noget. Han slår ned på det samme som alle der ser dramaet foruroliges af: jødens rolle. Shylock har ret, men får det ikke, snydes slet og ret. Men da hans fordring er urimelig og hinsides alle normer, har han ret og uret på samme tid. Det kors for både tanke og plot tager Farah uimponeret op.

Farah vil ikke acceptere den forklaring på Shylocks forsvinden ud af dramaet som er betingelsen for at plottet får den afrundende afslutning i femte akt. Så Blixens indledende korte bemærkning om at hun forklarede Farah det hele, er slet og ret løgn. Hans reaktioner viser at hun faktisk ikke har forklaret ham noget som helst, men sat alternative tanker i gang hos ham. Han er ikke blot en prototype på hvad alle somaliere tænker og føler.

Farah spørger i stedet aggressivt: Hvorfor hjalp ingen jøden? Hvor var hans venner? Hvorfor gav han op, han kunne have brugt en hvidglødende kniv der blokerede for blodet? Hvorfor tog han ikke bare små stykker kød undervejs og vejede dem? Farah regner ikke med svar. Ikke så sært, for Blixen reagerer blot afværgende: »Men hvad skulle han ellers gøre?« Spørgsmålet er retorisk for hun kan ikke se nogen kunne handle anderledes end de faktisk gør. Efter at have foreslået en række alternative handlingsmuligheder konkluderer Farah på egen hånd: »Han kunne have gjort den Mand megen Skade«. Blixens afsluttende svar er da heller intet svar. »Men i Historien opgav Jøden det«, nemlig i det standardplot hendes fantasi rækker til at forestille sig. Farahs skarpe øjne ser mere og har sat hende til vægs, som Shylock sætter tilskueren til vægs med sin uopløselige blanding af ret og uret.

Hvad Farah gør, er ikke først og fremmest at komme med en masse forslag til hvad jøden som enkeltperson kunne gøre. Han antyder i stedet et andet principielt syn på hvad der udgør et plot. Det er en permanent konfrontation mellem det der sker, det er ikke sker men ligeså godt kunne være sket, eller måske aldrig kunne ske på dramaets betingelser men stadig tilhører et relevant handlingsunivers. Han demonstrerer hvorledes teksten kan lægge op til en gensidighed mellem både at se udefra på plottet og se sig selv udefra, som får en opførelse til at leve. På den måde bryder han ud af den rolle som Blixen har anbragt ham i, netop på grund af de spørgsmål dramaet kalder på i forhold til hans baggrund, den baggrund Blixen blot opfatter som et naivt ekko af de dele af *hendes* plot som minder om somaliernes persontyper og tankegang. Selv når handlingens selvfølgelighed er overvældende, bevarer Farah evnen til hele tiden at se hvad personerne ellers skulle gøre.

Tre åbninger af plotstrukturen

At Shakespeares dramaer er fulde af dobbeltspil, forklædninger, kønsskifte, snyd og bedrag, flertydige billeder og ordspil, er ikke nyt. Disse træk er en del af karaktertegningen og definerer værdi- og identitetsproblemerne i Shakespeares store renæssanceunivers, spændt ud

mellem en middelalder han er ved at forlade, og en endnu ukendt moderne verden der er på vej. Det er en overgangsverden, og den kan derfor ikke undgå at operere med fordoblinger på mange niveauer. Den situation har været grundlag for de nyfortolkninger som har reaktualiseret Shakespeares dramaer i generation efter generation der har søgt efter modeller for at forstå historiens nye overgangssituationer og deres problemer og dynamikker.

Men disse fordoblinger har sjældent været forankret i plottet, eller rettere: Plottet er sjældent blevet set på den måde. Når jeg taler om en bittersød eller en skrøbelig slutning, er det ikke plottet der opfattes som skrøbeligt, men personernes standhaftighed og moralske vederhæftighed og stabiliteten i det værdiunivers de lever i. Et andet syn på plotstrukturen er helt afgørende for at forstå den åbenhed i *Købmanden i Venedig* som har gjort at det har kunnet opføres igen og igen som andet end en fejring af *the great bard*.

Plottet er porøst neden under de klare handlingsforløb, kærlighedshistorien og pengehistorien. Dramaets første og sidste replik er en indramning af hele komedien der netop forbinder tvivl og dobbeltheder med handlingsforløb, ikke kun med karakterer og værdier. Den ramme holder os fast på at det der sker slet ikke lader sig forstå, uden det bliver set ud fra hvad der ikke sker. Fra den synsvinkel har plotstrukturen tre karakteristiske åbninger:

1. *Reduceret forklaringskraft*: Den allerførste replik siges af Antonio, købmanden i Venedig: »Jeg ved ikke hvorfor jeg er så bedrøvet« (I, i, 1)⁶ – En typisk bemærkning fra en af renæssancens mange melankolikere. Inden Bassanio ankommer, forsøger Antonios købmandskolleger at komme med to årsagsforklaringer. Bedrøvelsen skyldes fejlslagne forretninger eller afvist kærlighed. Deres tankegang er klar: en sindstilstand må være en reaktion på handlinger; negative følelser på negative handlinger. Men nej – ingen handlinger, gode eller dårlige, kan forklare noget som helst, siger Antonio: »Verden er en scene« og han spiller blot den bedrøveliges rolle (I, i, 77-79).⁷ Sådan én skal der være.

Derpå kommer Bassanio ind og ruller sit problem ud: Han mangler penge – bare midlertidigt naturligvis – for at fri til Portia. De to parallelle og sammenflettede handlingsforløb i komediens forløbsstruktur tager deres begyndelse her med venskabet mellem Antonio og Bassanio som dynamisk bindeled. Men vi ved fra de forudgående replikker om Antonios melankoli at handlinger som konkrete årsager til personernes handlings- og reaktionsmønstre aldrig er udtømmende forklaringer. Plotstrukturen skal ikke give sammenhæng, men udstille sin *begrænsede forklaringskraft*.

2. *Alternative muligheder*: Dramaets allersidste replik holder fast i dette perspektiv. Efter at både Bassanio og Gratiano har givet deres vielsesringe bort – trods ubrydelig løfter om det modsatte, viser det sig at de har givet dem bort til deres koner i forklædninger – Portia og hendes kammerpige Nerissa i rollerne som sagfører og medhjælper, 'doctor' og 'clerk', der sørger for at Shylock dømmes i retten. De får ringene som belønning, efter at de insisterende har krævet dem fra deres to ægtemænd der ikke genkender dem. Hvad der sker i Belmont er ikke umiddelbart genkendeligt i Venedig og omvendt – derfor de to handlingsforløb. De supplerer ikke bare hinanden i én samlet handling der afsluttes i femte akt. De opløser og relativiserer i stedet hinanden. Selve den handling at give og modtage ringene, *kunne* i princippet ikke have noget alternativt modstykke, eftersom mændene i Belmont har lovet aldrig

at skille sig af med dem. Men de gjorde det altså alligevel i Venedig, blot presset var hårdt nok. Den absolutte kærlighed pilles ned af piedestalen, og Venedigs lov og orden viser sin afmagt ved at skulle bruge falske sagførere, endda fra Belmont, for at sætte sig igennem, og de forklædte advokater bruger derudover deres falske autoritet til at sætte de to lovformelige giftermål på spil.

Men mændene tilgives til allersidst med påmindelser om deres afmagt og kærlighedens risikable ubestandighed. Portia opfordrer derpå alle til at gå ind i slottet, og »vi vil give et troværdigt svar på alting« (V, i, 299).⁸ Gratiano forstår ironien i det sidste ord – »troværdigt' er ikke en dækkende betegnelse for list, forklædninger og bortførelser. I komediens lette tonefald og i en blandet juridisk-erotisk sprogbrug opsummerer han derpå hele situationen i forholdet til dens handlingskonsekvenser: »Sådan skal det være – Det første forhør/ som min Nerissa skal aflægge ed på, er/ om hun hellere vil vente endnu en nat/ eller gå i seng nu (hvor der kun er to timer til daggry):/ Men var det allerede dag, ville jeg ønske den var mørk/ så jeg kom i seng med sagførerens assistent./ I al den tid jeg lever, vil jeg ikke bekymre mig om andet/med samme omhu som at sikre Nerissas ring« (V, I, 300-307).⁹

Med Shakespeares evne til seksualiseret dobbeltspil på betydningen af de ringe der udveksles, er hovedkonklusionen her at handlinger *altid* skal forstås i forhold til deres mulige modsætning, og at afgørelsen af hvilken handling der faktisk indtræffer, kræver konstant årvågenhed. Det at gøre noget bestemt – faktisk komme i seng med sin kone – er et valg mellem flere muligheder. Men derpå kræver det konstant og aktiv bekymring for at undgå at den lige så sandsynlige, men modsatrettede handling indtræffer: Han skal 'bekymre sig' for at Nerissa 'ring', dvs. hendes køn, faktisk kun er hans. Og det kan være en vanskelig, måske håbløs opgave. Han har jo selv lige givet den væk. Den svarer til den umulige handling at gøre dag til nat, som han siger. Handlinger er altid flettet sammen med det der ikke finder sted, men lige så godt kunne have gjort det, en terrorbalance i plotstrukturen der aldrig afgøres én gang for alle. Plottet skal ikke give entydig sammenhæng, men udstille handlingers *nødvendige alternativstruktur*.

3. *Åbenhed*: Farahs reaktion på Blixens forklaringer viser at han lige præcis ser plottet på de to måder. Men han tilføjer en tredje da han straks sætter Shylock i centrum – uden at vide det mindste om jødernes historie og ømtålelige placering gennem århundreder i vestlig kultur. Shylock er blot en mand der gør noget ejendommeligt, som folk jo gør, og er offer for andres mere magtfulde handlinger. Men ret beset er hans centrale placering i handlingen ikke indlysende fra starten. Han er jo kun en formidler ligesom tjenestepigen Nerissa. Men fra første øjeblik han optræder, åbner hans snu og tøvende replikker, der mere gentager hvad de andre siger end lyser af beslutsomhed, for at handlingen nu kan gå i alle retninger. Hvorpå den går i den mest usandsynlige af alle da han sætter sine lånebetingelser: Får Shylock ikke sine penge tilbage efter tre måneder fra Antonio, har han ret til »ét pund kød/ af dit lyse kød, skåret af og taget/ hvor som helst på din krop det passer mig« (I, iii, 145-147).¹⁰ Hvem kunne dog have forudset eller begrundet dén handlingsmulighed? Med den ubestemmelighed der derudover ligger i hvor lunsen skal skæres,¹¹ får låneforretningen helt nye dimensioner ud over Bassanios for så vidt banale frierfærd – liv og død, kærlighed, had og hævn, drab,

mishandling og måske kastration, magt og afmagt i Venedigs pengeverden, en undergrund af grusomhed og vilkårlighed i Belmonts kærlighedsverden og en rystelse i forholdet mellem ret og uret, rimelighed og urimelighed i Venedig.

Et helt nyt sæt af uforudsigelige handlinger, både mulige og nødvendige, åbner sig for alle personer og rulles ud i den plotstruktur der nu udvikler sig. Og baggrunden er lige så uforklarlig som Antonios melankoli eller Jagos had i *Othello*. Hvad Shylock skulle få ud af sine udlånsbetingelser, svarer han ikke på. Og Shylocks vej ud af komedien åbner en afgrund af uafgjorte handlingsmuligheder, større end når Nora smækker med døren og vi undrer os over hvad hun gør efter tæppefald. Efter nederlaget i retssalen vælter det ind over Shylock med hvad han skal gøre – afstå sine penge, afsværge sin tro og underskrive forskellige dokumenter. Og hans sidste replik lyder: »Jeg beder jer om at give mig lov til gå herfra./ Jeg føler mig dårlig, – send kontrakten efter mig,/ og jeg skal nok underskrive den« (IV, i, 391-393).¹²

Derpå aner vi imidlertid ikke hvad der sker med ham, men vi kan ikke lade være med at spørge: selvmord, ny start på forretningerne, eksil fra Venedig, forsoning med den flygtede datter eller med Antonio, giver sejrherrene ham noget tilbage, vil de andre jøder hjælpe? Det eneste vi ved, er at Shylock er personen der holder gang i enhver uforudsigelighed og åbner plotstrukturen, både da han går og da han helt fejlkalkulerer de andres modforholdsregler til hans lovmedholdelige krav om et skålpund kød. Plotstrukturen skal ikke give sammenhæng, men udstille sin radikale *åbenhed*.

Handlinger der ikke sker

For at se plotstrukturen i forhold til handlingers svigtende evne til at forklare hvad der sker, dens sammenfletning med alternative handlinger og dens uforudsigelighed, vil jeg tage udgangspunkt i nogle vigtige handlinger der *ikke* finder sted. Jeg vil hævde at det er dem der afgørende bestemmer hvad der faktisk sker. Alle episke og dramatiske værker peger naturligvis på masser af handlinger der ikke finder sted. Men de er ikke nødvendigvis betydningsfulde, eller de er vanskelige at gøre betydningsfulde.

Komedien reflekterer selv over betydningen af handlinger der ikke sker. Shylocks foruroligende spørgsmål er ét tilfælde: »Hvilken dom skulle jeg frygte når jeg ikke har gjort noget galt?« (IV, i, 89).¹³ Det suppleres af hans hurtige ordveksling med Bassanio, der siger til Shylock: »Dræber alle mennesker de ting de ikke elsker?« – »Hader alle mennesker de ting de ikke dræber?«, lyder Shylocks rappe modspørgsmål (IV, I, 66-67)¹⁴. Også Portia spekulerer over at handlinger ser helt anderledes ud når de ses i ikke-handlingens spejl: »Hvis det var lige så let at udføre som at vide hvad det ville være godt at gøre, ville kapeller være katedraler og fattigfolks hytter være fyrstepaladser« (I, ii, 12-13).¹⁵ Forholdet mellem handling og ikke-handling vender alting på hovedet, når udgangspunktet er ikke-handlingen.

I *Købmanden i Venedig* er der især tre specifikke ikke-handlinger der styrer hele plotstrukturen – relativiserer dens overordnede forklaringskraft, peger på dens alternative muligheder og åbner den på vid gab. De tre ikke-handlinger er:

1. Ingen tilgivelse:

Shylock: [Antonio] hader vores hellige [jødiske] samfund, og han skælder ud/ (selv der hvor købmænd mødes oftest)/ på mig, mine forretninger og min velfortjente fortjeneste/ som han kalder renter: Forbandet være min stamme/ hvis jeg tilgav ham! (I, iii, 45-49).¹⁶

2. Intet valg:

Portia: Åh nej, det ord 'vælge'! Jeg må hverken vælge den jeg kan lide, eller afvise den jeg ikke kan lide; sådan er en levende datters vilje underlagt en død fars vilje [eller testamente] (I, ii, 21-23).¹⁷

3. Ingen praktisk handling:

Portia: Tag hvad du har krav på, tag dit pund kød,/ men når du tager det med kniven og der kommer/ en eneste dråbe kristent blod, vil alt hvad du ejer/ (ifølge Venedigs love) tilfalde staten Venedig. [...]

Shylock: Jeg tager imod dit tilbud, – indfri mit krav tre gange/ og lad den kristne gå (IV, i, 301-305).¹⁸

De tre citater henviser under ét til tre vigtige dimensioner af al handling – intention, lov og praktisk kunnen. Den første drejer sig om en intention om ikke at *ville* udføre en bestemt handling, nemlig talehandlingen at tilgive; den anden til et lovbundet påbud om ikke at *måtte* udføre en bestemt handling, nemlig at vælge den ægtefælle Portia selv vil have; den tredje til en praktisk forhindring for at *kunne* udføre en bestemt handling, nemlig at tage et pund kød og kun et pund kød. De tre ikke-handlinger implicerer komediens kraftcentre, Shylock og Portia, der er helt afgørende for hvad der faktisk sker i Venedig og Belmont – komediens to lokaliteter med principielt modsatrettede værdier og handlinger. Endvidere giver de tre ikke-handlinger perspektiv til de to vigtigste handlingsfærer: penge, handel, lov og ret overfor kærlighed og venskab.

De tre ikke-handlinger er også vigtige på grund af deres absolutte karakter, fordi de er bundet til religion og Venedigs love. Shylock sværger ved sin tro, og de to øvrige er knyttet til de love hvor om Portia siger: »Der findes ingen magt i Venedig/ der kan ændre en etableret lov« (IV, i, 214-215).¹⁹ Overgangen fra ikke-handling til handling er ikke kun et spørgsmål bevægelse fra mulighed til virkelighed, men definerer forskellen mellem integration og udelukkelse, identitet og selvudslettelse, liv og død. For så vidt minder de om den refleksion Thomas Aquinas har om Guds almagt i *Summa contra gentiles* (ca. 1265), et sæt argumenter der skal overbevise de vantro om kristendommens overlegenhed. Selv om Gud er alvidende, almægtig og algod, er også han betinget af handlinger han principielt ikke kan udføre. Han kan ikke udføre onde handlinger, og han kan ikke omgøre ting der allerede sket. I modsat fald skulle han jo vedgå at hans handlinger i første omgang ikke var som de skulle være. Så ingen handlinger, andet end tilgivelse, kan forholde sig til ondskab eller det der burde have været anderledes. Det er derfor ikke kun Shylocks hurtige afvisning af tilgivelse i første akt der er vigtig, men især Portias lange monolog i retssalen om tilgivelse som en vej ud af rets-sagen for Shylock, en tilgivelse der vil gøre domfældelse overflødig. Men hvad Portia ikke

ved, er at Shylock jo har sværget at det er udelukket. Og derfor går retten sin gang, betinget af denne ikke-handling.

Hvilken effekt har ikke-handlinger for plotstrukturen som helhed? De har tre virkninger der er nødvendige for plottets udvikling, så man samtidig kan se at de faktiske handlinger ikke er tilstrækkelige for at forstå endsige holde sammen på plotstrukturen. Når Shylock står i retssalen med kniven hvæset foran Antonios blottede bryst for at skære et pund kød ud ved hjertet, transformeres den forgæves handling til en anden handling: Han beder om en kontant udbetaling. Men da en anden ikke-handling, den manglende tilgivelse, kommer på tværs, sker der en ny transformation af handlingen: Han fradømmes tro og ejendom. Det er ikke-handlingens første virkning: *handlingsstransformation*. Den anden virkning i samme scene er *relokalisering*. Shylock forlader retssalen som en slagen mand ud i Venedigs gader, og Portia, Nerissa, Bassanio og resten af personerne tager til Belmont og fejrer rigdom og kærlighed.

I Portias tilfælde ser det lidt anderledes ud. Hun kan ikke vælge sin ægtemand fordi faderens testamente har bestemt at friere skal have mulighed for at gætte på om hendes portræt er gemt i et skrin af guld, sølv eller bly. På hvert skrin står en gåde som frierne skal løse for at finde det rette skrin. Det gør Bassanio. Det valg Portia ikke selv må træffe, er transformeret til andres valg baseret på lige dele held og klogskab. Men derudover sker der noget mere. Der sker en *handlingsdifferentiering* i en række parallelle sidehandlinger der formerer sig ud af Portias handlingslammelse: en række supplerende kærlighedshistorier, jødens tjener der skifter job, nye bekendtskaber. Disse og andre aktiviteter er kun løst forbundet og uden streng nødvendighed. Men de sker. Det er just pointen. Handlinger der ikke indtræffer, får andre handlinger til at formere sig i et åbent fletværk.

Gennem disse tre virkninger får plotstrukturen sin relativerede forklaringskraft, sin alternativstruktur og sin åbenhed. Handlinger der ikke sker, bestemmer at der sker noget andet, hvad disse andre handlinger er, og hvor tæt en konsistens en plotstruktur overhovedet kan bære.

Gensidighedens grænser

Men ikke-handlingerne sætter også personer og værdier i nyt perspektiv. De skaber overlapninger, forbindelser og især gensidige afhængigheder der indlemmer personerne i en plotstruktur der er større end deres bevidsthed og kontrol, uanset hvor meget de soler sig i hvad de har gjort, og hvilke klare planer og hvilken magt de har til at bestemme handlingsgangen. Længe før Portia kender noget til Shylock, Antonio og hele Venedigs købmandsverden, taler hun til den forelskede Bassanio som en regnelærer: »Hvor farlige er dine øjne,/ de har set mig og delt mig,/ den ene halvdel af mig er din, den anden halvdel er din, – / nej, min egen skulle jeg sige: men hvis den er min, er den også din, – / og derfor er jeg helt igennem din; åh, disse opsætsige tider/ sætter hegn mellem ejere og deres rettigheder!« (III, ii, 15-19).²⁰ Hun hører ikke og ved ikke at hun i erotisk betydning kommer til at beskrive Shylocks økonomiske og juridiske problem – 'sætter hegn mellem ejere og deres rettigheder.' Desuden bruger hun gentagne gange økonomiske metaforer for sin kærlighed, fx: »Den

samlede sum af mig/er den samlede sum af noget« (III, ii, 157-58)²¹ og garnerer replikken med udtryk som 'konto' og 'brutto' Den metaforik er hun ikke ene om.

Og længe før Shylock aner at han vil tabe, ved vi at projektet med et pund kød kan slå tilbage på ham selv. Da datteren Jessica løber bort med en kristen fra Bassanios omgangskreds, Lorenzo, råber han: »mit eget kød og blod gør oprør« (III, i, 31), og det gentager han »Jeg siger min datter er mit kød og blod« (III, i, 33).²² Han er selv et offer der mister en luns kød, alt imens han tror han sidder med trumferne. I kød og blod er der ikke penge som i Venedig, men den lidenskab der er Belmonts domæne. Det er Shylocks fejlkalkule.

Det vrimler med eksempler på at kærlighed og handel blandes og bliver gensidigt afhængige. Havde Shylock ikke sværget aldrig at ville tilgive, og havde Bassanio ikke skullet låne for at leve op til konsekvenserne af at Portia ikke må vælge selv, var disse sammenblandinger ikke blevet omsat i handling. Vi præsenteres tidligt for denne fælles øko-erotiske betydningssfære der rammer forholdet mellem handlinger og ikke-handlinger ind. Bassanio siger således tidligt: »dig Antonio/ skylder jeg mest i penge og kærlighed,/ og med din kærlighed som sikkerhed/ kan jeg tage presset af alle mine planer/ om at indfri al den gæld jeg skylder« (I, i, 12f).²³

Både kærligheden og købmandsskabet har *gensidighed* som kerne. Lån svarer til afdrag, forbrydelse svarer til straf, handel bygger på udveksling, og kærlighed og venskab bygger på gensidige følelser. »At give og at modtage« (III, ii, 140)²⁴ er både kodeordet når Bassanios løser gåden og vælger det rette skrin, blyskrinet med Portias billede, og den formel der udgør grundlaget for Shylock retmæssige krav på et skålpund kød som skrevet står i kontrakten. Det er denne gensidigheds begrænsninger og overskridelser som forholdet mellem handlinger og ikke-handlinger gennemspiller.

Den fælles gensidighed har tre dimensioner. Der er for det første *balancen* – man får hvad man investerer. De stolte bejlere der gætter på de forkerte skrin, investerer ikke deres kærlighed, mens deres selvglæde. Shylocks kontrakt med Antonio beror på gensidige forpligtelser. For det andet ligger der en *risiko* i gensidigheden. Antonios skibe kan gå tabt, man kan miste sine investeringer, og selv kærligheden kan sættes på spil, som da Bassanio og Gratiano skiller sig af med deres ringe, det tegn på gensidighed de har lovet aldrig at give væk. Foran skrinene siger Portia til en frier: »Nu skal du tage chancen« (II, i, 38).²⁵ Endelig, for det tredje, er der *overskridelsen* – 'excess', 'exceed' er et ofte genkommende ord i komedien. Da Portia står og venter på om Bassanio løser gåden på skrinet, maner hun sig selv til besindighed: »Åh, min kærlighed, vær besindig, behersk din ekstase« (III; ii, 111).²⁶ Antonio definerer sig selv i forhold til Shylock der tager renter for udlån: »Jeg hverken låner ud eller låner selv/ ved at overdrive hvad jeg tager eller giver« (I, iii, 56-57).²⁷ Overskridelse bærer straffen i sig selv.

Den traditionelle plotstruktur bygger primært på balancen – handlinger der giver forklaring til andre handlinger og reaktioner, og som runder alt af til slut, samtidig med at ikke-handlinger og løse ender blot bliver gjort uvæsentlige og kan lades ude af betragtning. Shylock går ud i byen, og hvem behøver at kere sig om hvad det sker ham for at forstå komedien? Og Antonios skibe, udsat for havets risikable luner, ender til sidst i havn, så

balancen i hans økonomi genoprettes. Fra den synsvinkel skal risiko minimeres og fjernes, og overskridelser skal undgås.

Men den plotstruktur der integrerer ikke-handlinger som et grundelement, giver risiko og overskridelse en central betydning og balancen en anden fortolkning. Risikoen åbner for andre handlinger, og det samme gør overskridelsen. Da den stædige Shylock vil stå på sin ret og ikke vil tilgive i retsscenen, siger Portia: »Du skal få mere retfærdighed end du ønsker« (IV, i, 312).²⁸ Med sin list tvinger hun loven ud i sin overdrivelse som juristeri, og dermed udstiller hun Shylock som et lovens grænsetilfælde, men ikke som en retfærdigt dømt.

Selve tilgivelsen som Shylock har afsværget, og som Portia opfordrer ham til, er i sig selv også en overskridelse. Den overskrider lovens nødvendighed, fordi tilgivelse kræver at den der tilgives har forbrudt sig. Men den kunne have gjort Shylock til en god udlåner igen, med balance i økonomien hvis han havde forladt retssalen med den tilbudte erstatning. Tilgivelsen retablerer også en truet kærlighed, selv om Portia lige så lidt som Shylock sørger for det af sig selv. Da hun og Nerissa skal fortælle om deres luskede måde at få ringene narret fra deres mænd på, kan ingen af dem bare give sig. Da Bassanio knælende siger »tilgiv mig« (V, i, 240) fordi ringen er væk, trækker Portia pinen ud, indtil Antonio siger: »Jeg har én gang lånt min krop til gavn for hans velstand/ [...] Jeg tør godt binde mig igen.« (V, i, 249-251).²⁹ Her er én der er trofast *in excess*, og Portia giver efter og tilgiver Bassanio, måske også fordi en ny risiko åbnes – Antonio og Bassanios venskab har klare homoseksuelle overtoner, en dimension som både kvindernes forklædning som mænd i retssalen og renæssancens opførelsestradition spiller lystigt på med de mange seksuelle betydningslag.³⁰ Så Portia tilgiver sin mand og holder på ham. Den genetablerede balance er nødvendig, men aldrig helt stabil. Den åbner for et usikkert univers af ikke bare alternative handlinger som utroskab, men et helt sæt af nye handlinger der betinger balancen fordi de ikke finder sted, men klinger med som handlingernes overtoner.

Denne relation mellem handlinger og ikke-handlinger udstiller et paradoks: Balancen kræver risiko og overskridelse for at kunne fungere som balance. Retssagen viser at det gælder i Venedig. Sidste akt på Belmont, der ofte giver fortolkningsvanskeligheder, viser at det også sker i kærlighedens domæne. Når de to par, Bassanio og Portia, Gratiano og Nerissa, bekræfter deres kærlighed ved at give hinanden en ring, har de jo åbnet for risikoen for at den tabes. Ellers var der ingen grund til at sværge på at det ikke skulle ske. Havde de to kvinder ikke udfordret den risiko ved i forklædning at bede om ringene, og var mændene ikke faldet i fælden og havde givet ringene væk til netop de to kvinder, så ville slutscenens forsoning være uden kraft.

Den balance der ikke tabes og genvindes ved at man risikerer noget og dermed går over stregen, er svag. Men når den er retableret på de betingelser, er den også for altid udsat og risikabel, som Gratiano spøgefuldt reflekterer over i komediens slutreplik. Heraf følger nødvendigheden af dobbeltroller, forklædninger, ordspil osv. Balancen skal hele tiden sættes på spil for at have gyldighed. Den er betinget af de handlinger den udelukker og som ikke finder sted, uanset om det er penge eller kærlighed, uanset om det sker i Venedig eller Belmont. Dette paradoks er alle personer fælles om, ligegyldigt hvor de lever, med hvem de lever, og

hvad de gør. Eller, især, ikke gør. 'Hvad skulle de ellers gøre?' er ikke et retorisk spørgsmål, som hos Blixen, men det reelle udgangspunkt for at forstå hvad de faktisk gør, sådan som Farah har blik for med gæstens skarpe øjne.

Litteratur

- Blixen, Karen: *Den afrikanske Farm* (København: Gyldendal, København, 1964/1937).
- Coyle, Martin (ed.): *The Merchant of Venice* (Casebook Series). (St. Martin's Press, New York, 1998).
- Garber, Marjorie: *Shakespeare After All* (Anchor Books, New York, 2004).
- Kiernan, Pauline: *Filthy Shakespeare. Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns* (Quercus, London, 2006).
- Larsen, Svend Erik: *Tekster uden grænser. Litteratur og globalisering* (Aarhus Universitetsforlag, Århus, 2007).
- Larsen, Svend Erik: »Fletværk. Fortællinger i en globaliseret kultur«, in: Mads Anders Baggesgaard, Ida Krøgholt og Lotte Philipsen (red.): *Hvad er verdenskunst?* (Klim, Århus, 2008) (i trykken).
- Shakespeare, William: *The Merchant of Venice* (The Arden Shakespeare/ John Russell Brown, red.) (Routledge, London, 1985/1955/1598). (Opførelser: Trevor Nunn, instr., 2000 (Melodrome Distribution, dvd, 2003); Michael Redford, instr. 2004 (MGM Home Entertainment, dvd, 2005).
- Shakespeare, William (1990/1982/1601). *Hamlet* (The Arden Shakespeare/ Harold Jenkins, red.) (Routledge, London, 1985/1955/1598).
- Smith, Rob (2002). *The Merchant of Venice*. (Cambridge Student Guide). (Cambridge University Press. Cambridge, 2002).
- Weisberg, Richard (1992). *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*. (Columbia University Press, New York, 1992).
- Wilders, John (red.): *The Merchant of Venice* (New Casebooks). (The Macmillan Press, London, 1969).

Noter

- 1—Kilderne til *Købmanden i Venedig* er primært Ser Giovanni: *Il Pecorone*, en novelle fra det 14. århundrede, og et par samtidige tekster, se appendixer i Shakespeare 1985, s. 140-174. – Alle oversættelser i teksten er mine.
- 2—»To take him in the purging of his soul,/ When he is fit and season'd for his passage?/ No!«
- 3—»Pray can I not.«
- 4—I forbindelse med narrative tekster har jeg kaldt de to slags plotstruktur for *stafetfortælling* og *fletfortælling*. Stafetfortællingen følger den aristoteliske logik hvor sidehandlinger underordnes et fælles afsluttende perspektiv, uanset hvor kringlede de er. Fletfortællinger er som åbne fletværk der peger i mange retninger på én gang. De er en aktuel fortolkningsnøgle til plotstrukturer, også i klassiske tekster, i en kultur som vores der er præget af globaliseringen, hvor handling er karakteriseret af permanente valgsituationer, som gør at alle handlinger kunne have været anderledes og ikke er underlagt en historisk eller metafysisk nødvendighed. Se Larsen 2007, s. 199-220 og Larsen 2008.
- 5—En god gennemgang, med vægt på karakterer og værdiunivers, men mindre på plot, er Garber

2004, s. 282-312.

- 6—»I know not why I am so sad?«
- 7—»The world is a stage.«
- 8—»we will answer all things faithfully.«
- 9—»Let it be so, – the first inter'gatory/ That my Nerissa shall be sworn on, is/ Whether till the next night she had rather stay/ Or go to bed now (being two hours to day):/ But were the day come, I should wish it dark/ Till I were couching with the doctor's clerk./ Well while I live, I'll fear no other thing/ So sore, as keeping safe Nerissa's ring.«
- 10—»an equal pound/ Of your fair flesh, to be cut off and taken/ In what part of your body pleaseth me.«
- 11—I et af Shakespeares mulige forlæg, *The Orator* fra 1596, fremhæves muligheden af at det er Antonios samlede ældre dele der fjernes, ca. et pund kød. Se Shakespeare 1985, s. 170 og også James Shapiro: »Shakespeare and the Jew« in: Coyle (red.) 1998, s. 73-91. Det er først i retsscenen det præciseres at kødet skal skæres ved hjertet uden nærmere begrundelse, slet ikke i den kontrakt vi hører om i første akt.
- 12—»I pray you give me leave to go from hence,/ I am not well, – send the deed after me,/ And I will sign it.«
- 13—»What judgment shall I dread doing no wrong?«
- 14—»Do all men kill the things they do not love?«– »Hates all man the thing he would not kill?«
- 15—»If to do were as easy as to know what were good to do, chapels were churches and poor men's cottages princes' palaces.«
- 16—Antonio »hates our sacred nation, and he rails/ (Even there where merchants most do congregate)/ On me, my bargains, and my well-won thrift,/ Which he calls interest: cursed be my tribe/ If I forgive him!«
- 17—»O me the word »choose! I may neither choose who I would, nor refuse who I dislike, so is the will of a living a daughter curb'd be the will of a dead father.«
- 18—Portia: »Take then thy bond, take thou thy pound of flesh,/ But in the cutting it, if thou dost shed/ One drop of Christian blood, they lands and goods/ Are (by the laws of Venice) confiscate to the state of Venice. [...].
Shylock: I take this offer then, – pay the bond thrice/ And let the Christian go.«
- 19—»There is no power in Venice/ Can alter a decree established.« (Se også Richard Weisbergs relativt upågtede analyse af komedien betoner stærkt lov-aspektet og ser på plotstrukturen med dette aspekt som indfaldsvinkel, Weisberg 1992, s. 93-104.)
- 20—»Beshrew your eyes,/ They have o'erlook'd me and divided me,/ one half of me is yours, the other half yours, –/ Mine own I would say: but if mine then yours, –/ and so all yours; O these naughty times/ Put bars between the owners and their rights!«
- 21—»The full sum of me/ Is the sum of something.«
- 22—»my own flesh and blood to rebel!« og »I say my daughter is my flesh and my blood.«
- 23—»to you Antonio/ I owe the most in money and in love,/ And from your love I have a warranty/
To unburthen all my plots and purposes/ How to get clear of all the debts I owe.«
- 24—»To give and to receive.«

25—»You must take your chance.«

26—»O love be moderate, allay thy extasy.«

27—»I neither lend nor borrow/ By taking or by giving of excess.«

28—»Thou shalt have justice more than thous desir'st.«

29—»I once did lend my body for his wealth,/ [...] I dare be bound again.«

30—Om Shakespeares seksuelle symbolik, se Kiernan 2006.

Svend Erik Larsen (f. 1946), dr.phil., professor i litteraturhistorie ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest skrevet *Tekster uden grænser. Litteratur og globalisering*. Aarhus Universitetsforlag (2007) og er medforfatter til *Théâtre. Modes d'approches*. Klincksieck (1987), engelsk: *Approaching Theatre*. Indiana University Press (1991).