

23 maart 2016

Shake-scenes – Aflevering 3

*The Merchant of Venice* – Famous last words

Het stuk dat deze maand in mijn reeks over memorabele scènes uit het oeuvre van Shakespeare aan bod komt, is er een dat mij al lang fascineert.<sup>1</sup> In 1994 heb ik er in het Maison de la Culture van Bobigny (Parijs) een onvergetelijke voorstelling van gezien, in een regie van de Amerikaan Peter Sellars. Ter voorbereiding van deze tekst heb ik – 22 jaar na datum alweer – een videoverslag van een repetitie bij deze productie bekeken, waarin Sellars zegt dat *The Merchant of Venice* voor hem in wezen gaat over ‘the choices facing a new generation’.<sup>2</sup> Die uitspraak deed me meteen denken aan een moment in de voorstelling dat me indertijd al opviel en waarop ik in een bespreking ervan toen ook dieper ben ingegaan.<sup>3</sup> We bevinden ons met dat moment aan het einde van het stuk. Omdat *The Merchant of Venice* in de geest waarin Shakespeare het schreef een komedie is (onder die categorie is het althans opgenomen in de *First Folio*), weten we al voor we beginnen te kijken of te lezen dat het stuk uiteindelijk goed zal aflopen. In de dwingende logica van de komedie zal dat zelfs gebeuren met een veelvoudig huwelijk<sup>4</sup>: drie jonge koppels (de ‘new generation’ waarover Sellars het heeft, neem ik aan) beginnen nadat het doek is gevallen over het stuk waarin ze voorkomen, aan een nieuw leven, een leven van nieuwe liefde en nieuwe hoop. Een van de gelukkigen (Portia, we komen haar straks nog uitvoeriger tegen) spreekt de anderen toe met woorden die in de voorstelling van Sellars het soort ambivalentie kregen dat de vereiste *happy ending* eigenlijk maar moeilijk verdraagt: ‘Let us go in’, zegt ze aan de anderen in haar gezelschap, ‘And charge us there upon inter’gatories, / And we will answer all things faithfully.’ (V, 1, 297-299) Kom, we gaan naar binnen, we hebben elkaar heel wat te vertellen, maar we zullen dat dit keer wel doen op een eerlijke manier. Zo zou ik Shakespeares verzen vertalen als ik moest aangeven wat ze voor Sellars precies betekenden aan het eind van zijn lectuur van het stuk. De meer letterlijke vertaling die Willy Courteaux van deze verzen geeft (‘Kom naar binnen, / Daar kunt u ons met vragen overstelpen / En zullen wij naar waarheid antwoord geven.’) passen naar mijn gevoel niet zo goed bij de teneur die het slot van Sellars kreeg. Bij Courteaux klinken deze verzen echt als de aankondiging van een nieuwe start. Ze lijken de garantie uit te spreken dat vanaf nu getrouwheid en eerlijkheid voorop zullen staan: geen geheimen meer, geen spelletjes meer waarbij mensen

zich anders voordoen dan ze zijn. In de productie van Sellars konden deze woorden van Portia (het is haar laatste tussenkomst in het stuk) deze garantie niet vragen, laat staan bieden. De toeschouwers zouden de naïviteit van de gedachte niet hebben kunnen rijmen met de Portia die ze eerder in de voorstelling leerden kennen, een vrijgevochten, met veel realiteitszin en gevoel voor pragmatiek behepte jongedame die zich niets liet wijsmaken. Ook stonden de gebeurtenissen die onmiddellijk voorafgaan aan de slotscène (meer daarover zo meteen) in sterk contrast met de schijn van hoop die het eind van de komedie moet uitstralen: het Venetië zoals we het in de vier voorgaande bedrijven van Shakespeares stuk leerden kennen is een wereld waarin intermenselijke eerlijkheid een uiterst zeldzaam goed lijkt. Waarom zou dat aan het eind van het stuk nu plots veranderen? Waarom zou deze nieuwe generatie het nu plots anders gaan doen dan de vorige?

Ik wil in mijn zoektocht naar een antwoord op deze vragen Portia's laatste woorden laten voor wat ze zijn en overstappen naar de laatste woorden die in *The Merchant of Venice* uit de mond van een ander personage komen, uit de mond van de Jood Shylock, namelijk, die in de vier eeuwen lange receptie van het stuk heel wat centraler staat dan in dat stuk zelf. De Jood komt in *The Merchant* slechts in vijf van de twintig scènes voor, maar de verzen en de prozapassages die Shakespeare hem laat uitspreken, behoren tot de meest geciteerde uit het stuk. We kunnen ons vandaag nog moeilijk een beschouwing over *The Merchant of Venice* voorstellen waarin het niet uitvoerig over Shylock gaat. Iedereen die herinneringen heeft aan Shakespeares stuk herinnert zich Shylock, terwijl het titelpersonage, de Venetiaanse handelaar Antonio die bij de Jood de drieduizend dukaten leent die de plot vanaf de derde scène van het eerste bedrijf naar een onherroepelijk einde sturen, vermoedelijk heel wat minder scherp in het geheugen van de gemiddelde lezer en toeschouwer geprent staat. Het moet dan ook niet verbazen dat *The Merchant of Venice* in Shakespeares eigen tijd al bekend stond onder een alternatieve titel die de schijnwerpers duidelijker op Shylock richtte: *The Jew of Venice*.<sup>5</sup>

In de centrale plotlijn van het stuk raakt de Jood zoals bekend in conflict met 'the Merchant'. Deze Antonio wordt het hele stuk door als een melancholisch figuur voorgesteld, als iemand die gefrustreerd is in het verlangen. Minstens een biograaf is ervan overtuigd dat Shakespeare zelf in vroege opvoeringen van *The Merchant of Venice* de rol van Antonio speelde.<sup>6</sup> Antonio beschrijft zichzelf in de eerste scène van het eerste bedrijf meteen als 'weary', als iemand die gekenmerkt wordt door 'a want-wit sadness' (I, 1, 6), al weet hij niet goed waar dat onbestemde gevoel precies vandaan komt. Voor Shakespeares oorspronkelijke publiek zal dat nochtans vrij snel duidelijk zijn geweest. Ofwel is melancholie het resultaat van

onverwerkte rouw (zie Hamlet) ofwel van een onverwerkt liefdesverdriet. In het geval van Antonio lijkt dat laatste aan de orde. Zijn personage wordt in het stuk voornamelijk gekarakteriseerd vanuit zijn diepe vriendschap met de jonge Bassanio, een vriendschap die ook voor heel wat latere lezers van het stuk, net als voor veel regisseurs, duidelijke homo-erotische trekken heeft. De gedachte dat Shakespeare ooit de rol zelf zou hebben gespeeld, gekoppeld aan het feit dat dit stuk geschreven is in dezelfde periode waarin de auteur vermoedelijk werkte aan een deel van zijn bekende sonnettencyclus waarin de ik-figuur van de dichter heel duidelijk zijn liefde belijdt voor een jonge man, heeft begrijpelijkerwijze deze interpretatie van de verhouding tussen Antonio en Bassanio sterk gevoed. (Nu we toch biografistisch aan het lezen zijn: er is ook sprake van dat Shakespeare in die jaren een verhouding had met Emilia Lanier, de dochter van een Joods-Venetiaanse muzikant aan het hof van koningin Elizabeth, Baptiste Bassano.<sup>7</sup> Bassano ligt dicht bij Bassanio, inderdaad. Emilia, die zelf ook poëzie schreef, over Joodse kwesties bovendien, is een van de vrouwen die wordt genoemd als de ‘Dark Lady’ die in sonnet 127 uit Shakespeares cyclus voor het eerst haar opwachting maakt.<sup>8</sup> Maar dit alles terzijde.)

We hadden het daarnet over de laatste woorden die Portia in het stuk uitspreekt. Ook over Shylocks laatste woorden – ‘I am not well’ (IV, 1, 393) zegt hij bij zijn slotreplik in de lange rechtbankscène die voor een groot deel het vierde bedrijf van Shakespeares stuk uitmaakt, kort nadat hij zijn nederlaag voor iedereen heeft moeten toegeven (‘I am content’, IV, 1, 391) – is al heel wat inkt gevloeid. Ik wil die twee korte uitspraken – het ene halfvers moet begrepen worden als een juridische formule, het andere als de weergave van een innerlijk gevoel – als opstap gebruiken bij mijn analyse van de scène waarin ze voorkomen en ik wil daarbij vertrekken van de visie die twee vooraanstaande Shakespeare-lezers – twee Joodse Shakespeare-lezers bovendien – op de bewuste verzen hebben ontwikkeld. De eerste van hen is Harold Bloom, auteur van een dik boek (*Shakespeare. The Invention of the Human*) waarin elk stuk van de Bard uitvoerig besproken wordt, in Blooms onnavolgbare stijl bovendien. In zijn hoofdstuk over *The Merchant of Venice* besluit Bloom dat Shylocks twee korte uitspraken, het eigenaardige en in Blooms ogen ook onnodige moment markeren waarop Shakespeare zijn Joodse protagonist (‘antagonist’ is misschien de betere term) de genadeslag toedient. Bloom begrijpt vanzelfsprekend dat de logica van de komedie het noodzakelijk maakt dat Shylock in de rechtbank het onderspit moet delven, maar dat zijn uiteindelijke strafmaat ook nog eens een verplichte bekering tot het Christendom moet inhouden, dat vindt hij meer dan een brug te ver. Bloom twijfelt er niet aan dat een aanzienlijk deel van Shakespeares oorspronkelijke publiek

dat detail zeker zal hebben weten te smaken, maar hij vindt het ronduit gratuit. '[T]he gratuitous outrage of a forced conversion to Venetian Christianity surpasses all boundaries of decency', zo schrijft hij.<sup>9</sup> Meer nog, de bekering is in zijn ogen een bron van onnodige vernedering: 'Shakespeare thus demeans Shylock', besluit Bloom,<sup>10</sup> die niet alleen van een morele maar ook van een dramatische vergissing gewaagt. Met zijn acceptatie van de bekering ('I am content') verliest het personage van de Jood volgens Bloom immers ook de 'dramatic consistency' die van hem tot op dat moment zo'n onvergetelijk en uniek karakter maakte. Bloom kan die acceptatie gewoonweg niet begrijpen: 'Shylock's agreeing to become a Christian is more absurd than would be the conversion of Coriolanus to the popular party, or Cleopatra's consent to become a Vestal virgin.'<sup>11</sup>

De tweede, niet minder gerenommeerde Shakespearelezer over wie ik het hier wil hebben, is de filosoof Stanley Cavell, auteur van een belangwekkende bundel over Shakespeares tragedies,<sup>12</sup> maar ook van een kort maar bijzonder rijk essay dat eveneens ingaat op Shylocks 'famous last words'.<sup>13</sup> Cavell – né Goldstein, zoals hij in dat essay zelf beklemtoont<sup>14</sup> – gaat in zijn tekst niet rechtstreeks in op de lectuur van Harold Bloom, maar hij heeft duidelijk een andere visie op Shylocks laatste woorden. Cavell vindt die wel degelijk in de lijn liggen van de dramatische ontwikkeling die Shylock tijdens de rechtbankscène doormaakt. Bij het begin van de scène (we bekijken ze straks nog in groter detail) is de Jood absoluut zeker van zijn stuk. Hij weet de wet aan zijn kant en is vastberaden zijn recht te laten zegevieren. Maar plots keren zijn kansen en moet Shylock op grond van diezelfde wet het onderspit delven. Meer nog, hij moet formeel accepteren en laten noteren ('Art thou contented, Jew? What dost thou say?' (IV, 1, 390)) dat hij instemt met de uitkomst die wil dat hij zijn Joodse identiteit opgeeft. Hoe spectaculair de plotse omslag in de bewuste scène is, zullen we zoals gezegd straks nog in detail bekijken wanneer we dieper op de tekst ingaan. Voorlopig kunnen we volstaan om met Cavell te beklemtonen dat een acteur die de bewuste woorden op een rake en overtuigende wijze moet uitspreken niet voor een evidente opdracht staat. Cavell geeft in zijn essay een voorbeeld van hoe het volgens hem *niet* moet. De precieze details van de productie komen in zijn tekst niet voor, maar hij heeft het meer dan waarschijnlijk over de televisiefilm die John Sichel in 1973 van *The Merchant of Venice* maakte naar de theatervoorstelling die Jonathan Miller in datzelfde jaar bij het National Theatre regisseerde. Op het moment in die film dat Antonio (Anthony Nicholls) voor de rechtbank vraagt dat de straf van Shylock (Laurence Olivier) ook een verplichte bekering tot het Christendom inhoudt, zoomt de camera uit, van Antonio weg en naar Shylock, die we zien staan in een soort

klaagmuur-pose. Wanneer hij Antonio's eis hoort, valt hij neer, schijnbaar flauw. Hij moet recht geholpen worden en wanneer de als advocaat vermomde Portia (Joan Plowright) hem vraagt wat hij daarop te zeggen heeft, moet hij eerst een paar keer naar adem snakken, om vervolgens met een onnatuurlijk hoge stem uit te roepen: 'I am content'. Nadat hij de toestemming heeft gevraagd om de rechtszaal te verlaten ('I am not well') zoomt de camera in op Portia: Joan Plowright speelt het moment heel overtuigend alsof ze nu inziet wat ze Shylock werkelijk heeft aangedaan, en tegelijk horen we *off-stage* een schrille schreeuw. Het is dat laatste detail dat Cavell niet geslaagd vindt, omdat hij zich naar eigen zeggen niet kan voorstellen dat Shylock nog de nodige energie heeft om zo'n schreeuw te kunnen slaken.<sup>15</sup> Voor Cavell is Shylock op dat voor hem bijzonder dramatische moment volslagen leeg, 'spiritually disabled, without recognizable emotion or comprehension, not even angry or contemptuous'.<sup>16</sup>

Ik kan me goed voorstellen dat Cavell meer overtuigd zal zijn geweest door de manier waarop Al Pacino datzelfde moment speelde in de film van Michael Radford uit 2004. Op het moment dat Antonio (Jeremy Irons) Shylocks bekering vraagt, klampt Pacino zijn handen voor zijn borst en houdt hij, neergeknield, de halsketting vast die de religieuze identiteit van de Jood nog voor heel even bepaalt. In plaats van een schreeuw krijgen we hier enkel 'contained sobbing', zoals de ondertitels voor de 'hearing impaired' dat tussen haakjes aangeven. De blik in Pacino's ogen komt zo goed als overeen met wat Cavell op dat moment in Shylock ziet. Geen uitgesproken emotie, geen teken van begrip of onbegrip, geen haat meer, geen misprijzen. Niets blijft nog over van de sterke gevoelens die we de Jood eerder in het stuk zagen etaleren. Voor Cavell wijzen de laatste woorden van Shylock op wat hij omschrijft als 'a fatal sense of the loss of the right, hence of the power, of speech'.<sup>17</sup> Shylock heeft letterlijk geen recht van spreken meer, al moet hij wel nog zeggen dat hij zich neerlegt bij de feiten. In de lezing die Cavell van dit moment in het stuk geeft, heeft Shylock gewoon geen energie meer om Portia's legalismen te ondermijnen, wat op zich nochtans niet zo moeilijk kan zijn voor een speelse geest als de zijne. Hij heeft geen energie meer om zich te verzetten en zelf woorden te produceren. Daarom komt hij niet verder dan een herhaling van wat Antonio kort voor hem al zei: 'I am content'. De Jood is letterlijk en figuurlijk zichzelf niet meer.

Hoe is het in dit stuk zo ver kunnen komen? Hoe is het in dit stuk zo ver *moeten* komen? Hoe problematisch Harold Bloom Shylocks al bij al gemakkelijke acceptatie van zijn verplichte bekering ook vindt, de vraag naar die bekering ligt wel in de lijn van de verwachtingen die eerder in het stuk zijn gewekt. Van bij de eerste scène waarin we Shylock te zien krijgen (de derde van het eerste bedrijf) wordt de Jood voorgesteld als het absolute tegendeel van de

christenen uit Venetië waarvan de handelaar Antonio de centrale representant is. En op het einde van die scène wordt het einde voor Shylock door Antonio al voorspeld, zij het dat zijn uitspraak op dat moment nog ironisch bedoeld is: ‘The Hebrew will turn Christian’ (I, 3, 177). Als de Jood een probleem is (en Shakespeares stuk probeert dat op geen enkele manier te verbergen) dan ligt de oplossing van dat probleem voor de hand: de Jood moet dan inderdaad maar Christen worden.

In de eerste confrontatie tussen Antonio en Shylock die we te zien krijgen, komt de religieuze grond van hun wederzijdse vijandschap meteen sterk naar voren. ‘I hate him for he is a Christian’, vertelt Shylock ons over Antonio in een terzijde met het publiek (I, 3, 40),<sup>18</sup>

But more, for that in low simplicity  
He lends out money gratis, and brings down  
The rate of usance here with us in Venice.  
If I can catch him once upon the hip,  
I will feed fat the ancient grudge I bear him.  
He 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. Cursèd be my tribe  
If I forgive him. (I, 3, 41-49)

Deze passage maakt meteen duidelijk dat er aan de religieuze tegenstelling tussen christenen en Joden ook een belangrijk economisch aspect zit dat de plot van dit stuk ten gronde bepaalt: de economische tegenstelling is die tussen geld lenen zonder interest te vragen (wat op het moment waarop het stuk zich afspeelt nog steeds de christelijke norm is) en geld lenen met interest, het woekeren, de ‘usury’ die in de beeldvorming rond deze kwestie enkel door de Joden lijkt te worden beoefend.<sup>19</sup> Hij leent geld gratis, zegt Shylock over Antonio en daardoor haalt hij mijn ‘business’ onderuit, de rentevoet, de ‘rate of usance’. Verschillende onderzoekers die Shakespeares stuk cultuurhistorisch hebben proberen te plaatsen, hebben deze centrale passage in verband gebracht met allerlei zestiende-eeuwse traktaten over ‘usury’, zoals dat van Luther

uit 1524 (*Von Kaufhandlung und Wucher*) dat de Joodse gewoonte sterk veroordeelt.<sup>20</sup> In elk van die traktaten wordt duidelijk gemaakt dat de woekerpraktijk ingaat tegen het ware, christelijke geloof. De traditie is evenwel ouder dan dat: de bekende Franse mediëvist Jacques Le Goff heeft in zijn boek *La bourse et la Vie* (in het Nederlands vertaald als *De woekeraar en de hel*) duidelijk gemaakt dat ze in de overgang van de twaalfde naar de dertiende eeuw al een sterke opflakking kende.<sup>21</sup> De traditie in kwestie draait rond de gedachte dat degenen die interest vragen wanneer ze geld lenen (voor ons is dat intussen de gewoonste zaak van de wereld) ingaan tegen een van de meest fundamentele principes van het christendom, de naastenliefde, de gedachte dat je anderen bejegt zoals je zelf bejegt zou willen worden. Ook op dat punt krijgen we in *The Merchant of Venice* overigens ook een duidelijke tegenstelling tussen de christenen van Venetië en de Joden. Die eersten hanteren het nieuwtestamentische beginsel dat wil dat we barmhartig zijn en vergiffenis schenken aan wie ons iets aandoet. Ware christenen horen, zoals bij Matteüs te lezen staat, de linkerwang toe te keren aan degenen die hen een slag op de rechterwang hebben toegebracht.<sup>22</sup> De Joden daarentegen leven volgens de tegengestelde beginselen uit het Oude Testament. Dat is een logica van vergelding en wraak, oog voor oog en tand voor tand.<sup>23</sup> Shylock wordt om die reden meteen bij zijn eerste optreden voorgesteld als iemand die vergelding wil. Geen haar op zijn hoofd dat denkt aan vergiffenis. Als ik de christenen vergiffenis zou schenken voor alle haat waarmee ze mij en mijn volk bejegenen, zo moeten we het laatste vers begrijpen dat ik hiervoor citeerde, dan ben ik geen Jood meer.

Shylock en Antonio staan lijnrecht tegenover elkaar, zoveel zal duidelijk zijn. Maar tegelijk hebben ze elkaar in de economische zin van het woord ook nodig. In dit concrete geval zelfs letterlijk: als Antonio zijn goede vriend Bassanio van geld wil voorzien (Bassanio heeft dat geld nodig om naar de hand te kunnen dingen van de rijke Portia), dan moet dat geld van Shylock komen. Antonio's middelen zitten immers op zee: baar geld heeft hij nu even niet. De gedachte dat bij de opkomst van het vroegmoderne kapitalisme religieuze vijandschap economische samenwerking niet langer in de weg hoeft te staan, is het onderwerp van een verhelderend essay dat W.H. Auden aan Shakespeares stuk wijdde.<sup>24</sup> De titel van dat essay, 'Brothers & Others', geeft in zekere zin al het historische punt weer dat Auden bij het begin van zijn essay maakt: Shylock is fundamenteel verschillend (hij is een absolute 'other' voor Antonio), maar in het Venetië van Shakespeares tijd begint er zich een economisch systeem af te tekenen waarin vertegenwoordigers van verschillende religieuze en culturele gewoonten (vijanden zelfs van elkaar) zich in sommige opzichten moeten beginnen te gedragen als

‘brothers’ met wie ondanks de religieuze en culturele verschillen zaken kunnen worden gedaan. In Shakespeares Londen is het op dat moment zeker nog zo ver niet, maar in Venetië worden aan het eind van de 16<sup>e</sup> eeuw al wetten uitgevaardigd die de economische logica doen primeren op de religieuze: daar worden de joden niet alleen getolereerd, ze mogen er zelfs handel drijven, en ze mogen dat bovendien doen volgens principes die ingaan tegen de christelijke beginselen. Omdat ze het recht niet hadden op eigen vastgoed en ook de toestemming niet kregen om bepaalde beroepen uit te oefenen, kregen ze wel de mogelijkheid om geld te verdienen met het vermeerderen van geld. In het Engeland van Shakespeare is de opkomst van die nieuwe economie nog niet in die mate aan de orde als in Venetië. De Joden zijn er zelfs officieel niet toegelaten: vanaf 1290 zijn ze verbannen uit Engeland en het duurt nog tot onder Cromwell, tot 1656 om precies te zijn, vooraleer ze opnieuw het land binnen mogen. Let wel: dat betekent niet dat er in Shakespeares Engeland geen Joden waren; het betekent wel dat de Joden ten tijde van Shakespeare bekeerde Joden waren, zogenaamde ‘conversos’, die hun oude geloof hadden afgezworen en vervangen door het christelijke geloof – indien niet echt, dan toch in gedragingen en andere uitwendige tekens.<sup>25</sup>

We zien de logica van de ‘other’ die toch een beetje ‘brother’ wordt in het vervolg van de scène waaruit ik daarnet al een paar verzen citeerde. In een vaak aangehaalde passage iets verder in dezelfde scène wijst Shylock op de ironie die de dramatische ontwikkeling van het stuk diepgaand zal bepalen. De Jood beseft terdege dat de Venetiaanse handelaar hem uit het diepst van zijn hart haat, maar dat neemt niet weg dat Antonio zijn vijand in de economische zin van het woord ook nodig heeft.<sup>26</sup>

Signor Antonio, many a time and oft  
In the Rialto you have rated me  
About my moneys and my usances.  
Still have I borne it with a patient shrug,  
For suff'rance is the badge of all our tribe.  
You call me misbeliever, cut-throat, dog,  
And spit upon my Jewish gaberdine,  
And all for use of that which is mine own.  
Well then, it now appears you need my help:  
Go to, then. You come to me, and you say  
‘Shylock, we would have moneys’ – you say so,  
You, that did void your rheum upon my beard,



And foot me as you spurn a stranger cur  
Over your threshold. Moneys is your suit.  
What should I say to you? Should I not say  
'Hath a dog money? is it possible  
A cur can lend three thousand ducats?' Or  
Shall I bend low, and in a bondman's key,  
With bated breath and whisp'ring humbleness  
Say this: 'Fair sir, you spat on me on Wednesday last;  
You spurned me such a day; another time  
You called me dog; and for these courtesies  
I'll lend you thus much moneys'?' (1.3.105-127)

Of je me nu geld leent of niet, repliceert Antonio, mijn minachting voor jou zal nooit verdwijnen. Meer nog, ik zal blijven spuwen op jou en nooit ophouden met je verwijten naar het hoofd te slingeren. Daar staat tegenover, aldus Antonio, dat Shylock en hij helemaal geen vrienden *hoeven* te zijn. Integendeel zelfs: juist doordat ze vijanden zijn, kan Shylock probleemloos doen wat hij altijd doet en Antonio om interest vragen. Indirect verwijst de Venetiaan in deze redenering naar een passage uit het Oude Testament waaraan ook Auden de titel van zijn essay ontleende.<sup>27</sup> De passage komt voor in het boek *Deuteronomium*: ze speelde zowel in het christelijke als in het Joodse denken over de woeker een belangrijke rol, omdat ze erop wijst dat het vragen van interest bij een lening enkel toegestaan is wanneer je geld leent aan een vreemde:

'Gij zult aan uw broeder niet woekeren, met woeker van geld, met woeker van spijze, met woeker van enig ding, waarmede men woekert.

Aan den vreemde zult gij woekeren; maar aan uw broeder zult gij niet woekeren; opdat u de HEERE, uw God, zegene, in alles, waaraan gij uw hand slaat, in het land, waar gij naar toe gaat, om dat te erven.' (Deuteronomium 23, 19-20)

De standaard christelijke lezing van deze passage houdt in dat aangezien iedereen recht heeft op naastenliefde (en iedereen dus onze broeder is) rente vragen hoe dan ook zondig blijft.<sup>28</sup> Maar om die theologische spitsvondigheid is het Antonio hier vanzelfsprekend niet om te doen. Zijn punt is duidelijk: lenen zonder interest te vragen doe je alleen voor je vrienden en je familie, voor een Jood als Shylock moet dat toch een evidentie zijn?

If thou wilt lend this money, lend it not  
As to thy friends; for when did friendship take  
A breed for barren metal of his friend?  
But lend it rather to thine enemy,  
Who if he break, thou mayst with better face  
Exact the penalty. (I, 3, 129-135)

Antonio verplaatst de economische logica hier naar een juridische, of beter gezegd: hij voegt een juridisch-contractueel element toe aan de economische afspraak en daarmee brengt hij de plot van het stuk ook een cruciale stap verder. Als hij het geld niet tijdig kan terugbetalen aan Shylock, dan heeft die laatste het recht zijn schuldenaar voor de rechtbank te dagen. Waarop Shylock repliceert, in een passage die hem bij Shakespeares tijdgenoten weinig sympathie zal hebben opgeleverd, maar eerder de bevestiging dat zijn mensensoort tot dat van de huichelaars behoort: ‘ik wou nu eens mijn goed hart tonen, alles vergeten wat je me ooit hebt aangedaan; ik wou nu eens vrienden zijn met jou en om die reden geen interest vragen (‘take no doit / Of usance’ staat er: geen duit dus (I, 3, 138-139)), maar goed je wil er niet van horen’. Om die reden stelt Shylock aan Antonio voor, ‘in a merry sport’ zoals hij zegt (I, 3, 144), dat hij tegen de gewoonte van zijn volk in de rente zal laten vallen, op voorwaarde weliswaar dat Antonio ermee instemt dat de Jood een pond vlees uit het lichaam van zijn debiteur mag snijden als die er niet in slaagt het geld tijdig terug te betalen – ‘an equal<sup>29</sup> pound / Of your fair flesh to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me’ (I, 3, 148-150). Het is pas in de rechtbankscène dat ons duidelijk zal worden dat Shylock mikt op een pond vlees dat hij in de akte bij de notaris heeft laten omschrijven als ‘nearest his heart’ (IV, 1, 251). De dood moet er met andere woorden op volgen, zo wreedaardig is deze Jood.

Antonio is evenwel nogal gerust op het welslagen van zijn weddenschap, omdat hij ervan overtuigd is dat hij bij de nakende terugkeer van zijn schepen opnieuw voldoende krediet zal hebben. Om die reden gaat hij zonder zorgen in het spelletje van Shylock mee, ook al probeert Bassanio hem ervan te overtuigen dat niet te doen. Wat elke toeschouwer op dat moment kan voorspellen, gebeurt natuurlijk ook: Antonio’s schepen blijven door omstandigheden op zee en hij moet het contract honoreren dat hij met de Jood aanging, ‘this merry bond’, zoals Shylock hem omschrijft op vers 172.

Shakespeare ontleende het motief van ‘the pound of flesh’ aan een hele reeks volksverhalen<sup>30</sup> die in zijn tijd bekend waren en die het Joodse volk associeerden met allerlei

bedreigingen. In veel afbeeldingen uit die tijd (een ervan siert de kaft van James Shapiro's *Shakespeare and the Jews*) zien we Joden vervaarlijk met messen zwaaien of kinderen van christenen achterna zitten. Zij zijn het besneden volk en zouden dus de gewoonte hebben om mensenvlees weg te nemen. De gedachte dat Joden bloeddorstige wezens zijn die christenen naar het leven staan (Christus wordt in die antisemitische logica ook gezien als een slachtoffer van de Joden), hing in de periode waarin Shakespeare zijn stuk schreef meer dan ooit in de lucht. Zoals ik daarnet al zei: we mogen niet vergeten dat Shakespeares tijdgenoten weinig kans zullen hebben gehad om joden als Shylock in levenden lijve te zien. Wel waren ze vertrouwd met de zogenaamde 'conversos', die zich na de Inquisitie op het Iberische schiereiland (in 1492 verbanden Ferdinand en Isabella alle Joden uit Spanje) in verschillende landen in Europa gingen vestigen. Een van die Iberische joden was Roderigo Lopez, de van oorsprong Joods-Portugese dokter die ook de lijfarts van koningin Elizabeth was. Hij was al 'converso' voor hij naar Engeland kwam: hij had een katholieke opleiding genoten aan de universiteit van Coimbra, maar stapte uiteindelijk over naar het protestantse geloof. In het voorjaar van 1594 werd Lopez het slachtoffer van een complot dat hem ervan verdacht in opdracht van de Spanjaarden een aanslag op de koningin te beramen. Lopez had Elizabeth willen vergiftigen, zei men: Joden stonden in de verbeelding van het volk ook bekend als gifmengers, die de neiging hadden waterbronnen te bezoedelen. De Joodse dokter werd uiteindelijk beschuldigd van hoogverraad, vermoedelijk ten onrechte. Maar degene die het complot tegen hem beraamd had, was dan ook niet de minste: het was de Earl of Essex, Robert Devereux, die hem erin luisde, een van de prominenten aan het Hof, met wie de koningin naar het einde van het decennium toe de nodige problemen begon te krijgen.<sup>31</sup> De beschuldigingen op grond waarvan Lopez in de zomer van 1594 werd geëxecuteerd, hadden zeker en vast ook hun oorsprong in culturele opvattingen over het soort waartoe de dokter behoorde. Ook al was hij 'technisch' gesproken een christen, 'deep down' werd hij toch nog als Jood gezien, met alle stereotiepe vooroordelen van dien. Zo is onder meer opgetekend dat toen Lopez bij zijn executie zijn blijvende geloof in Christus en in de koningin uitriep vele omstaanders hartelijk moesten lachen. Eens een Jood, altijd een Jood, zullen ze hebben gedacht: aangezien deze duivelse dokter geen ware liefde voelde voor Christus zal hij ook wel in staat geweest zijn om de koningin daadwerkelijk aan haar eind te doen komen.

Het vermoeden is groot dat Shakespeare zich kort na de executie van Lopez aan het schrijven van *The Merchant of Venice* zette.<sup>32</sup> Er bestaat consensus over het feit dat de zaak hoe dan ook zijn voornemen heeft gestuurd om een stuk te maken waarin een Jood een zo centrale rol speelde. Ook het gegeven dat zijn grootste concurrent, de een jaar eerder overleden

Christopher Marlowe, zoveel succes had gekend met zijn *The Jew of Malta*, zal die beslissing ongetwijfeld hebben beïnvloed. In het negende hoofdstuk van zijn Shakespeare-biografie, waarin *The Merchant of Venice* centraal staat, stelt Stephen Greenblatt zich zelfs voor dat Shakespeare zich onder het publiek bevond dat getuige was van de executie van Lopez en dat hij dus ook het gelach moet hebben gehoord van de omstaanders toen de (in hun ogen) valse Jood openlijk zijn geloof in Christus en in de koningin beled.<sup>33</sup> Greenblatts analogie is duidelijk: net zoals ze in 1594 konden lachen met de publieke executie van de Joodse dokter, zullen Shakespeares tijdgenoten gevonden hebben dat ook de Joodse woekeraar in deze komedie zijn verdiende loon kreeg. Meer nog, ze zullen gevonden hebben dat Shylocks al bij al tragische lot juist een van de redenen was waarom dit stuk als een komedie moest worden gezien. Het oorspronkelijke publiek van *The Merchant of Venice* zal niet alleen Shylocks verlies in de rechtszaal als een bron van amusement hebben beschouwd, ze zullen zich ook hebben verkneukeld in de scène waarin de karikaturale Jood vaststelt dat zijn dochter Jessica er met al zijn geld vandoor is (III, 1) en dat ze zelfs de turkooizen ring heeft verpatst die Shylock ooit van zijn overleden vrouw Leah kreeg.<sup>34</sup> Maar wat deed al dat gelach met Shakespeare zelf, vraagt Greenblatt zich af: ‘Was Shakespeare attracted or repelled by what went on at the foot of the scaffold?’<sup>35</sup> We kunnen de vraag natuurlijk niet met zekerheid beantwoorden, maar het is logisch dat Greenblatt ze stelt. Zeggen dat het volk Shylocks lotgevallen grappig vindt, is een ding. Zeggen dat de maker van Shylock dat ook vindt – de auteur van wie de Shakespeare-kritiek altijd heeft willen aantonen dat die boven elke vorm van plat populisme staat – is een ander. Greenblatts conclusie is dan ook even decisief als ze voorspelbaar is: ‘Shakespeare was clearly not altogether comfortable with this laughter.’<sup>36</sup>

Ik heb het voorlopig nog niet gehad over de tweede plotlijn in Shakespeares stuk, de lijn die rond Portia draait. Portia is een steenrijke jonge erfgename uit Belmont, een sprookjeseiland dat zich in de logica van het stuk niet ver van Venetië bevindt, maar dat in diezelfde logica toch in vele opzichten als een tegenwereld van Venetië wordt voorgesteld. Terwijl Venetië een plek is van conflict, van economisch gemarchandeer, van politieke en andere materialistische beslommingen, waar mensen elkaar iets wijsmaken of elkaar naar het leven staan, moeten we Belmont zien als de plek waar alles peis en vree is en waar de liefde onbekommerd regeert. Portia’s vader heeft in zijn testament laten opnemen dat wie zijn enig kind wil trouwen een raadsel moet kunnen oplossen. Het was immers zijn overtuiging dat de oplossing van dat raadsel enkel kan gebeuren door wie van onbesproken moreel gedrag is. Wie naar de hand van Portia dingt, moet de juiste keuze maken uit drie kistjes: een van goud, een van zilver en een van lood.

Elk kistje is voorzien van een uitspraak die de ware liefde van Portia (degene die het om haar persoon te doen is, niet om haar geld) probleemloos zal kunnen ontsluiten. In het juiste kistje zit een afbeelding van de jonge vrouw, in de andere twee respectievelijk een doodshoofd en de afbeelding van een zotskap.

Ook dat deel van het verhaal – waaraan Sigmund Freud in 1913 een bekend essay wijdde ('Das Motiv der Kästchenwahl') waarin hij de keuze voor het juiste kistje in verband brengt met de opdracht die King Lear bij het begin van het naar hem genoemde stuk aan zijn drie dochters geeft<sup>37</sup> – kon Shakespeare terugvinden in bronnen die hem bekend waren. Een van de verhalen uit Boccaccio's *Decamerone* bevat een vergelijkbaar motief, dat Shakespeare in *The Merchant of Venice* echter perfect naar zijn hand zet. Vanzelfsprekend is het juiste kistje datgene wat economisch gesproken het minste waard is, aangezien ware liefde zich niet laat terugbrengen tot economische overwegingen (de twee rijke prinsen van Marokko en Aragon laten zich vangen en kiezen respectievelijk voor het kistje van goud en van zilver), maar in een stuk waarin persoonlijk en economisch geluk sterk worden gelijkgeschakeld en waarin liefde en vriendschap voortdurend in termen van financiële transacties worden geduid, is dat niet meer dan een ironische toets. Echte liefde is immaterieel, lijkt Shakespeare enerzijds in de Portia-plot te willen zeggen, maar anderzijds is het even evident dat in de wereld waarin deze personages leven een man zonder geld nooit de hand van een rijke vrouw als Portia zou kunnen krijgen.

Wat er ook van zij, in de tweede scène van het derde bedrijf maakt Bassanio de juiste keuze, en Portia kan dus de zijne worden. Wanneer zij evenwel in diezelfde scène verneemt dat Bassanio's goede vriend Antonio op het punt staat gedood te worden ten gevolge van de lening die hij aanging met Shylock, stelt zij het huwelijk uit. Verkleed als man trekt ze samen met haar dienstster Nerissa naar het hof van de doge van Venetië, waar ze in het vierde bedrijf vermomd als advocaat Antonio's leven zal redden. In die bekende rechtbankscène blijft Shylock eisen dat de juridische afspraken rond de lening worden nagekomen. Ook al slaagt Antonio er met de hulp van anderen in het geld terug te geven, ja zelfs het driedubbele van dat bedrag, dan nog eist de hardvochtige Shylock de contractueel vastgelegde 'just pound of flesh' – 'just' zoals in 'wat het gerecht en de gerechtigheid hem moeten geven', maar ook zoals in 'precies'.

Dat Shylocks hardvochtigheid tussen het derde en het vierde bedrijf alleen maar is toegenomen, blijkt al meteen uit de eerste beschrijving die de Doge van hem geeft aan Antonio in deze scène. Shylock is op dat moment nog niet in de rechtszaal en de Doge spreekt Antonio aan in termen die bij Shakespeares oorspronkelijke publiek opnieuw doel zullen hebben

getroffen. Volgens de hoogste gezaghebber van de stad staat Antonio tegenover een creatuur dat werkelijk onmenselijk is: ‘a stony adversary, an inhuman wretch / Uncapable of pity, void and empty / From any dram of mercy’. (IV, 1, 3-5) De koppelingen tussen de kernwoorden zijn duidelijk: Shylock is geen echte mens (‘inhuman’) omdat hij de christelijke eigenschappen van de mens ontbeert: ‘pity’ (medeleven, naastenliefde) en ‘mercy’, barmhartigheid, een variant van dat medeleven, de pijn voelen van anderen als was ze de jouwe. Antonio repliceert op een manier die de dramatische situatie waarin hij zich bevindt goed samenvat en die meteen ook scherpstelt op de conceptuele tegenstelling waarbinnen we deze scène moeten begrijpen: de jood mag dan al een onmens zijn die wraak wil nemen, hij heeft wel de wet (‘justice’) aan zijn kant: ‘no lawful means can carry me / Out of his envy’s reach’ (IV, 1, 8-9) besluit Antonio en hij karakteriseert het verschil tussen hemzelf en de Jood als dat tussen een stoïcijn die in alle omstandigheden (ook, en vooral, omstandigheden die tot de dood leiden) de rust zelve blijft en een die zich laat leiden door de woede van zijn emoties: ‘I do oppose / My patience to his fury, and am armed / To suffer with a quietness of spirit, / The very tyranny and rage of his.’ (IV, 1, 9-12) De goede verstaander hoort in deze verzen mogelijk een ironische echo van de passage in de derde scène van het eerste bedrijf, waarin Shylock erop wees dat het geduldig ondergaan van lijden juist kenmerkend is voor het Joodse volk – altijd heb ik Antonio’s verwijten ondergaan met ‘a patient shrug’, zegt hij daar, ‘For suff’rance is the badge of all our tribe’. (I, 3, 108-109)

Meteen nadat Antonio zichzelf als een stoïcijn heeft omschreven, komt Shylock de rechtszaal binnen. In de film van Michael Radford waarover ik het hier eerder al had, heeft hij een zware tas bij zich waaruit hij later in de scène de weegschaal opdiept die hij heeft meegebracht om zijn pond vlees mee af te wegen. De weegschaal staat symbool voor de gerechtigheid, ongetwijfeld, maar in de film wordt ze ook al eerder in beeld gebracht, in de scène meer bepaald waarin Shylock achteraf gezien de ‘merry bond’ moet hebben verzonnen die ons uiteindelijk in de rechtszaal brengt. Op dat eerdere moment in de film zien we hem met Bassanio in een slagerij, waar Shylock schapenvlees gaat kopen voor zijn avondmaal – een pond schapenvlees, ongetwijfeld. Het vlees wordt ook in die scène afgewogen. Wanneer hij vervolgens Bassanio en Antonio in zijn kantoor ontvangt en het contract tot stand komt, ligt het vlees naast hem op tafel.

In de rechtszaal probeert De Doge meteen op Shylock in te praten door hem op de menselijkheid te taxeren die hij hem even daarvoor in zijn korte gesprek met Antonio nog leek te ontzeggen. Uiteindelijk zal Shylock zich toch wel barmhartig opstellen, neemt de Doge aan:

hij zal in werkelijkheid toch niet zo wreed zijn als zijn onbuigzame gedrag doet vermoeden? Als deze zaak tot haar afwikkeling komt, zo spoort hij Shylock hoopvol aan – in een formulering die evenwel vasthoudt aan de tegenstelling tussen de ‘vreemdeling’ en het eigen Venetiaanse volk – ‘Thou’lt show thy mercy and remorse more strange / Than is thy strange apparent cruelty’. (IV, 1, 19-20) Onder die mantel van wreedheid zit misschien toch wel een kern van barmhartigheid, probeert de Doge, en in het vervolg van zijn pleidooi appelleert hij verder aan Shylocks gevoel voor medeleven (op vers 26 bijvoorbeeld, waar hij aangeeft dat de Jood zeker wel van ‘pity’ kan getuigen, indien niet voor de persoon van Antonio, dan toch voor zijn ‘losses’).

We verwachten allemaal dat je je goed hart toont, besluit de Doge, maar Shylock wil vanzelfsprekend van geen buigen weten. Hij wil dat hem gegeven wordt wat hem contractueel toebehoort, en voor de zoveelste keer in het stuk verwijst hij naar de religieuze eed die hij daarbij gezworen heeft: ‘And by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and forfeit of my bond.’ (IV, 1, 35-36). Net als eerder in het stuk toont Shylock zich in het vervolg van deze passage een vaardig redenaar. Het zou een blaam zijn voor je stad, zo werpt hij de Doge toe, als ik niet kreeg waar ik recht op had. (IV, 1, 37-38) Maar hij toont zich vooral op een manier die onderstreept dat er geen redelijkheid is in zijn eis naar het pond vlees: ik verkies dat boven al het geld dat Antonio mij zou geven, zegt hij, omdat dat in mijn aard zit (‘it is my humour’ (IV, 1, 42)). Rede schiet hier hoe dan ook te kort, als verklaringmiddel: haat en afkeer zijn in het spel (‘a lodged hate and a certain loathing’ (IV, 1, 59)).

Antonio begrijpt op dat moment al lang dat het zinloos is het harde hart van de Jood tot zachtheid aan te sporen (IV, 1, 78-79), maar de Doge probeert nog een tweede keer om Shylock tot barmhartigheid aan te moedigen. Hij doet dat in een vers dat de wederzijdse logica van deze bij uitstek christelijke waarde centraal stelt en ook al vooruitwijst naar de uiteindelijke uitkomst van de rechtbankscène: ‘How shalt thou hope for mercy, rend’ring none? (IV, 1, 87) Hoe kan Shylock ooit zelf barmhartigheid verwachten als hij zelf nooit barmhartig is? In het onmiddellijke spoor van deze vraag wordt een nieuwe stap gezet in de dramatische afwikkeling van deze scène: er komt een jonge advocaat binnen. De toeschouwers weten dat het om de vermomde Portia gaat, terwijl de personages op scène denken dat ze met een zekere Balthazar te maken hebben die vanuit Padua naar Venetië is gekomen in opdracht van Bellario, ‘a learned doctor’ uit Rome die de Doge heeft geraadpleegd om deze lastige zaak tot een goed einde te brengen. (Klein detail: op het moment dat de advocaat wordt aangekondigd, is Shylock blijkens

de regie-aanwijzing ter hoogte van vers 120 op de zool van zijn schoen het mes aan het slijpen waarmee hij een pond vlees uit Antonio's lichaam wil snijden.)

In zijn eerste repliek bevestigt de advocaat het conceptuele conflict (de 'différend', zou Lyotard zeggen<sup>38</sup>) waarvoor de Venetiaanse rechtbank zich geplaatst ziet: de Jood heeft de Venetiaanse wet aan zijn kant (IV, 1, 175-176) en dus kan deze zaak enkel goed worden afgerond als hij zich barmhartig opstelt: 'Then must the Jew be merciful' (IV, 1; 179). Het is intussen de derde keer dat Shylock gevraagd wordt om barmhartig te zijn, maar ook dit keer geeft hij niet thuis. Waarom *moet* ik barmhartig zijn, vraagt hij zich gemaakt speels af: onttrekt barmhartigheid zich niet juist aan de orde van de verplichting? Balthazar (de vermomde Portia) geeft Shylock ook op dat punt gelijk. In een bekende passage over het christelijke ideaal van de barmhartigheid zegt ze dat het beginsel inderdaad niet volgens de eis van de verplichting werkt ('The quality of mercy is not strained' (IV, 1, 180)), zoals de wet en de aardse gerechtigheid, maar volgens de logica van het hart. Barmhartigheid is een attribuut van God (IV, 1, 192): het is een gave waarvoor we bidden – wij, christenen, bedoelt Portia vanzelfsprekend – en het is een kwaliteit die om die reden redding brengt. Barmhartigheid is met andere woorden nodig om de hardheid van de wet bij te sturen, maar aan Shylock is een christelijk pleidooi vanzelfsprekend verloren. 'I crave the law' (IV, 1, 203), besluit hij, en wanneer de jonge advocaat aangeeft dat er in dat geval geen andere uitkomst is dan die wet te volgen (ook de Doge kan de wet immers niet buigen), prijst Shylock Balthazar als wijs voor zijn leeftijd (IV, 1, 248) en in termen die zijn affiliatie met het Joodse volk duidelijk maken: deze advocaat is zo wet-vast dat hij de vergelijking met een oud-testamentische held verdient: 'a Daniel come to judgement' (IV, 1, 220).

Antonio moet zich dus stilaan klaarmaken voor het onvermijdelijke: 'You must prepare your bosom for his knife', zegt Balthazar/Portia (IV, 1, 242 en ook 249: 'lay bare your bosom'). Op dat moment wordt de ommekeer in de scène eigenlijk al voorbereid, al kunnen de meeste personages dat natuurlijk niet vermoeden, Shylock al helemaal niet. Balthazar vraagt hem om een weegschaal, zodat Shylock de 'pound of flesh' precies kan afmeten en hij voegt eraan toe dat de Jood zich ook klaar moet houden om Antonio's onvermijdelijke bloeden te stelpen. 'Twere good you do so much for charity' (IV, 1, 258), zegt Portia, maar ook van die christelijke kwaliteit moet Shylock vanzelfsprekend niet weten. Er staat niets in het contract over bloed, antwoordt hij ('Is it so nominated in the bond?'; IV, 1, 256) en met die opwerping bezegelt hij in zekere zin zijn eigen lot, zoals we zo meteen zullen zien.



Antonio krijgt vervolgens het laatste woord. Afhankelijk natuurlijk van hoe de acteur in kwestie die woorden uitspreekt, lijkt hij zich neer te leggen bij wat er wettelijk moet staan te gebeuren. Hij vraagt aan Bassanio dat die de herinnering aan hem levend zou houden – ‘Speak me fair in death’ (IV, 1, 272), traditioneel het teken van de ware vriendschap<sup>39</sup> – maar hij doet dat in termen die velen hebben aangemoedigd om in zijn verhouding tot Bassanio meer te zien dan zomaar vriendschap. Hoe dan ook, het verdict lijkt gevallen, en Balthazar spreekt Shylock nog een laatste keer toe in termen die ondubbelzinnig aangeven dat de rechtbank tot haar oordeel komt op grond van de wet:

PORTIA: A pound of that same merchant’s flesh is thine.

The court awards it, and the law doth give it.

SHYLOCK: Most rightful judge!

PORTIA: And you must cut this flesh from off his breast;

The law allows it, and the court awards it.

SHYLOCK: Most learned judge! A sentence: [*to Antonio*] come, prepare. (IV, 1, 296-301)

We zijn op dat moment klaar voor het meest dramatische moment van het stuk, waarop Shylock, met zijn vers geslepen mes in de aanslag, zich klaar maakt om te snijden. (In de film van Radford houdt Shylock eerst een kort gebed, waarbij hij zijn hand voor zijn neergeslagen ogen houdt.) Portia heeft in de meeste voorstellingen op datzelfde moment Shylocks ‘bond’ in de hand en ze lijkt plots tot een nieuw inzicht te komen (‘Tarry a little. There is something else.’ (IV, 1, 302), een inzicht dat in zekere zin door Shylock zelf is aangebracht. Er staat in het contract inderdaad niets over bloed; er staat enkel dat Shylock recht heeft op een pond vlees. Het is een moment in de redenering van deze advocaat dat vanzelfsprekend allerlei vragen oproept en dat ook bij juristen tot veel gefronste wenkbrauwen heeft geleid.<sup>40</sup> Maar de narratieve crux van Portia’s juridische epifanie ligt wel in het verlengde van de woeker-logica waarvoor de Jood bekend staat. ‘Usury’ gaat inderdaad over meer vragen dan je gegeven hebt: het gaat over een surplus nemen op datgene wat je tijdelijk afgestaan hebt.<sup>41</sup> De Jood wil niet alleen vlees, hij wil daar ook nog iets bovenop, bloed. Wat we ook mogen denken van de juridische spitsvondigheid van Portia, in het stuk zelf zorgt ze voor de goede afloop, en dus voor de komische ommekeer, zeker wanneer de advocaat eraan toevoegt dat de Venetiaanse wet (het instrument waaraan Shylock zich zo graag wou houden) voorziet dat als Shylock ook

maar een druppel van Antonio's bloed vergiet, zijn bezittingen verbeurd kunnen worden verklaard. Shylock probeert nog terug te krabbelen door in plaats van het vlees toch voor het geld te kiezen zoals hem eerder in de scène was voorgesteld ('pay the bond thrice / And let the Christian go' (IV, 1, 316-317)), maar alweer is Portia hem te slim af. Ze wijst erop dat er een wet bestaat die wil dat vreemdelingen die Venetianen naar het leven staan, zelf met de dood bestraft kunnen worden, tenzij de Doge daar in zijn barmhartigheid anders over beslist. In de christelijke logica van het stuk ligt het natuurlijk voor de hand dat de Doge besluit om Shylocks leven te sparen, al was het maar om duidelijk te maken dat christenen anders/menselijker redeneren dan joden: 'That thou shalt see the difference of our spirit', zegt de Doge, 'I pardon thee thy life before thou ask it.' (IV, 1, 365-366) Maar de juridische uitkomst van de zaak is wel dat een groot deel van zijn bezittingen overgaan naar Antonio, die bovendien, zoals we intussen al weten, eist dat Shylock zich zal bekeren tot het christendom. Deze eis, die Antonio voor alle duidelijkheid voorstelt als het resultaat van een 'favour' (IV, 1, 383) wordt door de Doge vanzelfsprekend onderschreven: 'He shall do this, or else I do recant / The pardon that I late pronounced here' (IV, 1, 388-389). Shylock kan niet anders dan instemmen met de woorden waarvan we oorspronkelijk zijn vertrokken ('I am content') en hij verlaat de rechtszaal, 'not well' zoals hij zelf zegt. 'Exit Jew' besluit de kille regieaanwijzing in de meeste edities van Shakespeares tekst.

\*\*\*

De enige voor wie het stuk dus niet goed afloopt, is Shylock, maar zoals we gezien hebben, is het maar de vraag of Shakespeares tijdgenoten dat een groot probleem zullen hebben gevonden. Binnen de logica waarmee zij wellicht naar het stuk zullen hebben gekeken, is hij immers niet het slachtoffer, maar degene die een halsmisdaad heeft gepleegd. Hij mag zichzelf dan wel als slachtoffer zien, de absolute hardvochtigheid waarmee hij tot in de rechtbank blijft vasthouden aan zijn contractuele eis – ook al zorgt die eis voor de dood van een medemens – wordt het hele stuk door voorgesteld als een inbreuk tegen de meest centrale van de christelijke deugden. Iemand die zich zo meedogenloos opstelt, kan werkelijk geen goed (christelijk) mens zijn, zal het publiek ten tijde van de eerste opvoeringen van Shakespeares stuk hebben gedacht.

Vier eeuwen later is het heel wat moeilijker om dat stuk vanuit een dergelijk perspectief te lezen. Onze kennis van en onze gevoeligheid voor de geschiedenis van de Joden heeft ervoor gezorgd dat wij ons alvast niet meer kunnen vinden in een interpretatie die niet alleen stelt dat

Shylock zijn verdiende loon krijgt, maar die in dat loon ook nog eens een bron van vermaak zoekt. Met wat het Joodse volk in de twintigste eeuw heeft meegemaakt, is het bijvoorbeeld al moeilijk om bij Shylocks verwijzing naar ‘the badge of all our tribe’ niet meteen te denken aan de gele ster die de Joden ten tijde van de Tweede Wereldoorlog moesten dragen. Die was op zich overigens een historisch overblijfsel van vergelijkbare zichtbare tekenen waarmee de Joden zich in het getto van het vroegmoderne Venetië al dienden te identificeren.

In hedendaagse voorstellingen van *The Merchant of Venice* (zoals die van Peter Sellars waarnaar ik bij het begin van deze tekst verwees) wordt de racistische tegenstelling tussen Joden en christenen die het stuk als een gegeven voorstelt dan ook vaak geproblematiseerd. Doorgaans wordt in deze voorstellingen begrip gevraagd voor het perspectief van Shylock, zoals hij dat bijvoorbeeld formuleert in een vaak geciteerde passage uit de eerste scène van het derde bedrijf waarin hij zijn voornemen om tot het bittere eind met zijn rechtszaak door te gaan voor het eerst scherp formuleert: ‘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. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.’ (III, 1, 54-68) Shylocks vragen spreken niet alleen voor zich – een Jood is ook een mens, en om die reden verdient hij het niet om anders bejegend te worden – ze ondermijnen ook de tegenstelling tussen christenen en Joden die het stuk op andere plaatsen ondersteunt.

Zoals John Gross in zijn boek over de figuur van Shylock heeft aangetoond, duurde het een hele tijd tot na de Tweede Wereldoorlog vooraleer de Joodse woekeraar als een volwaardig, ‘rond’ personage werd gespeeld, met een eigen identiteit en authentieke, zich ontwikkelende gevoelens.<sup>42</sup> Traditioneel was Shylock een wandelend cliché, die in het stuk ook maar een bijrol vervulde: hij komt zoals ik al aangaf in maar vijf scènes voor. In de meeste hedendaagse producties van Shakespeares stuk is hij veel meer dan zomaar een nevenpersonage. Hij is bovendien niet langer de clichématige wreedaard die bovenal zijn geld bemint en menselijke verhoudingen ondergeschikt maakt aan financieel gewin. Meer nog, door de sympathie die in deze producties voor hem gevraagd wordt, komen de andere personages in een minder positief daglicht te staan. Zij blijken uiteindelijk niet minder behekt door economische overwegingen.

In de meeste hedendaagse producties (ook bij Sellars was dat het geval) wordt de oorspronkelijke setting van het stuk verplaatst naar een andere door kapitaal en koopkracht gedomineerde omgeving waarvan de personages oppervlakkige uitwassen zijn: *nouveaux* en *nouvelles riches* voor wie geld het enige is wat echt telt. Om al deze redenen is het voor ons dan ook zo goed als onmogelijk geworden om *The Merchant of Venice* als een ‘gewone’ komedie te zien. Komедies zijn stukken waarbij we even kunnen wegdromen. Komедies zijn *feelgood* stukken en dat is dit stuk in onze ogen allerm minst. Het is een ‘unpleasant play’ vond W.H. Auden,<sup>43</sup> ‘onaangenaam’ omdat het ons met het gevoel achterlaat dat wat in dit stuk als een norm wordt voorgesteld uiteindelijk behoorlijk ambivalent is en wat als een oplossing wordt gezien op zijn beurt niet minder dan een probleem.

Harold Bloom gaat in zijn uiteindelijke inschatting van *The Merchant of Venice* nog een stap verder: ‘One would have to be blind, deaf, and dumb’, schrijft hij met zijn bekende gevoel voor overdrijving, ‘not to recognize that Shakespeare’s grand, equivocal comedy *The Merchant of Venice* is nevertheless a profoundly anti-Semitic work’.<sup>44</sup> Als het stuk ‘unpleasant’ is in de betekenis die Auden aan dat woord geeft, dan is dat omdat het ons ongemakkelijk doet voelen en ook voor Bloom is dat zo. ‘Shylock is going to go on making us uncomfortable’, schrijft hij.<sup>45</sup> Het ongemak zit dan niet alleen in het feit dat er aan dit Joodse personage dingen worden aangedaan die op zich niet echt in een komedie thuishoren, maar ook in ons gevoel dat Shakespeare toch niet geassocieerd kan worden met een verderfelijke ideologie als het antisemitisme. Ook al is dat een ideologie waarvan Shakespeares cultuur ongetwijfeld doordrongen is, we kunnen ons hoe dan ook niet voorstellen dat Shakespeare er een spreekbuis van zou zijn. Shakespeare zou boven dergelijke zaken moeten staan, althans de Shakespeare zoals wij ons die voorstellen, een auteur die zich in onze ogen tot geen enkele ideologie laat terugbrengen. Shakespeare een antisemiet? De vraag stellen alleen al bezorgt ons het soort ongemak dat Shakespeare volgens Stephen Greenblatt gevoeld moet hebben toen hij de omstanders hoorde lachen bij de executie van Roderigo Lopez. Voor alle duidelijkheid: Bloom heeft er in tegenstelling tot Greenblatt geen probleem mee om Shakespeare van antisemitisme te betichten. In zijn ogen is het zelfs zo dat Shylock het soort creatie is geworden dat uiteindelijk aan Shakespeares controle is ontsnapt.<sup>46</sup> Bij het begin van het stuk is hij volgens Bloom nog duidelijk het soort karikatuur waarmee Shakespeare zijn publiek gewoon wou vermaken (net als Barabas in Marlowes *Jew of Malta* dat is), maar ergens in het stuk begint Shylock in Blooms ogen een identiteit en een leven van zichzelf te krijgen, terwijl de parameters van het stuk dat eigenlijk niet toelaten. Om die reden, zo gelooft Bloom, moet Shakespeare Shylock uiteindelijk

straffen zoals hij dat op het einde van het vierde bedrijf gedaan heeft. Shylock is uiteindelijk ‘the wrong Jew in the right play’<sup>47</sup> – Shakespeares komedie stuk verwacht een clichématige karikatuur, maar dat is de Jood op het einde van het vierde bedrijf al lang niet meer.

Bij wijze van afronding van deze tekst plaats ik Stanley Cavell nog een tweede keer tegenover Harold Bloom. Voor Cavell is de vraag of Shakespeares stuk antisemitisch *is* dan wel of het ons *toont* wat het betekent om antisemitisch te zijn (of een andere vorm van racisme te belijden) volkomen naast de kwestie.<sup>48</sup> Als we zouden beweren dat we die vraag kunnen beantwoorden, aldus Cavell, dan zouden we ervan uitgaan dat we ons eigen gedrag niet alleen perfect kunnen inschatten, maar ook dat we tegelijkertijd afstand kunnen nemen van dat gedrag. En dat kunnen we blijkens dit stuk niet echt: ‘The inability to recognize and acknowledge (...) the unpleasant Shylock’s incoherent grief’, zo besluit Cavell zijn analyse van het stuk, ‘is something I understand the play to offer as an image of the perpetual failure to recognize the unfathomable reach and spread of lethal radiation in racial distortion and fumbling. Shakespeare’s play has struck me as unique in the fullness of this perception.’<sup>49</sup> Anders gezegd: *The Merchant of Venice* houdt ons de spiegel voor van onze omgang met mensen die anders zijn dan wij, mensen die we niet kunnen begrijpen omdat ze niet op dezelfde manier redeneren zoals wij dat doen. En die spiegel blijft ons weinig fraais tonen.

Cavells ‘perpetual failure’ brengt me terug bij het vertrekpunt van deze tekst: de uitspraak van Peter Sellars dat *The Merchant of Venice* in wezen gaat over ‘choices facing a new generation’. Moeten we het stuk dan zo zien, ook in de ogen van Sellars, dat elke nieuwe generatie hoe dan ook steeds dezelfde fouten zal maken en er om die reden dus telkens opnieuw niet in zal slagen het juiste te doen, ‘to answer things faithfully’, zoals Portia dat stelt in haar slotvers? In het stuk behoort behalve Antonio en Shylock (en nog een paar andere minder centrale oudere personages, zoals Tubal en de Doge) zowat iedereen tot de nieuwe generatie, maar in de twee hedendaagse producties waarover het hier eerder ging – de voorstelling van Sellars en de film van Radford – boezemt het gedrag van de jongeren niet noodzakelijk meer vertrouwen in dan dat van de generatie ervoor. Ze zijn niet minder op geld belust en evenzeer in staat menselijke verhoudingen te definiëren als economische koopwaar. In Radfords film is het zelfs zo dat het slotvers van Portia dat we spontaan als een morele uitspraak zouden zien, finaal gereduceerd wordt tot de seksuele innuendo die de rest van het vijf bedrijf domineert. In plaats van ‘we will answer all things faithfully’ zegt ze dat zij dat zal doen (‘I’), en ze nodigt hem uit mee naar boven te gaan: de ‘faithfulness’ kan enkel nog slaan op de seksuele trouw die Portia haar nieuwe echtgenoot Bassanio met heel wat knipogen belooft. Maar wie gelooft haar

uiteindelijk nog, en wie hem? In de loop van het stuk hebben ze beiden voldoende getoond dat ze zich op momenten dat ze dat nodig vinden anders kunnen voordoen dan ze zijn.

De film van Michael Radford eindigt uiteindelijk niet met de scène waarin Portia de woorden uitspreekt waarmee ik deze bijdrage ben begonnen. We krijgen na de slotwoorden uit Shakespeares vijfde bedrijf nog een afsluitend beeld van Jessica, Shylocks dochter, die op haar eentje over het water staat te turen dat Belmont van Venetië scheidt. Mogelijk beseft ze nu pas goed welke rol ze heeft gespeeld in de tragedie die haar vader over zichzelf heeft afgeroepen. Mogelijk kijkt ze ook met weemoed terug naar de stad waarin ze toch nog een beetje zichzelf had kunnen zijn. In Radfords film heeft ze de turkooizen ring om haar vinger die haar vader ooit van zijn vrouw (Jessica's moeder) kreeg en waarvan Shylock in het stuk te horen krijgt dat Jessica die heeft verkocht. Dat heeft ze in deze film blijkbaar niet gedaan, weer een leugen erbij dus. Jessica heeft eigen keuzes gemaakt – ze heeft gekozen voor een christelijke man en ze zal dus opgenomen worden in de Venetiaanse maatschappij – maar de kans dat ook die keuze niet de juiste is geweest, wordt in het slotbeeld van Radfords film meer dan gesuggereerd.

Net voor de laatste beelden van Shylocks dochter hebben we ook Shylock zelf nog even gezien, de nieuwe Shylock, de verse 'converso'. We zien hem in een habijt dat niet langer het Joodse is. Hij staat voor de deur van de synagoge waar we hem bij het begin van de film naar buiten zagen komen en waar zijn voormalige soortgenoten nu opnieuw naar binnen gaan. De deur gaat onherroepelijk dicht, en Shylock blijft buiten alleen achter. *Exit Jew*, inderdaad. Of toch niet? Het slot van Michael Radfords film maakt duidelijk dat we het einde van *The Merchant of Venice* niet noodzakelijk moeten zien zoals Harold Bloom het zag. Volgens Bloom moest Shylock op het einde van het vierde bedrijf verdwijnen uit het stuk omdat er in het fraaie Belmont waar deze komedie goed moest eindigen van zijn Joodse aanwezigheid geen sprake mocht zijn. Maar Radford herinnert er ons op het eind van zijn film aan dat Shylocks leven na dat proces nog doorgaat – dat het zelfs in zekere zin opnieuw begint. In de inleiding tot zijn mooie boek over de 'afterlives' van Shylock – het gaat onder meer over de terugkeer van de Joodse woekeraar in teksten van Heine, Proust, Borges en Philip Roth<sup>50</sup> – stelt Kenneth Gross zich voor dat hij na het proces met Shylock door de steegjes van Venetië wandelt en hem de vraag stelt die elke nieuwe lectuur van Shakespeares stuk bij hem oproept: Wat dacht je nu echt, Shylock? Dacht je nu werkelijk dat je je zin zou krijgen?<sup>51</sup> De vraag mag niet verkeerd worden begrepen; ze moet dus op de juiste manier worden gesteld – op een manier die Shylock in staat stelt om zo onbezorgd mogelijk met ons ergens naar binnen te gaan (bij hem thuis of bij ons,

dat maakt niet uit) en ons ‘faithfully’ van antwoord te dienen, het antwoord waarop we nu al meer dan vierhonderd jaar wachten.

---

<sup>1</sup> Ik heb voor deze bijdrage ook gebruik gemaakt van het (deel)hoofdstuk over *The Merchant of Venice* dat ik schreef voor Jo De Vos, Jürgen Pieters en Laurens De Vos, *Shakespeare. Auteur voor alle seizoenen*, Tiel: Lannoo, 2016, 193-203. Een drietal paragrafen uit beide teksten zijn zo goed als identiek. Ik heb me bij mijn lectuur van het stuk behalve door de bronnen die later nog apart geïdentificeerd worden ook laten inspireren door C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 1959, 163-191; Catherine Belsey, *Why Shakespeare?*, Basingstoke: MacMillan, 2007, 149-168; Martin Coyle (ed.), *The Merchant of Venice: Contemporary Critical Essays. New Casebooks Series*, Basingstoke: MacMillan, 1998; Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, St. Albans: Paladin, 1974, 71-114; René Girard, *Shakespeare. Het schouwspel van de afgunst*, Tiel: Lannoo, 1995, 334-346; John Gross, *Shylock. A Legend and its Legacy*, New York: Simon and Schuster, 1992; Kenneth Gross, *Shylock is Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006; Alan Sinfield, ‘How to Read *The Merchant of Venice* Without Being Heterosexual’, in: id., *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*, London: Routledge, 2006, 53-67.

<sup>2</sup> ‘It is now our time’: Peter Sellars’ *The Merchant of Venice*, te zien op <https://vimeo.com/20389329?lite=1>

<sup>3</sup> Jürgen Pieters, ‘Theater in het hart van de marge. Sellars speelt Shakespeare’, in: id., *De honden van King Lear. Beschouwingen over hedendaags theater*, Groningen: Historische Uitgeverij, 1999, 110-127. Een versie van die tekst verscheen oorspronkelijk in het *Nieuw Wereldtijdschrift*, 12, 2, 1995.

<sup>4</sup> Het stuk bevat ook een aantal komische scènes met een ‘clown’, Lancelot Gobbo (‘Giobbe’ in de Arden-editie), over wie het verder in deze bijdrage niet zal gaan. Lancelot is eerst hulpje bij Shylock, maar loopt over naar het huishouden van Bassanio. Ook Lancelots blinde vader maakt in een van die scènes zijn opwachting.

<sup>5</sup> De vermelding van Shakespeares tekst in de *Stationer's Register* (22 juli 1598) geeft de dubbele titel: ‘a book of *The Merchant of Venice* or otherwise called *The Jew of Venice*’. In de Oxford-editie van Stanley Wells en Gary Taylor (en dus ook in de Norton-uitgave) klinkt de volledige titel als volgt: ‘The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice.’ In 1701 maakt George Granville een bewerking van Shakespeares stuk onder de titel *The Jew of Venice*.

<sup>6</sup> Peter Ackroyd, *Shakespeare. The Biography*, London: Vintage Books, 2006, 271. John Southworth is daar in zijn boek over Shakespeares acteercarrière ook van overtuigd: John Southworth, *Shakespeare The Player. A Life in the Theatre*, Stroud: Sutton Publishing, 2000, 107.

<sup>7</sup> Zie bijvoorbeeld René Weis, *Shakespeare Revealed. A Biography*, London: John Murray, 2007, 234-235.

<sup>8</sup> Weis, *Shakespeare Revealed*, 148-149.

<sup>9</sup> Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1999, 191.

<sup>10</sup> Bloom, *The Invention of the Human*, 191.

<sup>11</sup> Bloom, *The Invention of the Human*, 191.

<sup>12</sup> Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. (‘Updated edition’ van een oorspronkelijk in 1987 verschenen boek waarin het maar over ‘six plays’ ging. De nieuwe editie bevat een extra hoofdstuk over *Macbeth*.)

<sup>13</sup> Stanley Cavell, ‘Saying in *The Merchant of Venice*’, in: Susannah Carson (ed.), *Shakespeare & Me. 38 Great Writers, Actors, and Directors on what the Bard means to them – and us*, London: Oneworld Publications, 2014, 251-261. (De tekst verscheen oorspronkelijk in Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier (eds.), *Shakespeare and the Law: A Conversation among Disciplines and Professions*, Chicago: University of Chicago Press, 2013.)

<sup>14</sup> Cavell, ‘Saying in *The Merchant of Venice*’, 258.

<sup>15</sup> Cavell, ‘Saying in *The Merchant of Venice*’, 251;

<sup>16</sup> Cavell, ‘Saying in *The Merchant of Venice*’, 251-252.

<sup>17</sup> Cavell, ‘Saying in *The Merchant of Venice*’, 252.

---

<sup>18</sup> Interessant genoeg (maar ongetwijfeld niet toevallig) is dat ene vers in de film van Michael Radford weggefallen.

<sup>19</sup> We weten dat het in de praktijk anders is: zo wijst Stephen Greenblatt er in zijn biografie van de Bard op dat de vader van Shakespeare zelf tot twee keer toe beschuldigd werd van het vragen van woekerrente. 'He may not have known any Jews', zegt Greenblatt over Shakespeare, 'but he would certainly have known usurers'. Stephen Greenblatt, *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, New York and London: Norton, 2004, 271.

<sup>20</sup> Zo bijvoorbeeld in de uitvoerige inleiding die John Drakakis schreef bij zijn editie van het stuk voor de 'Third Series' van de Arden Shakespeare: Drakakis, 'Introduction', tot id. (ed.), *The Merchant of Venice*, London: Bloomsbury, 2010, 8-17.

<sup>21</sup> Jacques Le Goff, *La bourse et la vie. Economie et religion au Moyen Age*, Paris: Hachette, 1986. Nederlandse vertaling: *De woekeraar en de hel. Economie en religie in de Middeleeuwen*, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1987.

<sup>22</sup> Mattheus 5: 38-45, waarin het overigens ook over het lenen van geld gaat:

38 Gij hebt gehoord, dat gezegd is: Oog om oog, en tand om tand.

39 Maar Ik zeg u, dat gij den boze niet wederstaat; maar, zo wie u op de rechterwang slaat, keert hem ook de andere toe;

40 En zo iemand met u rechten wil, en uw rok nemen, laat hem ook den mantel;

41 En zo wie u zal dwingen een mijl te gaan, gaat met hem twee mijlen.

42 Geeft dengene, die iets van u bidt, en keert u niet af van dengene, die van u lenen wil.

43 Gij hebt gehoord, dat er gezegd is: Gij zult uw naaste liefhebben, en uw vijand zult gij haten.

44 Maar Ik zeg u: Hebt uw vijanden lief; zegent ze, die u vervloeken; doet wel dengenen, die u haten; en bidt voor degenen, die u geweld doen, en die u vervolgen;

45 Opdat gij moogt kinderen zijn uws Vaders, Die in de hemelen is; want Hij doet Zijn zoon opgaan over bozen en goeden, en regent over rechtvaardigen en onrechtvaardigen. (de tekst is afkomstig van [www.statenvertaling.net](http://www.statenvertaling.net))

<sup>23</sup> Exodus 21: 24.

<sup>24</sup> W.H. Auden, 'Brothers & Others', in: id., *The Dyer's Hand & Other Essays*, London: Faber & Faber, 218-235. Het essay is gebaseerd op de 'lecture' over *The Merchant of Venice* die Auden op 27 november 1946 gaf aan de New School for Social Research in New York, in het kader van een cursus over Shakespeare. Zie daarvoor W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, ed. by A. Kirsch, Princeton: Princeton University Press, 2000, 75-85.

<sup>25</sup> Ik ontleen deze informatie aan het eerste hoofdstuk van James Shapiro, *Shakespeare and the Jews*, New York: Columbia University Press, 1996. Shapiro's boek bevat ook een uitvoerige cultuurhistorische analyse van *The Merchant of Venice*.

<sup>26</sup> Iets eerder in dezelfde scène wijst Shylock daar ook al op wanneer Bassanio hem uitnodigt op een etentje met Antonio. Zaken wil ik doen met je, zegt Shylock, maar daar houdt het ook mee op: 'I will buy with you, sell with you, talk with you, walk with you and so following. But I will not eat with you, drink with you nor pray with you.' (I, 3, 31-34)

<sup>27</sup> Zie daarvoor Auden, 'Brothers & Others', 223.

<sup>28</sup> Auden wijst erop dat er ook christelijke theologen zijn die de passage anders lezen: zie Auden, 'Brothers & Others', 224. Hij gaat er ook van uit dat in de christelijke logica Antonio eigenlijk ook een zonde begaat door zich borg te stellen voor Bassanio: in wezen is dat een beginsel ('surety') dat enkel God toekomt. Ook voor Auden is het duidelijk dat er in de verhouding tussen Antonio en Bassanio veel meer aan de hand is dan gewone vriendschap: 'Brothers & Others', 231-232.

<sup>29</sup> Het adjectief wijst al vooruit naar de rechtbankscène, meer bepaald naar het moment waarop Portia zal zeggen dat het pond precies een pond moet zijn – hier is het een 'equal pound', daar 'a just pound' (IV, 1, 323).

<sup>30</sup> Daarvan is de meest genoemde, ook de vermoedelijke rechtstreekse bron voor Shakespeare, de verhalenbundel *Il Pecorone* (De Dwaas), van de veertiende-eeuwse Florentijn Ser Giovanni. Een druk ervan verscheen in Milaan in 1558.

<sup>31</sup> Essex viel definitief in ongenade na zijn weinig succesvolle campagne in Ierland in 1599. Begin 1601 werd hij beschuldigd van hoogverraad en geëxecuteerd.

<sup>32</sup> Sommigen zien een allusie op Lopez in de verzen uit de rechtbankscène waarin Graziano, Bassanio's vriend, Shylock verwijt geregeerd te worden door dezelfde hondenzel die ooit in het lijf huisde van een wolf ('lupus'/'Lopez') die werd opgehangen voor moord: 'Thy currish spirit / Governed a wolf who, hanged for human slaughter, / Even from the gallows did his fell soul fleet, / And, whilst thou lay'st in thy unhallowed dam, / Infused itself in thee;' (IV, 1, 132-136)

<sup>33</sup> Greenblatt, *Will in the World*, 276.

<sup>34</sup> Ze zou de ring verkocht hebben voor een aap, verneemt Shylock van Tubal, die het verhaal heeft van een handelaar uit Genoa. (III, 1, 196-107)



---

<sup>35</sup> Greenblatt, *Will in the World*, 278.

<sup>36</sup> Greenblatt, *Will in the World*, 286.

<sup>37</sup> Sigmund Freud, 'Das Motiv der Kästchenwahl': elektronisch voorhanden op <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-911/1>. Freuds vergelijking met de openingsscène uit *King Lear* spreekt niet echt in het voordeel van Bassanio: aangezien hij de lof kan zingen van een loden kistje, moet hij wel een praatjesmaker zijn, zegt Freud, zeker als je hem vergelijkt met de eerlijke Cordelia die 'at a loss for words' blijft wanneer ze wordt gevraagd haar vaderliefde te belijden. Zie ook Sarah Kofman, *Conversions. Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne*, Paris: Galilée, 1987.

<sup>38</sup> Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris: Minuit, 1984. De Doge gebruikt zelf ook de term 'difference' wanneer hij aan Balthazar/Portia vraagt of hij/zij vertrouwd is met de zaak. (IV, 1, 168)

<sup>39</sup> De *locus classicus* is Cicero's *Laelius vel de amicitia*: Cicero, *Over ouderdom & over vriendschap*, Amsterdam/Leuven: Ambo/Kritak, 1999. Zie ook Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris: Galilée, 1994.

<sup>40</sup> Shakespeares stuk is een centrale tekst in de recente geschiedenis van de Law and Literature-beweging. Het stuk komt al uitvoerig aan bod in een van de funderende boeken van de benadering, Richard Posner, *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1988. Een goede synthese van Posners visie op het proces in *The Merchant* geeft Richard Posner, 'Remarks on Law and Literature', in *Chicago Unbound*, 23 Loyola University Chicago Law Journal 181 (1991). Zie ook David Conter, 'Eagleton, Judge Posner, and *Shylock v. Antonio*', *McGill Law Journal/Revue de droit de McGill*, 35, 1991, 905-920 en Richard Posner & Charles Fried, *Shylock on Trial. The Appellate Briefs*, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

<sup>41</sup> Zie daarvoor bijvoorbeeld Le Goff, *De woekeraar en de hel*, 35-36.

<sup>42</sup> Gross, *Shylock. A Legend & Its Legacy*, 324 e.v.

<sup>43</sup> Auden, 'Brothers & Others', 221.

<sup>44</sup> Bloom, *The Invention of the Human*, 171. Voor een tegengestelde kijk op het vermeende antisemitisme van het stuk zie Mark Yaffe, *Shylock and the Jewish Question*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

<sup>45</sup> Bloom, *The Invention of the Human*, 191.

<sup>46</sup> Bloom, *The Invention of the Human*, 176.

<sup>47</sup> Bloom, *The Invention of the Human*, 172. Om zijn punt te kunnen maken moet Bloom Shakespeare en Shylock tegenover elkaar plaatsen. Een andere lectuur, waarbij Shylock gezien wordt als een intrinsiek deel van Shakespeares identiteit vinden we in Kenneth Gross' bijzonder mooie *Shakespeare is Shylock*.

<sup>48</sup> Cavell, 'Saying in *The Merchant of Venice*', 257.

<sup>49</sup> Cavell, 'Saying in *The Merchant of Venice*', 261.

<sup>50</sup> Een nieuwe, schitterende toevoeging aan de lijst is er in het voorjaar van 2016 gekomen met de roman *Shylock is my Name* van Howard Jacobson.

<sup>51</sup> Gross, *Shylock is Shakespeare*, 1.