



# Szekspirowskie okruszyny: cytat jako przywłaszczenie w perspektywie schematu komunikacji Jakobsona

## Wprowadzenie

*Stracone zachody miłości* to komedia o języku: nie tylko o tym, jak mowa odzwierciedla status społeczny, lecz także o osobliwej autonomii języka, o tym, jak wielką władzę posiada on nad użytkownikami, z jaką łatwością nas determinuje, a jednocześnie jak trudno nad nim zapanować<sup>1</sup>. Podczas gdy w *Makbecie* przepowiednia budzi w bohaterze marzenia o wielkości i kieruje go ku zgubie, we wspomnianej komedii Szekspir tropi inną pułapkę. Tu nieporadne pragnienie naśladowania stojących wyżej i godniejszych przez maluczkich prowadzi do żalonych, aczkolwiek zabawnych językowych nadużyć. Jedna z postaci tak komentuje zachowanie tych, którzy usiłują przyswoić sobie sposób mówienia, który nie jest dla nich naturalny: „byli na wielkiej uczcie języków i pokradli okruszyny”<sup>2</sup>. Niech cytat ten posłuży nam za wprowadzenie do zagadnienia „pokawałkowanego” Szekspira, do zagadnienia szekspirowskiego cytatu jako przykładu transferu kulturowego. Cytat bowiem dostarcza ilustracji procesów kulturowych towarzyszących „wędrówkom” autora i jego dzieła: przemieszczeniem i przetworzeniem stanowiącym istotę zawłaszczeń.

Szekspir to oczywiście przypadek szczególny ze względu na status, którym cieszy się od stuleci, będąc przedmiotem kultu nie tylko w świecie anglosaskim. Szekspir to geniusz uobecniający się w swoich dziełach, a zatem również w przy-

---

1. Zasadniczy zrąb tych rozważań przedstawiłem w formie referatu wygłoszonego na seminarium towarzyszącym Festiwalowi Szekspirowskiemu w Kraiowej (Craiova), który odbył się w 2014 roku. Jestem winien dług wdzięczności wszystkim uczestnikom wydarzenia, szczególnie uczestnikom towarzyszącym Festiwalowi seminariów.

2. Przekład Leona Ulricha: Wiliam Szekspir, *Dzieła dramatyczne – Komедie*, PIW, Warszawa 1958, tom I, s. 645. W oryginale: „They have been at a great feast of languages, and stolen the scraps” (akt V, sc. 1, 35).

taczanym fragmencie tego lub innego kanonicznego utworu. Cytat ze *Straconych zachodów miłości* potraktuję jako alegoryczną reprezentację tego rodzaju obecności. Wyjdę od trzech wątków, które on nasuwa: uctowanie, zawłaszczenie i fragmentaryczność.

Szekspir towarzyszy nam od stuleci – do tej metonimicznej obecności poety i jego geniusza („ducha”) w nazwisku powrócę w dalszych partiach artykułu. Tak obecny Szekspir poddawany był konsumpcji, był pochłaniany jako główne danie estetycznej uczy i to z ogromnym ukontentowaniem. Tyle podpowiada nam metafora uczy czy biesiady. Sugeruje ona jednak również konsumpcję fragmentaryczną. Całość bowiem nie jest przyswajalna. Suto zastawiony stół – w domyśle: szekspirowski kanon – spotyka się z apetytem, może nawet głodem; ten jednak musi pozostać niezaspokojony. Innymi słowy, strawa jest tak obfita, że nie jesteśmy w stanie jej „przejeść”, ani nawet przetrawić tego, co wchłonimy. I tak pojawia się kwestia przyswojenia.

W metaforze przyswojenia pobrzmiewa motyw zawłaszczenia. Sugestia zawarta w słowach „scraps” (okruszyny, ale i resztki, odpady, ułamki) i „steal” (skraść) uświadamia nam, że tak zwana recepcja zawiera w sobie element lekceważenia czy nawet bezczeszczenia. Z czymś na podobieństwo profanacji spotykamy się, gdy oryginał zostaje przekreślony czy przeinaczony, co może być gestem mającym na celu ośmieszenie poety lub kultury, która owego poetę wydała a teraz hołubi i wynosi na piedestały i „ołtarze”. Jednak również wtedy, gdy cytaty z Szekspira używane są jako dowód geniuszu poetyckiego, nadal pozostaje on tylko okruczem, ułamkiem, fragmentem. Czai się podejrzenie, że cytowanie samo w sobie i niejako siłą rzeczy jest aktem profanacji, ponieważ polega na wtargnięciu w tekst źródłowy i naruszeniu jego domniemanej spójności.

Ujęta jako całość, metafora biesiady opisuje sytuację, w której czytelnik bądź widz (ogólniej: odbiorca) znajduje się w odniesieniu do poety i jego dzieł, sytuację, która trwa już od stuleci. Uczta może mieć postać samotnej lektury bądź wspólnego i wspólnotowego oglądania przedstawienia. Tak czy owak, odchodzimy od suto zastawionego stołu, niosąc w głowach okruszyny, którymi będziemy się następnie dalej delektować.

Logicznie i nieuchronnie pojawia się więc wymiar diachroniczny, bowiem taka biesiada polegająca na spożywaniu i przyswajaniu Szekspira już się dokonała w przeszłości i to nie jeden raz. Co więcej, biesiadne spożywanie Szekspira miało miejsce nie tylko w Anglii, ale i daleko poza jej granicami. Szekspir został podany konsumpcji zarówno w kulturach, które (pomimo dystansu, kulturowego i literackiego, od „gniazda” czy „źródła”) łączy wspólnota języka, jak i w zgoła odmiennych, jak słowiańska czy polska. Biesiada szekspirowska ma zatem wymiar międzynarodowy i globalny. Nieuniknione jest więc, że z reguły ma się do czynienia z Szekspirem już przyswojonym, już kulturowo „przetrawionym”

i przetworzonym, obecnym „w kawałkach”. Ponadto, Szekspir jest coraz intensywniej rozpowszechniany poprzez media inne niż drukowany tekst lub teatralna czy filmowa adaptacja. Przy tym podkreślam słowo „adaptacja”, bowiem wyjątkiem jest obecnie inscenizacja czy film, które podają Szekspira w formie nieprzetworzonej. Szekspir nam współczesny to Szekspir pokawałkowany i przetworzony: cytaty, przytoczenie, fragment, okrucz. W zasadzie zgodnie możemy powiedzieć, że „byliśmy na wielkiej uczcie poetyckiej, gdzie jedliśmy okruszyny”, nawet jeśli nie do końca jesteśmy świadomi tego faktu.

W głównej części swojego artykułu skupię się na kilku zasadniczych elementach przywłaszczenia (ang. *appropriation*), które wyodrębnię z tego złożonego zjawiska za pomoc modelu komunikacji werbalnej zaproponowanego przez Romana Jakobsona. Po materiał ilustrujący sięgnę głównie do *Hamleta*, sztuki będącej od stuleci prawdziwą kopalnią cytatów. Wiele z nich to tak zwane „one-liners”: zgrabnie wykrojone linijki tekstu lub nawet krótsze jeszcze powiedzonka, które łatwo w różnych sytuacjach przytoczyć. Weźmy dla przykładu: „Zwięzłość jest duszą mądrości” („Brevity is the soul of wit”), „Dama ta zbyt wiele przyrzeka” („The lady protests too much”), „Reszta jest milczeniem” („The rest is silence”), i oczywiście nieśmiertelne „Być albo nie być” (“To be, or not to be”)<sup>3</sup>. Prawie każdy zna, ale ilu czytało i wie, co znaczą w oryginalnym kontekście?

## Model literackiego przywłaszczenia

Pójdźmy tropem stwierdzenia poczynionego przez Jakobsona w eseju *Poetyka w świetle językoznawstwa*, a mianowicie, że „[j]ęzyk powinien być badany we wszystkich odmianach swych funkcji”<sup>4</sup>. Celowe moim zdaniem jest analogicznie szerokie podejście do zjawiska literackiego przywłaszczenia, którego szczególnym przejawem jest cytat. Schemat Jakobsona pomoże nam rozpoznać poszczególne elementy uczestniczące w owej specyficznej odmianie kulturowego przekazu. Jakobson wyróżnia w akcie komunikacji sześć elementów lub czynników uczestniczących<sup>5</sup>:

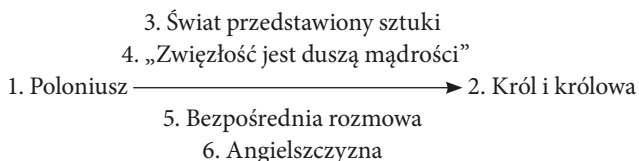


3. W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego: William Shakespeare, *Hamlet*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1997.

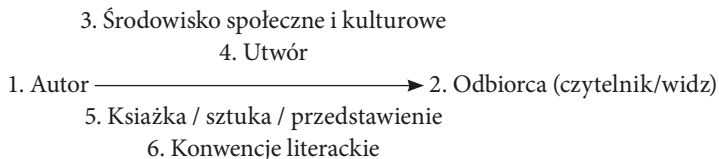
4. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, 1960, t. 51, nr 2, s. 434.

5. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa...*

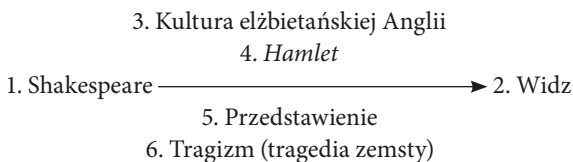
Zanim zastosujemy powyższy schemat do cytatu (aktu cytowania), konieczne jest wyjaśnienie i rozróżnienie. Otóż w odniesieniu do Szekspira (oraz szerzej – dzieła literackiego) schemat komunikacji może być zastosowany na dwa zasadniczo odmienne sposoby: do komunikacji wewnątrz utworu i do komunikacji poza treścią utworu. Jeśli chodzi o wewnętrzny system komunikacji utworu, to każda kwestia wypowiedziana przez postaci uczestniczące w dialogu na scenie (w typowej sytuacji dramatycznej) jest przypadkiem szczególnym podpadającym pod schemat Jakobsona. Tak więc, dla przykładu, sentencja wypowiedziana przez Poloniusza może być przedstawiona w następujący sposób (przy czym, dla uproszczenia, przymykamy na chwilę oko na przemieszanie oryginału z polskim tłumaczeniem):



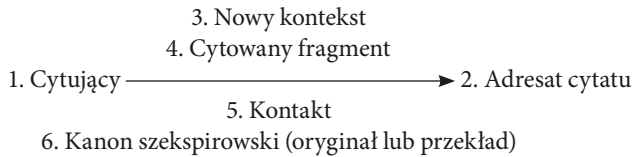
Warto jednak zauważyć, że określone dzieło – dajmy na to *Hamlet* – również jako takie podpada pod ten model. Każde bowiem dzieło literackie jest elementem uczestniczącym w akcji komunikacji między autorem i odbiorcą. Uwidocznijmy to schematem:



Znów, jak wcześniej, możemy schemat zastosować do konkretnego przypadku. Będzie to *Hamlet* na scenie, Szekspirowski oryginał, przy założeniu, że sztuka powstała pierwotnie na potrzeby teatru:



A teraz zaadaptujmy schemat Jakobsona na potrzeby analizy cytatu:



Otrzymany schemat jest uszczegółowieniem schematu Jakobsona: cytowanie podpada pod szerszą kategorię kulturowego przywłaszczenia, będąc aktem komunikacji szczególnego typu.

Omówię teraz kilka wybranych przykładów cytowania, co pozwoli nam zanalizować poszczególne elementy schematu.

Zacznijmy od elementu, który może się wydawać najbardziej oczywisty – od cytatu właśnie. Cytat to fragment tekstu – sztuki lub wiersza w przypadku Szekspira – „wyrwany” z oryginalnego kontekstu i użyty w nowym. Ta prosta definicja wydaje się bezproblemowa, aczkolwiek natychmiast pojawia się pytanie o dopuszczalność i zakres możliwych modyfikacji i przekształceń oryginału: na ile dosłowny musi być cytat, by był (jeszcze) cytatem? Na przykład linijka „Dama ta zbyt wiele przyrzeka” to cytat dosłowny. Jeśli jednak powiemy „Ten pan za wiele przyrzeka”, to czy nadal mamy do czynienia z cytatem? Czy może powinniśmy użyć innego terminu i nazwać takie użycie tekstu szekspirowskiego aluzją bądź echem – sugerując w ten sposób, że mamy do czynienia z dystansem? Bowiem faktycznie pojawia się tu oddalenie od oryginału: tekst oryginalny (urywek, linijka tekstu lub dłuższy fragment) został poddany ingerencji (został w pewien sposób naruszony) po to, by mógł zostać wpasowany w nowy kontekst. Ów „pan” może być politykiem, który zarzeka się, że nigdy nie zdradzi swojej partii i wyborców. To zmieniłoby kontekst z małżeńskiego czy rodzinnego (w sztuce Królowa przyrzeka Królowi miłość silniejszą niż śmierć) na publiczny.

By nie rozmyć i nie komplikować zagadnienia, nie upierajmy się przy oryginalności rozumianej jako formalna czy językowa *identyczność*. Chciałbym podkreślić, że żaden cytat nie jest w gruncie rzeczy oryginalny, że każdy jest naruszeniem, ponieważ samo cytowanie polega na zmianie lub podmianieniu kontekstów. Kiedy cytujemy, fragment oryginalnego tekstu zmienia środowisko kulturowe i interpersonalne. Element oznaczony w naszym schemacie jako „cytat” nie jest *de facto* bardziej oczywisty niż pozostałe elementy. Pod względem wierności – a zapewne również pod innymi względami – cytat zależy w swoim znaczeniu od pozostałych czynników uwzględnionych w schemacie.

Uwaga, którą właśnie poczyniłem w kwestii oryginalności, może wydawać się wymaginowana lub wymuszenie „postmodernistyczna”. Wystarczy jednak rozważyć okoliczność, wedle której nasz schemat przywłaszczenia powinien mieć zastosowanie również do przekładów oryginałów angielskich na inne ję-

zyki i do transkrypcji („przepisan”) owych oryginałów na współczesne odmiany angielszczyzny<sup>6</sup>. Pojęcie wiernego przekładu w zastosowaniu, powiedzmy, do jednego z tuzina istniejących przekładów zwrotu „pangs and arrows of outrageous fortune” na polski (w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego „Losu wściekłego pociski i strzały”) nie jest zbyt pomocne. Z pewnością nie sposób ich wszystkich uznać za dosłowne, a wierne mogą być tylko względnie. Nie istnieje przecież coś takiego jak oryginalny przekład szekspirowski i z tego właśnie powodu nie ma sensu mówić o „oryginalnym” cytacie z Szekspira w innym języku niż angielski, chyba że na nowo zdefiniujemy pojęcie oryginału poprzez zastosowanie go do przekładu (i jego autora, np. Czesława Miłosza czy Stanisława Barańczaka) aniżeli do utworu Szekspira.

Aby tymczasowo rozstrzygnąć to zagadnienie, możemy poszerzyć rozumienie cytatu. Jeśli zaproponowaną wyżej definicję nazwiemy językoznawczą, to przez cytat w sensie kulturowym będziemy rozumieli stanowiący względną całość fragment tekstu oryginalnego, który, pomimo zmiany kontekstu i modyfikacji językowych, jest nadal rozpoznawany jako tekst przywłaszczony. Podczas gdy według językoznawczej definicji cechy językowe fragmentu są decydujące, to według definicji kulturowej decydującą rolę odgrywa rozpoznawalność lub dokładniej: rozpoznawalność inności. Innymi słowy, pomimo braku dosłowności, tekst cytowany brzmi obco w nowym kontekście, niejako odstaje od reszty tekstu (nowego „środowiska”), na przykład przez obecność archaizmu. Ten drugi sposób rozumienia cytatu uważam za bardziej przydatny dla naszych celów, to jest, dla analizy kulturowego zjawiska, jakim jest Szekspir, na potrzeby studiów nad procesami przywłaszczania. Nie oznacza to bynajmniej, że rozumienie językoznawcze należy odrzucić jako całkowicie nieprzydatne.

Czas na pierwszy przykład. Celowo wybrałem dosłowny cytat, który pojawia się w znanym i dostępnym w Internecie dowcipie rysunkowym autorstwa Toma Kleha z tygodnika „The New Yorker” z roku 2000<sup>7</sup>. W *Hamlecie* cytat ten brzmi następująco: „If it be now, ’tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all” (akt V, sc. 2). W przekładzie Macieja Słomczyńskiego na język polski czytamy: „Jeśli ma to nastąpić teraz, nie nadejdzie później; jeśli nie ma nastąpić później, nadejdzie teraz, a jeśli nie nastąpi teraz, nadejdzie przecież; gotowość jest wszystkim” (s. 159). W oryginalnym kontekście, kwestia – niejasna przez syntaktyczną i semantyczną zawilóść – wyraża myśl, którą moglibyśmy nazwać Hamletową wersją koncepcji bycia-ku-śmierci znanej

---

6. Element naszego modelu oznaczony jako „kanon szekspirowski” należy rozumieć jako „przekład Szekspira na...”.

7. Rysunek łatwo znaleźć w Internecie, np. pod tym adresem: <<https://cartoonbank.com/>>. Wystarczy podać imię i nazwisko artysty i fragment cytatu.

z filozofii egzystencjalnej. Słychać w tej kwestii również – kto wie, czy nie bardziej wyraźnie – echo ewangelicznej przypowieści o złodzieju w nocy: „A to zważcie, że gdyby gospodarz wiedział, o której porze złodziej przyjdzie, czuwałby i nie pozwoliłby podkopać domu swego” (Mateusz 24.43). „To” najwyraźniej oznacza „śmierć”, a wypowiedź Hamleta streszcza się w myśli o jej nieprzewidywalności i płynącego z niej nakazu czujności. W kontekście sztuki Hamlet znowu filozofuje. Widz wie, że Hamlet *sądzi*, że nie ma powodu obawiać się przyjacielskiego pojedynku na florecie z Laertesem. Jednocześnie widzi *wie* o spisku na życie Hamleta zawiązanym przez Króla Klaudiusza i Laertesę i ma prawie całkowitą pewność, że los Hamleta jest przesądzony. Kwestia wypowiedziana przez Hamleta zawiera świadome przemyślenia Hamleta a jednocześnie wyraża jego fantastyczne i podświadome przeczucia. Widać, że właściwy i oryginalny kontekst tej wypowiedzi jest dosyć złożony i z pewnością wykracza poza sytuację, w której bezpośrednio się pojawia. Omówione skrótowo filozoficzne i religijne ścieżki interpretacyjne dodatkowo wzmacniają powagę wypowiedzi i całej sytuacji; pojawia się złowrogość, której odzwierciedleniem w inscenizacji może być zatroskana twarz Horacego.

Autor żartu umieścił wypowiedź w całkowicie nowym kontekście: teraz bowiem słowa pojawiają się w głowie pasażera nowojorskiego metra. Być może nie musimy w tym miejscu roztrząsać szczegółowo implikacji dokonanego w ten sposób przeniesienia. Istotny jest fakt, że trik działa niemal natychmiast, że nie potrzebujemy czasu, żeby „załapać” żart, oczywiście przy założeniu, że *znamy i rozpoznajemy* źródło cytatu. Ograniczę się tutaj do dwóch krótkich spostrzeżeń. Oryginalny tekst zmienił swoje znaczenie na skutek zmiany kontekstu, która dokonała się za sprawą środków wizualnych. Udało się usunąć, by tak to ująć, pierwotne znaczenie ponieważ językowe cechy wypowiedzi to umożliwiają – jak choćby podatność czy chłonność (czy po prostu wieloznaczność) zaimka: „it” („to”) może przyjmować odmienne referencje zależnie od kontekstu<sup>8</sup>. W tym konkretnie przypadku, zatem, nowe medium – obrazek – niejako wlało nowe znaczenie w zaimek. Teraz, w nowym kontekście, „it” oznacza wagon metra, a znaczenie wypowiedzi jest natychmiast oczywiste i jasne dla każdego, kto kiedykolwiek znalazł się w sytuacji przedstawionej na rysunku lub podobnej do niej. Tym, co pozostaje z oryginału, jest idea oczekiwania; jednakże z powodu zmiany kontekstu nastąpiła deflacja znaczenia, której potwierdzeniem jest nieuchronny wybuch śmiechu u czytelnika. Podsumowując: wierny cytat z Szekspira może radykalnie zmienić znaczenie. Nasz przykład uwidacznia, że zaproponowane tu kulturowe rozumienie cytatu jest bardziej użyteczne od rozumienia ściśle językoznawczego.

---

8. Nieznaczną modyfikacją przekładu pozwala zachować tę wieloznaczność: „Jeśli ma nadejść teraz, nie nadejdzie później...”.

Spróbujmy przedstawić wnioski z naszej analizy za pomocą schematu, który w tym wypadku zawiera charakterystyczne dla przywłaszczenia przesunięcia:

- 3. Rozważania egzystencjalne o śmierci → Komunikacja w aglomeracji
- 4. „If it be now... Readiness is all.”
- 1. Hamlet → rysownik satyryk —————> 2. Horacy → czytelnik „The New Yorkera”
- 5. Scena elżbietańska → magazyn ilustrowany dla klasy średniej
- 6. Angielszczyzna Szekspira → efekt archaiczności

Pora powrócić do schematu. CYTAT, jak powiedzieliśmy, to każdy tekst o rozpoznawalnych cechach szekspirowskich: wypowiedź o określonej długości – cała kwestia lub jej fragment – która zachowuje wystarczającą ilość cech oryginału, by była rozpoznawalna: leksykalnych, syntaktycznych, fonetycznych. Naszym kolejnym przykładem będzie cytat z filmu Woody’ego Allena *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać* (1972). W jednej ze scen filmu, a konkretnie w jego „elżbietańskiej” części, Błazen wypowiada kwestię, która brzmi jak słynne „To be, or not to be, / that is the question”. Przesunięcie ilustruje następujący schemat:

- 3. Rozważania egzystencjalne o śmierci → lęki hipochondryczne
- 4. „To be, or not to be? That is the question” → “TB or not TB? that is congestion”
- 1. Hamlet → Błazen (Woody Allen) —————> 2. Widz elżbietański → widz współczesny
- 5. Scena (elżbietańska?) → film
- 6. Angielszczyzna Szekspira → angielszczyzna współczesna (żargon medyczny)

Zaproponowana przez Woody’ego Allena parafraza podpada pod naszą rozszerzoną definicję cytatu. Jest to cytat w sensie kulturowym i mamy do czynienia z przywłaszczeniem. Szekspirowski jest już sam Błazen, ów „kiepski aktorzyzna”, o którym w innym słynnym monologu mówi Makbet („Życie jest [...] nędznym aktorem, który przez godzinę / Pyszni i miota się po scenie” – w przekładzie Słomczyńskiego; akt V, sc. 5). Pogrążony w swoich neurotycznych lękach, Błazen nie potrafi „porządnie” wypowiedzieć tej jakże prostej i powszechnie znanej kwestii, co już samo w sobie jest niezłym żartem. Nie o samą niekompetencję jednak chodzi; oto bowiem Błazen Allena to nieuleczalny neurastenik i hipochondryk, który na „uświęcony” tekst szekspirowski projektuje swoje niepokoje: TB (zamiast „to be”) to oczywiście gruźlica.

Kwestia, którą wypowiada Błazen, zawdzięcza swą rozpoznawalność syntaktycznemu i fonologicznemu powinowactwu z oryginałem. Podobieństwa te są na tyle silne, że widz może usłyszeć kwestię Hamleta. Nakładają się na nie cytaty wizualne, głównie z *Hamleta* Laurence’a Oliviera z 1948 roku. One rów-



niez sprawiają, że *Hamlet* Allena jest rozpoznawalny, a jednocześnie współczesny, zapośredniczony przez tropy i wątki, które z oryginałem niewiele – na pozór przynajmniej – mają wspólnego. Końcowym i zamierzonym efektem jest parodiujące przetworzenie materiału oryginalnego.

Wróćmy ponownie do wyjściowego schematu, by poświęcić nieco uwagi nowym kontekstom, w które tekst oryginalny zostaje przeniesiony poprzez cytaty. Uogólniając kwestię, należy wyróżnić przynajmniej trzy sposoby użycia: retoryczny, artystyczny i naukowy. Najbardziej oczywistym przykładem retorycznego „zastosowania” Szekspira jest użycie fragmentu oryginału dla celów politycznych. Zwrot „być albo nie być” może, dajmy na to, odnosić się do szans określonej partii na przetrwanie kryzysu lub wygraną w zbliżających się wyborach. W polszczyźnie takie „być albo nie być” użyte w formie rzeczownika jest powszechne. Ogólnie rzecz biorąc, retoryczne zastosowania Szekspira to cytowania, którym przyświecają cele i interesy pragmatyczne czy użyteczne.

*Ziemia jałowa* T.S. Eliota jest wdzięcznym źródłem całego szeregu (znakomitych) przykładów cytowań artystycznych. Najogólniej, gdy tekst oryginalny zostanie należycie i sprawnie wykorzystany, cytaty wzbogacają nowy kontekst. Często, co niezmiernie cenne, dzieje się tak dzięki tworzeniu wieloznacznych lub nawet zaskakujących intertekstualnych związków i asocjacji. Dlaczego, przykładowo, właściciel pubu w scenie z końca drugiej części *Ziemi jałowej* (1922) zatytułowanej „Gra w szachy” powtarza słowa szalonej Ofelii: „Dobranoc, moje panie, dobranoc, słodkie panie, dobranoc, dobranoc” (s. 122 w przekładzie Słomczyńskiego)? Zapewne właściwsze jest nieco inne pytanie: Dlaczego Eliot „poetyzuje” (jeśli tak należałoby określić jego zamiar) lub „melodramatyzuje” dosyć codzienną scenę rozgrywaną się w pubie? Albo może jeszcze trafniej, jeśli uwzględnimy jego programowe „wygaszanie” jałowości – znane z eseju *Tradycja i talent indywidualny* (1919): jak czytelnik Eliota ma rozumieć analogię między Ofelią ze sceny 5 aktu IV *Hamleta* i Anielkami okresu I wojny światowej, zmagającymi się z trudami samotnego macierzyństwa, utratą kobiecych wdzięków, niewiernością małżeńską itp.?

Wreszcie cytaty naukowe. Cytowanie takie wyróżnia obiektywizm i założona wierność względem oryginału i kontekstu, w którym pierwotnie pojawia się ustęp tekstu. Literaturoznawca cytuje po to, by nie tracić w toku swojego wywodu kontaktu z tekstem i by taki kontakt zapewnić swojemu czytelnikowi. Celem nadrzędnym – przynajmniej w przypadku szekspirologa – jest wypracowanie interpretacji całego utworu lub przynajmniej całego większego ustępu tekstu, co tłumaczy nakaz *pozostawania w kontekście* i zakaz „wrywania” poszczególnych fragmentów oryginału „z kontekstu” wyznaczonego przez sam utwór. Jeśli zatem mowa jest o wierności, to oczekuje się, że badacz literaturoznawca nie odejdzie od oryginału, czego gwarancją są ściśle przestrzegane procedury

związane z cytowaniem mające gwarantować, że Szekspir to Szekspir. Nie oznacza to jednak, że znaczenie jest ustalone i pozostaje niezmiennie. Odkrycie nowego kontekstu – jak to jest w przypadku, dajmy na to, psychoanalitycznych interpretacji *Hamleta* czy postkolonialnych odczytań *Burzy* – może w znaczący sposób wpłynąć na nasze rozumienie treści werbalnej utworu.

Wróćmy na chwilę do rysunku z „The New Yorkera”. Jak zauważyliśmy, użycie fragmentu szekspirowskiego tekstu nie uniemożliwia zmiany medium przekazu i to pomimo faktu, że – odmiennie od innych form dramatu – sztuka elżbietańska jest zasadniczo dziełem utkany z tkanki słownej, literackiej: tekst utworu – dialog sceniczny – jest głównym i w zasadzie jedynym nośnikiem znaczeń. Biorąc to pod uwagę, możemy być zdziwieni faktem, iż tekst szekspirowski łatwo daje się adaptować czy „przekładać” na inne media i łatwo współgzystuje ze środkami ekspresji artystycznej odmiennymi od słownych. Istotnie: znajdziemy „okruchy” Szekspira w kontekstach tak odległych od oryginału i odmiennych, jak opera i piosenka popowa/popularna; nierzadkie są też quasi-cytaty powstałe na skutek użycia „obcych” oryginałowi konwencji językowych, jak slang czy żargon medyczny.

Nasz schemat uwzględnia możliwość i ideę wyjścia poza słowne środki przekazu i otwarcia przekazu na inne formy kontaktu między cytującym (nadawcą) i odbiorcą. Filmowy żart Woody’ego Allena jest przy tym ilustracją faktu, że oryginał pozostaje jakoś przedziwnie obecny. Żart nie odniósłby spodziewanego skutku, gdyby nie było szekspirowskiego pogłosu w wypowiedzianych kwestiach. Sam wizualny cytat z tej czy innej adaptacji Szekspira lub filmów inspirowanych Szekspirem nie wystarcza i należy go odróżnić od werbalnego cytatu ze sztuki. Jednocześnie nawet dosłowny cytat może być zapośredniczony przez tę lub inną znaną adaptację filmową lub przedstawienie teatralne.

Poszliśmy okrężną drogą, ale docieramy wreszcie do dwóch kolejnych elementów naszego modelu, do CYTUJĄCEGO i ODBIORCY CYTATU. Mówimy tu nie tyle o osobach, gościach na szekspirowskim „bankiecie”; mówimy raczej o uczestnikach owej szczególnej kulturowej interakcji, jaką jest cytowanie. W świetle tego, co powiedzieliśmy o sposobach użycia, jasne jest, że zasadniczą rolę odgrywa intencja: zamiar, który niejako zawiadywał użyciem tekstu oryginalnego. Powiedzieliśmy też, że cytowanie zawsze pociąga za sobą jakąś zmianę znaczenia. Jest tak również w przypadku cytatu naukowego, gdzie celem jest wyjaśnienie, doprecyzowanie; literaturoznawca jednak również dokonuje operacji na znaczeniu, nierzadko bardzo złożonych.

Nie chciałbym w tym miejscu rozwijać tych wątków i konstruować typologii cytujących. Nie będę też wdawał się w dyskusję nad tym, czy cytujący zawsze musi być jednostkowym użytkownikiem języka. Podkreślę tylko dwie rzeczy, które wydają mi się istotne. Są nimi słowna i literacka kompetencja oraz znajomość kanonu, coś, co nazwiemy szekspirowskim ABC. W konkretnych przypadkach

cytujący (któremu przypisana zostaje określona kompetencja) może być zaledwie czymś w rodzaju tworu w umyśle odbiorcy cytatu<sup>9</sup>. Tak też należy rozumieć to, co poniżej mówię na temat intencji „skrywającej się” za cytatem, którą nazwiemy intencją domniemaną. Analogicznie, cytujący („nadawca” cytatu) ma w swojej głowie określony wizerunek odbiorcy oraz „projektuje” – jak by się powiedziało – określoną jego reakcję, na przykład wybuch śmiechu u pasażera metra, który, w sytuacji niecierpliwego oczekiwania na spóźniony pociąg, staje się poniekąd Hamletem.

Rolą odbiorcy jest w dużej mierze rozpoznanie źródła cytatu i odgadnięcie intencji cytującego, lub – by posłużyć się żargonem – dekodowanie. Rysunek z „The New Yorkera” „nie zadziała” jako żart (a taka przyświeca mu intencja), jeśli odbiorca nie rozpozna tekstu jako cytatu i jeśli jest nieświadom źródła. Z tego właśnie powodu element odbioru jest równie istotny, co inne elementy składowe modelu. Powtórzmy jednak: jest istotny jako funkcja i sprawność, zawierająca się w idei pamięci, pamięci zbiorowej raczej aniżeli jednostkowej, owego potencjału kulturowego. Pamięć ta umożliwia rozpoznanie, o którym tu mówimy.

Podobnie jak można mówić o stopniach rozpoznawalności, można stopniować czytelność intencji. W przypadku rysunku z „The New Yorkera” sytuacja jest dosyć prosta: cytat podany jest w cudzysłowie, a pozycja społeczna odbiorcy gwarantuje, że zostanie rozpoznany. Intencje cytującego również są czytelne. Podobnie ma się rzecz z monologiem Hamleta w przetworzeniu, jakiemu poddał go Woody Allen. W *Ziemi jałowej* cytat z *Hamleta* jest mniej rozpoznawalny, a intencje jego użycia są niejasne. W przypadku wywodu naukowego literaturoznawca najczęściej bardzo jasno precyzuje i otwarcie formułuje swoje intencje, na przykład w formie tezy, problemu badawczego. Mówi się czytelnikowi, często z wyprzedzeniem, jak należy rozumieć cytowany fragment, co ma on ilustrować, jakim jest wsparciem dla wysuwanej przez badacza hipotezy (by przytoczyć pierwsze nasuwające się: „Hamlet zmagał się z kompleksem Edypa”; „Prospero uosabia typowe cechy kolonizatora”).

Napotykaamy tu pewien paradoks, który właściwy jest kulturze o wysokim poziomie literackiej (i szerzej: kulturowej) samoświadomości, będącej świadomością wspólnego dziedzictwa kulturowego, a do takich należy kultura anglosaksońska i brytyjska z jej Szekspirem. Paradoks polega na tym, że sam Szekspir może niejako zniknąć z pola widzenia, stać się zbytecznym. Zilustrujmy to cytatem z opowiadania o Sherlocku Holmesie: „Come, Watson, come! The game is afoot” / „Chodź,

---

9. Pomijam tutaj kwestię, czy należy zakładać istnienie cytującego implikowanego, na wzór implikowanego autora (ang. *implied author*).

Watsonie, chodź! [...] Czas rozpocząć polowanie”<sup>10</sup>. Okrzyk ten przyłgął na dobre do Holmesa, a w opowiadaniu *Abbey Grange* nie znajdziemy jakiegokolwiek sugestii, że mamy do czynienia z Szekspirem. A przecież Holmes cytuje tutaj zagrzewającą do boju mowę Króla Henryka V (akt 3, sc. 1)<sup>11</sup>, choć po polsku, w przekładzie Leona Ulricha, fragment jest znacznie mniej poetycki: „Więc naprzód!”<sup>12</sup>. Arthur Conan Doyle, niejako ustami swojego Holmesa, zdaje się mówić: „Drogi czytelniku, mam nadzieję, że rozpoznajesz ten cytat z *Henryka V* i że Twoja wyobraźnia kojarzy Ażekur i Londyn. Podążaj za tym skojarzeniem i miłej zabawy!”

W przypadkach tego rodzaju, brak wyraźnego uznania przywłaszczenia (brak zwyczajowych oznaczeń cytatu, na przykład cudzysłowu w tekście drukowanym) oznacza i w moim mniemaniu ujawnia silną i trwałą kulturową obecność oryginału i autora. Cytujący w sposób niejawny wysyła odbiorcy wiadomość, która mówi, że Szekspir stanowi ich wspólną własność, że to on jest autorem i niejako prażródłem.

Możemy zadać sobie pytanie, co lepsze: jawne czy ukryte uznanie długu? Czy Szekspir „lepiej na tym wychodzi”, gdy jego integracja z kulturą (rodzimą bądź nie) jest pełna i gdy – z tego właśnie powodu! – pozostaje w ukryciu? Możemy też spytać inaczej: Czy kulturze lepiej z Szekspirem, którego zazwyczaj i być może z konieczności otwarcie się wymienia się jako autora? Konieczność taka może sugerować, że proces przyswajania nie został zakończony lub że proces zapominania już się rozpoczął. Uświadamiamy sobie wagę tych pytań; uświadamiamy sobie, że odpowiedzi wiele powiedzą nam o kulturze, w której taki lub inny Szekspir w taki lub inny sposób się pojawia, pozostaje obecny, bądź znika.

Ostatnim i zapewne najważniejszym elementem modelu przywłaszczenia jest sam Szekspir. Zastanówmy się jednak pokrótce, co rozumiemy przez „Szekspira”. Czy chodzi nam o osobę? Raczej nie, ponieważ cytowany Szekspir nie jest osobą, lecz kawałkiem tekstu, czasem jest to zresztą tekst, w którym niewiele pozostało z oryginału. A jednak osoby autora nie da się pominąć, ponieważ cytując Szekspira, cytujemy przecież *Szekspira*. Jest to być może banał, ale moim zdaniem należy go potraktować z powagą i wyciągnąć zeń wnioski. Powinniśmy mianowicie uznać wagę nazwiska. Nie trzeba koniecznie lubić czy cenić Szekspira; nie trzeba wierzyć, że Szekspir był Szekspirem, by rozumieć i uznawać znaczenie „Szekspira”. W tym celu musimy jednak każdorazowo zwrócić się do konkretnego kulturowego środowiska, które „stworzyło” Szekspira<sup>13</sup>. Najprościej rzecz ujmując,

---

10. Sir Arthur Conan Doyle, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. Anna Krochmal i in., Rea, Warszawa 2010, s. 615.

11. Ten sam myśliwski zwrot pojawia się również w *Henryku IV*, część 1 (akt 3, sc. 1: „Before the game is afoot, thou still let'st slip”).

12. William Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, tom III, s. 479.

13. Robię tu aluzję do tytułu książki Michaela Dobsona poświęconej, jak głosi tytuł, procesom kulturowym w XVIII-wiecznej Anglii, dzięki którym Szekspir stał się tym, kim jest obecnie dla nas:

każdy cytat uczestniczy w procesie kreowania i zmiany wizerunku Szekspira. Podobnie jak „remake” wcześniejszego dzieła filmowego ponownie włącza owo dzieło w obieg kulturowy i, jak każdy „cover” starej piosenki, na powrót ożywia zapomnianą niemal melodię, tak i cytat ożywia Szekspira jako kulturową obecność.

Jawią mi się jako możliwe dwa podejścia do problemu Szekspira: tekstualno-metonimiczne i romantyczne. To pierwsze widzi Szekspira jako tekst: osoba i geniusz poetycki skrywający się za poezją i sztukami nigdy nie pojawiają się w polu zainteresowania; dociekania na ten temat uważane są za czczą spekulację i „biografizm”. Podejście takie widzi w Szekspirze Wielkiego Nieobecnego i podkreśla, że my, spadkobiercy, musimy zadowolić się refleksją zawartą w wierszach i dramatycznymi sytuacjami w sztukach. Jeśli pewna intencjonalność a zatem i osoba muszą stać za wypowiedzią, to przecież w sztukach nigdy nie przemawia do nas Szekspir, a co najwyżej ta lub inna postać. Podejście romantyczne stawia poetycki i dramatyczny geniusz przed i ponad utworem literackim, któremu przyznaje się miejsce drugorzędne. Tak postrzegane, dzieła i ich treść, a także postaci występujące w sztukach, znaczą cokolwiek tylko jako ślady i zapisy pozostawione przez geniusz, który był ich źródłem i który przez nie niejako się ujawnia i przebija („świeci”) pomimo i poprzez różne niedoskonałości.

Naszkicowane powyżej podejścia nie są antagonistyczne. Zasadniczo chodzi o preferencje: słowo czy poeta, dzieło czy artysta, kanon czy Szekspir. Niepowstrzymany pochód biografii Szekspira, pomimo dojmującego niedostatku dokumentów, jest czymś osobliwym i jednocześnie wymownym. Wydaje się, że nie ma rozstrzygnięcia, a być może po prostu nie ma potrzeby rozstrzygnięcia dylematu; być może jest on pozorny. W konkluzjach niniejszego artykułu proponuję rozwiązanie pojednawcze.

Moim zdaniem, wysunięta przez Michela Foucaulta koncepcja „funkcji autora” jest pomocna w rozstrzygnięciu kwestii, która całkiem niepotrzebnie może być postrzegana jako źródło sporu<sup>14</sup>. W zastosowaniu do Szekspira koncepcja ta wyjaśnia między innymi zjawisko upartej obecności Szekspira: geniuszu i osoby. Szekspir nie zniknie, ponieważ ucieleśniony geniusz poetycki spełnia określoną funkcję kulturową. W tym sensie i w ten sposób Szekspir jest wytworem kultury, powstaje wciąż na nowo i nie chce odejść w zapomnienie. Tak jak w monologu Hamleta słyszymy Szekspira poetę, tak i w monologu Błazna słyszymy Woody’ego Allena reżysera-scenarzystę-aktora.

Szekspir cytowalny to zatem cytowalny *Szekspir*. Przytaczając ustęp ze sztuki, często ignorujemy bezpośredni i właściwy kontekst, w którym wypowiedź

---

*The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769* (1994).

14. Michel Foucault, „Kim jest autor?”, w: Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak, wyb. i opr. Tadeusz Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219.

czy fragment większej całości się pojawia. Cytujemy raczej z przekonaniem, że cytujemy Szekspira, a nie bezosobową treść sztuki czy wypowiedź tej czy innej „osieroconej” postaci – przecież postaci nie są niczym innym jak emanacją natchnienia i ich byt sprowadza się do – i niejako wypływa z – wypowiedzianych przez nie kwestii. (Teoretyk literatury powie, że postać to twór tekstualny). Innymi słowy i powracając do schematu: po stronie cytującego jest intencja, by cytować Szekspira, a wyjątkiem będą być może jedynie bardzo wyrafinowani i samoświadomi literaturoznawcy, w pracach których idea autorstwa jest konsekwentnie przemilczana lub programowo eliminowana. Natomiast panujące powszechnie przekonanie można wyrazić w następujący sposób: „Jeśli w cytowanym tekście nie ma iskry geniuszu, nie ma ‘ducha’ poety, to po co w ogóle zadawać sobie trud?”. W akcie cytowania obecne jest więc pragnienie, by sięgnąć i uchwycić geniusz, który kryje się za słowami. Dla cytującego jest to sposobność, by przywłaszczyć sobie ten geniusz.

### Powrót na biesiadę?

Nasze dotychczasowe rozważania sugerują, że cytat szekspirowski, jako noszący ślady przywłaszczenia, powinien być postrzegany jako oznaka braku szacunku czy poważania. W rzeczy samej, już sam tytuł niniejszego artykułu i uwagi wstępne o konsumpcji, kradzieży i okruchach mogą stwarzać negatywne wrażenie. Nawiasem mówiąc, nie byłoby to niczym nowym: już żyliśmy się z ideą, że podziw i szacunek to postawy, które najlepiej jest odrzucić lub zachować na prywatny użytek, szczególnie w sferze nauki i obszarze studiów kulturowych. Moją intencją jednakże nie było obrazić Szekspira czy jego czytelników; nie zamierzałem też atakować czy dyskredytować tych, którzy z tych czy innych pobudek odczuwają potrzebę burzenia świątyń wniesionych przez kulturę ku czci Wieszcza. Moim zamiarem było przyjrzenie się złożonemu zjawisku, jakim jest obecność Szekspira w formie cytatu.

Bo od cytowania nie uciekniemy. Pokawałkowany Szekspir jest wszechobecny; w rzeczy samej, jest tak powszechny, że współczesne inscenizacje i adaptacje sztuk szekspirowskich ogląda się jak gdyby były to ciągi cytatów, do których dodano nowe konteksty. Nieuniknionym rezultatem takich zabiegów jest naruszenie znaczeń, które pierwotna intencja autorska tchnęła w słowa.

Formułując tego rodzaju tezy, jestem świadom, że dokonuję wskrzeszenia mitu, który zdaniem wielu został już na dobre pogrzebany – jest nim autorska intencja. Odczuwam nieodpartą pokusę, by odpowiedzieć na modłę Hamletowską i powiedzieć, że – niczym Duch Króla – odrzucone koncepcje czasem „zrywają z siebie całuny” i powracają, by nękać żywych. Mniej żartobliwą będzie

ta odpowiedź: przekonania na temat tego, jak traktować Szekspira to czynniki uczestniczące aktywnie w procesach, które tu pokrótce omówiliśmy i nie ma powodu, by którekolwiek z nich – przekonañ – arbitralnie odrzucać czy unieważniać. Inaczej jak będziemy w stanie właściwie ocenić i docenić, powiedzmy, inscenizację *Poskromienia złoŃnicy* inspirowaną feminizmem? Przedstawienie takie z konieczności, bo siłą *intencji* reżyserskiej, ustawia się niejako na przekór tekstowi sztuki, poskramiana będzie nie szekspirowska „złoŃnica” a szowinistyczny Szekspir<sup>15</sup>.

Poczyniliśmy wyżej uwagę, że każda sztuka ustanawia własny kontekst umożliwiający zrozumienie znaczeń wpisanych w tekst: dzięki kontekstowi konkretne sytuacje i kwestie w nich wypowiedane nabierają sensu tylko wtedy, gdy odczytywane są w perspektywie całościowego znaczenia (czegoś w rodzaju „uniwersum sensu”, by posłużyć się modnym dzisiaj terminem), które sztuka ustanawia. Znaczenie różnych mniejszych jednostek znaczeniowych wypływa z relacji do pozostałych znaczeń i związków, które się między nimi nadbudowują. Nie sposób odgadnąć znaczenia tej czy innej kwestii, nie uwzględniając owego szerszego kontekstu. Jest to szczególnie istotne właśnie w przypadku Szekspira, którego angielszczyzna nie tylko znacznie odbiega od współczesnej, ale który ponadto bardzo swobodnie używał języka zastanego (jak na poetę przystało – powraca kwestia poetyckiej inwencji i jej granic). Jak mamy rozumieć zdanie Gertrudy, że Królowa „zbyt protestuje”? Wiemy, o jaką sytuację chodzi – kobieta „przesadnie się zarzeka”, ale dopiero szerszy kontekst daje nam pewność – o czym wie każdy tłumacz świadomy arkanów swojego fachu. Rzeczownik „bodkin”, którego Hamlet używa w słynnym monologu – „...gdyby uwolnić się mógł sam od tego nagim sztyletem” – jest na tyle zapomnianym słowem, że Woody Allen pozwala swemu Błaznowi na ciąg „Freudowskich” skojarzeń, które wiodą go ku seksualnym fantazjom: w „bodkin” – w połączeniu z „bare”, czyli „nagi” – Anglik czy Amerykanin słyszą „bare body” lub po prostu „bare bottom” („goły tyłek”).

Oderwane od oryginalnego kontekstu Szekspirowskie okruszyny to zaledwie tylko ułamki, tekstualne wykrawki; pozbawione własnego znaczenia, są jak Marina z *Peryklesa*, bezdomne i stęsknione za domem, skazane na rozłąkę i wędrowkę po obcych lądach. Z tej perspektywy – która może i jest mitem, aczkolwiek bynajmniej nie martwym – jedynym właściwym sposobem uznania i oddania szacunku Szekspirowi jest wystawienie całej sztuki w duchu trzymania się najbliższej jak to możliwe wpisanej weń autorskiej intencji. To tradycyjne po-

---

15. Więcej i bardziej systematycznie na ten temat napisałem w artykule *Performing Shakespeare's Words: Textual Authority in Light of the Theory of Indeterminacy*, „Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance”, 2018, t. 17, nr 32, s. 63–78.

dejscie, jak widzieliśmy, eliminuje Szekspira jako poetę, gibkiego retora i filozofa, i sugeruje, by skupić się na Szekspirze jako dramaturgisty.

W kontraście do tej utopijnej koncepcji, która celebrytuje oryginalność i wierność, można wysunąć odmienną: utopię, która jest popularna i populistyczna. Głosi ona, że celem czytania i oglądania Szekspira jest nie kontakt z geniuszem, lecz po prostu z człowiekiem. Wydaje nam się, że wprost widzimy – widzimy „rzeczywiście” w pamiętnej scenie poetyckiego natchnienia z *Zakochanego Szekspira* – jak z głowy i serca płynie tekst. Dłoń trzymająca pióro z trudem nadąża za wartkim strumieniem natchnienia.

Rozróżnienie to nie jest arbitralne ani zmyślone. Studia nad przywłaszczeniem – na przykład wspomniana monografia Dobsona – pokazują, że kult poety nie idzie w parze z kultem tekstu. Apoteoza Szekspira w XVIII-wiecznej Anglii nie powstrzymała literatów i dyrektorów teatrów – ze słynnym Davidem Garrickiem na czele – przed ingerencją w sztuki i operacjami na tekście, które uznalibyśmy dziś za świętokradcze. Czy to przeformułowanie, ta zmiana optyki w podejściu do rozróżnienia tekst-poeta ma stanowić naszą konkluzję? Czy można jakoś pogodzić te dwa podejścia? Połączyć na powrót i scalić geniusza-poetę i tekst? Łatwo wykonać w tym miejscu unik, mówiąc, że każda konkretna kultura na swój sposób tak czyni. Przecież w końcu Szekspir dotrzymuje nam towarzystwa od stuleci, a my niejako podtrzymywaliśmy go przy życiu. W szczególności cytaty szekspirowskie, również w przypadkach celowych przeinaczeń i frywolnych parafraz, był i jest sposobem podtrzymania obecności poetyckiego geniuszu.

Jestem jednak przekonany, że możemy pójść o krok dalej i wyjść poza komunały i ogólniki. Tak długo jak nazwisko i osoba mają do spełnienia w kulturze określone funkcje, nie „pozbędziemy się” poety. Ważne jest jednak, by nie zapominać, że geniusz poetycki w stanie „pierwotnym” i „oryginalnym” zamieszkuje sztuki. Sztuki wykonane są z tkanki językowej, ale język – i tutaj pojawia się potrzeba, by zakwestionować nieporozumienie – to przecież nie to samo, co poezja. Język będący tworzywem sztuk to forma interakcji. Sensowniej jest więc mówić, przywołując słynny ustęp z *Burzy*, że materia, z której wykonany jest Szekspir, to postaci i sytuacje, w których się owe postaci się znajdują, a widzowie je zastają. Ta prosta i podstawowa konstatacja naprowadza nas na kolejną słynną frazę z *Hamleta*: o „lustrze przystawionym do ludzkiej natury”. Cytat ten upowszechnił Samuel Johnson w pochwałę pod adresem poety-badacza ludzkiej natury. Dla Johnsona bowiem wierność naturze była jakością, która wyróżnia geniusz poetycki. Oznacza to, że Szekspir – podobnie jak Dickens – jest poetą egalitarnym, geniuszem, który uobecnia się w innych i którym można się dzielić.

Wnioski te nie są bluźniercze ani obelżywe. Przeciwnie: geniusz Szekspira, duch skryty za oryginalnym tekstem, to geniusz dzielenia się. Obwieszcza nam, że poezja to biesiada.