didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
DOI: 10.34762/3kw3-bp66
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-czaszka-mu-do-twarzy-refleksje-nad-posthumanistyczna-tozsamoscia-hamleta

/ MĘSKOŚCI

Z czaszką mu do twarzy: refleksje nad posthumanistyczną tożsamością Hamleta

Monika Sosnowska | Uniwersytet Łódzki

The skull becomes him: reflections on the post-humanist identity of Hamlet

The purpose of my paper is to look at the dislocated world in *Hamlet*, the identity crisis of the title character, to accompany the anthropocentric Hamlet as he searches for 'himself' and attempts to reduce the dislocated joints and fractures in male anthropocentric subjectivity. In this paper, I advance the thesis that the plot of *Hamlet* is driven by a cultural fantasy of achieving organic unity and a state of homeostasis. To prove the thesis statement, I use the motif of *out-of-jointness* present in the drama and the graveyard scene in which I 'look' inside Yorick's skull together with Hamlet in search of posthumanist masculinity. Looking at the skull and talking to it, the anthropocene Hamlet has a chance to discover several dimensions in it. Although head dissection will not be necessary for this, it will become necessary to dissect the masculine identity, being in humanist terms, a socio-cultural construct and a linguistic construction. The posthumanist vision of masculinity confronts the disembodied subject, the one that the humanist Hamlet should cope with and 'embody' according to the humanist pattern of masculinity. The impairment of its pillars is evident in Hamlet's statements, provided one hears his holistic and organic vision of masculinity. The deconstruction of the anthropocentric order is a prerequisite for Hamlet's identity crisis to be overcome, for him to reassemble himself and find his own place in the 'broken' skeleton of the world.

Keywords: Hamlet; masculine identity; posthumanism; organicism; Shakespeare

Literacki królik doświadczalny

W poszukiwaniu człowieka i jego tożsamości badacze literatury i krytycy literaccy sięgają po – oferowane im w ramach humanistyki, a obecnie też posthumanistyki – prądy w badaniach, poszukując odpowiedzi w tekstach literackich. Te same pytania stawiane są wielokrotnie najpierw ikonicznym dziełom (*de facto* samemu sobie w zetknięciu z tekstem). W zależności od przyjętej perspektywy interpretacyjnej, czytelniczej preferencji, ale i wiedzy oraz poglądów samego badacza, pojawiają się różne odpowiedzi jako forma refleksji nad człowiekiem i jego tożsamością. Jeśli spojrzeć na publikacje literaturoznawcze, można dojść do wniosku, że współczesna krytyka literacka (prądy, podejścia, perspektywy badawcze) niezwykle chętnie i nader często bierze na warsztat dramaty Szekspira. Począwszy od nowej krytyki i psychoanalizy, przez feminizm i postkolonializm, następnie prezentyzm i nowy historyzm, po nurty posthumanistyczne, by wymienić tylko kilka ujęć i szkół, dzięki którym każdorazowo na nowo odbywa się nowatorskie czytanie Szekspira. (Czy też odgadywanie/wróżenie z Szekspira, gdyż etymologicznie jest to jedno ze znaczeń ogólnosłowiańskiego czasownika *čitati*, od którego wywodzi się „czytać".) Jak podaje Jonathan Gil Harris w *Shakespeare and Literary Theory*,

> Wszystkie kluczowe nurty teoretyczne minionego stulecia – od formalizmu i strukturalizmu po dekonstrukcję i teorię aktora-sieci; od psychoanalizy Freuda i Lacana po feminizm i teorię queer; od marksizmu i marksizmu poststrukturalistycznego po nowy historyzm i teorię postkolonialną – rozwijały właściwe im, kluczowe założenia metodologiczne, prowadząc dialog z Szekspirem. Innymi słowy, zastosowanie takiej czy innej teorii do badania tekstu

> Szekspira nie jest równoznaczne z wystawieniem go na działanie obcego ciała, ani o charakterze chorobotwórczym ani leczniczym. Jeśli uznać, że teoria to wirus, który atakuje Szekspira, to materiał genetyczny wirusa zawiera ślady gospodarza. Zatem teoria nie jest czymś Szekspirowi jawnie obcym: ona już jest szekspirowska (2010, s. 3).

Teksty Szekspira inspirowały m.in. takich XX-wiecznych filozofów i teoretyków jak Karol Marks, któremu *Tymon Ateńczyk* posłużył do zobrazowania pewnych aspektów ekonomii marksistowskiej; Zygmunt Freud czy Jacques Lacan, którzy mieli słabość do *Hamleta* i dzięki jego analizie zbudowali swoje teorie psychoanalityczne; dekonstrukcjonista Jacques Derrida, który również korzystał z twórczości Szekspira (np. analizując *Hamleta* czy *Romea i Julię*). W dialog z Szekspirem weszła też Hélène Cixous, wychodząc z interpretacją *Antoniusza i Kleopatry*, zaś teoria queer zaproponowana przez Eve Kosofsky Sedgwick nie byłaby taka sama bez lektury sonetów Szekspira (tamże). Czołowi myśliciele związani ze współczesnymi prądami krytycznymi, z których wyrosła krytyka literacka, czerpali z dorobku Szekspira. Gdyby nie ich „czytanie" Szekspira, DNA współczesnej teorii literatury nie nosiłoby w sobie tylu śladów Szekspirowskiego materiału genetycznego.

Najnowszą pracą podsumowującą dorobek kilkunastu pokoleń szekspirologów jest *The Arden Research Handbook of Contemporary Shakespeare Criticism* (Bloomsbury Publishing, 2020) pod redakcją Evelyn Gajowski. Przegląd oraz omówienie teorii krytycznych i praktyk badawczych daje imponujący obraz rozrastającego się pola badawczego oraz ewolucji w badaniach szekspirowskich XX i XXI wieku, tym samym ukazując coraz większą inkluzywność oraz zmianę perspektywy czy nawet paradygmatu – z

humanistycznego w kierunku posthumanistycznego. Zaprezentowano w niej m.in. praktyki i podejścia założycielskie (*character studies*, *close reading* czy *genre studies*), co daje ciekawy efekt kontrastu, jeśli spojrzeć na najnowsze prądy krytyczne stosowane w badaniach szekspirowskich, takie jak ekokrytyka, ekofeminizm, etologia kognitywna czy posthumanizm.

Jako najczęściej wystawiany, analizowany i interpretowany oraz parodiowany dramat Szekspira, *Hamlet* to ulubiony zestaw znaków do rozszyfrowania, symboli do odgadnięcia. To ciekawski ptak, który w zależności od tego, jaki kierunek lotu wybierze (kurs na wyspę Kognitywizm, a może Przylądek Ekokrytyczny), taką przyszłość przepowie czytającemu znaki augurowi[1]. A niechby po drodze rozpętała się burza z błyskawicami (wywołana przez zderzające się marksistowskie i dekonstrukcjonistyczne masy powietrza) porażająca kilka zwierząt, z których wnętrzności (poskręcanych w genderowe sploty) na pewno można coś odczytać…

Hamlet i Hamlet (dalej jako *H*/H) stał się ulubionym obiektem laboratoryjnych eksperymentów krytycznoliterackich – to kultowy królik doświadczalny literatury. T.S. Eliot (jak na humanistę przystało) wolał mówić o *Hamlecie* jako o Mona Lizie literatury, choć wcale nie wyrażał tym dla niego aprobaty[2]. Posthumanista nie powinien jednak ograniczać się do zestawień typu Eliotowskiego, o zabarwieniu wysokokulturowym. „Literacki królik doświadczalny" może wszak odsyłać do królewskiego rodowodu Hamleta, który jest niedoszłym królem, takim właśnie królikiem Danii. Hamlet jako sztuka to złożone z pięciu aktów literackie eksperymentarium. Ponadto zaproponowane określenie dosłownie odsyła do świata zwierząt, niosąc posthumanistyczny podtekst.

Wielokrotnie korzystałam z wypróbowanych ujęć humanistycznych, by w końcu porzucić je na rzecz perspektywy posthumanistycznej. Ze względu na

moją „hamletyczną orientację” wypróbowuję zarówno na „najsławniejszym Duńczyku” (jak twierdzi Kott w *Szekspirze współczesnym*, 1965, s. 77), jak i na całym dramacie kolejne spojrzenia: raz patrząc z ukosa, innym razem z bliska, to znów z oddali. Nie dać „umrzeć” *H*/H i utrzymać go w literackich zaświatach (*literary afterlife*) to podstawowa przesłanka przemawiająca za wypróbowaniem nowej perspektywy – posthumanistycznej. Przecież nie można dopuścić do tego, by najczęściej interpretowany dramat odszedł w niebyt, gdy zbyt wielu jego „amatorów” w końcu weźmie sobie do serca słowa Horace’a Howarda Furnessa, apelującego o to, by „pozwolić [Hamletowi] umrzeć”[3]. Fortel (w moim wykonaniu i zignorowaniu apelu redaktora dzieł Szekspira) polegać ma na napisaniu kolejnego tekstu o *H*/H i wykorzystaniu w tym celu motywu *out-of-jointness* (ze sceny 5 aktu I) i sceny cmentarnej (ze sceny 1 aktu V), obecnych tam materii organicznej i czaszek, w szczególności zaś czaszki Yoricka. Wróżenie ze znaków Szekspira za pomocą ludzkich kości to zadanie, którego podejmuję się w niniejszym artykule. Interesuje mnie tkwiący w *H*/H potencjał posthumanistyczny w zakresie możliwości negocjowania i przedefiniowania tożsamości Hamleta, który dotychczas nie był widoczny lub zbyt mało wyraźny dla badaczy i krytyków literackich. Choć odczytywanie znaków (z) Szekspira wykracza poza jego teksty, te najbardziej trwałe kulturowe ślady jego twórczości, w niniejszym artykule zmierzę się z literackim szkieletem i przyoblekę go w posthumanistyczny kostium. „Dobiorę się do kości” fabularnego szkieletu *Hamleta*.

Nie wszystkie kości zostały rzucone – rozterki wokół tożsamości Hamleta

W elżbietańskiej Anglii ścierały się dwa główne modele męskości: heroiczny i

humanistyczny. Z pierwszym związane były takie cechy jak: honor, odwaga, waleczność, siła fizyczna i władczość, z drugim zaś – racjonalność, szlachetność, posiadanie wiedzy, sceptycyzm, siła intelektu. Warto wspomnieć o pierwotnej konstrukcji tożsamości Hamleta w dramacie, pamiętając, że w czasach wczesnej nowożytności „męskość" (*masculinity*) funkcjonowała jako pojęcie biologiczne, analogicznie do „samczości" (*maleness*) rozumianej jako posiadanie cech płci męskiej. Dopiero około 1620 roku termin ten zaczął oznaczać cechy i atrybuty związane z męskimi zachowaniami (Smith, 2000, s. 10-11). Uwzględniając to drugie rozumienie, zaobserwować można, że w tragedii *Hamlet* Szekspir nieustannie kontrastuje tożsamości męskich postaci (konstrukty społeczno-kulturowe) w różnych konfiguracjach, w tym: Hamleta z jego ojcem, Klaudiusza z poprzednim królem Danii, Hamleta z jego stryjem. Ten szekspirowski „konkurs męskości" za punkt odniesienia bierze męskość reprezentowaną przez dawnego króla Danii, męskość spektralną, tak z znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym. Ciążące nad Hamletem widmo pamiętania (o figurze ojcowskiej i tym, co konstruuje tożsamość poprzedniego władcy Danii) to także ożywianie w pamięci wzorca męskości, zbudowanego wokół tradycyjnych wartości kojarzonych z męskością, czyli dominacji, autorytetu i siły fizycznej. Ojciec we wspomnieniach Hamleta funkcjonuje w kategoriach człowieka czynu, archetypowej aktywnej i władczej postaci męskiej. Za duchem ojca Hamleta zawsze ciągnie się paradygmat patriarchalny i wyobrażenie o tzw. tradycyjnym porządku świata, ufundowanym na męskiej dominacji względem kobiet i natury.

W niniejszym artykule interesuje mnie tożsamość Hamleta współczesnego. Wraz ze śmiercią starego Hamleta symbolicznie umiera jeden z wzorców męskości antropocentrycznej oraz dosłownie – jego ucieleśnienie. Replikowanie tego porządku nie jest możliwe dla Hamleta antropoceńskiego,

przeżywającego kryzys tożsamościowy. Hamlet w dobie antropocenu – dobie przewartościowania wartości pozwalających na identyfikację, oferujących nowe możliwości spojrzenia na podmiotowość, relacje ciało-umysł oraz na to, co nie-ludzkie, reprezentuje kolejne pokolenie Hamletów i nie ma zamiaru pójść w ślady ojca. Tożsamość ojca Hamleta ma znaczenie o tyle, że funkcjonuje pośród męskich tożsamości antropocentrycznych jako praprzodek.

Moja interpretacja za punkt wyjścia bierze kryzys antropocentrycznej męskości w państwie duńskim. Podobnie jest w świecie pozadramatycznym, w zachodnich rzeczywistościach społeczno-kulturowych. Idzie tu o kryzys wartości związanych z kulturą oraz kryzys dominujących wyobrażeń na temat mężczyzn. Jak wskazują badacze męskości w kulturze zachodniej, różne aspekty i oblicza męskości znajdują się istotnym kryzysie od przełomu XIX i XX wieku, gdy paradygmat patriarchalny został zachwiany w dużej mierze przez emancypację kobiet i pojawienie się męskości alternatywnych. Obecnie posthumanizm z jego propozycją podmiotu w ruchu, tworzonego na przecięciu, podmiotu kolektywnego zamiast indywidualnego, konstytuowanego przez relacje, interakcje i wpływy, niesie nowe możliwości spojrzenia na męskość i konfigurowania męskości, która nie jest aksjomatyczna. Hamlet posthumanistyczny ma przeciwko sobie cały arsenał nowoczesnych wersji męskości antropocentrycznych, z którymi mu nie po drodze. Nowoczesne męskości, znajdujące odzwierciedlenie w *Hamlecie*, np. męskość Klaudiusza czy Poloniusza, nadal obecne pod rozmaitymi społeczno-kulturowymi postaciami – jako zachowania, wygląd, reprezentacje – znalazły się w kryzysie.

Tożsamość Hamleta zawsze była otwarta na przekształcenia. Jej porowatość została dostrzeżona przez pisarzy, poetów, eseistów, filozofów, malarzy,

reżyserów teatralnych i filmowych, aktorki i aktorów, krytyków teatralnych, literackich i filmowych, badaczy twórczości Szekspira różnych epok. Jednym z tradycyjnie (i wręcz maniakalnie) podejmowanych aspektów tożsamości Hamleta jest jego niemęskość. Zdaniem części współczesnych krytyków, Hamlet (obok Makbeta, Otella i Ryszarda III) reprezentuje jedną z „kanonicznych figur Szekspirowskich związanych z niemęskością" (Massai, Munroe, 2021, s. 23). Począwszy od XIX wieku, z analizy wielu sztandarowych tekstów krytycznych poświęconych *Hamletowi* wyłania się wizerunek niemęskiego księcia duńskiego. Tony papieru przeznaczono na analizy psychiki i tożsamości Hamleta, w tym określenie przyczyn słabego zmaskulinizowania lub wręcz zniewieściałości tytułowego bohatera. Lista niemęskich „przewin", zwanych też nierzadko w owych tekstach wadami charakteru, obfituje w wytykanie mu podejrzeń o słabość, miękkie serce, niestanowczość, emocjonalność, delikatność duszy, wrażliwe usposobienie, niezdecydowanie, metafizyczne marzycielstwo. W owych analizach Hamlet wypada niemęsko lub mało męsko w porównaniu z innymi postaciami męskimi tracącymi ojców, czyli Fortynbrasem czy Laertesem. Czy perspektywa posthumanistyczna przyczynia się do umocnienia tego wyobrażenia? Czy Hamlet posthumanistyczny to postać, dla której (nie)męskość w ogóle ma znaczenie? Może tożsamość Hamleta trzeba wynegocjować i zaproponować nową odsłonę (nie)męskości lub tożsamości Hamleta? A może dla Hamleta (z) antropocenu inne wyznaczniki tożsamości są istotniejsze?

Samookreślenie bohatera dramatu w proponowanej przeze mnie analizie tekstu we współczesnym kontekście odbędzie się na drodze od świadomości bycia spadkobiercą ideału męskości antropocentrycznej, który ucieleśniał jego ojciec (tożsamościowa „ojcowizna"), symbol dawnych czasów, oraz performowania wyobrażenia o męskości humanistycznej, czyli jednostki

zdolnej do dotarcia do prawdy intelektualnymi ścieżkami (jako podmiot odcieleśniony, wyabstrahowany z organicznego porządku rzeczy, dla którego ciało jest przeszkodą i ciężarem) ku przełamaniu indywidualnego i społeczno-kulturowego uwarunkowania oraz humanistycznej kondycji ontologicznej w kierunku „po-składania się", zaakceptowania swej cielesności, uznania się za ucieleśniony podmiot, odnalezienia własnego „wiecznego trwania" jako materia w obiegu i spełnienia fantazji o organicznej jedności (lecz tylko z innymi i poprzez innych).

Jeśli spojrzeć na Hamleta antropoceńskiego, uwikłanego w kryzys męskości i zmagającego się z własną tożsamością, widać, jak trudno mu „nastawić" ufundowany przez tradycyjny humanizm antropocentryczny wzorzec męskości, w ramach którego świat to hierarchiczna struktura, a jego porządek oparty jest na podziałach, przekonaniu, że istnieje jakaś „naturalna" drabina istnień. Jedną z istotniejszych prób przełamania tego podejścia są sceny 2 i 3 aktu IV, w których Hamlet – ukatrupiwszy Poloniusza – skieruje uwagę na martwe ciała i ich ziemskie przeznaczenie (transformacja w proch), zaś swe rozważania w stronę osobliwych międzygatunkowych związków pomiędzy tym, co ludzkie (zwłoki) i tym, co nie-ludzkie („robaki, wiercące po śmierci w człowieku", jak głosi polskie przysłowie).

Z kpiarsko poprowadzonego dialogu z Rosencrantzem i Guildensternem wynika, że Hamlet zdaje sobie sprawę z obiegu materii w przyrodzie. Zapytany przez Rosencrantza, co zrobił ze zwłokami Poloniusza, odpowiada, że zostały przez niego zmieszane z prochem, z którego powstały. By zwłoki zmieniły się w proch, musiałoby upłynąć sporo czasu; najdłużej rozpadowi ulegałby szkielet, bowiem kości to najtrwalsza pozostałość po człowieku. Hamlet przywołuje tym samym wyobrażenie ciała zakopanego w ziemi,

włączonego w cykl obiegu materii, którym nie-ludzkie organizmy odgrywają kluczową rolę. Choć w tej scenie nie wdaje się w szczegóły dekompozycji zwłok i wędrówki ludzkich szczątków w procesie krążenia materii, wanitatywna aluzja do prochu kryje w sobie też spychane w kulturze antropocentrycznej obrazy odrażająco przy-ziemne, w których człowiek odgrywa rolę jednego z elementów łańcucha troficznego. Zanim stanie się prochem, będzie zjadany w podziemnej gastronomii, w której żerujące na zwłokach organizmy posilą się nim[4].

To w rozmowie z Klaudiuszem Hamlet zacznie dostrzegać funkcję recyklingową robaków. Na co dzień napawają one ludzi odrazą lub wstrętem, budzą strach lub lęk, przywołując obrazy śmierci i rozkładu, tematyki wypieranej ze świadomości, gdyż nie tylko nieestetycznej, ale też przypominającej o organicznym „życiu po życiu" człowieka. Popularnie nazywane robakami lub robactwem, organizmy te dbają o równowagę ekosystemów poprzez zjadanie martwej materii organicznej. Zapytany przez stryja o Poloniusza, Hamlet celowo uraczy go niesmacznymi obrazami tuczących się robaków: „Tuczymy wszelkie stworzenia na pokarm dla nas, a tym pokarmem sami siebie tuczymy na pokarm dla robactwa. Tłusty król i chudy żebrak to po prostu dwie odmiany tej samej potrawy – dwa dania, ale na jeden stół. Na tym się wszystko kończy". Przedstawiając ich w roli niewybrednych konsumentów na uczcie, takich, którzy nie pogardzą ani królem, ani żebrakiem, Hamlet zadrwi z Klaudiusza i tym samym zdetronizuje człowieka z pozycji uprzywilejowanego konsumenta. Dla Klaudiusza, performującego model męskości antropocentrycznej, wizja „przebywania" w miejscu, gdzie człowiek staje się prochem, a wcześniej pokarmem dla robactwa, gdzie nie obowiązuje hierarchia społeczna ani wyższość gatunkowa, musi być szczególnie dokuczliwa i uderzająca w majestat królewski.

Jednak zanim Hamlet dokona wglądu w sieć powiązań istnień ludzkich i nie-ludzkich, we współdziałanie materii organicznej i nieorganicznej – zanim wda się z Klaudiuszem w rozmowę o de- i rehierarchizacji w obiegu materii („W hierarchii trawienia robak to najwyższy potentat", akt IV, scena 3), o strąceniu człowieka (pana istnienia) w robaczą czeluść istnienia, o kolejnych w-cieleniach króla, który „może odbyć triumfalną podróż przez kiszki żebraka" (akt IV, scena 3)[5] – będzie tkwił w ontologicznym przekonaniu o oddzieleniu i rozłączeniu, o autonomicznym byciu, zamiast współistnieniu i uznaniu, że sam konstytuuje i jest konstytuowany przez różne formy życia. Dopiero jego coraz liczniejsze zetknięcia ze śmiercią, z martwymi ciałami, ze szczątkami, kośćmi i czaszkami poprowadzą jego myśli innym tropem: zacznie dostrzegać organiczne powiązania w świecie, relacje między ludźmi i nie-ludźmi, złączenie umysłu i materii, życia i śmierci.

Śledzenie rozmyślań, ale i poczynań Hamleta zgodnie z przyjętą w tym artykule perspektywą posthumanistyczną pozwala autorce towarzyszyć Hamletowi w rozwiązaniu konfliktu wewnętrznego, dotarciu do tego, kim lub czym w istocie jest. Na konflikt tożsamościowy tytułowego bohatera dramatu składa się niemożność sprostania antropocentrycznemu ideałowi męskości oraz zaplątanie w lęk przed własną przemijalnością i „kompostowością" istnienia. Ów lęk eschatologiczny ma źródło w negatywnym postrzeganiu cielesności i materialności, składających się na somatyczno-organiczno-ziemski los człowieka. Lęki, obsesje i fantazje kulturowe, artykułowane przez Hamleta pod postacią korporalnych metafor, odniesień i aluzji do ulotności życia, refleksji nad życiem organicznym ludzi i nie-ludzi naprowadzą go na trop rozwiązania tożsamościowego konfliktu wewnętrznego i we własnym ciele odnalezienia odpowiedzi na nurtujące go pytania.

Zdaniem Moniki Bakke:

> wcielenie jest naszym sposobem istnienia w świecie, który jest przecież większy niż my sami. Nasza materialność, my albo po prostu życie mają charakter procesualny, który polega między innymi na ciągłej wymianie materii z otoczeniem. Obecnie najważniejsze, a nawet przełomowe w tej kwestii staje się myślenie o ciele ludzkim, zwierzęcym, roślinnym czy nawet o rzeczy poprzez ich wzajemne relacje i symbiotyczność, co uwidacznia hybrydyczny charakter każdego życia, a zatem i każdego ciała. Nie szukamy już granic, których trzeba by było strzec jako gwaranta stałej tożsamości, ale ważniejsze są teraz kontynuacja i symbiotyczność, lub […] afekt, czyli „nieludzkie stawanie się człowieka". A zatem porzucamy nie tylko indywidualną tożsamość, ale również gatunkową, czyli ludzką tożsamość, na straży której stoi tradycyjny humanizm (2007, s. 2-3).

Szekspir wykorzystuje performatywną naturę ludzkiej tożsamości, pozwalając na jej poszukiwania zarówno swojemu wczesnonowożytnemu Hamletowi, jak i kolejnym jego wcieleniom, otwierając pole do eksperymentów z męskością w XXI wieku. I właśnie tę najbardziej współczesną tożsamość Hamleta, posthumanistyczną tożsamość, wraz z Hamletem zamierzam „odkryć". Zanim Hamlet przekona się, że w jego tożsamości tkwią zalążki nowej podmiotowości, że przeznaczenie zapisane jest w kościach, spotka się z ciałami ludzi martwych i żywych, a wszystkie drogi prowadzić będą (go) na cmentarz. O czym wie grabarz, Hamlet ma się dopiero dowiedzieć. I między innymi „o tym czymś" mówi niniejszy artykuł.

Lecznicze zapędy Hamleta *bone-settera*

Stawiam tezę, że dramat *Hamlet* przenika fantazja kulturowa o osiągnięciu organicznej jedności i stanu homeostazy. To ona będzie kluczem do renegocjacji tożsamości hamletycznej w XXI wieku. Fantazja ta „nawiedza" Hamleta wraz z pojawieniem się ducha jego ojca. Ma ona kilka wymiarów, w tym społeczny i indywidualny – związany z identyfikacją: z odnalezieniem własnej tożsamości i zrozumieniem, co się na nią składa, oraz ze znalezieniem własnego miejsca w „połamanym" szkielecie świata. Ludzki szkielet, kości i stawy mają do spełnienia w tej fantazji rolę podwójną: metaforyczną i dosłowną. Żywi mają się z nimi zetknąć, by poczuć ich realność i własne przeznaczenie. Tytułowej postaci po spotkaniu z ojcowską zjawą współczesność jawi się jako *out of joint* – jako czasy, w których rzeczy i sprawy nie są na swoim miejscu, gdzie wkradł się zamęt, nieporządek, w których pytanie o własną tożsamość nabiera nowego znaczenia. Dla Hamleta śmierć ojca, ale i jego spektralna rematerializacja, wieści docierające z zaświatów o przeszłości, teraźniejszy kryzys w państwie duńskim – to naruszenie ładu świata, przestawienie w strukturze, przesunięcie prowadzące do popsucia i zaburzenia dotychczasowego rytmu jego działania, wytrącenia go z równowagi, uwadliwienia oraz pozbawienia pełnej potencji. Współczesność antropoceńska to czasy bycia w nieładzie, przemieszczenia, pęknięcia i dezintegracji. Wspomniane modele męskości oferowane przez kulturę wczesnonowożytną i inne, których fundamentem jest samodzielny podmiot antropocentryczny, dezaktualizują się. Hamlet w antropocenie zwyczajnie nie może już tylko aktualizować i unowocześniać swych dawnych wcieleń. Musi je przekroczyć i jako posthumanistyczny podmiot odkryć źródła ludzkiego istnienia i przeznaczenia, zaakceptować je i zintegrować w ramach samookreślenia. Kontuzjowany świat przekłada się na destabilizację

tożsamości Hamleta i konieczność jej przeformułowania, odkrycia siebie na nowo. Kondycja *out of joint* z poziomu społecznego przenika do poziomu jednostkowego, absorbując i przejmując Hamleta do szpiku kości. Jego tożsamość staje pod znakiem zapytania. W Hamlecie budzi się impuls penetracyjny.

Sformułowanie *out of joint* w terminologii medycznej oznacza „złamany" lub „zwichnięty"[6]. Nadwątlenie stawów (dosłownie) uniemożliwia człowiekowi płynne poruszanie się; uszkodzenia doznaje struktura szkieletu, kości ulegają przesunięciu względem siebie. To rodzaj chwilowej niepełnosprawności, wiążącej się z minionymi wydarzeniami: zwykle przykrymi, bolesnymi lub nawet traumatycznymi, zdarzeniem prowadzącym do nagłej zmiany w funkcjonowaniu danego organizmu. Przestawienie kości, będących solidną strukturą dającą oparcie, wpływa na działanie całego organizmu. Ciekawe, że Hamlet przywołuje akurat tę cielesną metaforę, by opisać kondycję swoich czasów i własną kondycję wewnętrzną. Korporalna metafora służy Hamletowi do wyrażenia tego, jak odbiera rzeczywistość. A ta ostatnia przyjmuje formę swoistej anomalii: złamania linii czasu, pod którą kryje się z(a)burzenie porządku świata i ograniczenie ruchomości, czyli utknięcie w kryzysie tożsamościowym. Początkowo Hamletowi wydaje się, że chodzi przede wszystkim o przywrócenie dawnego porządku lub przynajmniej uporządkowanie chaotycznej rzeczywistości. Lecz jego własne śledztwo i autoeksploracja zaprowadzą go znacznie dalej niż w przeszłość, głębiej niż tylko zajrzenie we własny umysł, wprost do praprzyczyny. Jest nią oddzielenie od własnego ziemskiego w-cielenia, wynikające z antropocentrycznego przekonania, że na świat się przychodzi. Koncepcja „przychodzenia na świat" ma tę przewagę (dla człowieka) nad doświadczeniem „pochodzenia z tego świata", że jest swego rodzaju operacją myślową, mechanicznym powtarzaniem teorii bez konieczności jej

weryfikacji. Z kolei doświadczenie wymaga zanurzenia, zagłębienia się we własne materialne jestestwo, przekroczenia granicy między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, dotarcia do trzewi istnienia, zaakceptowania przyszłej symfonii rozkładu i rozpadu oraz objęcia własnej cielesnej kondycji z wszelkimi wisceralnymi „nieczystościami" oraz całym przyziemnym organicznym „brudem".

Obecny w metaforze *out of joint* obraz uszkodzonych kości nadających się do nastawienia i wyleczenia, wskazuje na operowanie przez Szekspira popularnym w czasach elżbietańskich wyobrażeniem odsyłającym do ludzkiego ciała. Nastawianie kości i stawów było znaną i stosowaną we wczesnej nowożytności praktyką medyczną. Zawodowo nastawianiem kości zajmował się *bone-setter*. Szekspir posługuje się metaforą odnoszącą się do naprawiania-uleczenia świata. Wypowiadający słowa o potrzebie przywrócenia równowagi kontuzjowanemu światu Hamlet początkowo ubolewa nad tym, że kiedykolwiek się narodził i że to on ma go naprawić: „O cursed spite / That ever I was born to set it right!" (1.5.186-7). Wyzwanie to bowiem wiąże się pierwszorzędnie z uporządkowaniem własnego wnętrza, uznaniem jego własnej „kostnej" organiczności, która posłuży naturze i przysłuży się biologicznym celom poprzez rozkład i jako pył powróci do ziemi. Choć Hamlet z prochu powstał i w proch się obróci, nie akceptuje na tym etapie swojego organicznego przeznaczenia. W kontekście tożsamości Hamleta organiczną całością jest kryjący się wyobrażeniu *out of joint* jest ontologiczny szkielet, nadwątlony zwichnięciem i/lub złamaniem.

Zanim Hamlet wypowie znamienne słowa o świecie zsuniętym w chaos, Szekspir ożywi jego ojca, który opuści swój grób w dość spektakularny sposób. Choć Hamlet nie jest świadkiem wychodzenia dawnego króla Danii z grobu, opisuje to zdarzenie tak, jak gdyby tam był: kości zostają zwrócone

przez grobowe „szczęki”, a grób nabiera cech żywego organizmu, który zwraca swą zawartość. Hamlet tworzy makabryczny opis kości wyrzucanych z grobu niczym pociski. Wyobrażenie samoistnej ekshumacji trwoży Hamleta: gdy zmarli nawiedzają żywych, zwyczajny bieg spraw i postrzeganie czasu przestają obowiązywać. Tym, co widzi Hamlet, jest zmartwychwstałe ciało jego ojca, dawny król Danii w pełnej zbroi, bez oznak rozkładu, do którego zaczyna zwracać się per duchu, choć nosi on wszelkie znamiona ożywionego ciała. Warto podkreślić, że materialność tej postaci musi być łudząco realna, skoro wcześniej Hamlet podkreśla korporalny wymiar autoekshumacji. Hamlet dowiaduje się od ojca, że został on otruty przez swojego brata, a wlana mu do ucha trucizna zmieniła jego ciało, oszpecając je na podobieństwo trędowatego Łazarza. Choć w opisie działania roślinnej toksyny ofiara podkreśla głównie jej śmiercionośność i błyskawiczne przedostanie się do krwiobiegu, skutkujące tym, że krew „zsiadła się”, takie zatrucie nie mogło nie wpłynąć na wygląd organów wewnętrznych, rozlewając się po całym ciele. Jeśli trucizna wywołała wizualne oznaki podobne do występujących przy trądzie, można przypuszczać, że uszkodzeniu uległ też układ kostny. Ponadto tuż po otruciu ciało ojca Hamleta mogło przypominać zwłoki na początkowym etapie rozkładu, zatem ciało dawnego króla nie mogło przejść przez naturalny proces dekompozycji. Z opowieści ducha Hamlet otrzymuje zatem – kluczową dla wizji o świecie pogrążonym w chaosie – opowieść o zabójstwie ojca, a ono znacząco uszkadza i zaburza ład państwowy.

Hamlet antropoceński, podobnie jak jego „holoceński pierwowzór”, rozpoczyna dochodzenie, jednocześnie starając się wcielić w rolę „nastawiacza kości”. Przez sporą część czasu performowanym przez niego w tym celu modelem męskości jest męskość wyobcowana z ciała, przyglądająca mu się poprzez analityczną wiwisekcję czy sceptycyzm. Hamlet anatom

zawiedziony tym, co w kontakcie z innymi dostępne na zewnątrz (pozory, gra, iluzja, teatralne gesty) zaczyna zwracać się ku ciału, a raczej ku ciałom. Poszukuje odpowiedzi gdzieś indziej, chcąc zajrzeć do środka, sądząc, że tam ukryta jest prawda na temat przyczyn kontuzji świata i czasów, w jakich żyje, a także przyczyn wytrącenia go i jego samego z formy. David Hillman sugeruje, że Szekspir wykorzystał w *Hamlecie* wczesnorenesansową obsesję kulturową na temat tego, co ukryte, a co jawne, co prawdziwe, a co nieprawdziwe, co wewnątrz, a co na zewnątrz, przy czym ludzkie ciało posłużyło mu za punkt odniesienia. Hamlet cały czas poszukuje prawdy – o tym, co wytrąciło świat z równowagi, a jego samego wyalienowało z własnego ciała. Próbuje jej dociec poprzez realizację fantazji o znalezieniu prawdy w korporalnych wnętrzach innych postaci: „Hamlet ciągle mówi o tym, co jest w sensie anatomicznym i fizjologicznym we wnętrzach innych ludzi" (Hillman, 2000, s. 311). Także współczesnego Hamleta zastanawia, co kryje ludzkie wnętrze, bowiem to, co na zewnątrz, budzi jego sceptycyzm i pozostawia w stanie niepewności. Ponieważ ciała innych są „zamknięte" i niedostępne, jak na przykład ciało zmarłego ojca (którego granice zostały dodatkowo uszczelnione śmiercią przez otrucie, na ciele dające objawy trądu; ciało zmieniło się w skorupę), Hamlet zaczyna ujawniać obsesję na punkcie tego, co skrywa cielesna powłoka własna i innych. Do tych we-wnętrzności zaliczają się także kości, pełniące u Szekspira kilka funkcji. Jak podaje Marjorie Garber w *Profiling Shakespeare*: „Kości u Szekspira mogą boleć, grzechotać, być obiektem kpin, zmielone, obgryzane, pocięte na kawałki, lub bardziej pokojowo, mogą leżeć w namiocie albo w grobie. Zwykle nie są «nastawione», ale jak najbardziej mogą być «zwichnięte»" (2008, s. 138).

Poczucie rozbicia, braku jedności ze światem, który sam pogrążył się w chaosie, wywołuje potrzebę odnalezienia łącznika, rzeczy, elementu, który

umożliwi ustanowienie nowego porządku i da poczucie stabilności. Dla Hamleta będzie to oznaczało poszukiwania „tego czegoś", wyjście poza umysłowo-intelektualny wymiar obcowania ze światem, i ostatecznie cielesne poczucie bycia w świecie. To ostatnie nastąpi w scenie cmentarnej dzięki zetknięciu z namacalnym dowodem własnej korporalności, organiczności, ale i przemijalności. Jednak ze względu na procesualny charakter tych poszukiwań, nastąpi też dla Hamleta odsunięcie w czasie spełnienia fantazji o zintegrowanym działaniu poszczególnych części i próby przywrócenia stanu równowagi. W kontekście mojej interpretacji *Hamleta*, akcja dramatu napędzana jest próbą zrealizowania tej fantazji, która jest zarazem przenikającą dramat nostalgią za odzyskaniem utraconej pełni, doświadczeniem kompletności i odzyskaniem kontaktu z własną cielesnością. Dekonstrukcja porządku antropocentrycznego to warunek konieczny prze-łamania kryzysu tożsamościowego Hamleta i po-składania siebie na nowo.

Hamleta z grabarzem słowna gra w kości

Próba spełnienia fantazji o organicznej jedności prowadzi Hamleta przez jego trzewiowe i kostne zaabsorbowanie, wiodąc go na cmentarz. Tradycyjne odczytania sceny cmentarnej koncentrują się wokół motywu *memento mori* i *vanitas*, śmierć zaś przedstawiana jest jako „negacja". W humanistycznych interpretacjach tej sceny dominuje motyw uniwersalizacji śmierci z rytem religijnym lub metafizycznym; bywa, że śmierć przedstawiana jest jako przejście do wieczności. Koncepcje „trwania" po śmierci są zakorzenione w kulturze humanistycznej i poniekąd służą „przedłużeniu ważności" tożsamości antropocentrycznej. Odczytanie posthumanistyczne przenosi punt ciężkości z wymiaru metafizycznego, abstrakcyjnego i wanitatywnego na wymiar organiczny, fizykalny i przyziemny. Perspektywa posthumanistyczna ukazuje cmentarz w kategoriach żywego

nekroekosystemu, wychodzącego poza dualizm żywe/martwe. Ciekawy tajemnic życia pozagrobowego Hamlet w scenie cmentarnej ma okazję wyjść poza humanistyczne ograniczenia myślenia o miejscach pochówku i ich zawartości jako o statycznych miejscach spoczynku martwych ciał. Martwe ciało jest żywe inaczej. Ekologiczne terestrialne trwanie – dzięki ponownemu włączeniu do cyklu życia tego, co uznane za martwe w procesie rozkładu, rozpadu i recyklingu szczątków – to nowa logika myślenia o życiu pozagrobowym. Hamlet ma też okazję organoleptycznie potwierdzić to, o czym pisze w pracy *Nekros* Ewa Domańska, czyli nowy ontologiczny status szczątków ludzkich, rozumianych jako wielogatunkowa forma życia, organiczny habitat i ogniwo w łańcuchu troficznym (zob. 2017, s. 31). Scena cmentarna to poniekąd także lekcja anatomii i biologii.

Hamlet trafia na cmentarz wraz z Horacjem tuż przed pogrzebem Ofelii. Nieświadomy tego faktu, zaczyna towarzyszyć grabarzom w rozkopywaniu grobów, odkopywaniu ludzkich szczątków i wydobywaniu z nich kości oraz, w dość widowiskowy sposób – czaszek. Dialog Hamleta (nastawiacza kości) z grabarzem (odkopywaczem kości) można porównać do gry słownej w kości. Z kolei grabarz, nie mając świadomości, z kim ma do czynienia, bez oporów dowcipkuje przy pracy, żartując sobie ze „świętych" ludzkich kości i wzbudzając tym niesmak Hamleta. Grabarz wbija się łopatą w ziemię, niekiedy pewnie uderzając nią i roztrzaskując ludzkie kości, niekiedy natrafiając na trwalsze i mocniejsze kostne pozostałości, czyli czaszki (obrywające „po łysinie cmentarnym szpadlem"). Część z nich pozbawiona jest dolnych szczęk, wydobywa się z nich „robactwo", jak na przykład wspomniana w wersji angielskiej (czaszka) „My Lady Worm's" (5.1.82), co dla Hamleta – obserwatora spektaklu ekshumacyjnego (odgrywanego ze swadą przez grabarzy) – wygląda makabrycznie i zarazem groteskowo. Taka rozkopana czy wręcz wykopana spod ziemi nekrobiotyczna wspólnota –

tworzona przez ludzkie szczątki i wszelkie organizmy zamieszkujące wspólnie grobowe lokum – która nie powstała intencjonalnie, lecz na styku relacji, zetknięć i mieszania się, stanowi zagrożenie dla antropocentrycznej męskiej tożsamości.

W Hamlecie nadal trwa konflikt tożsamościowy, na co wskazuje zmienny ton wypowiedzi w scenie cmentarnej. Raz jest on kpiarsko-sardoniczny: „Wystarczy tknąć łopatą grunt, a widzi się, jak zaiste gruntowna może być odmiana losu", co w wersji angielskiej brzmi: „Here is fine revolution an we had the trick to see't" (5.1.85-86) i pozwala odczytać ten fragment w kontekście pośmiertnej zmiany statusu osoby, której częścią kiedyś były aktualnie odgrzebane szczątki. „Fine revolution" może odnosić się do ostatecznej (wyraz *fine* ma konotacje z *finality*, czyli końcem) zmiany w hierarchii. Przyjąwszy za punkt odniesienia hierarchię społeczną, wykopane szczątki zyskują taki „status", jaki przypisywany jest robakom. W odniesieniu do tego fragmentu Randall Martin pisze o biocentrycznym przesunięciu statusu społecznego do poziomu „robaków" (2015, s. 159). Choć Hamlet zdradzi, że: „Na samą myśl [o zmianie] własne kości mnie bolą", jego somatyczna reakcja potwierdza zakorzenienie podmiotowości w ciele, w samych „kościach". To „wkościachczucie" jest też przeczuciem przyszłości, intuicją płynąca z korporalnego wnętrza, które „wie", że czeka je rozkład, rozpad i wieczne życie organiczne.

Innym razem bezpardonowe obchodzenie się z ludzkimi szczątkami przez grabarza budzi chwilowy antropocentryczny impuls w Hamlecie: „A ten drab rzuca nią o ziemię – jakby to była ośla szczęka, którą Kain popełnił pierwsze morderstwo! Teraz triumfuje nad nią ten dureń, a przecież mógł to być tęgi łeb jakiegoś intryganta, jednego z tych, co to samego Boga chcą przechytrzyć".

Hamlet kieruje swoją uwagę językowo-zmysłowo-imaginacyjną w stronę wydobywanych czaszek. Dostrzega, że: „Wcześniej w tej czaszce poruszał się język, płynął z niej śpiew”. Odkopywane czaszki bardzo szybko przestają być anonimowe. Hamlet zaczyna „myśleć czaszkami”, doprawiając niektórym niezwykle skrócone i skondensowane *curriculum vitae*, z czaszki wróżąc na temat tożsamości dawnego właściciela lub właścicielki: kim był/a, co robił/a, jak się zachowywał/a i wyglądał/a? Jak twierdzi Michael Neill:

> Czaszka stanowi jednocześnie najbardziej znaczący i pusty z ludzkich znaków. Jednocześnie przywołując i parodiując głowę – będącą źródłem wszelkich znaczeń, wylęgarnią wszelkiej interpretacji – czaszka działa jako osobliwie i złowieszczo atrakcyjne lustro dla patrzącego, wciągając „ja” w niekończące się narracje (1997, s. 234-235).

Bezimienni lokatorzy mogił zyskują status osób wykonujących różne zajęcia w dawnym życiu. *Cranium* wydobyte spod ziemi to archeologiczny skarb, relikt odsyłający do minionego życia: adwokata, dworaka, spekulanta dobrami ziemskimi, jak fantazjuje Hamlet, a nawet do konkretnej osoby. Gdy wydobyta spod ziemi czaszka zostaje performatywnie okrzyknięta przez garbarza „czaszką Yoricka, królewskiego błazna”, Hamlet w pierwszej chwili nie dowierza. Wyciąga rękę po niepewnej proweniencji *cranium*, by samemu poczuć ciężar gatunkowy spotkania człowieka z umarłym i z przejęciem wypowiedzieć kultowy Szekspirowski i Hamletowy performatyw: „Biedny Yorick!”.

> Był niewyczerpanym źródłem żartów; fantazja aż go roznosiła. Tysiące razy woził mnie na grzbiecie. A teraz – obrzydzenie mnie

> przejmuje na samą myśl, zbiera mi się na wymioty. Tu były te wargi, które całowałem sam nie wiem ile razy. I gdzież teraz twoje docinki? Twoje podskoki, piosenki, popisy dowcipu, po których biesiadnicy pod stół spadali ze śmiechu? Nic nie pozostało? Nie zakpisz z własnych wyszczerzonych zębów? Tak ci szczęka opadła? To skocz przynajmniej do gotowalni pięknej damy. Powiedz jej, że może się malować na cal grubo, a też w końcu doczeka się takiej fizjonomii. Może ją rozśmieszysz.

Zdaniem Hillmana, podmiotowość Hamleta jest najbardziej ucieleśniona właśnie w scenie cmentarnej (2007, s. 111). Hamlet przekonuje się, że jest podmiotem ucieleśnionym: czuje obrzydzenie („how abhorred in my imagination it is"; 5.1.176-7), zbiera mu się na wymioty („My gorge rises at it"; 5.1.177). Wspomnienie o wcześniejszej kompletnej postaci królewskiego błazna w porównaniu ze szczątkowym (biednym) Yorickiem, wywołuje obrzydzenie w Hamlecie, a jego tożsamość przechodzi finalne turbulencje. Hamleta stanięcie twarzą w twarz z obiekto-abiektem, jakim jest ludzka czaszka (w tym spersonalizowana czaszka znanego mu z dzieciństwa królewskiego błazna), to zmierzenie się nie tylko z poczuciem „ja" zbudowanym na umysłowości i wyparciu męskiej cielesności. To (także) właśnie szansa na zintegrowanie siebie z tym, co cielesne (mineralne i powracające do ziemi), na uznanie materialności i fizyczności, w tym metamorfoz ciał aż po ich dekompozycję i przyjęcie zmiany formy istnienia w obiegu materii za część własnej tożsamości, posthumanistycznej tożsamości męskiej. W ramach tej tożsamości Hamlet doznaje wstrząsu trzewno-kostnego w kontakcie z „żywą" czaszką[7].

Czaszka „przemawia", łącząc ze sobą trzy czasy: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Ludzka czaszka, jeśli dogłębnie ją zbadać, zawiera w sobie

informacje z przeszłości, może więc sporo powiedzieć o właścicielu, na przykład o jego płci, przebytych chorobach czy długości życia. Jej aktualna kondycja mówi o stanie rozkładu Ziemianina, o tym, na jakim etapie w obiegu materii się znajduje. Przepowiada też przyszłość każdego posiadacza czaszki, mianowicie jego śmierć i przemijalność. Jeszcze nie całkiem obrócony w proch, Yorick powraca spod ziemi, wykopany ze swojego ziemskiego łoża przez grabarzy. Popularna w czasach Szekspira praktyka rozkopywania grobów, by złożyć w tym miejscu kolejnych zmarłych, niechybnie prowadziła do odnajdowania w ziemi kości ludzi dawniej pogrzebanych i przenoszenia ich do *carnarium*. Czaszka stanowi najbardziej charakterystyczną i zindywidualizowaną część szkieletu, pozbawiony ciała uprzedmiotowiony podmiot i zarazem upodmiotowiony przedmiot o spektralnych właściwościach, mający moc przywoływania przeszłości, wspomnień, dawnych tożsamości. Czaszka to również potężna synekdocha, bowiem przywołująca obraz szkieletu lub nawet głowę człowieka „z krwi i kości".

O związkach czaszki Yoricka z czasem teraźniejszym i przeszłym pisze Jerzy Limon:

> Widać tu, że metaforyzacja polega niejako na podwojeniu, a nawet zwielokrotnieniu metonimicznym: czaszka w *Hamlecie* jest synekdochą szkieletu, ten zaś staje się znakiem żyjącego kiedyś człowieka, błazna dworskiego o imieniu Yorick, a kontrast pomiędzy tym co widzimy (czaszką), a tym co Hamlet mówi o swym wielkim przyjacielu z dzieciństwa, jest kontrastem dwóch czasów (przeszłość – teraźniejszość), w którym człowiek materialnie ulega deformacji czy anihilacji, a to z kolei podpowiada odczytania metaforyczne (czas sprawia, że to, co materialne, staje się

> niematerialne), gdyż ten sam kontrast implikuje, że czas teraźniejszy nieuchronnie też będzie kiedyś czasem przeszłym, a to co się stało z Yorickiem, jest naszym wspólnym losem, przez co w odbiorze czaszka staje się metaforą zarówno czasu, jak i jak i nieuchronności przemijania i śmierci (2002, s. 13).

Wiele rzeczy ma okazję ujrzeć Hamlet w oczodołach Yoricka: trzy temporalności, śmierć i życie, budzące lęk i fascynację życie pozagrobowe, ludzkie i nie-ludzkie przeznaczenie, wszystko i nic. Hamlet już wie i, co ważniejsze, rozumie to, o czym wiedział i co rozumiał przed nim grabarz: „Aleksander umarł; Aleksandra pochowano; Aleksander obrócił się w proch; proch to ziemia; z ziemi bierzemy glinę; i czemuż by tą gliną, w którą Aleksander się przemienił, nie miał ktoś zatkać beczki z piwem?". Hamlet w końcu uznaje swą śmiertelność, przyznaje że ludzkie sprawstwo leży „na przecięciu", a nie jest tożsame z działaniami intencjonalnego podmiotu, potwierdza, że jest kwintesencją prochu, materią w obiegu, podobnie jak inni, np. przywołany przez niego Aleksander Wielki. *Nolens volens*, Hamlet z czaszką w dłoni detronizuje człowieka (mężczyznę) w ujęciu humanistycznym, oferując tym samym wkład w humanistykę ekologiczną.

Hamlet bez czaszki?

Nad kośćmi w *Hamlecie* można się pochylić. Mogą być złamane, mieć zerwane połączenia z innymi kośćmi. Mogą wymagać nastawienia, naprawy i wyleczenia. Mogą służyć do gry, mogą się o siebie obijać. Kości wcześniej były Poloniuszem, Ofelią, Laertesem, Klaudiuszem, Gertrudą, ojcem Hamleta, a nawet samym Hamletem. Kości mogą wylatywać z grobów i siać grozę. Mogą boleć. Można w kościach czuć własny los. Najbardziej

zindywidualizowane kości, a raczej asemblaże kostne, czyli czaszki, mogą w *Hamlecie* być przedmiotem kontemplacji i spekulacji na temat życia dawnych zacnych lub mniej zacnych właścicieli. Mogą leżeć w ziemi. Może im opadać szczęka. Mogą być niekompletne, być pozbawione fragmentów szczęki, lecz i tak mogą zacząć same „przemawiać" językiem natury o fizycznych, chemicznych i biologicznych procesach w ziemi. Mogą obrywać szpadlem, być wyrzucane w powietrze niczym przedmioty (piłki?). Mogą stanowić miejsce żeru dla podziemnego robactwa, które za nic ma antropocentryczne drabiny i społeczne hierarchie. Mogą napawać obrzydzeniem, cuchnąć. Czaszki może też wypełniać ziemia, a w końcu wraz z kośćmi same mogą zmienić się w proch. Czaszki dają nadzieję na wieczne trwanie, dzięki któremu posthumanistyczny Hamlet ocaleje. Sięgając, gdzie dotychczas tylko wzrok grabarza sięgał, Hamlet w końcu pojmuje, „Do jakich przyziemnych celów możemy w końcu posłużyć" (akt V, scena 1).

O posthumanistycznym potencjale sceny cmentarnej z udziałem czterech żywych mężczyzn (dwaj grabarze, Hamlet i Horacjo), kilku czaszek (czaszka Yoricka i anonimowe czaszki) oraz wielu innych: niekompletnych ludzi, rozkładających się lub szczątkowych, niewiele napisano. Akt V, scena 1 Szekspirowskiego *Hamleta* zawiera ikoniczną scenę konfrontacji (a może interakcji) Hamleta z jednym z zachodnich symboli śmiertelności – *cranium*. Lecz co takiego tkwi w obrazie przedstawiającym mężczyznę trzymającego w ręku czaszkę innego mężczyzny, że jako wizualna synekdocha śmiertelności (i śmierci) przeszedł do historii teatru?

Niewątpliwie jednym z bardziej rozpoznawalnych wyobrażeń czaszek w kulturze zachodniej jest czaszka Yoricka dzierżona przez Hamleta. Samodzielnie, w oddzieleniu od Hamleta czaszka Yoricka symbolizuje i oznacza nieco inne rzeczy od tej, będącej w chwilowym kontakcie czy też

przywłaszczeniu przez Hamleta. Hamlet bez czaszki jest nie do pomyślenia. Od wieków malarskie, poetyckie, filmowe, artystyczne, filozoficzne echa powołania przez Szekspira do życia (w dramacie) *cranium* Yoricka wybrzmiewają coraz głośniej i intensywniej w różnych obszarach kultury, w tym w kulturze popularnej. Hamlet to: „ten pan w śmiesznym stroju z czaszką" (jak ocenił go w prywatnej rozmowie pewien dziesięciolatek), „człowiek, który ciągle rozmyśla o śmierci" (czego dowiedziałam się od licealistki) czy też „mężczyzna w czerni gadający z czaszkami i grabarzami" (to z kolei wynotowałam z rozmowy ze studentem) oraz „znajomy biednego Yoricka" (co zabawnie podsumował mój znajomy obeznany z treścią dramatu). Jak widać, Hamlet w oderwaniu od czaszki i motywu śmierci nie istnieje.

Szczególne znaczenie ma czaszka dla teatru. Jak podaje Graham Holderness, jest to najsłynniejszy rekwizyt w historii dramatu i prawdopodobnie też w kulturze zachodniej (2007, s. 225). Szekspir nie mógł go „przeoczyć" komponując tragedię, w której trup ściele się gęsto, a niektóre trupy nawet pozwalają odsłonić swoje najtrwalsze – „kostne" wnętrze. Niektórzy giną w toku akcji dramatycznej, tak jak Hamlet czy Ofelia, lecz nie zdążą się „rozłożyć", by w akcie pośmiertnego ekshibicjonizmu obnażyć swoje cenne kości, inni, będąc już w kostnym stanie rozkładu, zostają odkopani. Tym ostatnim, dawniej właścicielom różnej maści głów, pozostałości tych głów wylatują do góry w powietrze – wyrzucane przez grabarza z mogił.

Hamlet sięga tylko po jedną z odgrzebanych czaszek, tylko jednej dotyka, zaś pozostałe trzyma na dystans, nawiązując z nimi kontakt wzrokowy. O ile kontakt wzrokowy dystansuje i nadal tworzy podział na podmiot i przedmiot, dotyk znosi ten dystans, tak doświadczalnie, jak i w sensie ontologicznym. Dzięki namacalności czaszki Yoricka, Hamlet poznaje, co jest z nim tożsame.

W scenie cmentarnej Hamleta postrzeganie śmierci, rozpadu i przemijania ulega transformacji. Jako „zunifikowany i zindywidualizowany podmiot humanizmu" (Bakke, 2007, s. 3), Hamlet patrzyłby na te zjawiska jedynie z lękiem. W scenie cmentarnej jest mowa o kilku wydobytych na powierzchnię czaszkach, postludzkich śladach (rozumianych jako wciąż żywe) wcześniejszej ludzkiej formy. Widoczne jest u niego myślenie o ciele na poziomie biologicznym w kategoriach materialności. Bakke przypomina, że jest takie myślenie jest posthumanityczne, bo odsyła do kategorii *zoe*, czyli tego, co stanowi życie (s. 3). Ewa Domańska twierdzi, że:

> Chodzi o życie jako takie (*life itself* lub *zoe*), także życie syntetyczne oraz nekrożycie, w różnych jego przejawach, formach i ujawniające się na różnych poziomach (od życia na poziomie molekularnym, do makroorganizmów i kompleksowych technologii) oraz badanie relacji, które je wspierają i wzbogacają (2014, s. 127).

Zamiast refleksji nad niepewnym wymiarem życia pozagrobowego, Hamlet zaczyna wnikać pod powierzchnię (grobów), zastanawiając się nad biologicznymi procesami dekompozycji: „jak długo człowiek może przeleżeć w ziemi, zanim zgnije?" oraz szerzej, nad możliwością fizycznego trwania i realizacją fantazji o organicznej jedności z innymi organizmami, przemiany w proch i zespolenia z ziemią/ze światem, z którego się powstaje, nie zaś nań przychodzi. Stopniowe uświadamianie sobie przez Hamleta własnej potrzeby przynależności do ziemi, zespolenia prochu (jego samego) z gliną spowoduje, że antropoceński Hamlet rozwiąże konflikt tożsamościowy na korzyść „stawania się z", powracania i trwania dzięki Innym w obiegu materii. Somatyczne reakcje Hamleta na widok i dotyk czaszki będą tylko oznaką jego zrozumienia, że tożsamość czuje się we własnych kościach, gdyż jest

ona w tych kościach zapisana.

Cóż jeszcze może dostrzec Hamlet, zaglądając w głąb czaszki Yoricka? Antropoceński Hamlet przygląda się swoim poprzednim wcieleniom. Grzebiąc w swym rodowodzie, znajduje tam swego przodka w trakcie melancholijnych rozmyślań kierowanych do Yoricka; poprzednika ubolewającego nad człowieczym, skończonym losem; dawnego krewnego humanistę, z niechęcią patrzącego na ludzkie szczątki w obiegu materii. Ten „ostatni" Hamlet patrzy na siebie oczami Yoricka i widzi siebie – groteskowo przemawiającego do drogiej mu kości, która odpowiada liminalną obecnością, hipnotyzuje przepastnością oczodołów śmierci i emanuje grobowym zapachem ziemi. Następuje wzajemne odwrócenie relacji patrzącego i obserwowanego. Tym, który patrzy, może być nie tylko Hamlet, ale też Yorick. Ponadto kontakt haptyczny z czaszką powoduje, że zanika podmiot i przedmiot. Co/kto kogo/co dotyka?

Perspektywa posthumanistyczna sprawia, że utrzymanie męskości Hamleta w ujęciu humanistycznym jest niemożliwe wobec wyzwań współczesności, antropocenu, tak bardzo potrzebującego przemyślenia koncepcji człowieka, człowieka przemyślanego. Hamlet posthumanistyczny, który traci swój antropocentryczny kościec, może być nawet posądzony, jak dawniej, o „niemęskość", o porzucenie swej antropocentrycznej zbroi na rzecz uznania swego materialnego, cielesnego jestestwa, w kulturze kojarzonego z tym, co niemęskie lub wręcz kobiece.

Obdarowując Hamleta samym zainteresowaniem ludzką anatomią (o czym można przekonać się już w akcie I), Szekspir ostatecznie zdecyduje, by w scenie 5 prawdziwe ludzkie kości dosłownie trafiły do rąk księcia, by poczuł ich paskudny zapach, by zajrzał wprost w oczodoły czaszki, by wsłuchał się w głos kości z przeszłości, i w końcu, by otrzymał przedsmak tego, czym sam

się kiedyś stanie. W antropocenie Hamleta „rozmowa” z czaszką nabiera innego znaczenia. Ten bodajże najbardziej rozpoznawalny bohater tragiczny podczas swoich ontologicznych wędrówek mentalnych ma szanse w końcu potwierdzić własne organiczne jestestwo, praktycznie pod koniec tej wędrówki. Mam nadzieję, że moje odczytanie przyczyni się do rozbudowania refleksji nad męskością w dramacie, a nawet zachęci do wystawiania *Hamleta* w duchu posthumanistycznym, do przełamywania genderowych stereotypów. Istnieje pilna potrzeba powołania do życia Hamleta dla teatru w dobie antropocenu, z tak bardzo teraz potrzebną propozycją męskiej tożsamości manifestującej się w organiczności i śmiertelności rozumianej jako podległość wszystkich istot obiegowi materii. Hamlet powinien przypomnieć sobie, że z czaszką mu do twarzy…

Wzór cytowania:

Sosnowska, Monika, *Z czaszką mu do twarzy: refleksje nad posthumanistyczną tożsamością Hamleta*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/3kw3-bp66.

Autor/ka

Monika Sosnowska

Monika Sosnowska (monika.sosnowska@uni.lodz.pl) – dr nauk humanistycznych, specjalizująca się w literaturoznawstwie i naukach o kulturze. Pracuje w Katedrze Studiów Brytyjskich i Wspólnoty Narodów (WSMiP, Uniwersytet Łódzki). Członkini Międzynarodowego Centrum Badań Szekspirowskich Uniwersytetu Łódzkiego; sekretarz akademicki czasopisma „Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance" (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego). Prowadzi badania i publikuje głównie w zakresie posthumanizmu, ekokrytyki i twórczości Szekspira. ORCID: 0000-0001-7520-6335.

Przypisy

1. Jest to jedyna sztuka Szekspira, której poświęcone zostało czasopismo naukowe, zatytułowane „Hamlet Studies: *An International Journal of Research* on the *Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*" (wydawane w latach 1979-2003 przez Vikas Publishing House, New Delhi). Natomiast czasopism za zakresu badań nad twórczością Szekspira, o globalnym zasięgu, jest znacznie więcej. Do najbardziej uznanych należą: „Shakespeare" (Taylor & Francis Group), „Shakespeare Quarterly" (Oxford University Press), „Shakespeare Survey" (Cambridge University Press), „Shakespearean International Yearbook" (Routledge), czy też „Shakespeare Studies" (Farleigh Dickinson University Press). Żaden inny dramatopisarz, pisarz czy poeta nie cieszy się taką popularnością wśród badaczy i krytyków, o czym zaświadcza nie tylko liczba czasopism i ich zawartość, ale także rosnąca z roku na rok liczba publikacji książkowych, w tym monografii i zbiorów artykułów lub esejów.
2. Jeśli dosłownie odczytać to zestawienie, to nimb tajemniczości nadal otacza ten dramat, nawet w popkulturze, która się nim karmi, by jednocześnie z lubością serwować jego parodie i tzw. wariacje na temat. Z kolei Eliot (w roli krytyka literackiego) był zawiedziony *Hamletem*, przyglądając się mu jako kompozycji artystycznej i nazywając ją fiaskiem. Według niego Szekspir tak niefortunnie skonstruował tytułowego bohatera, że nie pozwolił mu na wyrażenie targających nim uczuć pod postacią np. sytuacji, ciągu wydarzeń lub zestawu przedmiotów. Krytyk, zajęty poszukiwaniem „obiektywnego korelatu", uznał dramat za wybrakowany, gdyż go w *Hamlecie* nie znalazł. Po ponad stu latach od czasu krytyki *Hamleta* przez Eliota widać, że wyraziste sformułowanie „Hamlet literacką Mona Lizą" przylgnęło do *Hamleta* bardziej (i zyskało pozytywne konotacje) niż bezsprzecznie pejoratywne stwierdzenie: „Hamlet artystycznym fiaskiem". Por. T.S. Eliot, 1998, s. 118.
3. „Let him die" po trzykroć pojawiło się w wystąpieniu Furnessa *Shakespeare or What you will?* wygłoszonym na Uniwersytecie Harvardzkim w 1908 roku. Zebrani usłyszeli, jak błagał, by zostawili *Hamleta* w spokoju i zajęli się innymi sztukami Szekspira (cyt. za: Thompson, Taylor, [w:] Shakespeare, 2006, s. 1). Tempo, w jakim przybywało wydań publikacji poświęconych tragedii duńskiego księcia, było zbyt szybkie, stąd apel amerykańskiego redaktora.
4. Robaki to organizmy należące do królestwa zwierząt, m.in. owady nekrofagiczne (owady żywiące się rozkładającą tkanką denata): muchówki, chrząszcze i motyle w formach larwalnych, oraz pierścienice (dżdżownicowate odżywiające się związkami organicznymi zawartymi w rozkładających się roślinach i szczątkach zwierząt). O robakach w *Hamlecie*, ich znaczeniu kulturowym i ekosystemowym, z analizą wybranych scen z dramatu, opublikowałam artykuł: Sosnowska, 2020.
5. O ile nie podano inaczej, korzystam z tłumaczenia Stanisława Barańczaka. Cytaty z oryginału za: Shakespeare, 2006.
6. Maciej Słomczyński przetłumaczył fragment brzmiący „The time is out of joint: O cursed spite, That ever I was born to set it right!" (1.5.186-187)jako: „Czasie zwichnięty! – Jak ci nie złorzeczyć? / Po cóż rodziłem się, by cię wyleczyć?", podobnie jak Władysław Tarnawski: „Zwichnięty czas, w przeklętym ja momencie / Rodziłem się, by leczyć to zwichnięcie". U Stanisława Barańczaka znajdziemy: „Ten czas jest kością wyłamaną *w* stawie / Jak można liczyć, że ja ją nastawię?". Spośród wielu wyborów translatorskich, na potrzeby moich analiz skłaniam się ku korporalnemu odczytaniu. Trudności przekładowe omawia Marta Gibińska, 2000.
7. Gdyby w scenie cmentarnej, szczególnie podczas konfrontacji z czaszką Yoricka, poddać

Hamleta badaniu z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego, można oczekiwać, że pobudzeniu uległyby (ukryte w jego *cranium*) struktury układu limbicznego, czyli obszary mózgu związane z odczuwaniem obrzydzenia czy strachu.

Bibliografia

Bakke, Monika, *Ciało nigdy nie jest jednością* – rozmowa z Moniką Bakke, „Tekstualia" 2007 nr 1, https://tekstualia.pl/files/ac5820e1/cialo_nigdy_nie_jest_jednoscia.pdf [dostęp: 12 I 2022].

Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna: płeć i władza po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna" 2014 nr 4.

Domańska, Ewa, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, PWN, Warszawa 2017.

Eliot, T.S., *Hamlet*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Znak, Kraków 1998.

Gajowski, Evelyn, *The Arden Research Handbook of Contemporary Shakespeare Criticism*, Bloomsbury, London 2020.

Garber, Marjorie, *Profiling Shakespeare*, Routledge, London 2008.

Gibińska, Marta, *„The time is out of joint", czyli o tkance słów*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.

Hamlet: *The State of Play*, red. S. Massai, L. Munro, Bloomsbury, London 2021.

Harris, Jonathan Gil, *Shakespeare and Literary Theory*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010.

Hillman, David, *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

Hillman, David, *The Inside Story*, [w:] *Historicism, Psychoanalysis and Early Modern Culture*, red. C. Mazzio, D. Trevor, Routledge, New York 2000.

Holderness, Graham, *„I Covet Your Skull": Death and Desire in „Hamlet"*, „Shakespeare Survey" 2007 nr 60.

Kott, Jan, *Szekspir współczesny*, PIW, Warszawa 1965.

Limon, Jerzy, *Między niebem a sceną: przestrzeń i czas w teatrze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Neill, Michael, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Randall, Martin, *Shakespeare and Ecology*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Shakespeare, William, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 1995.

Shakespeare, William*, Hamlet*, przeł. W. Tarnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

Shakespeare, William, *Hamlet*, red., wstęp, A. Thompson, N. Taylor, Bloomsbury, London 2006.

Shakespeare, William, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Smith, Bruce R., *Shakespeare and Masculinity*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Sosnowska, Monika, *Co zjada Hamleta? Robaki jako aktywni aktorzy w elsynorskiej (i nie tylko) gastronomii*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies" 2020 nr 6.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/z-czaszka-mu-do-twarzy-refleksje-nad-posthumanistyczna-tozsamoscia-hamleta