

**„MIŠOLOVKA“ U 21. STOLJEĆU –
OD HAMLETA DO EDWARDA SNOWDENA**

Monika Bregović
Sveučilište u Zadru
Zadar, Hrvatska

Ključne riječi: *Hamlet*, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, nadzor, „društva kontrole“, Edward Snowden.

Sažetak: Članak daje pregled prikaza mehanizama kontrole i nadzora u *Hamletu* Williama Shakespearea, *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana i suvremenim filmskim adaptacijama (*Hamlet* Michaela Almereyede iz 2000. godine). „Vječna tema“ renesansne drame tumači se u odnosu na elizabetansku ideologiju, totalitarne režime 20. stoljeća i suvremene oblike nadzora u današnjim „društvima kontrole“ (Deleuze). Uz paralele između književnog i filmskog *Hamleta* i Brešanova Joce Šoke povlači se i veza s Edwardom Snowdenom, svojevrsnim „anti-Hamletom“ (Rae) koji ne oklijeva razotkriti zlouporabu državne moći.

**A 21ST CENTURY “MOUSETRAP” – FROM HAMLET
TO EDWARD SNOWDEN**

Monika Bregović
University of Zadar
Zadar, Croatia

Key words: *Hamlet*, *Acting Hamlet in the Village of Mrduša Donja*, surveillance, „control societies“, Edward Snowden.

Summary: The article focuses on methods of discipline, control and surveillance in Shakespeare's *Hamlet*, Ivo Brešan's play *Acting Hamlet in the Village of Mrduša Donja* (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*), and contemporary film adaptations of *Hamlet* (e.g. Michael Almereyda's *Hamlet* from 2000). The universal issues raised by the Renaissance play are analyzed with respect to Elizabethan ideology, totalitarian systems of the 20th century, and contemporary forms of surveillance in today's „control societies“ (Deleuze). The article also comments on Edward Snowden as a

sort of an „anti-Hamlet“ (Rae), who remains determined in his decision to make public the secret surveillance programs launched by the government.

Vječni Klaudije

Od svojeg nastanka, Shakespeareov Hamlet pokazao se kao tekst koji glasno rezonira u svakom novom razdoblju, potičući svježe izvedbe i apropriacije kao „spužva“ koja je sposobna „istog trena upiti sve probleme našeg vremena“ (Kott, 1974: 64). U mnogobrojnim izvedbama, filmskim ekranizacijama i znanstvenim interpretacijama Hamlet je pretvaran u melankolika, nezrelog adolescenta, mladića s Edipovim kompleksom i subverzivnog revolucionara, dok je sam renesansni tekst transponiran u različite kontekste. I u hrvatskoj književnoj tradiciji, kao i u mnogim drugima, *Hamlet* je ostavio značajan trag, a izvedbe *Hamleta* na hrvatskom tlu pokazale su se ključnima i za profesionalizaciju i modernizaciju hrvatskog teatra. Jedan od primjera takvih izvedbi jest *Hamlet* Ive Raića iz 1909. koji je, uz prethodnog *Koriolana*, doprinio napuštanju naturalističko-iluzionističke scene i pomaku hrvatskog kazališta prema modernizmu (usp. Senker, 2006: 51-52). Također možemo spomenuti i *Hamleta* kojeg je 1952. godine Marko Fotez postavio na Lovrijencu u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara i zahvaljujući kojemu je taj festival prerastao u događaj od međunarodne važnosti (Bogner-Šaban, 1989: 138). Utjecaj renesansnog dramatičara na hrvatsku književnost može se pratiti i u intertekstualnom pozivanju na Shakespeareove tekstove koje se kreće u rasponu od umetnutih citata i suptilnih aluzija do eksplicitne prerade izvornika. Što se tiče *Hamleta*, jedno od najvažnijih i najpopularnijih primjera izravnog pozivanja na ovu Shakespeareovu dramu svakako je *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana, „hipertekst“ utemeljen na već postojećem „hipotekstu“ (usp. Genette 1997: 5-6), s kojim novi dramski tekst uspostavlja izravne poveznice. U toj „grotesknoj tragediji“ (Vidan, 1995), koju možemo čitati i kao primjer „kritičkog“ pučkog teatra (Bobinac, 2001), dramska radnja izvornika transponirana je u ruralnu sredinu Dalmatinske zagore u vrijeme jugoslavenskog samoupravnog socijalizma.

Iako je problematiziranje aktualnih političkih pitanja u odnosu na takozvane „vječne teme“, koje Brešan crpi iz svojeg intertekstualnog prethodnika, tipično za njegovu poetiku (usp. Bobinac 2001:195; Brešan, 1996) i mnoge druge povijesne preradbe renesansnog teksta imale su politički predznak. Lakoća s kojom tekst *Hamleta* uspostavlja poveznice s novim društvenim odnosima i političkim uvjetima nije uvijek dočekivana pozitivno, što se primjerice vidi iz animoziteta koji je prema drami osjećao sovjetski

komunistički diktator Staljin. Službeni stav prema drami bio je da se radi o tekstu koji, umjesto da sovjetskoj publici ponudi aktivnog junaka i konkretna rješenja za uništenje zla, u prvi plan stavlja neodlučnog i introvertiranog slabica. „Staljin je likvidirao *Hamleta*: u zatvorenom društvu nije bilo mjesta za preispitivanje i neodlučnost“ (Mendel, 1971: 733-734). Hamletova je introspekcija naravno bila povod za kritiku i iz drugog razloga – u totalitarnom režimu svaki pokušaj individualnog spoznavanja svijeta sam je po sebi bio neprihvatljiv jer ne potiče od autoriteta izvana (usp. Chushkin, u Mendel, 1971:734). Nakon Staljina, *Hamlet* je, možda i očekivano, doživio procvat, a u prvi plan stavljani su upravo oni elementi koji su do tada bili zapostavljeni. Tekst je postao zanimljiv zbog moralnih dilema glavnog protagonista, a posebna pozornost posvećivana je političkim strukturama koje se naziru u izvorniku. U skladu s navedenim, Klaudije je čitan kao tiranin i ubojica, Polonija se smatralo utjelovljenjem servilnosti, a Hamletova unutarnja previranja tumačila su se kao izraz užasa nad moralnom nedostatnošću kralja koji svojim odlukama kroji živote svojih podanika (usp. Chushkin, u Mendel 1971: 735). Sličan se scenarij s recepcijom *Hamleta* odigrao i u hrvatskom teatru.

Kao što Senker opisuje, između 1941. i 1952. godine izvedbe Shakespeareovih djela bile su pod snažnim utjecajem vladajuće ideologije i politike, pri čemu je najizvođenija drama bila *Othello*, a glavnog se lika u skladu s principima socijalističkog realizma smatralo žrtvom klasnih odnosa i rasnih predrasuda u „nenarodnim društvenim sustavima i političkim režimima“ (Senker, 2006: 105-106). Slabljenje totalitarizma sredinom dvadesetog stoljeća doprinijelo je razvoju novih oblika eksperimentalnog i političkog teatra (Ibid, 2006: 123). Umjesto preskriptivnih interpretacija Shakespeareovih drama utemeljenih na kritici klasne nejednakosti, monarhijskog ustroja i imperijalnih presezanja, redatelji su nudili vlastita politička čitanja Shakespeareovih tekstova. Politika u teatru bila je dopuštena sve dok nije bila upravljena protiv ondašnje države (Ibid., 2006: 123). Ipak, kao što se vidi iz Brešanova slučaja, cenzura nije u potpunosti nestala. Godinama sustavno ignoriran u teatru, Brešan je 1965. godine napisao *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* kao izraz vlastite ogorčenosti, zavijene u crni humor. Tekst je u režiji Božidara Violaća izveden 1971. u teatru ITD i nakon toga doživio scenski procvat u svim zemljama bivše Jugoslavije. Ipak, drama je skinuta s programa u većini kazališnih kuća kad se na televiziji pojavio osvrt na izvedbu s upozorenjem da Brešanov tekst ismijava socijalističko uređenje društva. Nakon višegodišnjeg pritiska i financijske ucjene teatra ITD, Zuppa je bio prisiljen odstupiti s mjesta ravnatelja, nakon čega su uskraćene dotacije ponovo počele pristizati (usp. Ivana Marin-Garac 2016: 5-7). Brešan ističe da je cenzura koju je doživjela

njegova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* odraz pritiska koji je dolazio „odozdo“. „Redovito je bilo u pitanju da bi netko iz političkih struktura dao kvalifikaciju komada, izrekao nešto o njegovoj 'nepodobnosti', a onda bi u samom teatru proradilo nešto što bih nazvao 'birokratski strah', te bi isti oni koji su komad stavili na repertoar, iz bojazni za vlastiti položaj, pokrenuli inicijativu za njegovo skidanje“ (Brešan, 1992: 462). Iznimki od pravila bilo je malo.

Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* samo je jedna u nizu apropijacija i adaptacija *Hamleta* koja problematizira iste „vječne teme“, borbu protiv vječne vladavine raznih povijesnih Klaudija. Recentne varijacije na iste teme mogu se pronaći u kazališnim izvedbama i filmskim verzijama *Hamleta* koje renesansni tekst povezuju sa suvremenim kontekstom i novim oblicima kontrole. „Vječnu temu“ Shakespeareove drame stoga možemo tumačiti u odnosu na elizabetansku ideologiju, totalitarne režime 20. stoljeća i suvremene oblike političke cenzure i društvene kontrole, u skladu s kojima je danski kraljević implicitno usporediv i s Edwardom Snowdenom¹.

Nadzor i kontrola u *Hamletu*

Kao što je već Jan Kott istaknuo u svojem glasovitom čitanju Shakespeareova dramskog korpusa *Shakespeare naš suvremenik*, *Hamlet* je tekst koji se s lakoćom nadaje političkim čitanjima. Poznata Marcelova izjava da je „nešto ... trulo u državi danskoj“ i Hamletova usporedba Danske sa zatvorom dočaravaju represivnu atmosferu Elsinorea. Drama je to u kojoj budno oko kralja Klaudija nikoga ne ispušta iz vida, a glagoli „gledati“ i „ispitati“ među najčešćim su riječima u tekstu (Kott, 1974: 59-60). Naslanjajući se na Kottovu interpretaciju, Michael Neill ističe da drama zapravo „progovara o elizabetinskom iskustvu“ (Neill, 1992: 311) i ukazuje na autoritarne metode kojima se Elizabeta I štitila od političkih protivnika (Ibid., 1992: 311).

Iako je vladavina Elizabete I po mnogo čemu smatrana „zlatnim dobom“, period njezina kraljevanja obilježen je političkom nestabilnošću. Legitimnost njezine krune propitkivana je zbog brakova njezina oca Henrika VIII, a otpor je dolazio i od onih koji su priželjkivali obnovu veze s katoličkim Rimom. Strepeći od spletke i intriga, Elizabeta I smaknula je zbog veleizdaje negdašnjeg miljenika lorda Essex, a dala je pogubiti i svoju rođakinju katolkinju, Mariju kraljicu Škotske, koju su mnogi priželjkivali za kraljicu Engleske. Uz eksplicitne manifestacije kraljičine moći u političkim egzekucijama, Elizabeta I služila se i suptilnijim oblicima kontrole. Neill

¹ Ovu referencu dugujem Suzani Marjanić.

napominje da se „monarhija kraljice Elizabete I održavala uz pomoć guste mreže špijuna i informanata“ (Neill, 1992: 312). Upozorenje da engleska kraljica „vidi i čuje“ sve što se događa među njezinim podanicima odašiljalo se i uz pomoć umjetničkih djela pa je kraljica na jednoj od svojih poznatih slika, takozvanom *Duginom portretu*, naslikana u plaštu s minijaturnim ušima i očima. Portret je, između ostalog, služio kao upozorenje da kraljica čuje i vidi sve što se oko nje događa (Ibid., 1992: 312). Takvo „panoptikonsko“ okruženje (Foucault, 1994), odnosno okoliš u kojem smo svjesni da smo uvijek pod nadzorom, osigurava internalizaciju discipline i našu poslušnost čak i kad nadzora zapravo nema (Foucault, 1994: 208-209). Ako se vratimo na Shakespeareovu dramu i pokušamo uspostaviti vezu između teksta i vladavine Elizabete I, Hamletovo povlačenje u sebe i njegovo ludilo, čitali li ga mi kao stvarno ili hinjeno, može se protumačiti kao reakcija na opresivnu i klaustrofobičnu atmosferu Elsinorea u kojem se svaka njegova riječ prisluškuje i svaki pokret promatra.

Shakespeareov *Hamlet* započinje novom raspodjelom političkih položaja u kojoj Hamletov stric Klaudije, ubojica kralja Hamleta, zasjeda na kraljevski tron oženivši Hamletovu majku Gertrudu. Svjestan da njegov položaj nije legitiman, Klaudije se služi raznim metodama da bi spriječio svoje razotkrivanje. Osoba iz koje izvire najveća prijetnja jest naravno Hamlet, Gertrudin sin i potencijalni nasljednik krune. Saznavši od duha kralja Hamleta da se očeva smrt nije dogodila prirodno, Hamlet se povlači u sebe, krijući svoje osvetničke namjere. Zbog neobičnog ponašanja kojim se služi kako bi odvratio pažnju od svojih intencija, proglašavaju ga ludim, a njegovo ludilo postaje zagonetka koju nitko oko njega nije sposoban riješiti. Budući da ga odnos s Gertrudom i naklonost koju njegovi podanici osjećaju prema mladom kraljeviću sprječavaju u poduzimanju agresivnijih i ubojitijih mjera, nelegitimni kralj plete špijunsku mrežu u koju polako dodaje Hamletove bližnje. Glavni državni tajnik Polonije, otac djevojke Ofelije kojoj Hamlet udvara, njegov je politički savjetnik pa aktivno sudjeluje u poduzimanju mjera za obuzdavanje i kontrolu Hamleta. Klaudije i Polonije u prisluškivanje uvlače i Hamletovu Ofeliju, koja postaje mamac uz pomoć kojega kralj i njegov tajnik pokušavaju saznati uzroke Hamletova ludila. Ne mogavši dokučiti Hamletovo neobično ponašanje, kralj i Polonije odlučuju se poslužiti Ofelijom kako bi potvrdili Polonijevu pretpostavku da korijeni Hamletova ponašanja leže u njegovu ljubavnom jadu uzrokovanom zahlađenjem odnosa s njegovom kćeri. Kralj svoje namjere obrazlaže Gertrudi držeći svoje postupke legitimnim i zakonitim:

KRALJ: I vi nas ostavite,/ Gertrudo mila; jer smo tajno poslali/ Po Hamleta da bi se, kao slučajno,/ Tu našao s Ofelijom./ Njen otac i ja –

zakoniti uhode –/ Povući ćemo se da, videć nevideni,/ Prosudit
uzmognemo o tom susretu/ I saznati po njegovu ponašanju,/ Je li to,
ili nije, tuga ljubavna/ Od koje tako pati (3.1.)².

Hamlet ipak ne skida masku ludila pred Ofelijom pa plan Klaudija i Polonija propada. Budući da nikako ne može proniknuti Hamletovu enigmatičnost, mladi kraljević u kraljevim očima postaje još veća prijetnja. Nakon što je Ofelija posredno pretvorena u špijuna, suptilni nadzor Hamleta nastavlja se uz pomoć Rosenkrantza i Guildensterna koji, po kraljevu nalogu, pristaju držati starog prijatelja na oku. Ipak, Hamlet shvaća njihove namjere i upozorava ih da, iako bi htjeli izvući istinu iz njega kao što se zvuci dobivaju iz frule, u svojem naumu neće uspjeti: „Zovite me kakvim god instrumentom hoćete; premda me možete srditi, na meni nećete svirati“ (3.2.). Nakon razgovora s Rosenkrantzom i Guildensternom i neuspjelog pokušaja otpravljanja Hamleta u Englesku, njegovo praćenje nastavlja se uz pomoć Gertrude. Kralj i Polonije zamišljaju da će Gertruda svojom majčinskom bliskošću potaknuti Hamleta da razgali dušu, a njihov razgovor prisluškiivat će Polonije skriven iz zastora. Iako se plan pokazao uspješnim, Polonije tijekom njegove provedbe gubi život, proboden mačem koji je na njega potegnuo sam Hamlet. U tom trenutku Hamlet doista otkriva majci što ga mori, ali tek nakon što je nehotice ubio Polonija.

Na temelju opisanog, evidentno je da se kontrola subjekta u Hamletovu slučaju ne provodi nasiljem i prisilom, već pomoću suptilnog nadzora koji prevenira potencijalne prijetnje. U aktivnostima nadgledanja kojima je svrha očuvanje kraljeve moći sudjeluju ne samo formalni namještenici vlasti, poput Polonija, nego apsolutno svi koji imaju pristup mladom kraljeviću, od njegove majke i Ofelije, do starih prijatelja Rosenkrantza i Guildensterna. Iako Hamlet nikome nije učinio ništa nažao, njegovo odstupanje od onoga što se smatra „normalnim“ ponašanjem postaje razlog za njegovo praćenje. Klaudijev nadzor Hamleta usporediv je aktivnostima policije, kako ih opisuje Foucault. Foucault obrazlaže da predmet policijske vlasti nisu samo konkretni zločini ili prijetnje; predmeti policije često su neodređeni i neopipljivi, „ništavni prah događaja, djelovanja, ponašanja, mišljenja“ (Foucault, 1994: 220). Oni uključuju sva potencijalno sumnjiva ponašanja, pa sve do najmanje čestice života koja može postati predmetom promatranja. Iscrpno i sveprisutno nadgledanje pritom provode ne samo policijski inspektori, službenici i namještenici, nego i „obični“ doušnici, plaćenici, potkizivači i drugi članovi društvenog tijela koji prikupljaju informacije o svim potencijalno sumnjivim aktivnostima. Oruđe nadzora je „poput pogleda bez lica koji cijelo društveno tijelo preobražava u opažajno polje: na tisuće

² Prijevod Josipa Torbarine.

očiju koje se posvuda nalaze, pokretna i uvijek budna pozornost, prostrana hijerarhizirana mreža“ (Ibid, 1994: 220). Policijska hijerarhija koja podržava monarhovu moć ulazi u svaku društvenu poru i „disciplinira nedisciplinirane prostore“ do kojih disciplinske ustanove ne mogu doprijeti (Ibid, 1994: 221).

Klaudijeva moć raspršena je u kraljevstvu uz pomoć njegove špijunske mreže u koju se potencijalno može regrutirati baš svatko, u svakom trenutku i na svakom mjestu, neovisno o tome gdje se predmet nadgledanja nalazi. Svrha nadzora, odnosno svrha svijesti o nadzoru jest suzbijanje neposluha i postizanje pokornosti članova društvenog tijela. Prema Foucaultu, „onaj tko se nalazi u polju vidljivosti i to zna, preuzima na sebe prinude moći; spontano provodi na sebi njihovo djelovanje; upisuje u sebi odnos moći u kojem istovremeno igra obje uloge; postaje osnovom vlastitoga potčinjavanja“ (Ibid, 1994-208). Nadzor time uklanja potrebu za fizičkim sukobljavanjem i tjelesnim kažnjavanjem, postižući pokornost subjekta bez korištenja sredstava prisile. Upravo u ovom aspektu Hamlet odstupa od očekivanoga. Svjestan da ga neprestano promatraju gotovo svi koji ga okružuju, sin umorenog kralja ne priklanja se Klaudijevim očekivanjima. Ako prihvatimo tumačenje prema kojemu je njegovo ludilo hinjeno, možemo ga smatrati metodom kojom skriva svoje misli od intruzivne špijunske mreže. Normalnu komunikaciju stoga je zamijenio „ludim jezikom“, kako ga naziva Gertruda.

Foucault napominje da, uz hijerarhijski pogled, uspjeh disciplinarne moći ovisi i o drugim mehanizmima, u koje se ubraja i normalizacijska sankcija. Normalizacijska sankcija aktivira se kod odstupanja od zahtjeva discipline, a predmet kažnjavanja pritom je neodređen i neprecizan. U njega se ubraja sve što nije usklađeno s pravilom, „sve ono što pravilu ne odgovara, sve što se od njega udaljuje, sva odstupanja“ (Foucault, 1994: 184). U odnosu na postavljeno pravilo, pojedinci se diferenciraju, vrijednosno hijerarhiziraju i, u odnosu na zadanu „vrijednost“, prinuđuju na sukladnost s normom. Takvim se postupcima oortava izvanjska granica između „normalnog“ i „nenormalnog“, a normiranje postaje metoda kojom se definira „[pripadnost] homogenom društvenom tijelu“ (Ibid., 1994: 190). U skladu s navedenim, ušutkavanje Hamleta koje kontinuirano provodi Klaudije, ali i ostali likovi u drami, možemo čitati kao pokušaj vraćanja sina umorenog kralja u okvir onoga što je zadano kao „normalno“. Nepriklanjanje općem stavu prema Klaudijevu novostečenom položaju i Hamletovo žalovanje za ocem smatraju se aberacijom koju je potrebno podvesti pod kategoriju „normalnog“. U pokušaju normalizacije Hamletove tuge, Klaudije niže argumente u prilog brzem zaboravu kralja Hamleta:

KRALJ: Al ustrajati uporno/ U tuzi nepopustljivoj, to bezbožna je/
Tvrđokornost i jadanje nečovječno/ To volju pokazuje nepokornu

nebu/ Neutvrđeno srce i nestrpljiv um / Prost i jednostavan,
neobrazovan sud./ Jer ono što svi znademo da mora biti/ I što je obično
ko najprostija stvar/ Zašto da to u buntovnoj mrzovolji/ Uzmemo k
srcu? Fuj! To je grijeh prema nebu/ Grijeh protiv mrtvih i grijeh protiv
naravi/ Stran razumu čiji je običajan predmet/ Otaca smrt, i koji
odvjkada više./ Od prvog leša sve do onog današnjega „To tako mora
biti“ (1.2.)

Klaudije spominje niz normativnih kategorija uz pomoć kojih se Hamletova tuga označava kao odstupanje od norme koje je potrebno korigirati. Ako se to uspostavi nemogućim, prijetnju koju ono predstavlja potrebno je ili udaljiti ili uništiti. Gotovo svi koji Hamleta okružuju priklanjaju se Klaudijevu stavu prema Hamletovom žalovanju. Gertruda tako moli Hamleta da zaboravi tugu i prihvati Klaudija kao novog oca:

KRALJICA: Odbaci, dragi Hamlete, tu noćnu boju;/ U kralju nek ti
oko gleda prijatelja;/ I nemoj neprestano oborenih vjeđa/ U prahu
tražiti svog plemenitog oca./ Znaš da je prirodno – što živi mora
umrijeti/ I kroz taj smrtni život proteći u vječnost/ (1.2.)

Osim Gertrude, i Ofelija se suprotstavlja Hamletovom zajedljivom komentaru o kratkoći majčina žalovanja ispravivši ga da od smrti njegova oca nije prošlo dva sata, kako on slikovito dočarava njezino čekanje do preudaje, već „dvaput po dva mjeseca“ (3.2.). Iz Ofelijina komentara moglo bi se zaključiti da ni njoj, kao ni Gertrudi ni Klaudiju, duljina žalovanja Hamletove majke nije sporna. U homogenoj zajednici čiji pripadnici ne vide ništa neobično u braku Gertrude i Klaudija, Hamletovo isticanje njegove nepriličnosti djeluje još upadljivije.

Iako se trudi nikome ne otkriti svoj naum, Hamlet u nekoliko navrata ipak dokida cenzuru spomena njegova oca i majčina žurnog braka. Uz već spomenuti razgovor s majkom u njezinoj spavaonici, Hamlet razotkriva svoje misli u monolozima, rijetkim trenutcima u kojima može izraziti svoje sumnje i unutarnju borbu. Ipak, najglasniji prekid šutnje o smrti kralja odvija se u sceni takozvane „Mišolovke“ (usp. Neill, 1992: 320), uz pomoć koje se, u formi teatra u teatru, razotkriva ubojica Hamletova oca. Izvedba koja uspostavlja jasne paralele između drame unutar drame i događaja okvirne radnje komentar je na „realnost“ okvira uz pomoć kojeg se naposljetku provodi osveta.

Nemoćna „Mišolovka“ na Balkanu

Upravo onu ulogu koju izvedba „Mišolovke“ ili „Gonzagina umorstva“ ima u Shakespeareovu Hamletu, u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* ima sam tekst *Hamleta* (Čale-Feldman, 1997: 321-322). U Brešanovoj drami *Hamlet* se izvodi u malom mjestu Dalmatinske zagore u kojem seoski učitelj Škunca kao dio lokalne „kulturno-prosvjetne djelatnosti“ postavlja vlastitu, groteskno prerađenu verziju Shakespeareova teksta. Seoski topos u kojem se izvodi *Hamlet* pritom je prikazan izrazito kritično. Dok se u tradicionalnim primjerima „pučkog teatra“ selo prikazuje kao harmonično utočište od opasnosti izvana, Brešanov dramski tekst napisan je u skladu s poetikom suvremenog („kritičkog“) pučkog teatra (usp. Bobinac, 2001) pa u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* nailazimo na groteskni prikaz „zavičaja“, obilježenog korupcijom i konformizmom.

U Brešanovoj drami Shakespeareov *Hamlet* se pod palicom mjesnog moćnika i sekretara mjesnog aktiva Partije, Bukare, i njegovih pristaša pretvara u agitpropovski komad u službi ideologije socijalizma. Usprotivivši se izmjeni formalnih i estetskih elemenata izvornika, Škunca je proglašen izdajnikom narodnih interesa i „satelit[om] jedne kapitalističke sile“ (Brešan, 2016: 40). Umoran od borbe s vjetrenjačama primitivizma, naposljetku pristaje postaviti dramu. Izvornik prebacuje u epski deseterac, a kontekst u ironijskom ključu prilagođava lokalnim strukturama:

ŠKUNCA: Hamlet, najčišća inkarnacija narodnih ideala, zna da je kralj ubojica i pretvara se da je lud kako bi ga uhvatio u klopku... Mračne sile reakcije u liku kralja i Polonija slute da on nešto zna i podmeću mu Ofeliju... to jest, Omeliju do vraga, uvijek to zaboravljam... da ga ona onako malo ispita... (Brešan, 2016: 52).

Ipak, prilagodba *Hamleta* ne teče prema planu. Škunca izvorne „feudalne“ odnose doista zamjenjuje novim političkim uvjetima, ali pritom kreira i vlastitu „Mišolovku“ u koju upadaju gotovo svi mještani Mrduše. Prema Škuncinu napatku, kralja Klaudija igra Bukara, ulogu Gertrude dobiva njegova ljubavnica Majkača, a uloga Hamleta dodijeljena je seoskom momku Joci Škoki, čiji je otac Bukarinom krivnjom završio u zatvoru. U skladu s logikom izvornika, Ofeliju glumi Jocina djevojka Anđa, a ključni sukob odvija se između Klaudija/Bukare i Hamleta/Škoke.

U svojoj tipologiji Brešanovih likova Senker u Bukari prepoznaje tip „uzurpatora“, kojega karakterizira „nelegalan, gotovo redovito i kriminalan način dolaska na vlast“ i koji svoju moć stječe „prijevaram, lažnim predstavljanje, spletkom ili dodvoravanjem višoj, neprisutnoj vlasti“ (Senker, 1996: 147). Dosljedno tipu, Bukara politički legitimitet temelji na lažnom

predstavljanju vlastite uloge u ratu, odnosno prikazivanjem sebe kao „prvoborca“, iako je njegova uloga u ratu bila minorna. Svoj položaj iskorištava za ostvarenje privatnih interesa, pronevjerivši zadružne novce (za što nakon toga okrivljuje Jocina oca), dok moć održava prijetnjama i mrežom interesnih spletki. Škoko je s druge strane tip „buntovnika“ koji dovodi u pitanje Bukarinu moć, i to iz privatnih razloga, iz želje da se osveti za nepravdu nanесenu ocu (Ibid, 1996: 148). Uzurpator odlučuje Škoku držati na oku i prije nego što mladić saznaje tko je zapravo pronevjerio novac. Bukarina nepovjerljivost jedno je od tipičnih obilježja tipa „uzurpatora“ koji, budući da zna kako je sam došao do moći, zna da je jednako tako može i izgubiti (Ibid, 1996: 147). Iako je Škokina povučенost uslijed očeva zatvaranja razumljiva, Bukara u njoj vidi povod za oprez. Svoje strahove povjerava Pulji, predsjedniku Mjesnog aktiva Narodnog fronta, glavnom suučesniku u prikrivanju Bukarina zločina:

BUKARA: Zar on tebi nije sumnjiv u zadnje vrime? Pogledaj ga samo tute na probama! Uvik sidi na kantunu, sam i ni s kimni riči ne govori. Niti koga vidi niti koga čuje. A počеja je da luta noću po selu isto ki duv. Svaki put ga sritneš tamo gdi mu se najmanje nadaš. I uvik bulji ispod sebe i misli nikog belaja. Misli, brte, pa misli!“

PULJO: Ja tute ne vidim ništa sumnjivo. Momak je brigama pritisnut. Čaća mu je u zatvoru zbog krađe. Nije to mala stvar.

BUKARA: A ja ti velim da on smišlja niko zlo. Mi smo njegovog ćaću ulovili u krađi i poslali u zatvor. I budi siguran da on nas sad vreba da nam se osveti... (Brešan, 2016: 48).

U strahu da će biti otkriven, Bukara aktivira vlastitu policijsku mrežu, čijim članom na račun svoje koruptivne prirode, oduživanja za nepotističke usluge ili pod prijetnjom razotkrivanja vlastitih kriminalnih aktivnosti može postati gotovo svatko. Služeći se pripadnicima svih stupnjeva policijske hijerarhije, od Pulje do obične djevojke Anđe, Bukara zahvaljujući svojoj sumnjičavosti uspijeva zadržati moć. Podsjetimo se da, prema Foucaultu, predmetom policijskog nadgledanja postaju ne samo eksplicitne prijetnje nego i najmanje pojedinosti svakodnevnice, sumnja u svaki pa i najvažniji detalj ljudske egzistencije. Policijski posao jesu „vladanje, stavovi, virtualnosti, sumnje – stalno vođenje računa o ponašanju pojedinca“ (Foucault, 1994: 220). Bukarini suučesnici-„pijuni“ (usp. Senker, 1996: 147), koji u dramskom tekstu imaju ulogu policije, eliminiraju potencijalnu prijetnju koju mladi Škoko predstavlja u Bukarinim očima. Ključan princip nadgledanja jest, Foucault podsjeća, učiniti sve vidljivim, ali sam pritom ostati nevidljiv (Foucault, 1994: 220). Sve skriveno mora se izvući na površinu, a da se pritom vlastita aktivnost nadgledanja ne razotkrije. Taj

princip slijedi i Bukara koji pronalazi način da prvo otkrije a zatim eliminira prijetnju bez otkrivanja vlastite uloge u spletki, čime se njegov zločin lakše zataškava.

Umjesto Ofelije u *Hamletu*, u prislušivanju i kontrolu Škoke u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša* Donja uvučena je djevojka Anđa, koja pod pritiskom oca Pulje i Bukare pristaje izvući informacije od svojeg udvarača. U sceni koja zrcali onu iz Shakespeareova *Hamleta*, Hamlet/Škoko i Ofelija/Anđa ostaju sami, dok Bukara i Puljo prislušuju njihov razgovor. Ipak, Brešanov Hamlet popušta i otkriva ono što ga kinji djevojci koja mu se sviđa. Upavši u zamku „uzurpatora“ i njegova pijuna, Škoko se povjerava Anđi, čitajući joj očevo pismo koje otkriva da je zadružni novac pronevjerio Bukara. Puljo i Bukara svojim prislušivanjem preveniraju razotkrivanje uzurpatorova kriminala, a on nakon toga poduzima mjere kojima svoje sugrađane/„pijune“ još čvršće veže uz sebe, afirmirajući svoj autoritet u selu unatoč svojoj korumpiranosti.

Dok u Shakespeareovu *Hamletu* u izvedbi takozvane „Mišolovke“ dolazi do dokidanja cenzure, razotkrivanja krivca i njegova posljednog kažnjavanja, „Mišolovka“ ostaje samo nemoćni pokušaj ustanka kojim se u konačnici afirmira status quo. U Škuncinoj adaptaciji „Mišolovka“ je pretvorena u „demonstraciju radnog naroda protiv diktatorskog monarhističkog režima“ (Brešan, 2016: 68), ali umjesto raspleta u kojem bi tiranin Bukara bio razotkriven i kažnjen, dolazi do nasilnog ušutkavanja njegova kritičara. Nakon što Škoko iznese na vidjelo Bukarin zločin, Bukara se brani predstavljajući Škokinu reakciju kao izraz bolesnog uma:

BUKARA: Šta čekate, ljudi? Šta ne vidite da je čovik pomanita od žalosti. Nek skoči niko gorika na telefon i zove bolnicu u gradu... Njemu treba likara dovesti!“ (Brešan, 2016: 93).

Javni istup Škoke protiv Bukare etiketira se „ne-normalnim“, čime njegov pokušaj kritike gubi kredibilitet i postaje podložan normalizacijskoj sankciji što je prema Foucaultu, podsjetimo se, jedna od metoda o kojima ovisi disciplinska moć. Kao što Foucault zaključuje, zadana vrijednost u odnosu na koju se nečije ponašanje raspoređuje na poželjno i nepoželjno u službi je izjednačavanja, kojim se postiže uniformirana poslušnost i pokornost (Ibid, 1994: 188). Niti jedan stanovnik Mrduše Donje ne zauzima se za Škoku, čime se stvara zajednica homogena u stavovima u odnosu na počinjen zločin za koji svi ipak potajno znaju da je kriv Bukara. Iako Škoko pred svima razotkriva istinu o tome tko je pronevjerio zadružni novac, nitko ne želi stati na njegovu stranu. Uvrijeđena Anđa ne želi prijeći preko njihove svađe, a cinični i rezignirani Škunca, blizak Škoki po kritičkom stavu prema lokalnim moćnicima, ostaje po strani štiteći vlastitu egzistenciju. U *Predstavi Hamleta*

u selu Mrduša Donja cijela se zajednica na kraju ujedinijuje u kolu, kojim se pod Bukarinim pritiskom afirmira postojeći poredak, a njegov zločin mete pod tepih. Iako u početku nesigurno i nevoljko, Mrdušani se na Bukarin poziv priključuju kolu dok on plješće u taktu njihova plesa. Selo se izjednačuje u svojim stavovima, tvoreći u svojoj percepciji realnosti normu od koje Škoko upadljivo odstupa.

Bukarino propitkivanje Škokina psihičkog zdravlja i posljedica navodna potreba za liječnikom odraz su metoda kojima se služi disciplina. Prema Foucaultu, posebne disciplinarnе ustanove i zatvoreni sustavi oformljeni su s konkretnom svrhom, a koja bi u slučaju psihijatrijske ustanove, što je institucija u koju bi Bukara zasigurno poslao Škoku, imala za zadatak izliječiti ga eliminacijom aspekata patološkog. Naravno, u ovom slučaju etiketa „ne-normalnog“ koju lijepe na Škoku ima za ulogu diskvalificiranje protivnika, jedinog neistomišljenika u seoskoj zajednici koja se priklanja jedinstvenoj normativnoj verziji istine. Iako se u Škokinu slučaju ne radi o fizičkom kažnjavanju, svrha njegova javnog sramoćenja i naknadnog isključenja iz zajednice jest ponovno uspostavljanje Bukarina autoriteta u selu. Kao što Foucault zaključuje, svaki zločin i neposluš smatraju se povredom vladara koja zahtijeva sankcije. Kroz ceremonije ritualnog kažnjavanja ponovo se uspostavlja moć i suverenost koje su bile povrijeđene neposlušom. Radi se s jedne strane o dobivanju zadovoljštine zbog počinjenog zločina, ali s druge i o osveti vladara zbog narušavanja njegova autoriteta i uvrede koju je zločin nanio njegovoj osobi (Foucault, 1994: 46-47). Dovođenje u pitanje Škokina mentalnog stanja i ujedinenje seljana u njegovu isključivanju osveta su za prijestup i povredu Bukarina autoriteta u selu. Škokino ritualno isključivanje koje završava plesom ujedno je i upozorenje o mogućoj kazni za kršenje zakona. Zajednica izbacuje buntovnika i priklanja se Bukari iz vlastitih interesa, pomanjkanja istinskog osjećaja za pravednost i straha za vlastiti život, a ono što se događa Škoki upozorenje je svima koji bi htjeli pokušati isto.

Za razliku od renesansnog teksta u kojem nakon tragične smrti glavnog junaka i većine ostalih slijedi harmonizirajući završetak u kojem Fortinbras nagovještava obnovu i početak novog doba, u Brešanovu tekstu takva završetka nema. Opisujući kritički pučki teatar kojemu pripada Brešanovo dramsko stvaralaštvo, Bobinac ističe kako umjesto zaključnog tableaua kojim bi se cijela zajednica okupila u harmoničnom raspletu radnje, kod Brešana nailazimo na tableau drugačijeg tipa. U njemu naime dolazi do ponovnog uspostavljanja reda, ali onakvog koji bi u tradicionalnom pučkom teatru bio srušen: obnavlja se korumpirani poredak i ponovo uspostavlja status quo (Ibid, 2001: 205). Pišući o intertekstualnim sponama između Shakespearea i Brešana Ivo Vidan pesimistično zaključuje da je u Brešanovoj drami

poveznica s Hamletom izokrenuta: „Nema Fortinbrasa. Održao se – zauvijek – Klaudije“ (Vidan, 1995: 202).

Hamlet u 21. stoljeću

Kako novo stoljeće otvara nova pitanja tako se i spomenute „vječne teme“ danas sagledavaju iz novih perspektiva. Kad bismo morali zamisliti Hamleta u 21. stoljeću, implicitno bismo ga mogli usporediti s jednim od najpoznatijih zviždača današnjice, Edwardom Snowdenom. Taj stručnjak za sigurnost i bivši namještenik CIA-e i NSA, poznat po razotkrivanju vladinih tajnih programa za nadzor, svojim je postupcima podijelio javnost. Kao što je slučaj s Hamletom i Škokom, i Snowdenova razotkrivanja, barem prema onima na vlasti, predstavljaju prijetnju za nacionalnu sigurnost i udar na vladajuće strukture. Pritom je Edward Snowden ipak svojevrsni „anti-Hamlet“ jer on, kako Rae komentira paralelu Hamlet-Snowden, za razliku od pasivnog i neodlučnog danskog kraljevića djeluje „odlučno, racionalno i javno“ (Rae, 2016: 350). Strukture nadzora i kontrole koje razotkriva Snowden pritom se znatno razlikuju od onih u Shakespeareovu Elsinoreu i Brešanovoj Mrduši. Upravo su suvremeni oblici nadgledanja u prvom planu novih kazališnih i filmskih *Hamleta*. Primjere za to možemo pronaći u *Hamletu* iz 2008. u režiji Gregoryja Dorana (Royal Shakespeare Company)³, ili pak *Hamletu* iz 2010. u produkciji londonskog Nacionalnog teatra i režiji Nicholasa Hytnera⁴. U filmove koje valja navesti u ovaj niz ubrajaju se *Hamlet* Michaela Almereyde iz 2000. godine i filmska verzija već spomenutog *Hamleta* u Doranovoj režiji, nastala 2009. godine.

Svi gore navedeni primjeri prikazuju suvremena „društva kontrole“ (Deleuze, 1992), u kojima se nadzor temelji na računalima i digitalnoj tehnologiji. Naime, dok je u Foucaultovim „disciplinarnim društvima“ nadgledanje bilo prostorno i vremenski ograničeno, u današnje doba mogućnosti nadzora su bezgranične. Za razliku od „disciplinarnih društava“ u kojima je nadgledanje bilo uvjetovano prostornom raspodjelom i vremenskom organizacijom tijelâ, u današnjim „društvima kontrole“ tehnologijom posredovani „slobodno-plutajući“ oblici nadgledanja globalnog su tipa i neograničenog kapaciteta. Takav iznimno suptilan nadzor služi za prikupljanje različitih informacija, koje se zatim obrađuju i arhiviraju ne samo u političke nego i ekonomske svrhe (Deleuze, 1992: 4-5).

³ *Royal Shakespeare's Company*. URL: <https://www.rsc.org.uk/hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008> (pristup: 1. svibnja.2019).

⁴ *National Theatre Live*. URL: <http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/productions/15342-hamlet> (pristup: 1. svibnja 2019).

Od prethodno navedenih filmskih i kazališnih verzija *Hamleta* problematika nadzora možda je najupadljivija u filmu Michaela Amereyde, u kojem „Danska“ postaje suvremena korporacija u New Yorku. Za razliku od mnogih filmskih adaptacija Shakespeareove drame koje se bave temom nadzora, radnja Amereydina *Hamleta* odvija se u osvit 21. stoljeća. Uz nadzorne kamere koje se koriste za nadgledanje i čije je prisutnosti Hamlet (Ethan Hawke) itekako svjestan, u filmu se pojavljuju razni uređaji i mediji, uključujući telefon, faks, fotoaparatus, video-kameru, film. Široki spektar tehnologije u filmu odraz je suvremenog društva koje je obilježeno ne samo novim oblicima kontrole, već i medijskim posredovanjem svih aspekata svakodnevnice. Burnett ističe zanimljive primjere tehnološki posredovane komunikacije koja nažalost ukazuje na iskrzanost interakcije među ljudima u 21. stoljeću. Jedan od primjera za to jest poznata scena u kojoj Hamlet, nakon što otkrije da je sudjelovala u njegovu prisluškivanju, otpravlja Ofeliju (Julia Stiles) u samostan, nakon čega se njegov izljev bijesa nastavlja uz pomoć telefonske sekretarice na kojoj joj ostavlja poruke. (Burnett, 2000: 42) U ostale primjere prisutnosti (novih) tehnologija u našem životu ubraja se fotografija, kojom se amaterski bavi Ofelija, kao i film. Hamlet naime videokamerom snima vlastite monologe, Ofeliju, a služi se filmom i kako bi izvršio svoju osvetu. Filmskim kolažom koji sam izrađuje Hamlet stvara svoju „Mišolovku“ kojom dokazuje da je Klaudije, kojeg glumi Kyle MacLachan, ubio njegova oca.

Tehnologija u svrhu nadzora, koja se odnosi prvenstveno na nadzorne kamere, ipak je u prvom planu filma. Hamlet je neprestano svjestan njihove prisutnosti i mogućnosti da se njegovi postupci prate, u svakom trenutku i na svakom mjestu, čak i kad nitko drugi nije prisutan. Podsjetimo se da, prema Deleuzeu, u društvima kontrole nova tehnologija omogućuje nadzor koji je moguće aktivirati s bilo kojeg mjesta i u bilo kojem trenutku (Deleuze, 1992: 4). Iako Hamlet, osim navodno pretjeranog žalovanja za ocem, nije pokazivao znakove svojeg „ludila“ prije nego se pojavio duh njegova oca, on je pod Klaudijevim nadzorom od samog početka. Lyon napominje da novi oblici tehnološki omogućenog nadgledanja nisu usmjereni na istraživanje konkretnog problema ili dokazivanje određenog zločina, nego da je u prvom planu detektiranje mogućih prijetnji i naznaka bilo kakvih aktivnosti koje bi mogle ugroziti vladajuće (Lyon, 2014: 4). Najupečatljiviji trenutak u kojem gledatelji filma postaju svjesni sveobuhvatnosti Klaudijeva nadzora jest onaj u kojem Polonije (Bill Murray) svoj pogled upravlja izravno u jednu od kamera, čija se vizura tada stapa sa onime što vide gledatelji. Nakon razgovara s Hamletom, Polonije pogleda direktno u kameru i zaključuje da je uzrok Hamletova neobičnog ponašanja njegova kći, zadovoljan ne samo zato što je dokućio uzrok Hamletova ludila nego i zato što ga je, kako Klett ističe,

zabilježio na snimci (Klett, 2013: 105). Što se tiče poznatog prizora u kojem kralj i Polonije prisluškiju Hamletov razgovor s Ofelijom, on je u Almereyinu filmu modificiran u skladu sa suvremenim mogućnostima kontrole. Fizička prisutnost Polonija i Klaudija u cijeloj priči nije ni potrebna jer Ofelija ispod košulje skriva mikrofon. Kad Hamlet otkrije prislušivač, prvo pitanje koje postavlja Ofeliji jest: „Gdje ti je otac?“ Hamletu, koji je cijelo vrijeme svjestan nevidljive prisutnosti onih koji žele prikriti svoj zločin, odmah je jasno što je posrijedi. Hamlet shvaća da je Polonije, Klaudijev pijun, iskoristio njegovu bliskost s Ofelijom da bi ga prisluškiavao. I u ovom slučaju radi se o potvrdi nečega što je objekt nadzora i kontrole već znao. Ofelija mu na to odgovora da je njezin otac „kod kuće“, što ukazuje na to da nadgledanje nije uvjetovano fizičkom prisutnošću onih koji njime upravljaju. U današnjim „društvima kontrole“ osobe je moguće nadzirati i s udaljenosti, pa je tako u ovom slučaju audio-nadzorom moguće prisluškiivati i nekog tko se nalazi kilometrima daleko od mjesta na kojem se nalazimo. Kamere i mikrofoni i danas podsjećaju da oni koji posjeduju moć imaju svoje „oči“ i „uši“ posvuda. Tjeskoban i paranoičan zbog situacije u kojoj se nalazi, Hamlet se povlači u sebe. Ipak, umjesto da se prikloni onome što se od njega očekuje, on se u zanimljivom filmskom obratu i odmaku od renesansnog teksta koristi tehnologijom u svoju obranu.

Služeći se kamerom, sličnom kakvom su se Klaudije i Polonije koristili za njegovo špijuniranje, Hamlet sastavlja kolaž od filmskih snimki, „Mišolovku“ koju pokazuje Klaudiju i Gertrudi. Dosljedno izvorniku, pogledavši filmski uradak koji ga suptilno optužuje za ubojstvo kralja, Klaudije uzrujano odlazi, čime Hamlet dobiva potvrdu svojih sumnji. Slično rješenje, koje podrazumijeva uporabu tehnologije i to u borbi protiv nadzora intenziviranog upravo tehnologijom, nailazimo i u *Hamletu* Gregoryja Dorana iz 2009. U Doranovu filmu Hamlet se služi kamerom kako bi snimio Klaudijevu reakciju prilikom gledanja „Mišolovke“, prikupljajući dokazni materijal upravo onako kako je to činio Polonije u Almereydinu filmu. Zaključno možemo reći da suvremeni Hamleti potvrđuju ono što su pokazali njihovi prethodnici, od Shakespeareova danskog kraljevića do Brešanova Škoke i drugih koji se ubrajaju u ovaj niz. Pobuna svih navedenih Hamleta pokazuje da, kako Lyon napominje, „panoptikonski uvjeti najjačeg intenziteta ne proizvode nužno najkrotkijia tijela“ (Lyon, 2006: 6). Pobuna protiv kontrole suptilnim i nevidljivim sredstvima u 21. stoljeću čini pokušaj samo-afirmacije vlastite percepcije realnosti u društvu u kojem se odstupanja od norme neutraliziraju, marginaliziraju i uklanjaju. Ona također pokazuje da, usprkos opresivnim političkim strukturama, uvijek postoji netko tko će se suprotstaviti novom Klaudiju, u kakvom se god on obliku pojavio.

Literatura / References

- Bogner-Šaban, Antonija. (1989). *Marko Fotez – život i djelo* [Marko Fotez – life and work]. Osijek: Izdavački centar Revija.
- Brešan, Ivo. (1992). *Moji 'slučajevi* [My cases]. In *Crni dossier* [Black dossier]. Branimir, Donat (Ed.). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Globus.
- Brešan, Ivo. (1996). *Osnovna načela moga kazališnog sustava* [Basic principles of my theater system]. In *Književna republika* [Literary Republic], Vol. 52, 1/2.
- Brešan, Ivo. (2016). *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* [A play by Hamlet in the village of Mrduša Donja]. Kostrena: Lektira doo.
- Bobinac, Marijan. (2001). *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu* [Puck on stage. Studies on the Croatian folk piece]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Burnett, Mark Thornton. (2000). *To Hear and See the Matter: Communicating Technology in Michale Almereyda's Hamlet*. In *Cinema Journal*. Johns Hopkins University Press. Vol. 42, No 3. 48-69.
- Chushkin, N. N. (1966). *Gamlet-Kachalov* [Hamlet-Kachalov]. Moskva: Iskustvo. (In Russian).
- Čale-Feldman, Lada. (1997). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* [Theater in theater in Croatian theater]. Zagreb: Matica hrvatska.
- Deleuze, Giles. (1992). *Postscript on the Societies of Control*. In *October*. Vol. 59. 3-7.
- Foucault, Michel. (1994). *Nadzor i kazna. Rađanje zatvora* [Supervision and punishment. Birth of a prison]. Zagreb: Informator, Fakultet političkih znanosti.
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature of the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Hamlet*. [Film.] (2009). Red. Gregory Doran. BBC.
- Hamlet*. [Film.] (2000). Red. Michael Almereyda. Miramax.
- Klett, Elizabeth. (2013). *The Heart of the Mystery: Michael Almereyda and Gregory Doran's Films of Hamlet. Literature/Film Quarterly*. In *Salisbury University*. Vol. 41, No 2. 102-115.
- Kott, Jan. (1974). *Shakespeare our Contemporary*. London; New York: W.W Norton & Company.
- Lyon, David. (2006). *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*. Cullompton: Willan Publishing.
- Lyon, David. (2014). *Surveillance, Snowden, and Big Dana: Capacities, consequences, critique*. In *Big Data & Society*. 1-13.
- Marin-Garac, Ivana. (2016). *Predgovor* [Foreword]. In Brešan, Ivo. *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* [A play by Hamlet in the village of Mrduša Donja]. Kostrena: Lektira doo. 5-10.
- Mendel, Arthur P. (1971). *Hamlet and Soviet Humanism*. In *Slavic Review*. Cambridge University Press. Vol. 30, No 4. 733-747.
- Neill, Michael. (1992). *Hamlet: A Modern Perspective*. In *Hamlet*. Barbara A. Mowat and Paul Werstein (Eds.). New York: Washington Square Press. 307-326.

Rae, Paul. (2016). *Lawful Espials. Edward Snowden's Hamlet*. In *Theatre Journal*. 268, 335-355.

Senker, Boris. (1996). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu* [Croatian playwrights in their theater]. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Senker, Boris, (2006). *Bard u Iliriji. Shakespeare u hrvatskom kazalištu* [Bard in Illyria. Shakespeare in Croatian Theater]. Zagreb: Disput.

Shakespeare, William. (1991). *Hamlet*. Transl. Josip Torbarina. Zagreb: Školska knjiga.

Vidan, Ivo. (1995). *Engleski intertekst hrvatske književnosti* [English Intertext of Croatian Literature]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.