

Što je Horacije svijetu bez Hamleta u kojem je samo pozicija grobara čvrsta? (Paljetkovo nadopisivanje Shakespearea)

Majksner, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:700315>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-08**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij filozofije i hrvatskoga jezika i književnosti; nastavnički smjer

Ivana Majksner

**Što je Horacije svijetu bez Hamleta u kojem je samo pozicija
grobara čvrsta?
(Paljetkovo nadopisivanje Shakespearea)**

Diplomski rad

Mentorica

izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2019.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij filozofije i hrvatskoga jezika i književnosti; nastavnički smjer

Ivana Majksner

**Što je Horacije svijetu bez Hamleta u kojem je samo pozicija
grobara čvrsta?
(Paljetkovo nadopisivanje Shakespearea)**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica

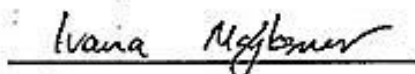
izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

Osijek, 7. rujna 2019.



Ivana Majksner, 0122214491

Sadržaj

| | |
|---|----|
| 1. Uvod | 6 |
| 2. Eksplicacija operativnih pojmova | 7 |
| 3. Ukratko o Luku Paljetku | 9 |
| 4. Zašto baš Hamlet? | 10 |
| 5. O Paljetkovoju drami <i>Poslije Hamleta</i> | 14 |
| 6. <i>Hamlet</i> i <i>Poslije Hamleta</i> | 17 |
| 6.1. Struktura <i>Hamleta</i> i <i>Poslije Hamleta</i> | 17 |
| 6.2. <i>Poslije Hamleta</i> kao hipertekst | 19 |
| 7. Intertekstualnost i metatekstualnost u drami <i>Poslije Hamleta</i> | 25 |
| 7.1. Intertekst i metatekst u prvom činu <i>Poslije Hamleta</i> | 26 |
| 7.2. Intertekst i metatekst u drugom činu <i>Poslije Hamleta</i> | 35 |
| 7.3. Intertekst i metatekst u trećem činu <i>Poslije Hamleta</i> | 39 |
| 7.4. Intertekst i metatekst u četvrtom činu <i>Poslije Hamleta</i> | 42 |
| 7.5. Intertekst i metatekst u petom činu <i>Poslije Hamleta</i> | 45 |
| 8. Zaključak | 48 |
| 9. Literatura | 53 |

Sažetak: U radu se prikazuje odnos metatekstualnosti i intertekstualnosti Paljetkove drame *Poslije Hamleta* spram Shakespeareova *Hamleta* prema kojemu se odnosi kao hipertekst. Analizom intertekstualnih i metatekstualnih odnosa između dviju drama prikazuje se razgranatost tih odnosa na makrostrukturnoj i mikrostrukturnoj razini teksta drame. Na makrostrukturnoj se razini ti odnosi pronalaze u vidu Paljetkova strukturiranja teksta drame *Poslije Hamleta* u pet činova i njegovu odnosu spram očuvanja cjeline i smisla redistribucijom značenja pojedinih dijelova preuzetih iz *Hamleta*. Analiza potvrđuje da se intertekst na mikrostrukturnoj nalazi u ulogama pojedinih likova i zanimljivim pozicijskim rješenjima te stalnom Paljetkovu pozivanju na pojedine dijelove *Hamleta*. Autor drame uspješno slaže svoju postmodernističku slagalicu u skladu s vlastitom poetikom. Ludističkim postupcima i parodijom autor se koristi ne bi li uspostavio odnos spram izvantekstualne zbilje i okolnosti u kojima drama nastaje, dok se u biranim motivima, čiji se ključ tumačenja može pronaći u *Hamletu*, suptilno sugerira potreba ponovnoga razmatranja vrijednosti svijeta u kojemu živimo i ponovnoga postavljanja hamletovskih pitanja na koje odgovore trebamo pronaći sami za sebe.

Ključne riječi: Paljetak, *Poslije Hamleta*, Shakespeare, metatekst, intertekst

1. Uvod

U ovome će se radu analizom intertekstualnih i metatekstualnih odnosa pokušati prikazati odnos Paljetkove drame *Poslije Hamleta*¹ kao hiperteksta nadograđenog na tekst Shakespeareova *Hamleta*. Usporedbom Paljetkova teksta sa Shakespeareovim prikazat će se suptilnost, ali i razgranatost navedenih odnosa koje možemo naći na mikrostrukturnoj i makrostrukturnoj razini Paljetkove drame.

Na početku će se rada dati kratak osvrt na život i djelo Luka Paljetka, kao i općenite informacije o kontekstu nastanka drame *Poslije Hamleta: Hamlet Aftermath*. Nastavit će se detaljnom analizom intertekstualnih i metatekstualnih odnosa Paljetkove drame i *Hamleta* kojom će se pokušati prikazati razgranatost intertekstualnih i metatekstualnih odnosa prikazom načina na koji se oni u drami pojavljuju. Protumačit će se i relevantnost određenih likova koje Paljetak dovodi u odnose kojima gradi dramu *Poslije Hamleta* kao hipertekst (palimpsest) nastao na temeljima koje zadaje Shakespeare svojom dramom. Drama *Poslije Hamleta* također će se pokušati uklopiti u okvire Paljetkove poetike izražene u njegovim književnoteorijskim tekstovima, čime će se prikazati originalnost i specifičnost pojedinih rješenja u kontekstu mogućnosti tumačenja značenja Paljetkova najambicioznijeg dramskoga teksta.

¹ Drama *Poslije Hamleta* autora Luka Paljetka objelodanjena je 1993. godine u časopisu Prolog (26/27/28/29; str. 83–143). Svoj kazališni debi drama je doživjela na 45. Dubrovačkim ljetnim igrama 1994. godine (Teatru&TD) pod redateljskom palicom Krešimira Dolenčića. Galliano Pahor za ulogu Fortinbrasa nagrađen je nagradom Orlando, <http://itd.sczg.hr/events/poslije/>, datum pristupa stranici: 7. srpnja 2019.

2. Eksplikacija operativnih pojmova

S obzirom na to da će se u radu analizirati intertekstualnost i metatekstualnost Paljetkove drame *Poslije Hamleta*, valja započeti objašnjenjem tih pojmova, ali i nekih pojmova koji su u bliskoj vezi s njima. Intertekstualnost se kao književnoteorijski pojam pojavljuje 1960-ih, u trenutku krize značenja, referentnosti i samostalnosti teksta kada se tekstovi počinju otvarati za slobodniji odnos prema drugim tekstovima pa pojam intertekstualnost označuje upravo odnos među tekstovima.² U znanost o književnosti taj pojam uvodi Julia Kristeva koja ga shvaća kao: »aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture« (Biti, 1997: 154). Veza među tekstovima može se ostvariti aluzijama, citatima ili posuđivanjem, a takvim postupkom književno djelo dovodi autora, čitatelja i tekst u igru značenja i tumačenja u kojoj sjećanje dobiva ulogu konstrukcije identiteta i omogućuje shvaćanje značenja na razini makrostrukture teksta (Gladieu, 2011: 424).

Pojam intertekstualnosti u književnoj se teoriji često povezuje pojmom transtekstualnosti koji obuhvaća nekoliko mogućih tipova odnosa, među kojima su arhitekstualnost (opći odnos prema kategoriji teksta), metatekstualnost (komentar nekoga teksta drugim tekstom), hipertekstualnost (*ponovno pisanje* postojećega teksta, tj. hipoteksta) i intertekstualnost (kao veza ili prisutnost dvaju ili više tekstova) koja često uzima oblik hipertekstualnosti, odnosno preoblikuje hipotekst (tekst koji predstavlja uzor hipertekstu) u hipertekst (na grč. *'υπερ-* [*hyper-*] znači *nad, iznad*) koji ga nadograđuje i modificira (Gladieu, 2011: 426). Intertekstualnost u Paljetkovoju drami *Poslije Hamleta* shvaćena je onako kako taj termin shvaća Kristeva koja hipertrofira pojam citatnosti pa je za nju čitav tekst zapravo samo niz citata, a intertekstualnost postaje procesom transpozicije jednoga sustava znakova u neki drugi što za posljedicu ima redistribuciju, tj. novu artikulaciju značenja (Gjurgjan, 2013: [5]). Pojam intertekstualnosti/interteksta u radu će se koristiti u značenju hipertrofiranja citatnosti. Citatnost Oraić Tolić (1990: 14–15) opisuje kao oblik intertekstualnosti u kojemu citatna relacija kao veza građena na načelu podudaranja vlastita i tuđega teksta postaje dubinsko ontološko i semiotičko načelo. Po semantičkoj funkciji koju citati obavljaju u sklopu teksta oni se mogu podijeliti na referencijalne, tj. one koji su orijentirani na hipotekst i upućuju na njegov smisao i autoreferencijalne koji su orijentirani na hipertekst (Oraić Tolić, 1990: 30), odnosno one koji upućuju na dijelove teksta kojima on tematizira vlastita obilježja. Autoreferencijalnost se može dovesti u svezu i s hipertekstualnošću koja se pojavljuje u postmoderni, a u prvi plan stavlja

² Vidi: Intertekstualnost, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671>, datum pristupa stranici: 12. lipnja 2019.

problematiziranje vlastite tekstualnosti (Lešić, 2005: 509). Hipertekstualnost se odlikuje cikličnošću, ponavljanjem i reverzibilnošću te podrazumijeva mogućnost više različitih tumačenja, tj. više različitih načina kretanja kroz tekst (Gordić Petković, 2013: 111).

Metatekstualnost kao proces međutekstovnog nadograđivanja nastaje u procesu književne komunikacije autora, djela i čitatelja u kojoj potonji inicira novu, izvedenu komunikaciju, tj. metakomunikaciju (Harpanj, 1985: 429). Metatekst kao tekst ili dio teksta odnosi se na neki drugi tekst, ali ga pri tome ne mora nužno citirati, već se prema njemu može odnositi kao eksplicitni književnokritički komentar uključen u tekst kojim se problematizira sama tekstualnost ili koji tematizacijom određenih književnih postupaka osvještava odnos teksta i izvantekstovne zbilje.³ U radu će se pojam metatekstualnosti/metateksta koristiti u značenju odnošenja hiperteksta prema hipotekstu eksplicitnim komentiranjem ili problematiziranjem tekstualnosti, tj. metatekstualnost će se shvaćati kao odnos koji obuhvaća, tj. nadilazi (na grč. *μετά-* [*meta-*] znači *iznad, među, iza*) intertekstualnost u značenju hipertrofirane citatnosti. Paljetak dramu *Poslije Hamleta* gradi uspostavljajući veliki citatni dijalog sa Shakespeareom što se može prepoznati u relaciji njegova hiperteksta spram odabranoga hipoteksta. Karakteristika je velikoga citatnoga dijaloga, navodi Oraić Tolić (1990: 208–209), shvaćanje vlastite civilizacije (tradicije) kao institucije u kojoj se nalazi riznica vrijednosti, a te se vrijednosti treba ponovno ocijeniti citatnim procesima i time sačuvati na razini ilustrativnog citatnog koda. Postmodernistički autori uspostavljanjem velikoga citatnog dijaloga orijentiraju se prema čitatelju nudeći mu već poznate smislove preuzete iz kulturne tradicije naspram koje se svjesno stavljaju u podređen položaj doslovno prepisujući tekstove kako bi time očuvali tradiciju od uništenja i zaborava (Oraić Tolić, 1990: 210). Veliki citatni dijalog, dakle, funkcionira kao palimpsest (na grč. *παλίμψηστος* [*palímpsēstos*] znači *nanovo ostrugan*), tj. rukopis na pergamentu ili papirusu s kojega je prvotni tekst izbrisan (ostrugan), a na njegovu mjestu napisan novi.⁴ Paljetak (1997b: 84–86) govori o *Hamletu* kao tekstualnom palimpsestu navodeći da ispod Shakespeareova teksta probijaju sva prethodna djela o danskome kraljeviću (ona Saxa Grammaticusa i Valerija Maksima) pa *Hamlet* postaje višeslojni tekst, a najvažnije je sačuvati sloj koji računa na sve ostale slojeve, odnosno na fikciju. Stoga će se u radu, na temelju Paljetkovih shvaćanja *Hamleta* kao palimpsesta, ukazati na mogućnost shvaćanja drame *Poslije Hamleta* kao palimpsesta čiji je *ostrugani sloj* Shakespeareov *Hamlet*.

³ Vidi: Metatekst, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40394>, datum pristupa stranici: 12. lipnja 2019.

⁴ Vidi: Palimpsest, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46273>, datum pristupa stranici: 15. srpnja 2019.

U nastavku rada pojmovi intertekstualnost (intertekst), metatekstualnost (metatekst), hipertekstualnost (hipertekst/hipotekst), autoreferencijalnost, citatnost i palimpsest shvaćat će se onako kako su objašnjeni u ovome poglavlju. Dakle pojmom će se intertekstualnosti označavati hipertrofiranje citatnosti, a pojmom metateksta odnos prema odabranome predlošku koji nije citatni odnos, već eksplicitni književnokritički komentar u kojemu se problematizira sama tekstualnost ili uspostavlja odnos spram izvanknjiževne zbilje. Pojmom hipertekst označavat će se tekst napisan na temelju prethodnog teksta koji nadilazi, a pojam hipotekst koristit će se za tekst koji predstavlja uzor na temelju kojega se gradi hipertekst (u ovom slučaju Paljetkova će se drama shvaćati kao hipertekst nastao po uzoru na *Hamleta* koji je u ovom odnosu shvaćen kao hipotekst), a pojam autoreferencijalnost koristit će u značenju autorovog metatekstualnoga tematiziranja određenih obilježja vlastita teksta.

3. Ukratko o Luku Paljetku

Potrebno je navesti ponešto i o autoru dramskoga teksta koji uz Shakespeareova *Hamleta* predstavlja osnovu za ovaj rad. Dubrovački književnik, prevoditelj, esejist, kazališni i likovni kritičar, ali i dramatičar, Luko Paljetak jedan je od najsvestranijih i najplodonosnijih suvremenih hrvatskih književnika. Rođen je 19. kolovoza 1943. u Dubrovniku, gdje je završio osnovnu i srednju Učiteljsku školu te dva semestra Pedagoške akademije. Nastavlja se školovati na zadarskom Filozofskom fakultetu na kojemu je 1968. diplomirao hrvatski jezik i književnost te engleski jezik i književnost (Kos-Lajtman, 2012: 40). Nakon završetka studija neko vrijeme radi kao redatelj i dramaturg u Kazalištu lutaka u Zadru, što izravno utječe i na njegov interes za kazalište već u njegovim mladim godinama (*ibid.*). Od 1973. do 1978. radio je kao asistent na zadarskom Filozofskom fakultetu, a 1978. vraća se u rodni Dubrovnik (Kos-Lajtman, 2012: 41). Doktorirao je na zagrebačkom Filozofskom fakultetu 1992. disertacijom o djelu Ante Cettinea, a tijekom života uključio se u rad mnogih kulturnih i znanstvenih institucija pa tako već 1994. postaje član – suradnik, a 1997. i redoviti član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Od 2001. član je i Slovenske akademije znanosti i umjetnosti, a 2011. postaje članom Ruske akademije književnosti. Izravno je uključen i u rad Društva hrvatskih književnika, Matice hrvatske, Društva hrvatskih književnih prevodilaca, Dramskih umjetnika Hrvatske, Hrvatskog društva pisaca te je ujedno i jedan od najboljih prevoditelja s nekoliko europskih jezika (*ibid.*). Kako navodi mrežna stranica Društva hrvatskih književnika, tijekom svojega života Paljetak je primio više od četrdeset različitih odličja, priznanja i nagrada za svoj književni i prevoditeljski rad. Nisu malobrojna ni njegova književna djela, knjige studija, eseji, feljtoni te monografije i njegovi prijevodi. »Pravi čarobnjak stiha, virtuoz rime i veliki

kombinator smjelih metafora« (Maroević, 1997: 152) najvažniji je hrvatski pisac u čijoj se hijerarhiji na uzvišenom položaju nalazi bliskost s građom tuđih književnih tekstova s kojima lako nalazi srodnost (Prosperov Novak, 2003: 569), što dakako dokazuje i njegov najambiciozniji dramski tekst (Prosperov Novak, 2003: 571), smatran i jednim od prestižnijih ostvarenja suvremene hrvatske drame (Mojaš, 2013a: [100]) – *Poslije Hamleta*. U sljedećim će se poglavljima objasniti zašto Paljetak za nadopisivanje izabire baš Shakespeareova *Hamleta*, čime će se postaviti temelji potrebni za daljnju analizu Paljetkova dramskog teksta.

4. Zašto baš *Hamlet*?

Da bi se dobio odgovor na pitanje postavljeno u naslovu ovoga poglavlja, bit će potrebno zapitati se što je moglo utjecati na Paljetkov izbor Shakespeareova *Hamleta* kao hipoteksta drame *Poslije Hamleta*. Već čitanjem opširne pišćeve biografije, moguće je primijetiti da se Paljetak bavio Shakespeareom prevodeći na hrvatski jezik neka njegova djela. U svojem tekstu »Uz *Poslije Hamleta*«, koji je objavljen unutar izdanja te drame iz 1997. godine, Paljetak i sam odgovara na pitanje zašto baš *Hamlet*, ili možda bolje reći zašto baš *Poslije Hamleta*, riječima: »Teško je zapravo generirati nastanak jedne ideje. Ona se inkubacijski u čovjeka uvuče poput zarazne klice neke plemenite bolesti. U mene se pak uvukla vjerojatno onda kada sam prvi put na Lovrijencu vidio Hamleta. Tada mi se, nakon tragičnog završetka drame, kada na sceni nema više nikoga, učinilo da je šteta što je tu kraj, premda tako mora biti unutar tako suprotstavljenih likova, unutar takve kristalne sheme od riječi i šutnje. Čovjek naprosto požali što tu završava ljepota tajne, što više nema nikoga tko bi obnovio svijet koji su svoj[o]m veličinom likovi odnijeli sa sobom, uzdigli i srušili. Niz godina mislio sam kako bi bilo lijepo vidjeti što se dogodilo poslije« (Paljetak, 1997d: 148).

Paljetak se Shakespeareovim najpoznatijim komadom bavio i u drugim svojim teorijskim tekstovima. U *Engleskim temama* nalazi se tekst koji donosi pet stavaka o Hamletu u kojima autor predstavlja Hamleta kao pitanje, kao klopku, kao palimpsest, kao čovjeka duha i čovjeka tijela te Hamleta kao hamletište (Paljetak, 1997b). Tekst objavljen u navedenom djelu doručena je i usporednim napomenama dopunjena inačica teksta koji je Paljetak izgovorio za Hrvatski radio u emisiji *Kako volim kazalište* još 1990. godine (Paljetak, 1997b: 80), što dokazuje da je o *Hamletu* promišljao još i tada. Iako nastaje na temeljima *Hamleta*, Maroević navodi da se drama *Poslije Hamleta* ne da svesti na neki apriorni koncept (Maroević, 1997: 157). Paljetkov koncept za dramu *Poslije Hamleta* može se možda najbolje iščitati iz iskaza

samoga autora koji govori da je imao namjeru rekonstruirati Hamletov dvor u Elsinoreu i pokušao ponoviti sličnost između likova, tj. »ponovno ubaciti sjeme hamletovskog pitanja« (Paljetak, 1997d: 148) u temelje na kojima će dalje graditi svoj dramski tekst.

Hamletovsko pitanje, pitanje koje su čuli čak i oni koji nikada nisu čuli (za) *Hamleta*, za Paljetka je ključno pitanje koje se neprestano umnožava i za koje nije bitno što same riječi znače, nego tko upravlja tim značenjem (Paljetak, 1997b: 81). »Pitanje, naravno, glasi: 'Biti ili ne biti?' Često se, onda kada ga se mora (a mora se) prevoditi na druge jezike, metrike radi, onaj infinitiv krati, skraćuje, pretvara u onaj krnji 'bit', pa pitanje u prijevodu na hrvatski glasi: 'Bit' ili ne bit'? Svakako bit pitanja ostaje ista« (*ibid.*), navodi Paljetak u nastavku teksta i zaključuje da se upravo u tom skraćivanju krije stanovit »oblik unutrašnjeg otpora samog pitanja i prema samom pitanju« (*ibid.*), otpora Hamleta prema tom pitanju, kao i otpora nas samih prema pitanju koje nam *Hamlet* nameće, a mi ga ne želimo jer u njemu postoji i zamka (*ibid.*). Na taj način postavljeno pitanje isključivo je, Hamlet se mora odlučiti za jednu od dviju krajnjih egzistencijalnih pozicija, može ili biti ili ne biti, čime je Hamlet postavljen na raskrnicu koja dijeli egzistenciju od esencije (Paljetak, 1997b: 82). Ipak, Paljetak u vezi s hamletovskim pitanjem ističe još jednu mogućnost tvrdnjom da: »Priroda engleskog jezika (...) dopušta nam da onaj kopulativni 'ili' (u engleskom: *or – to be or not to be*) shvatimo i kao 'i'. Ako ga tako shvatimo, Hamletovo pitanje može glasiti i ovako: Biti *i* ne biti! To je ono što Hamlet zapravo hoće. To je zapravo prava priroda njegova pitanja: on hoće/želi i jedno i drugo.« (Paljetak, 1997b: 82). Paljetak ovakav zaključak izvodi iz Hamletova govora o smrti u drugom prizoru petoga čina *Hamleta*. Priroda Hamletova pitanja postaje i priroda pitanje koje mi sami postavljamo. Upravo na tom tragu gradi Paljetak dramu *Poslije Hamleta* koja istodobno i jest i nije *Hamlet*.

U drugome se stavku o Hamletu Paljetak bavi Hamletom kao klopkom. Već je i samo hamletovsko pitanje klopka koja se dalje razvija u klopku s dvostrukim dnom (*ibid.*). U prvom planu, na pozornici, događa se *Mišolovka* najavljena već na početku *Hamleta* motivom miša, a poslije razvijena i motivom štakora (*ibid.*). Ipak, opasnija je druga klopka, klopka apsoluta u koju Hamlet upada kad povjeruje Duhu koji mu jamči apsolutnu pravdu, istodobno tražeći od njega da ga osveti, što Paljetak shvaća kao svojevrsni paradoks apsolutne zapovijedi pa duh postaje klopka javljajući se u dvostrukoj ulozi paklenskoga duha i nebeskoga duha (Paljetak, 1997b: 84). *Hamleta* klopka dijeli na »biti« i »ne biti«, a on ipak želi ostati nepodijeljen (*ibid.*).

Treći stavak sagledava *Hamleta* kao trostruki palimpsest: tekstualni palimpsest, kazališni palimpsest i zemljopisni palimpsest (Paljetak, 1997b: 84–86). Paljetak navodi da Shakespeare nasljeđuje temu i tekst *Hamleta* od Saxa Grammaticusa, koji ga već i sam

nasljeđuje, pa ispod Shakespeareova teksta probijaju prethodeći mu tekstovi o danskome kraljeviću, čime dramski tekst postaje višeslojan (Paljetak, 1997b: 85), a: »Odbacuje se tako jedan sloj na račun drugoga, i kako god se učinilo, griješi se. Sačuvati za/cijelo valja onaj sloj koji računa na sve slojeve, računa na fikciju« (Paljetak, 1997b: 86). Na činjenicu da je Shakespeare i sam *Hamleta* gradio na već postojećem tekstu ukazuju mnogi radovi, a razvidno je svakako i to da je neku od prethodnih inačica drame o Hamletu Shakespeare vjerojatno znao napamet te da mu pamćenje nije moglo biti toliko savršeno da ne bi pravio nikakve pogreške pa je brkao mjesta i premetao imena na krajnje stvaralački način (Greenblatt, 2010: 301). Slično Shakespeareovu postupku nadopisivanja prethodnika, Paljetak gradi tekst *Poslije Hamleta* pa se može reći da je i ta drama neka vrsta tekstualnoga palimpsesta čiji je prvotni rukopis hamletovska fikcija na koju računa Paljetak. Ipak, i svaka pozornica na kojoj se *Hamlet* igra predstavlja također svojevrsni palimpsest jer pozornica i jest jedini svijet na kojemu se Hamlet može događati, a kroz daske pozornice izbijaju koraci svih prethodnih *Hamleta* (Paljetak, 1997b: 86). Tako: »Sve krivulje hoda hamletovskoga bivaju otisnute na toj ploči, kao na kakvom kompaktnom disku, i tvore onaj glif koji svaki redatelj mora nanovo Hamletu za sebe dešifrirati« (*ibid.*), što kazališni palimpsest čini *hijero/glifom* (*ibid.*). Zemljopisni se palimpsest odnosi na zemlju smještenu ispod pozornice koja se nalazi nužno negdje na Zemlji i nije svejedno na kakvome se mjestu događa *Hamlet* (*ibid.*). Dubrovnik i dubrovački Lovrijenac igraju ulogu zemljopisnoga palimpsesta ključnu za nastanak drame *Poslije Hamleta*. U tekstu »Dubrovnik kao hamletišta ili Shakespeare na Dubrovačkim ljetnim igrama« Paljetak se osvrće na važnost Dubrovnika kao ponuđenoga grada koji igra posredničku ulogu između neba i zemlje pa tako, razdvojen kao i sam Hamlet, postaje *Hamletu* tumačem, tj. interpretatorom (Paljetak, 1997a: 90). Dubrovniku Paljetak daje ulogu nebeske hridi za mudru obradu postojanja pogodnu: »za svaki oblik približavanja, sve do same zrcalne točke, pa čak i preko nje, sa svim neizbježnim posljedicama prolaska kroz staklo razdiobe« (*ibid.*).

Stavak četvrti rastavlja Hamleta, on postaje čovjek duha i čovjek tijela. Hamlet je već na početku Shakespeareove drame, točnije u petome prizoru prvoga čina, osvojen duhom:

Da, ja ću s ploče svojega pamćenja izbrisati/ sve otrcane budalaste zapise, sve izreke/ iz knjiga, sve crteže, sve prošle otiske/ što su ih mladost i zapažanje ondje preslikali,/ i tvoja će zapovijed sama samcata živjeti/ unutar knjige i sveska mojega mozga,/ nepomiješana s drugom stvari (Shakespeare, 2005: 54).

– zamjećuje Paljetak (1997b: 87). Duh Hamletu nudi dvije mogućnosti – egzistenciju i esenciju te biva svjedokom onoga što se već dogodilo, što Duh shvaća kao apsolutnu nepravdu, kao i onoga što se događa poslije, tj. radnje samoga *Hamleta*, osvete za njegovo ubojstvo shvaćeno kao apsolutnu pravdu (Paljetak, 1997b: 87). »Nakon što je Hamlet upao u klopku te apsolutnosti – a on želi i biti i ne biti – Duh mu nudi dvije mogućnosti: *osvetiti (se)*, i: *sjećati se*. (...) Želeći učiniti oboje, ne čini, u biti, ni jedno ni drugo jer, čineći i jedno i drugo, poništava svijet u kojemu je moguć, u kojemu je moguće sjećanje; a sjećanje je temelj Hamleta.« (*ibid.*). Tako Hamlet opet ostaje podvojen i u klopci u koju hvata sebe sama. Duh traži sjećanje pa i sam Hamlet, našavši se gotovo na mjestu Duha, a i gotovo na samome kraju posljednjega čina Shakespeareove drame, pred smrt od Horacija traži da priča njegovu priču neupućenima:

Oh, ja umirem, Horacije./ Moćni otrov sasvim likuje nad mojim duhom./ Ne mogu živ čuti vijesti iz Engleske,/ ali proričem da izbor pada na Fortinbrasa./ On ima moj umirući glas./ Tako mu reci, sa zbivanjima većim i manjim/ koja su me potaknula – ostalo je šutnja (Shakespeare, 2005: 370).

Horacije kao novi Hamlet preuzima obvezu nastavljača priče (Paljetak, 1997b: 87). Dakle duh traži sjećanje, ali ne traži ga i tijelo (*ibid.*) – u razgovoru s Ofelijom Hamlet joj govori da treba otići u samostan da ne bi rađala grešnike (Shakespeare, 2005: 105). Važnost koju Shakespeare pridaje sjećanju, tj. spomenu imena preko vlastita potomstva naglašena je i u njegovim *Sonetima*, primjećuje Paljetak (1997b: 87), a u stihovima koje donosi, potvrđuje se želja za nastavkom, za potomkom koji bi osigurao da se spomen na prethodnike održi (*ibid.*). Tijelu je, dakle, potreban nasljednik pa tako, dok duh Hamleta gledamo kroz Horacija, koji je za nas možda i sam Shakespeare (Paljetak, 1997b: 88), tijelo traži drugoga nasljednika. Upravo će takvu vrstu nasljednika naći poslije, tj. Hamlet će ga naći u drami *Poslije Hamleta* u liku svojega sina, Grobarova nećaka.

U petome stavku Hamlet je predstavljen kao hamletišta. Hamletišta postaje djelatno šireći svoje semantizirajuće polje primanjem novih sadržaja, a *Hamlet* postaje središtem hamletišta koje se dalje širi (*ibid.*), tj. Dubrovačke ljetne igre bude Dubrovnik koji se prepoznaje u kazalištu, kao i ondje izvođenom *Hamletu*, jedinom dostojnom dvojniku i protivniku, smrti višoj od smrti, a istodobno životu višemu od života (Paljetak, 1997a: 93). Hamlet postaje i središnjom inteligencijom hamletišta, a reflektorima: »obasjana ta lica prestaju biti, ili ne biti, ono što jesu – postaju Hamlet« (Paljetak, 1997b: 88) i bivaju zahvaćeni hamletizacijom te se dijele na dvije sukobljene skupine koje ratuju oko hamletišta kao Fortinbras oko komada

poljske zemlje iz četvrtoga prizora četvrtoga čina *Hamleta*. U takvome ratu *nema nikakve dobiti osim imena* (Shakespeare, 2005: 160), a svejedno se i dalje ratuje, tj. i dalje hamletizirani pokušavaju pronaći put do Hamleta koji stoji u središtu kružnih i eliptičnih događanja koja sam pokreće (Paljetak, 1997b: 88).

Definirajući Hamleta kao pitanje, kao klopku, kao palimpsest, kao čovjeka duha i čovjeka tijela te kao hamletično, Paljetak nudi okvir koji će nam poslužiti za analizu njegova dramskoga teksta *Poslije Hamleta*. U sljedećim će se poglavljima prikazati na koji način Paljetak dramom *Poslije Hamleta* razrađuje svojih pet stavaka o Hamletu, ali i kako se približava samome središtu hamletičnosti smještenomu u Shakespeareovoj drami.

5. O Paljetkovoju drami *Poslije Hamleta*

Paljetkova drama *Poslije Hamleta*, kako je i navedeno, nastaje iz književnikove želje da produži trajanje Hamleta na vrijeme nakon spuštanja kazališnoga zastora (Paljetak, 1997d: 148). Drama *Hamlet* »izaziva brojne sljedbenike da joj odgonetnu tajnu ili da joj barem, u nemoći dosezanja i iz zavisti prema ljepotnosti, nalijepe brkove« (Maroević, 1997: 155). Postoji, dakle, mnoštvo radova, kako književnih tako i teorijskih, koji se bave Shakespeareovim *Hamletom*. *Poslije Hamleta* nije izuzetak. Ta se drama izvrsno uklapa i u trend književne reinterpretacije, karakteristične za kazalište u razdoblju u kojemu nastaje, kao i u zaista zanimljiv niz »hrvatskih *Hamleta*« – Brešanova, Šnajderova, Pricina i Bukvićeva (Senker, 2013: [126]). *Poslije Hamleta* svoju prazvedbu doživljava upravo na dubrovačkom Lovrijencu 1994. godine⁵ (Maroević, 1997: 162), što je sigurno značajan događaj za dubrovački festival (Mojaš, 2013a: [100]). Datirana je godine 1992., tj. nakon opsade Dubrovnika i prvoga ratnoga udara u Domovinskome ratu pa ne čudi da je ona i: »ozbiljna i trezvena zapitanost nad onim što dolazi kad sve vrijednosti padnu i kada postmodernost biva ne intelektualna poza, već egzistencijalna zbilja« (Gjurgjan, 2013: 6).

Paljetkova je drama prvi put objavljena 1993. godine u časopisu Prolog,⁶ a od 1997. godine dostupna je i u izdanju koje je obogaćeno: »Dossierom u kojem autor objavljuje dva faksimila koji podsjećaju na dubrovačko festivalsko uprizorenje: Prijepis urotničkog pisma koje je Laktancije uručio kralju Fortinbrasu i Poziv na proslavu 'Dana oblaka' za vrijeme premijere

⁵ Paljetkova drama *Poslije Hamleta* prazvedena je 22. srpnja 1994. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama (koje su se od 1994. do 2001. nazivale Dubrovački ljetni festival), <http://dizbi.hazu.hr/?object=list&ftfind=poslije+hamleta>, datum pristupa stranici: 6. rujna 2019.

⁶ Vidi: Prolog: časopis za kazališnu umjetnost. (1993). Br. 26/27/28/29. God. VIII (XXV).

predstave 'Poslije Hamleta' na Dubrovačkom ljetnom festivalu, u kolovozu 1994., te na kraju, i Paljetkov crtež nazvan Old Willy Boy u raljama krokodila Gonzage« (Mojaš, 2013a: 101).

Poslije Hamleta drama je koju Maroević (1997: 161) opisuje kao sintezu iskustava Paljetka kao analitičara i prevoditelja te lucidnu parafrazu *Hamleta*. Ipak, Paljetak ne radi isto što radi npr. Brešan. Prije se može reći da je ovdje riječ o primjeni arhetipskih situacija u izmijenjenim okolnostima i nemoći sljedećega naraštaja da izbjegne sudbinu koja mu je unaprijed određena (Maroević, 1997: 156). Paljetak u drami *Poslije Hamleta*: »Ne samo da poštuje i slijedi konvenciju petočinskoga odvijanja s nizom razgranatih prizora, već prihvaća i gotovo sve šekspirijanske premise izmjene dramatičnosti i liričnosti« (Maroević, 1997: 157). Takvim odnosom spram predloška *Poslije Hamleta* postaje simbolom zapitanosti nad jednom kulturom (ako *Hamleta* prepoznamo kao arhefakt/arhitekst⁷ jednoga eurocentričnoga sustava vrijednosti) čije su vrijednosti urušene, a da ni sama nije toga svjesna jer je predugo bila lišena zrcala (Gjurgjan, 2013: 7).

Paljetak radnju *Poslije Hamleta* smješta u razdoblje dvadeset godina nakon Hamletove smrti i kraja Shakespeareove drame. Preuzimajući likove koji su uspjeli preživjeti tragediju – Fortinbrasa, Horacija, Grobara, Osrica, Voltimanda – Paljetak rekonstruira elsinoreski dvor. Veliki pojedinci i njihova potraga za vlastitim smislom uklonjeni su sa scene pa likovi svoj identitet traže i nalaze u zrcalu prošlosti koje im nudi slični, ali groteskno izobličeni odraz (*ibid.*). Drama započinje u trenutku kada zavlada Fortinbras, kad je svijet već postao svijet bez Hamleta. A, kao što navodi i autor drame, biti u svijetu bez Hamleta znači biti osuđen na samostalno postavljanje hamletovskih pitanja na koja odgovori nisu više isti, tj. odgovora i nema (Paljetak, 1997d: 149), kao što nema ni danskoga kraljevića Hamleta (osobno) u Paljetkovoju drami. Ipak, radi mogućnosti nastavka radnje Fortinbras dobiva ženu Wiltrudu, a Paljetak postavlja i melodramatsku pretpostavku o renesansnom, a ne platonskom odnosu Hamleta i Ofelije (što se svakako može opravdati činjenicom da i Shakespeare na određenim dijelovima drame aludira na mogućnost takvoga njihova odnosa) (*ibid.*). Hamlet i Ofelija dobivaju sina – Grobarova nećaka, kojega Paljetak stavlja u emocionalnu vezu s Horacijevom kćeri Helijom, čime elsinoreski dvor biva rekonstruiran (Paljetak, 1997d: 150). Navedeno potvrđuje da se i u drami *Poslije Hamleta* može pronaći karakteristike koje Prosperov Novak daje pri opisu Paljetkova pjesništva – Paljetak i u ovoj drami tradiciju ne uzdiže, ali i ne potire, nego neobično uporno ponavlja isto stanje glasa kojim obuhvaća simbolični kostur svijeta

⁷ Gjurgjan termine *arhefakt* i *arhitekst* koristi radi razlikovanja metateksta u literarnijem smislu od arhifakta koji ima šire semiotičko značenje kao znak sustava vrijednosti epistemološke faze eurocentrizma koji postmoderna prevladava.

novim jezičnim materijalima u kojima ga uzvišeni nered i bliskost građi tuđih književnih tekstova, u ovom slučaju *Hamletu*, čine bliskim postmodernom iskustvu (Prosperov Novak, 2003: 569–570). Paljetak prepoznaje da nakon Hamletove tragedije ima nastupiti farsa (Prosperov Novak, 2003: 572) pa nastavlja na *Hamleta* u ironijskom i parodijskom ključu, što se očituje u njegovim domišljatim i vrlo promišljenim jezičnim igrama (Vidan, 2013: 443). Kao široko obrazovan književnik, prevoditelj i esejist u svoje tekstove, navodi Vidan (2013: 443), a valja nadodati da u tome ni *Poslije Hamleta* nije izuzetak, uključuje i svoje književno-povijesno znanje, što nije historizam, nego vrlo moderan (može se možda reći i postmoderan) smisao za usporedbu koji ujedno sjedinjuje i razlikuje (*ibid.*). Maroević na internetskoj stranici Društva hrvatskih književnika⁸ navodi da je karakteristika Paljetkova pisanja i sposobnost iznenadne promjene registra te elastičnost i gipkost tkiva u kojemu su montirani raznorodni sastojci, dok se u njegovim tekstovima paradoksalno dodiruju suprotnosti i talože novi slojevi iskustva. Čest je u Paljetkovu stvaralaštvu i intertekst, kao i autoreferencijalnost teksta karakteristična za postmodernu (Vidan, 2013: 452, 456). Sve se navedeno potvrđuje i na primjeru teksta *Poslije Hamleta*. Paljetak time prikazuje tzv. dramu rasparanoga zastora te pokušavajući inscenirati odgonetanje zagonetke mističnog zaostatka drugoga svijeta istodobno ludira svoj pokušaj (Muhoberac, 2013a: 396). Njegova drama *Poslije Hamleta* uprizoruje razglobljenost suvremena svijeta, a postupcima jezične autorefleksije i značenjskim paradoksima Paljetak odzrcaljuje jezični i duhovni skepticizam (Muhoberac, 2013b: 392).

U sljedećim će se poglavljima komparativnim iščitavanjem obaju dramskih predložaka pokušati identificirati Paljetkove književne strategije u gradbi svijeta njegova dramskoga djela, imajući na umu da je Shakespeareov *Hamlet* poslužio dubravačkom *homo universalisu* kao hipotekst za njegov dramski ostvaraj.

6. *Hamlet* i *Poslije Hamleta*

Nadopisivanje Shakespearea u književnoj praksi, kao što se već potvrdilo, nije novinom, ali je uvijek zahtjevno i intrigantno: stoga ne začuđuje da je i književni teoretičar i umjetnički praktičar Paljetak odlučio izgraditi suvremeni šekspirijanski svijet u kojem će postaviti ne samo uvijek aktualna egzistencijalna pitanja, nego i ona koja su determinirana konkretnim vremenom i prostorom (Hrvatska, 90-e godine 20. stoljeća).

⁸ Vidi: Luko Paljetak, <http://dhk.hr/clanovi-drustva/detaljnije/luko-paljetak>, datum pristupa stranici: 22. lipnja 2019.

U ovome će se poglavlju detaljnije analizirati odnos Shakespeareova *Hamleta* i Paljetkova *Poslije Hamleta* kao odnos hipoteksta i hiperteksta. Za dramatološki utemeljeniju analizu poticajno je uvođenje razlike između sveukupnoga dramskoga svijeta *Hamleta* i parcijalnih podsvjetova pojedinih likova od kojih je svaki na svoj način u toj drami nepotpun (Senker, 2010: 136), što Paljetak prepoznaje pa se i sam igra upravljajući podsvjetove likova iz Shakespeareove drame u novim, neobičnim i neočekivanim smjerovima. Analiza intertekstualnosti i metatekstualnosti provest će se na razini strukture tih dvaju dramskih tekstova, a prikazat će se i paralele na planu međuljudskih odnosa likova u navedenim dramama.

6. 1. Struktura *Hamleta* i *Poslije Hamleta*

Pri komparaciji Paljetkove drame *Poslije Hamleta* i Shakespeareova *Hamleta* logičnim se čini započeti usporedbom strukture tih dviju drama. Obje drame formalno su podijeljene u pet činova, što je vidljivo već u prvom prelistavanju. Ovakva podjela dramskoga teksta u Paljetkovoju se drami zasigurno ne pojavljuje slučajno. Cjelovita struktura sastavljena od pet činova svojevrstni je presedan u Paljetkovu strukturiranju kazališnoga teksta (Maroević, 1997: 153). Ipak, Paljetak pri formalnoj podjeli dramskoga teksta ne slijedi Shakespearea dosljedno. Prvi čin *Hamleta* razdijeljen je, kao i drama *Poslije Hamleta*, u pet prizora. Do prve razlike nailazi se u strukturi drugoga čina. Dok ga Shakespeare dijeli na tek dva prizora, u Paljetkovu je dramskome tekstu drugi čin razdijeljen u njih sedam. Treći čin u dramama obaju autora ima četiri prizora. Četvrti je čin kod Shakespearea podijeljen u čak sedam prizora, dok Paljetak taj čin dijeli na pet prizora. Posljednji, peti čin u *Hamletu* razdijeljen je u dva, dok Paljetak peti čin svoje drame *Poslije Hamleta* dijeli na četiri prizora.

Analizirajući navedeno možemo primijetiti da Paljetak, iako slijedi Shakespeareovu zadanu petočinsku strukturu, svoju dramu *Poslije Hamleta* gradi drukčijim tempom izmjene prizora, što zasigurno doprinosi izvornosti mnogih ponuđenih rješenja. To ima i smisla ako se osvrnemo na Paljetkovo shvaćanje poetike književnosti devedesetih godina prošloga stoljeća koje iznosi u tekstu »Sastavljanje Orfeja« objavljenom u istoimenoj knjizi studija, drama, pjesama i ogleda iz 2005. godine.

Hassan (1992: 13) u svojoj knjizi *Komadanje Orfeja* umjetničke avangardne smjerove koji se javljaju početkom 20. stoljeća uspoređuje s tračkim Menadama koje komadaju Orfeja, glavnoga zastupnika umjetnosti u grčkoj mitologiji. U liku Orfeja sastaju se dva suprotstavljena načela – apolonsko i dionizijsko, tj. načelo prirode i načelo umjetnosti. Orfej predstavlja dodir

bitka i ništavila. Hassanov je zaključak da, ako Orfeja poistovjetimo s umjetnošću, a sukladno tome i književnošću, on pristaje na to da ga avangarda raskomada. Slikovito Orfeja tada, a i u skladu s avangardnom likovnom umjetnošću, možemo prikazati kao kolaž. Nastavljajući se na Hassana, Paljetak (2005: 15) govori o konceptu koji u književnost unose devedesete godine prošloga stoljeća, konceptu velike slagalice. Književnost devedesetih od Orfeja pravi slagalicu, tj. svojevrsni *puzzle* koji ponovno počinje osvajati stari, ispražnjeni, izništeni i napušteni prostor unutar jezika književnosti (*ibid.*). S tezama o književnosti koja se ponaša kao slagalica u potpunosti je moguće složiti se imamo li na umu postupke postmoderne književnosti, a tako i Paljetkove drame *Poslije Hamleta*, koja se ipak više obazire na čitatelja/gledatelja pa mu specifičnim pristupom slagalice omogućava jednostavnije shvaćanje svoje biti na razini odnosa prema tradiciji i u vidu svoje intertekstualne i metatekstualne ustrojenosti. Opozicija kolaž – slagalica temelji se na postupku oblikovanja koji podrazumijeva. Dok kolaž biva disjunktivnom formom u kojoj sastavnice nastaju komadanjem, tj. *dismembermentom* različitih integralnih cjelina, slagalica podrazumijeva adjunktivni postupak koji karakterizira *rememberment* u kojemu je od presudne važnosti suodnos sa sjećanjem na važnost cjeline (*ibid.*). Važno je naglasiti da će se u radu, s obzirom na to da konačnoga odgovora na pitanje što to postmodernost jest i dalje nema (Solar, 2015: [9]), drama *Poslije Hamleta* sagledati s pozicije s koje Paljetak teoretizira o hrvatskoj književnosti devedesetih. Antagonizam koji se u tom razdoblju pojavljuje spram svijeta-koji-ne-shvaća omogućuje povratak referencijalnosti što dovodi do mogućnosti ponovnoga osvajanja forme, tj. rekonstrukcije pri čemu pojedini dijelovi cjeline funkcioniraju kao uvjetovani, a istodobno bezuvjetni dio cjeline slagalice (Paljetak, 2005: 20).

Primijenimo li Paljetkovu teoriju slagalice književnosti devedesetih na dramu *Poslije Hamleta*, možemo primijetiti da i ona funkcionira na principu slagalice. Paljetak u tom dramskom tekstu preuzima petočinsku strukturu Shakespeareova *Hamleta*, cjelina slagalice ostaje obuhvaćena, dok broj komadića slagalice, tj. prizora u ovoj drami biva izmijenjen pa dok u Shakespearea nalazimo ukupno dvadeset prizora, u Paljetka ih ima više, točnije dvadeset i pet, pa se može reći da je njegova drama u odnosu na predložak nadograđena. Princip slagalice možemo pronaći i u Paljetkovu odnosu spram dramskih lica Shakespeareova *Hamleta*. Uzimajući u obzir tko je sve preživio tragediju, Paljetak rekonstruira elsinoreski dvor. Funkcijama koje dodjeljuje starim, ali i novim likovima te njihovim međusobnim odnosima dostiže se također osjećaj cjeline koji nudi tekst *Poslije Hamleta*. Povratak referencijalnosti ostvaren je na razini intertekstualnosti i metatekstualnosti drame kao i odnosa hipertekstualnosti spram odabranoga Shakespeareova komada koji će se detaljnije analizirati u nastavku rada.

6. 2. *Poslije Hamleta* kao hipertekst

Paljetkovu dramu *Poslije Hamleta* u ovome će se poglavlju sagledati kao hipertekst nastao na temelju proširivanja i modificiranja teksta Shakespeareova *Hamleta*. Načini modificiranja i proširivanja teksta koje Paljetak koristi vrlo su raznovrsni. Citiranje bez navodnika, koje katkad i nije sasvim doslovno, iako je uvijek jasno na koji se dio *Hamleta* Paljetak referira, jedan je od oblika prerađivanja kojima se autor često služi u svojim tekstovima (Vidan, 2013: 443). Navedeno se potvrđuje i u drami *Poslije Hamleta*. Na pitanje zašto baš *Hamlet* odgovorilo se u početnim poglavljima rada. Bezgranično poticajan i zanimljiv tekst navedene drame poslužio je kao referentna točka Paljetku u njegovoj drami. I sam autor navodi da njegova drama polazi od one točke u kojoj *Hamlet* nesretno završava (Paljetak, 1997d: 148). Na kraju *Hamleta* gotovo nitko nije preživio pa Paljetak navodi da je bilo važno vidjeti tko jest i nastavlja tvrdnjom da: »Među njima najvažniji je Fortinbras. On dolazi i, kao na kraju *Ilijade*, pokapa mrtve. Preživio je i Horacije, kojemu Hamlet ostavlja neku vrstu oporuke govoreći mu i da je sve šutnja, ali tražeći od njega i da govori drugima o njemu« (Paljetak, 1997d: 149). Shema govor – šutnja provlači se i kroz tekst *Poslije Hamleta* (Paljetak, 1997d: 148), a zadatak pričanja priče o Hamletu neupućenima Paljetak daje, naravno, Horaciju. Ali »Horacije u svijetu bez Hamleta više nije Horacije kakav je bio u svijetu s Hamletom« (Paljetak, 1997d: 149). Hamletovski usud dvadeset godina nakon smrti danskoga kraljevića zatječe njegova sina (Mojaš, 2013b: [103]), u Paljetkovoj drami smještena u kostim Grobarova nećaka. Fortinbras u Paljetkovoj drami preuzima ulogu Shakespeareova kralja Klaudija, Laktancije Polonijevu ulogu (Maroević, 1997: 157), ili možda Laertovu (ako se u obzir uzme predstava u zahvalu Glumicama u kojoj svatko dobiva određenu ulogu koja će poslužiti za rekonstrukciju posljednjega prizora iz *Hamleta*). Wiltruda i Helija ne iznevjeravaju koordinate koje određuju u Hamletu Gertruda i Ofelija, Voltimand odmjerava anakronizam (*ibid.*) bivajući uvijek *nevjerojatno takav, nenazočno nazočan i tako zapravo najučinkovitiji* (Paljetak, 1997c: 51). Magnuson, lik iz našega vremena kojega »možemo čitati onako kako se nama sviđa« (Paljetak, 1997d: 150), poslužio je kao umnožena jeka Shakespeareovih Rosencrantza i Guildensterna, a Grobar je postao važan (Mojaš, 2013c: [105]) i iskoračio u prvi plan te postao i *patiens* i *agens* (Maroević, 1997: 158). Lik Grobara važan je i Paljetku. On se nalazi na istoj poziciji na koju ga prije smješta prije Shakespeare, na vertikali nebo – zemlja – život – smrt (Paljetak, 1997d: 149). Najvažnija je zacijelo uloga Horacija koji u svijetu bez Hamleta mora nastaviti postavljati hamletovska pitanja na koja više nema odgovora (*ibid.*) pa je on podijeljen između dviju funkcija – komentatorske uloge prijatelja i očinskih nezahvalnih obveza koje preuzima od

Shakespeareova Polonija (Maroević, 1997: 157). Zanimljiva je svakako i uloga Osrica koji u Paljetkovej drami dobiva ulogu čuvara ribnjaka, a u *Hamletu* se pojavljuje kao smiješan dvorjanin. On se u dijalogu s Hamletom nekritički priklanja svakom njegovu zapažanju, što je izraženo u sljedećem dijalogu:

HAMLET: (...) Dajte svom/ šeširu pravu službu: on je za glavu./ OSRIC: Zahvaljujem vašem gospodstvu, vrlo je vruće./ HAMLET: Ne, vjerujte mi, vrlo je hladno; vjetar je sjeverac./ OSRIC: Prilično je hladno, gospodaru, doista./ HAMLET: Ali, ipak mi se čini da je vrlo sparno i vruće za moj sastav/ tijela./ OSRIC: Prekomjerno, gospodaru, vrlo je sparno, kao da je – ne znam/ kazati kako. (Shakespeare, 2005: 209–210).

Zanimljivo je sagledati Osricovu ulogu u Paljetkovu tekstu ako na umu imamo njegovu funkciju čuvara ribnjaka te činjenicu da Magnusona, lika iz suvremenoga svijeta, gura u ralje krokodilu Gonzagi koji služi i kao simbol paklenskoga grotla (Maroević, 1997:160). Osricovu funkciju čuvara ribnjaka možemo možda tumačiti i kao funkciju čuvara *Hamleta*, ako na umu imamo etimologiju Hamletova imena. U odnosu Hamleta spram ostalih likova u Shakespeareovoj drami u kojemu postoje dva modusa kretanja – kretanje određeno koordinatama Hamletova razgovora s ostalim dramskim osobama te kretanje likova koje nalikuje pomicanju figurica na šahovskoj ploči – Paljetak dodaje treći modus, Hamletovo sinusoidalno kretanje shvaćeno kao kretanje moždanih i seizmičkih vijuga Hamleta – stroja (Muhoberac, 2013a: 396). Upravu u trećemu modusu kretanja Hamlet – stroj postaje mnogostruk, ali među ostalim i čovjek-riba jer na engleskom jeziku *hamlet* znači kirnja, tj. murina, ali i kanjac (Paljetak, 1997a: 111). Dakle, kretanje Hamleta određeno je koordinatama odnosa s ostalim likovima u drami, od kojih je jedan i Osric. U *Hamletu* Osrica možemo povezati s nekritičkim pristajanjem uz sve Hamletove hirovite promjene mišljenja, kao što je već prikazano, ali time i dosljednim čuvanjem Hamletovih riječi. U drami *Poslije Hamleta* odnos između tih dvaju likova može se sagledati u odnosu Osrica spram ribnjaka, u kojega su, sigurno ne bez predumišljaja, također izliveni i paradoksalni posmrtni ostaci Guildensterna i Rosencrantza, čime se možda hoće reći da su zaostaci *Hamleta*, ma koliko već izlizani, reorganizirani i ponovno izvođeni – što sugerira promjena njihova agregatnoga stanja iz krutoga u tekuće – vraćeni ponovno ribnjaku i Hamletu, čovjeku-ribi. Ribnjak je, dakle, u ovome tumačenju *Hamlet*, dok bi Ofelijina ribica koju zajedno s akvarijem daje Horaciju na čuvanje Hamlet, koji također, uz pomoć Osrica, završava u ribnjaku-*Hamletu*. Horacije tu ponovno dobiva zadatak čuvanja Hamletove uspomene, iako ona postaje nijema riba, ali zadatak se prenosi na Osrica što se može iščitati u sljedećem dijalogu:

HORACIJE (Donosi akvarij s ribicom koju je dobio od Ofelijina duha). Već nekoliko dana ništa ne jede./ Čini mi se da je nekako osamljena. Što vi mislite,/ Osric?/ OSRIC: Ne ispunjavate joj želje, gospodine. Morali biste/ više razgovarati s njom./ HORACIJE: Razgovaram, Osric, razgovaram. Možda čak i/ previše (Paljetak, 1997c: 93).

Također je možda važno da i Magnuson završava svoj život u ribnjaku, a na kraju postaje obrok krokodilu kojega su neki glumci nazvali Gonzaga i u takvom *pakiranju*, tj. u krokodilu bit će poslan natrag u Englesku, čime Osric ostaje zakinut za svojega ljubimca (Paljetak, 1997b: 95, 116). Zanimljivo je primijetiti da se u *Dossieru* priloženom prvome izdanju drame *Poslije Hamleta* nalazi i Paljetkov crtež naziva *Old Willy Boy u raljama krokodila Gonzage*, karikatura koja prikazuje krokodila koji proždire Williama Shakespearea. U drami u Gonzagine ralje upada Magnuson, ali tek nakon što završi u ribnjaku-*Hamletu*. Ako Magnusona, imajući u vidu Paljetkov iskaz o njegovoj suvremenosti (Paljetak, 1997d) kao i crtež sadržan u *Dossieru*, protumačimo kao Shakespearea (pa sukladno tomu i kao njegov dramski tekst) koji je iz suvremenosti bačen u usta vlastite klopke, krokodila Gonzagu možemo tumačiti kao klopku koju predstavlja svaki pokušaj izvođenja Hamleta koji Paljetak shvaća kao palimpsest pozornice (1997b: 86). Gonzaga je ovdje shvaćen kao klopka zbog paralela koje Paljetak sa Shakespeareom uspostavlja napominjanjem da su krokodila imenovali glumci, a upravo glumci u *Hamletu* trebaju izvesti predstavu *Gonzagino umorstvo* koja služi kao klopka za kralja Klaudija. Magnuson tako završava na poziciji između *biti* i *ne biti* posredovanjem Osrica, koji je ujedno ostao zakinut i za svoju klopku-ljubimca Gonzagu jer njega moraju iz ribnjaka ukloniti nakon što je primio u svoje ralje suvremenost. Shakespeare je u Paljetkovoj drami probavljen u okviru vlastita okruženja i to na dva različita načina. Prvo kao originalni tekst *Hamleta* koji Paljetku služi kao hipotekst – probavljen jer se njime u drami *Poslije Hamleta* zaista detaljno bavilo i drugim simboličnim probavljanje u drami prikazanim doslovnim Gonzagininim probavljanjem Magnusona, koji se tumači kao *Hamlet* koji jest palimpsest pozornice (*ibid.*). Osric poticanjem Gonzagine probave kao i puštanjem Ofelijine i Horacijeve nijeme ribice Hamleta (važno je napomenuti da se u drami *Poslije Hamleta* sam Hamlet, tj. njegov duh nikada ne pojavljuje, zauvijek ostaje šutjeti kao riba) u ribnjak koji je *Hamlet*, postavlja na funkciju čuvara Shakespeareove drame jer likvidira potencijalnu prijatnu suvremenosti, tj. palimpsestnog osuvremenjivanja *Hamleta* tako što *Hamletu* (ribnjaku) vraća *posuđene* likove – Hamleta kao Ofelijinu ribicu, a Rosencrantza i Guildensterna kao malo izmijenjene posmrtno ostatke. Osricova je uloga zanimljivo sagledati i iz perspektive usporedbe njegove uloge u Paljetkovoj drami s ulogom koju igra u Shakespeareovu *Hamletu*. I u jednom

i u drugom dramskom tekstu on ima ulogu čuvara doslovnosti Hamleta/*Hamleta*. Može se zaključiti da Osrice time u Paljetkovoј drami postaje ono *i* sadržano u hamletovskom pitanju, ona spojnica koja povezuje tekst *Hamleta* s Paljetkovom dramom koja istodobno i biva i ne biva *Hamletom*. Treba na kraju naznačiti da pri ovakvom tumačenju Osrice i Magnusona valja se pozvati na Paljetka i navesti sljedeće: »U mom tekstu, na dvor dolazi i izaslanik iz Engleske. Njemu je ime Magnuson. Toga lika nema kod Shakespearea, to je dakle lik iz našeg vremena. Njega, kao i neke druge, možemo čitati onako kako se nama sviđa, odnosno kako hoćemo« (Paljetak, 1997d: 150). Hipertekstualni odnos, dakle, potvrđen je na razini funkcija koje likovi dobivaju u Paljetkovoј drami, no to svakako nije jedino što potvrđuje hipertekstualnost drame *Poslije Hamleta*.

Suptilnost Paljetkove hipertekstualne međuigre dramskih postupaka vidljiva je na još nekoliko razina teksta. Za uobičajeni govor svojih plemića Paljetak izabire *blank verse*, najčešće nerimovani jedanaesterac, a sluge i službenici pretežito govore u prozi čime je izražena klasna dvojnost (Maroević, 1997: 158–159). Glumačka družina u dramu unosi treći kod koji karakterizira uporaba dvostruko rimovanog dvanaesterca s dubrovačkim arhaičnim prizvukom i leksikom (Maroević, 1997: 159). Pjesničkim postupkom koji računa na jednakovrijednost snage paradigmatiskih i sintagmatiskih odnosa korištenoga jezičnog, retoričkog, metričkog i dramaturškog znakovlja priziva se u drami *Poslije Hamleta* umetnuta struktura u kojoj se svaka znakovna jedinica uklapa u cjelinu sustava odnosa koji istodobno želi razbiti dozivanjem izvantekstualnoga (Čale Feldman, 2013: 29).

Paljetak uspijeva zadržati i dvostrukost predstavljena svijeta, što se očituje u korištenju elemenata fantastičnog, tj. u likovima duhova pokojnika – Yoricka i Ofelije (Maroević, 1997: 159). Oni igraju vrlo važnu ulogu unutar Paljetkove drame. Duh Yoricka, s čijom lubanjom u doticaj dolazi već Hamlet u prvome prizoru petoga čina istoimene Shakespeareove drame (2005: 197), na scenu unosi davno zametnuto Gertrudino zrcalo, zrcalo lude (Muhoberac, 2013b: 393) i time u dramu unosi mozaične metafore i krhotine izbljedjela sjećanja podastirući zrcalnom dvojnošću sliku svijeta koji se može sagledati kao *simulacrum* (Muhoberac, 2013a: 395). Početak doba *simulacruma* Baudrillard (1991: 9) određuje likvidacijom svih referencija i njihovim umjetnim uskrsavanjem u sustavima znakova – što je upravo ono što možemo vidjeti i u drami *Poslije Hamleta*. Yorickov se duh pojavljuje i kako bi nam rekao ono što nam Ofelijin duh ne može reći te kao nada da ćemo možda ipak dobiti odgovor duha pokojnoga danskog kraljevića (Paljetak, 1997d: 150). Vrlo je važna i pojava Ofelijina duha koji omogućava prepoznavanje:

Tvoj je otac Hamlet,/ ja sam ti majka, Ofelija, ònā –/ pijetao će se uskoro oglasit –/ koju sa slike poznaješ; tvoj otac/ Hamlet je, Hamlet ì tebi je ime! (Paljetak, 1997c: 88)

i time nudi ključ raspleta radnje, a utjecanjem na Grobarova nećaka u dramu unosi feminilni element koji također tvore epohalni obrat u odnosu na Shakespeareov tekst (Maroević, 1997: 159).

Poslije Hamleta se kao hipertekst potvrđuje i Paljetkovim preuzimanjem prizora *kazališta u kazalištu*. Tri glumice, koje na scenu dolaze umjesto Shakespeareove glumačke trupe, nepotpunošću svoje trupe izravno traže intervenciju izvanjskih sudionika u predstavu koju su pripremile pa se *Mišolovka* time pretvara u *Krletku* u koju svi bivaju uhvaćeni (Maroević, 1997: 160).

Zanimljiv je i Paljetkov postupak nadopisivanja Shakespearea ostvaren uporabom motiva miša/štakora i krletke koji se kod Shakespearea pojavljuju u trenucima koji su važni za radnju. U *Hamletu* se motiv miša pojavljuje na samomu početku drame, u prvome prizoru prvoga čina: *Ni miš se nije maknuo*. (Shakespeare, 2005: 14), čime je *Mišolovka* najavljena, a nastavlja se pojavljivati i nakon nje (Paljetak, 1997b: 82). Miš se pojavljuje ponovno u jednoj od ključnih scena *Hamleta* iz četvrtoga prizora trećega čina, onoj Polonijeva ubojstva: *Što je to? Štakor! Mrtav, za dukat je mrtav!* (Shakespeare, 2005: 138). U Paljetkovoj drami Grobarov nećak, koji preuzima ulogu svojega oca, također ubija miša/štakora iza zastora, ovaj put to biva Osric (Paljetak, 1997c: 110). Krletka se u Shakespeareovoj drami pojavljuje u trenutku kada Hamlet majci prijete da će nastradati otkrije li njegovu tajnu:

HAMLET: Neka vas podbuhli kralj opet navabi u postelju,/ bludno vas štipa za obraz, naziva svojim mišićem,/ i neka vas, za nekoliko smradnih poljubaca,/ ili milovanja prokletim prstima po vratu,/ nagna da razmrsite cijelu ovu stvar/ kako ja zapravo nisam u ludilu, nego lud/ na prijeveru./ Bilo bi dobro da mu to obznanite;/ jer tko bi nego lijepa, trijezna, mudra kraljica/ sakrio od jedne krastače, od šišmiša, mačke/ takve važne dotičnosti? Tko bi to učinio?/ Ne, usprkos zdravu razumu i tajnosti,/ otklopite košaru na krovu kuće, pustite/ ptice da odlete, i poput glasovitog majmuna,/ izvedite pokus, zavucite se u tu košaru,/ i slomite vlastiti vrat u padu (Shakespeare, 2005: 146–147).

U Paljetkovu se dramskome tekstu ova epizoda transformira u prizor *predstave u predstavi*, koja je dakako (kao i u *Hamletu* tekst pridodan predstavi *Gonzagina umorstva*) izvedena pantomimom u kojoj sudjeluju i izvanjski sudionici Laktancije i Helija. Nakon predstave kralj

Fortinbras pokušava rastumačiti značenje viđenoga prizora, ali za razliku od Shakespeareova Klaudija ne shvaća njegovu bit. Stoga moli Horacija, koji u cijelomu Paljetkovu tekstu pokušava ispuniti zadaću koju mu danski kraljević ostavlja na samrtnoj postelji, da mu pomogne prisjetiti se toga prizora od prije dvadeset godina, na što Horacije odgovara riječima:

HORACIJE: Hamlet, u svom ludilu./ rekao je: 'Zar ne bi upravo/ kraljica lijepa, trijezna, mudra važne/ te stvari sakrila od žabe i mačka/ šišmiša... Na krovu kuće kavez/ otvorite i kao slavni majmun/ učinite svoj pokus...' – dalje znate (Paljetak, 1997c: 122).

U navedenom se citatu jasno može iščitati Paljetkovo metatekstualno odnošenje spram *Hamleta* koje spaja motive *predstave u predstavi*, miša i krletke slažući *Hamleta* kao slagalicu. Dramu *Poslije Hamleta s Hamletom* povezuju i druga svojevrsna *predstava u predstavi* – manifestacija *Dana Oblaka* nadopisana na dijalog Polonija i Hamleta iz drugoga prizora trećega čina Shakespeareova djela:

HAMLET: Vidite li onaj oblak što je gotovo u obliku deve?/ POLONIJE: Tako mi mise, i jest – doista kao deva./ HAMLET: Meni se čini da je kao lasica./ POLONIJE: Ima leđa kao lasica./ HAMLET: Ili kao kit./ POLONIJE: Upravo kao kit (Shakespeare, 2005: 130).

Horacije u drami *Poslije Hamleta* prepričava ovu zgodu govoreći:

HORACIJE: Sasvim slučajno se zbilo/ da Polonija Hamlet je u trijemu/ sreo i oblak pokazao njemu rekavši: 'Onaj tamo oblak bijeli/ zar ne liči na pravu devu?' 'Cijeli,/ mise mi, devi slič', Polonije odgovori mu. 'Čini mi se da prije/ lasici slič', reče Hamlet. 'Jako/ lasici pravoj slič, baš je tako',/ Polonije će. 'Zar kîtu, u stvari,/ ne slič?' – Hamlet reče mu. 'Dakàko/ da slič', reče Polonije stari. To je ta zgodà; kratka ali fina/ zaprema drugi prizor trećeg čina (Paljetak, 1997c: 69),

a čime Paljetak daje i metatekstualni komentar. U drami *Poslije Hamleta* opisana umetnuta predstava ipak gubi svoju svrhu nastupivši u obliku nijeme igre koja prikazuje neslavan pad majmuna što predstavlja pokušaj ciničnog ozbiljenja Hamletove ludilom masakrirane poruke iz predloška koja ne nailazi na razumijevanje (Čale Feldman, 2013: 29). U Paljetkovu se problematiziranju i osvješćivanju odnosa teksta s izvantekstualnom zbiljom potvrđuje odnos metatekstualnosti dvaju dramskih tekstova. Zbivanja nakon Hamletove smrti ritmiziraju još dva motiva – krokodil Gonzaga, kojega su neki glumci tako imenovali pa se ime zadržalo (Paljetak, 1997b: 94) koji služi kao simbol sveprisutnoga nasilja i priručno grotlo pakla (Maroević, 1997: 160) stoji u odnosu spram predstave *Gonzagina umorstva* koja u *Hamletu* služi kao klopka za

kralja Klaudija. Drugi je motiv gospe Gliste, koju Yorick zaziva na kraju Paljetkove drame i najavljujući kraj priče obećava pročišćenje (*ibid.*). Gospa glista se u Shakespearea pojavljuje u Hamletovu i Horacijevu dijalogu o pokojnicima koji se nalazi u prvom prizoru petoga čina: *Pa, upravo tako, a sad pripada gospi glisti.* (Shakespeare, 2005: 192). Navedenim se likovima, motivima i epizodama dijelom prikazao odnos dramâ *Hamleta* i *Poslije Hamleta* kao odnos hipoteksta spram hiperteksta. Ipak, najdetaljnije se taj odnos ipak može prikazati analizom odnosa intertekstualnosti koji povezuje Paljetkovu dramu i Shakespeareova *Hamleta*. O tome će biti riječi u sljedećima poglavljima ovoga rada.

7. Intertekstualnost i metatekstualnost u drami *Poslije Hamleta*

U svojem radu »Intertekstualnost Paljetkove drame *Poslije Hamleta*« Gjurgjan (2013: [5]) navodi, kako smo već istaknuli u drugom poglavlju, da je intertekstualnost u navedenoj Paljetkovoju drami shvaćena onako kako taj termin shvaća Kristeva koja hipertrofira pojam citatnosti pa je za nju čitav tekst zapravo samo niz citata, a intertekstualnost postaje procesom transpozicije jednoga sustava znakova u neki drugi što za posljedicu ima redistribuciju, tj. novu artikulaciju značenja. Ono što i Paljetkov tekst čini upravo je transpozicija znakova iz jednoga u drugi znakovni i vrijednosni sustav, a ta se transpozicija odvija postmodernistički, ne samo jednostavnim nijekanjem i ironiziranjem prošlosti, nego i njezinim nostalgичnim prizivanjem i stalnim propitivanjem njezine narativne i ideološke strukturiranosti (*ibid.*). Paljetkov tekst prepoznaje *Hamleta* kao arhitekst, tj. kao znak jednoga sustava vrijednosti i propituje naratološku i ideološku strukturu odabranoga sustava jer drama *Poslije Hamleta* zaista pripada vremenu poslije – nakon prvih razaranja Hrvatske u Domovinskom ratu kada se postavlja pitanje što nakon što se *Hamlet* više ne može prikazivati jer su pitanja koja postavlja postala sasvim nebitna (Gjurgjan, 2013: 6) i na njih ne dobivamo odgovore. Postmoderna upotreba interteksta signalizira kritički odmak (Gjurgjan, 2013: [5]) najistaknutiji možda u Paljetkovu shvaćanju odnosa Hamleta i Ofelije: »Pošao sam od melodramatske pretpostavke da odnos Hamleta i Ofelije nije bio platonski nego renesansni: naime, Ofelija nosi Hamletovo dijete i rađa ga.« (Paljetak, 1997d: 149). Takvim se odnosom na mjesto Hamleta postavlja njegov sin, tj. Grobarov nećak (Paljetak, 1997d) i popunjavanjem mjesta preminuloga Shakespeareova glavnoga lika drama *Poslije Hamleta* dobiva temelj na kojemu se grade vrlo zanimljivi i razgranati intertekstualni i metatekstualni odnosi usmjereni prema *Hamletu*. Te će se odnose pokušati detaljnije prikazati analizom intertekstualnosti i metatekstualnosti dramskog teksta *Poslije Hamleta* koji će se uspoređivati sa Shakespeareovim *Hamletom* da bi se ustanovio Paljetkov odnos prema odabranome predlošku. Zbog razgranatosti navedenih odnosa koje

Paljetak uspostavlja, ova će se analiza provesti u skladu s kronološkim slijedom pojavljivanja pojedinih događaja na koje nailazimo prateći radnju drame *Poslije Hamleta*.

7. 1. Intertekst i metatekst u prvom činu *Poslije Hamleta*

U prvome prizoru prvoga čina Paljetkove drame *Poslije Hamleta* odmah se nailazi na intertekst. Početna didaskalija otkriva da se radnja ovoga prizora događa na terasi najviše elsinoreske kule (Paljetak, 1997c: 5). Ovakvim postupkom Paljetak metaforički smješta radnju iznad radnje *Hamleta* koja započinje na nasipu ispred Elsinorea (Shakespeare, 2005: 13). Ineterkstualno je važna i prva rečenica dijaloga I. stražara i II. stražara koji preuzimaju uloge Shakespeareovih likova Franciska i Bernarda koje su neimenovanjem stražara umanjene, ali za ovu analizu ipak relevantne. *Poslije Hamleta* započinje pitanjem koje će Maroević (1997: 162) okarakterizirati kao hiperskeptično, jer se na njega ne može dobiti u potpunosti određen odgovor, a to pitanje glasi: *Je li to tko?* (Paljetak, 1997c: 5). Shakespeareov *Hamlet* započinje pitanjem koje je ipak smislenije, a također ga postavlja jedan od stražara, Bernardo riječima: *Tko je tamo?* (Shakespeare, 2005: 13). Paljetkovo početno pitanje neće proći bez potrebnoga ispravka u kojemu će se doći do pravilnije sintaktički strukturirana pitanja: *Tko je to?* (Paljetak, 1997c: 5), jer: *Ne pita se: Je li to tko?* (*ibid.*). Još se jednim citatom – izrekom poziva Paljetak na odabrani hipotekst. Ona glasi: *Da živi kralj!* (*ibid.*). U Shakespearea Bernardo izgovara: *Živio kralj!* (Shakespeare, 2005: 13). U nastavku, na početno pitanje čije postavljanje vježba II. stražar, odgovara Horacije riječima: *Stari prijatelj.* (Paljetak, 1997c: 5), što možemo usporediti sa sličnom epizodom koja se odvija i u početnome prizoru *Hamleta* u kojemu dolaze Marcel i Horacije koji na pitanje tko ide odgovaraju: *Prijatelji ove zemlje.* (Shakespeare, 2005: 14). U nastavku radnje ovoga prizora nalazi se još jedna referencija na početni prizor iz *Hamleta*. Dok elsinoreska straža u *Hamletu* Horaciju i Marcelu govori o neobičnoj, oklopljenoj, blijedoj pojavi koju su ugledali dok je zvono otkucavalo jedan sat, duhu Hamletova ubijena oca (Shakespeare, 2005: 16), Paljetkov već pomalo senilni Horacije već dvadeset godina svakodnevno oko ponoći dolazi na terasu kule ne bi li se susreo s Hamletovim duhom (Paljetak, 1997c: 6). Također, Paljetak u početnome prizoru drame, kao i Shakespeare, najavljuje klopku, tj. mišolovku pa na Horacijevo pitanje je li se Hamletov duh te noći pojavljivao, II. stražar odgovara: *Ni miš nije šušnuo.* (Paljetak, 1997c: 6), slično kao što na Bernardovo pitanje je li imao mirnu stražu, Francisko odgovara: *Ni miš se nije maknuo.* (Shakespeare, 2005: 14). Jednako toliko koliko je Horaciju u *Hamletu* pojava duha Hamletova oca bila neočekivana, u drami *Poslije Hamleta* Horacije priželjkuje dolazak Hamletova duha, a njegovim riječima Paljetak ponovno

uspostavlja intertekstuanu vezu s *Hamletom*, referirajući se ovaj put na završni prizor tragedije o danskome kraljeviću riječima:

HORACIJE: Rekao mi je: »Ja ti umirem,/ moj Horacije, umirem ti ja!// Baš tako mi je rekao on. Svijetu/ ispričaj moju priču Horacije,/ sve ostalo je šutnja, šutnja sve je« (Paljetak, 1997c: 6).

Time se Paljetkova drama postavlja u kontekst koji omogućuje shvaćanje nastavka radnje. U posljednjem prizoru Shakespeareove tragedije *Hamlet* Horaciju ostavlja zadatak prepričavanje njegove nesretne priče što je izraženo u sljedećem citatu:

Oh, ja umirem, Horacije./ Ne mogu živ čuti vijesti iz Engleske,/ ali proričem da izbor pada na Fortinbrasa./ On ima moj umirući glas./ Tako mu reci, sa zbivanjima većim i manjim/ koja su me potaknula – ostalo je šutnja (Shakespeare, 2005: 370).

Hamletovo se predsmrtno proročanstvo u Paljetkovu tekstu ispunjava. Iz didaskalija u ovome prizoru doznajemo da odjekuju *topovske salve Fortinbrasovih zdravica* (Paljetak, 1997c: 6), a činjenica da je Fortinbras zaista došao na mjesto kralja i time zauzeo vakantnu poziciju Shakespeareova Klaudija, nešto poslije potvrđuje i II. stražar koji govori: *Živio Fortin-/bras, naš kralj!* (Paljetak, 1997c: 7) na što Horacije parodijski odgovara: *Je li to želja, ili prošlo vrijeme?* (*ibid.*). Nastavlja riječima da se umorio od pripovijedanja globalnom seocetu, a doznajmo da je i Hamlet seoce, čime se Paljetak ponovno metatekstualno poigrava dotičući se ovoga puta vjerojatno najpoznatije sintagme Marshalla McLuhana⁹ i time signalizirajući upravo da je način njegova oblikovanja poruke *Poslije Hamleta* važniji od njezina sadržaja. Uloga Horacija u drami *Poslije Hamleta* vrlo je važna jer on predstavlja sjećanje na neko prošlo vrijeme, no u tome ipak nije sam. Već je navedeno da Paljetak važnom smatra i ulogu kralja Fortinbrasa. Upravo on pomaže Horaciju da ne zaboravi Hamleta jer

Nema dana da kralj naš Fortinbras/ ne zatraži od mene – nema dana –/ da mu pričam, po tkozna koji put./ vjerujte, kobni tijek zbivanja onih/ kojim na kraju nazočan je bio,/ naredivši da kapetani.../ I. STRAŽAR: Njih četiri./ HORACIJE: Kao borca Hamleta/ na rame dignu i

⁹ Marshall McLuhan (1911. – 1980.), sociolog, komunikolog te teoretičar masovnih komunikacija. Njegova je osnovna ideja da temeljne faktore društvenoga razvoja treba tražiti u medijima društvene komunikacije. McLuhan smatra da mediji nisu samo sredstva s pomoću kojih se razmjenjuju poruke, nego i uvjeti samih poruka koji determiniraju način mišljenja i života te predstavljaju temelj društvenih odnosa. Govoreći o važnosti i nevjerojatnim mogućnostima medija u životu suvremenoga čovjeka uspostavio je jednu od najcitiranijih sintagmi o svijetu kao globalnome selu, <http://proleksis.lzmk.hr/36796/>, datum posjeta stranici 5. srpnja 2019.

òdnesu ga./ I to je bio u tom času kraj./ Pravi kraj, kraj da živo ga požèliš,/ Pouzdan, nakon kojeg zastor pada (Paljetak, 1997c: 7).

I u ovome se citatu ogleda *Hamlet*, točnije sam njegov kraj: *FORTINBRAS: Neka četiri kapetana/ ponesu Hamleta kao vojnika na odar* (Shakespeare, 2005: 228). To je posljednja replika koja se pojavljuje u *Hamletu*, što metatekstualnim postupkom na znanje daje i Paljetak. Na kraju ovoga prizora, Horacije odlazi na spavanje i ostavlja stražare da bdiju, što oni i čine sve do prvoga pijetlova oglašavanja (Paljetak, 1997c: 8). To je važno jer čitatelju ili gledatelju sugerira da Hamletov duh noćas neće doći svojim odnošenjem spram *Hamleta* u kojemu pijetlovo kukurikanje tjera duh Hamletova oca koji se u tom trenutku spremao progovoriti (Shakespeare, 2005: 22). Navedenim se primjerima prikazalo da se već u prvome prizoru prvoga čina Paljetkove drame *Poslije Hamleta* odnos intertekstualnosti, ali i metatekstualnosti potvrđuje na mikrostrukturnoj razini teksta – uporabom pojedinih citata Shakespeareova *Hamleta* i motiva koji se u toj tragediji pojavljuju, kao i na makrostrukturnoj razini teksta drame – specifičnim pozicijskim rješenjima kojima se koristi Paljetak razmještajući elemente inovativno, ali ne bez odnosa spram cjeline odabranoga predloška, tj. kao prema pravilima kojima je zadano kretanje određenih figura na šahovskoj ploči *Hamleta* (Muhoberac, 2013b: 391). Autor se time služi kako bi postavio temelj za nastavak radnje drame i smjestio ju u prostorne i vremenske koordinate u odnosu spram Shakespeareova dramskoga teksta.

Drugi prizor prvoga čina Paljetkove drame započinje dijalogom između Horacija i Fortinbrasa u kojemu doznajemo da je Fortinbras od svih običaja danskoga dvora odlučio zadržati zdravice s pucnjem topa (Paljetak, 1997c: 10). Doznajemo i to da je taj običaj uveo još kralj Klaudije (*ibid.*), što je referencija na četvrti prizor prvoga čina *Hamleta* u kojemu Hamlet izražava svoju nesklonost takvim Klaudijevim proslavama: *Zbog toga tupoglavog pijančevanja drugi nas narodi/ na istoku i zapadu oljavavaju i kude* (Shakespeare, 2005: 46). Upravo se zadržavanjem Klaudijeva običaja (koji ujedno Hamletu i nije bio jedan od dražih) profilira lik Fortinbrasa u Paljetkovoju dramu. U ovome je dijelu intertekstualnost najizraženije ostvarena parodiranjem likova, što nije neobičan postupak za autora kod kojega je intertekstualnost moguće promatrati na svim razinama teksta pa tako i na razini aluzija uklopljenih u taj tekst (Peričić, 2013a: [491]). U nastavku se drugoga prizora pojavljuje Laktancije najavljuje izaslanika Magnusona. On dolazi s porukom engleskoga kralja koji je, kako doznajemo, odlučio udovoljiti Fortinbrasu i poslati mu posmrtno ostatke Rosenkrantza (kod Shakespearea on se pojavljuje kao Rosencrantz) i Guildensterna (Paljetak, 1997c: 11). Oni su u Engleskoj, kamo su bili poslani još prije dvadeset godina (točnije u trećemu prizoru trećega čina *Hamleta*),

pogubljeni prema uputi iz pisma koje je došlo s njima (Shakespeare, 2005: 227). Čuvši od Magnusona vijest, Fortinbras započinje odgovor riječima: *Čestiti Rosenkrantz! Vrli Guildenstern!* u čemu se ponovno ogleda citatnost spram *Hamleta* u kojemu se pojavljuju slične rečenične konstrukcije unutar replika kojima se likovi u toj drami obraćaju navedenoj dvojici Hamletovih prijatelja. Tako im se npr. kralj Klaudije i kraljica Gertruda obraćaju riječima: *Hvala, Rosencrantze i ljubazni Guildensterne.* (Shakespeare, 2005: 70). Kako ni ovaj prizor ne bi prošao bez parodije, posmrtni ostaci dvaju nesretnih izaslanika bit će drukčije upakirani: *Na sanduku će pisati da je to sortno vino/ koje Vam engleski kralj šalje za vaš skorašnji jubilej* (Paljetak, 1997c: 11). Na takvu divnu čestitku engleskoga kralja Fortinbras ne može ne odgovoriti, a u njegovu se odgovoru: *Zahvaljujemo i na če-/stitiki u povodu našega zbilja više nego sretnog do-/ laska na ovo prijestolje./ Zasedoh na nj na kraju petog čina* (Paljetak, 1997c: 12) opet nalazi metatekstualnost spram *Hamleta*. U nastavku se pojavljuje i prvo spominjanje proslave *Dana Oblaka* (Paljetak, 1997c: 12), čije je porijeklo opisano u prethodnome poglavlju. Zanimljivo je na ovome mjestu Paljetkovo pozicioniranje prvoga spominjanja navedene manifestacije zato što se u drugome prizoru prvoga čina *Hamleta* također spominje motiv oblaka koji sugerira dugotrajnost Hamletova tugovanja za preminulim ocem. Kralj Klaudije na tome mjestu *Hamleta* pita: *Kako to da vas još zastiru oblaci?* (Shakespeare, 2005: 26). Magnuson, koji je počašćen pozivom na proslavu *Dana Oblaka*, donosi temelj za sljedeću intertekstualnu i metatekstualnu referenciju koja se odnosi na Hamletov zaključak da je Danska tamnica:

MAGNUSON: Počašćen sam Vašim pozivom, rado ga pri-/ hvaćam. Elsinor je (Gleda u Wiltrudu i Heliju) pravi/ ružičnjak. Svijet je prema njemu pravi.../ FORTINBRAS: Molim vas samo nemojte reći zatvor, ili/ tamnica, ili kakav drugi sinonim. Toga smo se ovdje naslušali (Paljetak, 1997c: 12–13).

Nakon što ju Magnuson napusti, na sceni se pojavljuje Horacije s Woltimandom. Valja napomenuti da se u ovome prizoru lik kojega Paljetak gradi prema uzoru na Shakespeareova Voltemanda pojavljuje kao Woltimand, dok se u nastavku drame isti lik naziva Voltimand. Tome možda ne bi bilo potrebno posvetiti pozornost da Paljetak (1997c: 51) u jednoj Fortinbrasovoj replici ne karakterizira Woltinada/Voltimanda kao *nenazočno nazočnoga*, što je također svojevrsna referencija na ulogu koju igra Voltemand iz *Hamleta*, kraljev izaslanik u Norveškoj, u kojoj ujedno za vrijeme trajanja većega dijela radnje Shakespeareove tragedije taj lik boravi. Ondje se nalazi i Fortinbras, izuzimajući njegov pohod na koji se Paljetak priziva u nastavku ovoga prizora. Potonje je izraženo u sljedećem dijalogu:

FORTINBRAS: Woltimanda, vi ste iskusni u svom poslu./ Krenite odmah u Poljsku i poljskom kralju objavite/ rat. Diskretno. Rat!/ HORACIJE: Rat, gospodaru?/ FORTINBRAS: Rat, Horacije. Diskretnan rat. S diskretnim/ prolijevanjem krvi. (Woltimandu)/ Osvojiti mali komad zemlje tê/ kanimo, mali kao poljski zahod,/ neznan, koji osim imena/ ne znači neku dobit, ni pet pâra;/ ništavan; već smo ratovali za nj:/ četvrti prizor četvrtoga čina/ pripada nama – to su one scene/ kad Rosenkrantz i Hamlet sreću mene... (Paljetak, 1997c: 13–14).

Ovaj dijalog zaista možemo dovesti u odnos s dijalogom iz četvrtoga prizora četvrtoga čina *Hamleta* u kojemu se raspravlja o ratu s Poljskom:

HAMLET: Polaze li protiv glavnine Poljske, gospodine,/ ili na neki pogranični dio?/ ČASNIK: Istinito govoreći, i bez ikakva dodavanja,/ idemo osvojiti malen komad zemlje/ u kojemu nema nikakve dobiti osim imena (Shakespeare, 2005: 160).

Ovime Paljetak, odnoseći se spram Shakespeareova teksta koji ovaj rat opisuje kao besmislen, implicitno uključuje i ratnu zbilju u kojoj se nalazila Hrvatska u vrijeme nastanka njegove drame, želeći time možda prikazati i taj rat kao nepotrebno nasilje bez dubljega smisla. Time prostor ove drame postaje hamletišta u kojemu je realizirana svijest o promjeni svijeta koji je na stanoviti način ipak ostao isti opetovanim ponavljanjem besmislenih stradanja i tragedija (Bakija, 2013: 161). Paralela s tadašnjom političkom situacijom u drami vidljiva je i na primjeru nekolicine korištenih motiva – *mobilizacija, fronta, podrum* (Muhoberac, 2013a: 396) – koji se diskretno umeću u dramski tekst *Poslije Hamleta*. Kraj drugoga prizora prvoga čina sadrži još tri mjesta na kojima se Paljetak odnosi spram izabranoga hipoteksta. Ponovno spominjanje Rosenkrantzova, Guildensternova i Hamletova puta u Englesku dovodi do Horacijeva prisjećanja da Hamleta nema i da *sve stvari nepoznate,/ ostale bi da nema mene koji/ Rimljanin više nego Danac sam* (Paljetak, 1997c: 14). U tom se posljednjem Horacijevu iskazu iz ovoga prizora Paljetak ponovno poziva na završne scene *Hamleta*. Horacijev iskaz iz *Hamleta* ima određeno metaforičko značenje, on označava činjenicu da bi mu draže bilo samoubojstvo nego nevrijedan život¹⁰ (Shakespeare, 2005: 225), a u drami *Poslije Hamleta* uprizoreni su upravo Horacijevi pokušaji očuvanja sjećanja na danskoga kraljevića koji čine svu vrijednost njegova života nakon događanja iz *Hamleta*. Završetak ovoga prizora također je u doticaju s posljednjim prizorom Shakespeareove drame, Fortinbras ponovno traži od Horacija da ispuni zadaću koju mu je ostavio Hamlet i prepriča mu *onaj prizor* (Paljetak, 1997c: 14) kojim završava tragedija o Hamletu. I u ovome se prizoru potvrđuje, u odnosu na citatnost i u odnosu na odabir pozicije

¹⁰ Vidi: Shakespeare, William.(2005) *Hamlet*. Zagreb: Školska knjiga, str. 225, bilješka 41.

pojedinih Paljetkovih motiva, razgranatost intertekstualnih i metatekstualnih strategija u dramskom tekstu *Poslije Hamleta*.

U trećemu prizoru prvoga čina Horacije i Fortinbras nastavljaju razgovor započet u prethodnome prizoru. Horacije prepričava događaje s kraja *Hamleta*, a pojavljuje se ovdje i opis Hamletova i Laertova kobnoga okršaja. Taj će se podulji Horacijev monolog ovdje donijeti u cijelosti zbog zanimljivosti intertekstualnoga isprepletanja koje se u njemu pojavljuje:

Otrovan bio Laertov je rapir/ i on je bio bljeđi nego papir./ Započeo je dvoboj, Hamlet prvi/ pogodio je Laerta, bez krvi,/ jer njegov mač je bio tupog vrha,/ Laertov nije, to je bila svrha./ Hamlet je bio oznojan i žedan./ Kralj rekao je: To je bio vrlo vrijedan/ pogodak, pehar pružite mu! – znak/ dajući rukom; u tom otrov jak/ krio se, jer je biser bio lažan/ koji Kralj u nj je, praveći se važan,/ stavio. – Pit il ne pit? Sad pit neću,/ reče im Hamlet. – Ja za tvoju sreću/ ispit ću pehar – uzviknu tad glasno/ Kraljica. – Nemoj! – reče Kralj, al' kasno/ bijaše, ona učini to brže. (Ulazi Osric)/ Laertu Hamlet tad iz ruku trže/ mač onaj, videć što je tu na stvari,/ Laerta rani njim, a zatim zari/ Klaudiju u trbuh ga po srijedi/ i onda, na pod, kako to već slijedi,/ jedan po jedan popadoše svi./ Baš u tom ste trenutku ušli vi/ da svemu tomu točku na i date,/ kako je dalje bilo sami znate (Paljetak, 1997c: 14–15).

U ovome navodu Paljetak preko Horacija prepričava događaje iz drugoga prizora petoga čina *Hamleta*, usredotočujući se na glavne motive koji se pojavljuju u završnom dvoboju Laerta i Hamleta (Shakespeare, 2005: 219–226). Spomenuti su svi ključni motivi njihova sukoba – rapiri i mačevi te njihova zamjena, pehar s lažnim biserom kojim Klaudije pokušava otrovati Hamleta i sve tragične smrti koje će se nakon toga pokušaja dogoditi. Zanimljivo je i Paljetkovo ludičko poigravanje Hamletovim najpoznatijim riječima koje se u ovome citatu transformira u *Pit ili ne pit?* (Paljetak, 1997c: 15), kao i pozicioniranje Osricova ulaska na scenu (*ibid.*). Osric u *Hamletu* nekoliko puta tijekom posljednjega prizora petoga čina ulazi na scenu i s nje izlazi, a u razgovor se ubacuje nakon što Kraljica popije otrov namijenjen Hamletu, riječima: *Pobrinite se za kraljicu* (Shakespeare, 2005: 222). Horacijev monolog nastavlja Osric, prisjećajući se Kraljeve oklade iz *Hamleta* i navodeći da je, ako se on dobro toga sjeća, Hamlet u mačevanju bio lošiji od Laerta, a na što Horacije dodaje da je Hamlet od Kralja dobio tri boda prednosti (Paljetak, 1997c: 15). Osric pojašnjava što je značila ta oklada koja je u *Hamletu*, a i kod Paljetka, iznesena vrlo nejasno, na što mu Fortinbras odgovara: *Ne razumijem tu okladu. Taj pasus nije ni/ od kakve vrijednosti.* (Paljetak, 1997c: 16), čime se uz odnos intertekstualnosti u ovome dijelu drame ponovno pojavljuje i metatekstualnost koja ovaj put uključuje eksplicitni

kritički komentar autora. Nakon toga Paljetak se poziva na odabrani hipotekst prikazom lica Osrica kojim ponavlja scenu rasprave o nepogodnosti vremenskih prilika koji prethodi okladi iz posljednjega prizora *Hamleta*. To se može vidjeti na sljedećem mjestu: *FORTINBRAS: I oznojili ste se, Osric. Kao da vam je vruće,/ Osric./ HORACIJE: Ne, gospodaru. Prilično je hladno.* (Paljetak, 1997c: 16), nakon kojega slijedi poduže Osricovo izlaganje koje podsjeća na upozorenja koja daju liječnici pri nestabilnim vremenskim uvjetima. To izlaganje Paljetak prekida Horacijevim prisjećanjem na *Hamleta* koje izlazi iz pozicionalnoga okvira posljednjega prizora *Hamleta* koji zadaju koordinate vođenoga razgovora. Horacije izgovara: *Odviše sam na suncu – rekao je...* (Paljetak, 1997c: 16), što su riječi koje izgovara Hamlet odgovarajući Kralju na njegovu primjedbu da ga još zastiru oblaci (Shakespeare, 2005: 26) iz drugoga prizora prvoga čina *Hamleta*. Osric razgovor vraća u otprije zadane koordinate komentarom da se od sunca treba štititi šeširima, vraćajući se time na sam početak razgovora kojim je u Shakespeareovoj drami prikazano njegovo hirovito nekritičko pristajanje na sve i uza sve. U drami *Poslije Hamleta* to se pristajanje izražava riječima u kojima možemo prepoznati metatekstualni odnos u smislu pozicioniranja Osricovih riječi u razgovoru. U nastavku se javljaju dva motiva koja približavaju Heliju Shakespeareovoj Ofeliji. Fortinbras Heliju naziva lijepom i nimfom (Paljetak, 1997c: 17), što su motivi koji se pronalaze i u Hamletovu obraćanju Ofeliji u prvome prizoru trećega čina Shakespeareove tragedije (Shakespeare, 2005: 103). U nastavku radnje Fortinbras pokušava silovati Heliju koja mu se opire, postavljajući mu pitanja o njegovoj moći, hrabrosti i snazi na kraju kojih zaključuje sljedeće: *Ako ste moćni koliko ste hrabri,/ nek vaša moć obuzda vašu snagu* (Paljetak, 1997c: 19). Baš takvu konstrukciju dijaloga i navedene Helijine replike ne bira Paljetak slučajno. U Shakespeareu se pojavljuje slična rasprava o ljepoti i krjeposti Ofelijinoj koju Hamlet zaključuje tvrdnjom da se, ako je ona krjeposna i lijepa, njezina se krjepost ne bi smjela upuštati u razgovor s njezinom ljepotom (Shakespeare, 2005: 104), tj. ona se ne bi smjela dovoditi u nezgodne situacije tjelesnih užitaka, što je upravo ono što i Helija sugerira Fortinbrasu. U nastavku dijaloga Fortinbras tjera Heliju u samostan, čime je opet uspostavljen intertekstualni odnos *Hamleta* i Paljetkove drame koja se događa nakon njega.

Četvrti je prizor prvoga čina Paljetkove drame izuzetno zanimljiv zato što je u njemu prvi put postavljeno pitanje o identitetu Grobarova nećaka (Paljetak, 1997c: 26). Zanimljiva je i govorna karakterizacija Grobara koji, kao i u *Hamletu* slabo osjetljiv prema prirodi vlastita posla, pjeva (Paljetak, 1997c: 25). Time se potvrđuju i poetičnost i glazbenost teksta karakteristična za Paljetkov književni izričaj i cjelokupan autorov dramski opus, dok je

karakterizacija govorom intertekst na razini metametričke funkcije izraza koji oponaša Shakespeareov hipotekst (Peričić, 2013b: 492). Ujedno se potvrđuju ovdje i obje konstante Paljetkove dramske poetike – intertekstualnost i ludizam (Bakija, 2013: 162). U dijalogu Grobara i njegova nećaka pojavljuje se i odnos metatekstualnosti u jednoj od Grobarovih replika: *Tako je znao reći Will* (Paljetak, 1997c: 29), kojom Paljetak i eksplicitno u dramu uvodi i Shakespearea čiji tekst s druge strane inventivno nadopisuje. U nastavku Grobar iskopava, slično Shakespeareovu Grobaru u prvome prizoru petoga čina *Hamleta*, lubanje pokojnika. Prva je iskopana lubanja Polonija koja je, da bi se igra mišolovke nastavila, okarakterizirana sljedećim opisom: *Ovdje su bile one sive lukave mišje oči* (Paljetak, 1997c: 29). U nastavku se prepričava zgodna Polonijeva ubojstva, naravno ne bez glavnoga motiva – štakora, a poslije su u dijalog upisana i imena Polonijeve djece Laerta i Ofelije (Paljetak, 1997c: 29–30). U dijalog je uključen i kritički metatekstualni komentar o Ofeliji za koju Grobar navodi: *Kažu da nije baš bila djeвица* (Paljetak, 1997c: 30). U nastavku se nalazi još jedan metatekst, citat u kojemu Grobar navodi da pričanje onoga što što bi se imalo dogoditi moglo bi zauzeti cijelu dramu koja bi trajala od osam navečer do ponoći, a Ofelija i Hamlet u toj priči *Imali bi sina i nadjenuli bi/ mu ime Hamlet* (Paljetak, 1997c: 30). Taj iskaz predstavlja autoreferencijalnu najavu nastavka drame. Radnja se nastavlja parodiranjem lika kralja Klaudija, uz tvrdnju da njegova kruna nije odgovarala Fortinbrasu jer je imao veliku glavu pa je Fortinbras dao: *napra-/viti novu, manju, moderniju, mekših rubova* (Paljetak, 1997c: 31), dok je stara kruna ostala u riznici da je razgledaju turisti, iako bi ju Hamlet zasigurno nosio. Ipak, Grobarov nećak koji u Paljetkovu komadu preuzima Hamletovu ulogu komentira da bi Hamlet krunu možda nosio, a možda i ne bi, čime Paljetak (1997c: 31) suptilno u drami sugerira da Hamletovu ulogu ne preuzima Fortinbras, nego Grobarov nećak. Na kraju dijaloga Grobara i Grobarova nećaka otkopana je i Yorickova lubanja (Paljetak, 1997c: 32) s kojom u dodir dolazi i sam Hamlet u Shakespeareovoj drami u prvome prizoru petoga čina (Shakespeare, 2005: 197). U nastavku se prizora otkriva ljubavna veza Helije i Grobarova nećaka, koja je svakako u korelaciji s odnosima Hamleta i Ofelije. U razgovoru Helije i Grobarova nećaka dadu se detektirati intertekstualne te metatekstualne strategije koje se odnose na najpoznatije Hamletovo pitanje koje je tema Helijine domaće zadaće. Zadatak se, očekivano, daje na rješavanje Grobarovu nećaku koji objašnjava da je pitanje *Biti ili ne biti?* (Shakespeare, 2005: 102) već toliko izlizano da se njime nema smisla baviti više nego što je potrebno za rješavanje školske zadaće (Paljetak, 1997c: 36). U nastavku radnje Helija izlazi sa scene pa Grobarov nećak dolazi u poziciju u kojoj Paljetak dobiva priliku za rekonstrukciju najslavnijeg Hamletova monologa i razrađivanje Hamleta kao

pitanja, odnosno problematiziranja uloge veznika ili/i (or): skrivenog u najbitnijem Hamletovu pitanju, što je vidljivo iz sljedećeg primjera:

Bit ili ne bit, to jest pitanje,/ i nije; jedno isključuje drugo/ veznikom onim koji kao most/ između bit i ne bit stoji, sam,/ napušten, jer jedna i druga mu/ obala bježe i s ni jedne nema/ putnika da se vrati i da kaže/ na mostu ono što je tamo čuo,/ ili da s njega skoči; dičnije je/ i bit i ne bit, bit kao ne-bit,/ ne biti kao biti (Paljetak, 1997c: 36).

Paljetak premetanjem dijelova originalnoga Hamletova govora isti rekonstruira, ali istodobno tematizira i problematiku sadržanu u dvoznačnosti veznika u postavljenom pitanju čime uspijeva očuvati cjelinu slagalice *Hamleta*, ali i na nov način posložiti njezine dijelove. Smirenje između dviju suprotnih pozicija, bivanja i nebivanja, Grobarov nećak nalazi u procesu prelaženja iz jednoga u drugo, čime Paljetak uspostavlja odnos autoreferencijalnosti spram teksta *Poslije Hamleta* (ali i autocitatnost u odnosu na svoje stavke o Hamletu) koji istodobno i jest i nije *Hamlet* jer se konstantno prelijeva u oba smjera – smjeru odnosa citatnosti spram odabranoga predloška i uključivanja novih, postmodernističkih tehnika koje dosljedno slijede sebi svojstvenu poetiku koja se ogleda u intertekstualnosti i metatekstualnosti te u smjeru odnosa spram pokušaja očuvanja biti priče o danskome kraljeviću, tj. očuvanja cjeline *Hamleta*.

Peti prizor zaokružuje cjelinu prvoga čina ponavljanjem situacije Horacijeva čekanja Hamletova duha. U tome se prizoru, kao i u prvome prizoru ovoga čina, pojavljuju likovi stražara, motiv miša, prepričavanje Fortinbrasova običaja koji on nasljeđuje od svojega prethodnika Klaudija, iskrivljeno početno pitanje: *Je li to tko?* (Paljetak, 1997c: 38) i rasprava o tome kako se bliži sat u koji je nekad davno dolazio duh Hamletova oca, ali uz jednu važnu iznimku. Iako Hamletov duh ne dolazi, točno u jedanaest, a nakon toga i u dvanaest sati pojavio se Ofelijin duh. Pojavljuje se i napomena da se Ofelija utopila, što je ujedno i intertekst, a u nastavku Horacije govori kako se njezina duha ne treba bojati. Ta Horacijeva napomena: *Nemam se čega bojati, do svog/ života vrlo malo držim još,/ a što se tiče duše, što mi može?/ Kao i ona besmrtna je – i on/ govorio je tako* (Paljetak, 1997c: 40) uvelike podsjeća na tekst koji izgovara Hamlet u četvrtome prizoru prvoga čina: *Ta čega bih se bojao'/ Smatram da moj život ne vrijedi ni pribadače;/ a što se duše tiče, što njoj može učiniti,/ kad je besmrtno biće poput njega?* (Shakespeare, 2005: 48). Za pojavu Ofelijina duha važan je i postupak govorne karakterizacije. Ofelija ne govori, ona pjeva (Paljetak, 1997c: 40). Paljetak ovakvim postupkom Ofelijin duh dovodi u odnos spram lika Ofelije koja i u *Hamletu* u posljednjim pojavljivanjima na pozornici pjeva (Shakespeare, 2005: 174). Iako joj Horacije zapovijeda da progovori (kao

što se i Hamlet duhu svojega oca obraća imperativom), Ofelija mu ne govori ništa osim ponekoga stiha različitih pjesmica te mu ostavlja akvarij s ribicom, što Horacije tumači kao znak da se treba probuditi Osrica (Paljetak, 1997c: 41). Horacije straži govori da moraju o tome što su vidjeli šutjeti (Paljetak, 1997c: 42), što je ponovno zanimljivo poigravanje s tekstem *Hamleta* u kojemu Hamlet Horaciju i Marcelu pred kraj petoga prizora prvoga čina (dakle na gotovo istome mjestu u tekstu) zabranjuje govoriti o viđenome Duhu (Shakespeare, 2005: 58) koji u Shakespeareovoj drami pokreće zaplet.

7. 2. Intertekst i metatekst u drugome činu *Poslije Hamleta*

Na početku drugoga čina, u prvome njegovu prizoru, intertekst se može naći u situaciji očekivanja posmrtnih ostataka Rosenkrantza i Guildensterna koji se već trebali doći iz Engleske (Paljetak, 1997c: 45). Taj se prizor nadovezuje na radnju četvrtoga prizora prvoga čina u kojemu Grobar, ne znajući što je u njima, otvara vinske boce u kojima su skriveni posmrtni ostaci Klaudijevih izaslanika u Englesku i zamjenjuje sadržaj boca čajem ne bi li prikrio svoje nedjelo (Paljetak, 1997c: 25). Slijedi parodična potraga za pomno upakiranim posmrtnim ostacima te ih na kraju Osric izlijeva u ribnjak (Paljetak, 1997c: 50), što možemo tumačiti kao povratak tih dvaju likova *Hamletu*. Ponovno se spominje i proslava *Dana Oblaka*, za koju se sad već valja pripremiti (Paljetak, 1997c: 51).

U drugome prizoru Voltimand donosi vijesti iz Poljske, besmisleni rat bit će pokrenut čim Fortinbras za to da mig, a pojavljuje se i stihovani pamflet nazvan *Fortinbrasova tužbalica* (Paljetak, 1997c: 52). Zanimljivo je ovdje Voltimadno eksplicitno odmjeravanje anakronizma (Maroević, 1997: 158) jer on dolazi s pjesmom čiji je navodni autor suvremeni poljski pjesnik historijske ironije Zbigniew Herbert koji u svojoj poeziji ne želi pristati na kompromis društvenoga pravovjerja (Paljetak, 1997c: 52), kojega Čilić (2018)¹¹ opisuje kao pjesnika otpora koji u svojim pjesmama govori o grubosti povijesti i krhkosti čovjeka pa zato i ne čudi što Paljetak intertekstualno dijalogizira upravo s tim pjesnikom.

U trećemu se prizoru otkriva i identitet Helijine majke, Glumice koja je na elsinoreski dvor došla s glumačkom družinom pred Klaudijem izvesti *Gonzagino umorstvo* (Paljetak, 1997c: 55). Horacije svojoj kćeri Heliji želi ponovno prepričati kraj *Hamleta*, no ona ga u tome ipak uspijeva spriječiti (*ibid.*). U nastavku dolazi do rasprave o ljubavnoj vezi Helije i

¹¹ Vidi: Čilić, Đurđica. (2018) »ZBIGNIEW HERBERT: Pjesnik otpora koji je povijesti gledao u oči«, <https://lupiga.com/vijesti/pjesme-zbigniewa-herberta-1924-1998-pjesnik-otpore-koji-je-povijesti-gledao-u-oci>, datum posjeta stranici 27. svibnja 2019

Grobarova nećaka, koju Horacije ne zabranjuje, ali kćer upozorava da se ne upušta u vezu s kraljem Fortinbrasom (Paljetak, 1997c: 56). Ovaj je dio njihova dijaloga Paljetak strukturirao slično onako kako je strukturirano u *Hamletu* Laertovo upozorenje Ofeliji u trećemu prizoru prvoga čina (Shakespeare, 2005: 38–39). Na kraju ovoga prizora pojavljuje se i važan Horacijev monolog kojim Paljetak objašnjava promjenu njegove pozicije u odnosu na predložak:

Tužno je, tužno biti Horacije/ u svijetu nakon Hamleta, toliko/ bučnom da sebe ne čuje, a njega/ citira kao dokaz da je tobož'/ shvatio sebe, i njega, i druge./ Da imam snage najbolje bi bilo/ za mene poći u samostan, negdje/ u skriptoriju nekom skrušeno/ do kraja svog života prepisivat/ jedno po jedno djelo meštra Willa,/ to bi sudbina dostojna mi bila/ da imam snage, ali nemam, ne;/ promatrač bijah do sad, sad sam akter/ i to sad mijenja svemu tom karàkter (Paljetak, 1997c: 56–57).

U navedenom citatu možemo pronaći intertekstualne i metatekstualne postupke koji se ogledaju u Horacijevu razmišljanju o vlastitoj poziciji u svijetu nakon Hamleta u kojemu ostaje samo prisjećanje na Hamletovu prisutnost (Paljetak, 1997d: 149), ali i o svojoj poziciji u svijetu *Poslije Hamleta* koja se metatekstualno propituje uključivanjem motiva djela *meštra Willa*, dok se intertekstualnost potvrđuje i ponovnim korištenjem motiva samostana.

U četvrtom se prizoru drugoga čina odvija ljubavna igra s pomoću koje Wiltruda pokušava nagovoriti Magnusona da ubije Fortinbrasa. Scena se odigrava u Wiltrudinoj ložnici pa ne čudi da Paljetak poseže za motivom miša, nadovezujući se tako na *Hamleta* u kojemu se u Gertrudinoj ložnici događa Polonijevo ubojstvo (Shakespeare, 2005: 138) . Ipak, tu Shakespeareovu scenu na ovome mjestu Paljetak parodira jer se iza zastora zaista nađe miš (Paljetak, 1997c: 59), dok u *Hamletu* danski plemić ubija Polonija misleći da je štakor (Shakespeare, 2005: 138). Time se dodatno učvršćuje i intertekstualna veza uspostavljena između Shakespeareove Gertrude i Paljetkove Wiltrude.

U petome se prizoru na sceni pojavljuje duh dvorske lude Yoricka koji unosi veliko sobno zrcalo (Paljetak, 1997c: 60). U svojem početnom monologu donosi nekoliko intertekstualnih referencija na *Hamleta*: *Ova je lubanja imala jezik i nekada je znala pjevati* (Paljetak, 1997c: 61), što je citat prvoga prizora petoga čina *Hamleta* u kojemu Hamlet govori: *Ta je lubanja imala jezik u sebi, i nekad je mogla pjevati* (Shakespeare, 2005: 192). Monolog se nastavlja metatekstom kojim Paljetak progovara o tome što misli o mnoštvu popularnih pokušaja ugledanja na Shakespearea: *Odonda svaki/ je tovar zlostavlja držeći je u ruci pogleda*

uprtog u/ daleku blizinu, citirajući i recitirajući njega.../ Jer on je tekst/ ja sam fusnota;/ who is the next? (Paljetak, 1997c: 61). U nastavku Yorick premeće dijelove dijaloga Hamleta i Horacija koji se nalaze u Shakespeareovoj drami, u čemu se ponovno ogleda intertekst. Poput slagalice gradi se radnja koja se u *Hamletu* odvija na groblju prije pokopa Ofelije u prvom prizoru petoga čina, u kojemu se zaista i kod Shakespearea pojavljuje motiv Yorickove lubanje (Shakespeare, 2005: 197). U ovome prizoru drame *Poslije Hamleta* ironizira se i scena Ofelijina pokopa, razgovorom o nedostatnosti obreda koji na drugi svijet prati u prethodnome prizoru ubijena miša kojega Laktancije donosi iz Wiltrudine ložnice. Yorickov duh otima mu ga iz ruke iza čega slijedi pjesmica o mišu (Paljetak, 1997c: 62) koja se referira na peti prizor četvrtoga čina *Hamletu* u kojemu Ofelija dvorjanima dijeli različito cvijeće (Shakespeare, 2005: 173). Laktancije, lik kojega kod Shakespearea nema, upušta se u dijalog s Yorickom u kojemu mu otkriva da ga čeka kralj Fortinbras, što je Yoricku novost jer su njegova nagađanja bila da kralj mora biti Hamlet ili Klaudije, dok je Laktancije uvjeren da se dvorska luda samo pravi luda i da ju je zapravo angažirao trenutačni kralj (Paljetak, 1997c: 63–64). Prije nego što Laktancije napusti scenu, Yorickov mu duh nudi zrcalo. Zrcalo Laktancije odbija, čime Paljetak možda sugerira kakvo je današnje stanje društva. Nakon što Laktancije napusti scenu, ulazi Voltimand i ugledavši Yorickov duh pomisli prvo da je uhoda, ali kad ga prepozna, sruši se na pod mrtav. Dolazi straža, Yorick bježi, ali njegovo zrcalo ostaje na sceni (Paljetak, 1997c: 65). Motivi lubanje i zrcala iz ovoga prizora vrlo su važni za cjelinu Paljetkove drame. Paljetak lubanju suprotstavlja dubrovačkom Lovrijencu¹², što znači da uoči Domovinskoga rata Dubrovnik promatra kao hamletišta (Muhoberac, 2013a: 397). Istodobno, zrcalo lude u dramu unosi mozaičnu igru metafore i krhotine izbljedjela sjećanja podastirući zrcalnom dvojnošću sliku svijeta koji se može sagledati kao *simulacrum* (Muhoberac, 2013a: 395), dok se ludilo povezuje s ratom (Muhoberac, 2013b:393) i samim smještanjem motiva lubanje i zrcala u isti prizor, čime se ponovno uspostavlja plodan metatekst.

U šestome se prizoru drugoga čina otkriva da je zrcalo iz prethodnoga prizora, a za koje nitko ne zna kako se ondje stvorilo, pripadalo pokojnoj kraljici Gertrudi, a nestalo je još na dan kad su ubili Hamletova oca (Paljetak, 1997c: 67). Zanimljiva je Fortinbrasova opaska: *Odnesite to zrcalo Wiltrudi/ u ložnicu, jer tamo mu je mjesto (ibid.)*. Ovime se ponovno povlači paralela između likova Wiltrude i Gertrude što dodatno jača intertekstualnu povezanost među tim likovima. Pronađen je i Voltimand (Paljetak, 1997c: 66) koji je u prošlome prizoru umro od

¹² Vidi: Paljetak, Luko. (1997a) »Dubrovnik kao hamletišta ili Shakespeare na Dubrovačkim ljetnim igrama«. U: Paljetak, Luko. *Engleske teme*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka; str. 89 – 124.

straha, a čija zaduženja nakon njegove smrti Fortinbras daje Korneliju, koji se uz Voltemanda u Shakespeareovu *Hamletu* pojavljuje kao izaslanik u Norveškoj. U nastavku Horacije, kao *jedini/ puzdan svjedok svega* (Paljetak, 1997c: 69) Magnusonu objašnjava nastanak manifestacije *Dana Oblaka*, što služi kao svojevrsna najava priručne *predstave u predstavi* dopisane na dijalog Polonija i Hamleta iz drugoga prizora trećega čina *Hamleta*, kao što je već navedeno u radu. I ovim postupkom Paljetak uspostavlja odnos spram odabranoga hipoteksta.

U sedmome se prizoru drugoga čina odvija igra *Dana Oblaka* u kojoj se otkrivaju motivi koji se vezuju uz pojedine likove u drami tako da svaki od likova postavlja određenu zagonetku, dok je zadatak igre smišljanje stihovane i rimovane zagonetke koju nitko neće pogoditi (Paljetak, 1997c: 71). Ljigavoga se Laktancija koji u Paljetkovoju drami zauzima mjesto Polonija (Maroević, 1997: 157) ondje povezuje s motivom gliste (Paljetak, 1997c: 74). Grobar se povezuje sa svojom nepromjenjivom, čvrstom pozicijom koji zauzima na vertikali nebo – zemlja – život – smrt (Paljetak, 1997d: 149), a koju u drami možemo pronaći i u savjetu koji Grobar daje svojemu nećaku u četvrtome prizoru prvoga čina: *I budi sretan što si grobar. Tako nikad ne/ možeš ostati bez posla.* (Paljetak, 1997c: 27) i vezuje uz motiv groba, što je i odgovor na njegovu zagonetku (Paljetak, 1997c: 75). Odgovor Wiltrudine zagonetke biva avan (*ibid.*), tj. mužar, posuda koja služi za mrvljenje začinskoga bilja, Magnuson se istim postupkom povezuje s mišem (Paljetak, 1997c: 77), što je autoreferencijalna relacija spram događaja koji se odvijao ranije u Wiltrudinoj ložnici. Horacije pobjeđuje u igri jer njegovu zagonetku: *Traje nam,/ vrijedi nam,/ staje nam,/ blijedi nam.* (Paljetak, 1997c: 77) nitko ne uspijeva razriješiti. No Paljetak nam ipak daje odgovor – sjećanje (*ibid.*). Upravo se ovo mjesto može smatrati ključnim za pronalaženje odgovora na pitanje postavljeno u naslovu. Horacije služi Paljetku kao sjećanje na *Hamleta* koje je u vremenu poslije Hamleta toliko neznčajno da ga se nitko i ne trudi sačuvati pa se ono gubi, Horacije postaje senilan, a svijetu ostaje samo iskrivljeno zrcalo *simulacruma* u kojemu se jedva vidi blagi odraz prošloga vremena, odnosno vremena prije. Grobarov se nećak povezuje s motivom oblaka i bezbrižno dalje leprša pozornicom (Paljetak, 1997c: 78), a jednako tako i svijetom u kojemu su se hamletovska pitanja već raspršila poput oblaka koje je raspršio nalet vjetra. Osric je iz igre izostavljen (Paljetak, 1997c: 79), što sugerira njegovu ulogu čuvara *Hamleta*, a čime se ni u ovome prizoru ne gubi iz Paljetkova vida odnos prema odabranome hipotekstu vidljiv u razgranatoj intertekstualnoj i metatekstualnoj igri.

7. 3. Intertekst i metatekst u trećem činu *Poslije Hamleta*

U prvome prizoru trećega čina nalazimo Grobara i Stražare zabavljene preferansom. Grobar navodi da je kartanje dobro za vježbanje pamćenja, što Horacije komentira izjavom da i on svoje neprestano vježba prepričavajući Hamletovu priču dok ponovno uzaludno čeka da mu se ukaže njegov duh (Paljetak, 1997c: 83). Druga je intertekstualna referencija u ovome prizoru Horacijeva izjava da je cijelu noć prepisivao sonete (*ibid.*), što je nedvojbeno aluzija na Shakespearea. Pojavljuje se ponovno i Ofelijin duh koji i dalje pjeva. Ipak, u nastavku počinje govoriti i nudi ključno mjesto otkrivanja identiteta Grobarova nećaka u obraćanju Grobaru: *Trudove/ dobila sam pod vrbom; ribaru/ dala sam dijete, zato što sam dijete/ dobila sina, da ga vama dâ* (Paljetak, 1997c: 85–86). U dijalogu se otkrivaju mnoge intertekstualne referencije na različite događaje iz *Hamleta* vezane za Hamleta i Ofeliju – Hamletovo pitanje: *Gospo, smijem li leći u vaše krilo* (Shakespeare, 205: 115), zatim Hamletovu izjavu ljubavi, njezino kasnije negiranje i ponovno pristajanje uz nju sažeto je kod Paljetka u sljedećem: *Nisam! Ja sam vas/ ljubio jednom* (Paljetak, 1997b: 86), kao i Laertovo upozorenje da se ne prepušta strastima (koje je u Paljetkovoј drami shvaćeno kao prekršeno sukladno njegovu shvaćanju Ofelijina odnosa s Hamletom), i to u izvornom obliku na engleskom jeziku: *Fear it, Ophelia!* (Paljetak, 1997c: 86) koje se nalazi u trećemu prizoru prvoga čina *Hamleta*. Ključno je i njezino izravno priznanje Grobaru da je njegov nećak njezin i Hamletov sin (Paljetak, 1997c: 86). U mnogim se riječima koje izgovara Ofelijin duh zrcale događaji iz *Hamleta*, a jedan je od primjera i odnos spram Hamletova vrijeđanja Ofelije da je dvolična: *Bog vam je dao jedno/ lice, a vi sebi pravite drugo* (Shakespeare, 2005: 106). U nastavku i sam Grobarov nećak doznaje odgovor na pitanje o svojem identitetu iz usta duha vlastite majke: *Tvoj je otac Hamlet./ ja sam ti majka, Ofelija, ònā –/ pijetao će se uskoro oglasit –/ koju sa slike poznaješ; tvoj otac/ Hamlet je, Hamlet ì tebi je ime!* (Paljetak, 1997c: 88), čime autor nudi ključ raspleta radnje. Nešto poslije ponovno se Ofelijin duh citatno referira na *Hamleta* u vidu teksta pisma koje u toj drami šalje Hamlet Ofeliji, a koje se kod Paljetka nalazi u medaljonu Grobarova nećaka koji on oduvijek posjeduje (Paljetak, 1997c: 88). Zanimljivo je ovdje i spominjanje pijetla koji u *Hamletu* signalizira vrijeme u koje duhovi prestaju hodati po zemlji, što znači da se i Ofelijin duh na sceni više neće dugo zadržati. Također se pojavljuje zahtjev za zaklinjanjem koji u *Hamletu* postavlja duh Hamletova oca, no njegova se uloga mijenja jer Ofelija od svojega sina traži da ne preuzima očevu krunu, dok Grobar zaključuje da je svakako bolje biti dobar grobar, nego loš kralj (Paljetak, 1997c: 89–90).

U drugome se prizoru trećeg čina događaju dvije važne stvari kojima se uspostavlja intertekstualni odnos između ovih dramskih tekstova, a koje su rastumačene u prethodnome poglavlju rada. Ubojstvo Magnusona i epizoda s Horacijevom ribicom koja završava u Osricovu ribnjaku signaliziraju na ovome mjestu Osricovu ulogu čuvara Hamletova vremena jer ribica biva vraćena u ribnjak, a krokodil Gonzaga proždire Magnusona (Paljetak, 1997c: 94), kao što nasilje u vremenu nastanka drame *Poslije Hamleta* proždire bilo koji pokušaj igranja *Hamleta* kao i moralne i humanističke vrijednosti kojih je on simbol. Na kraju se prizora nalazi još jedan citat na engleskom jeziku, izvađen iz konteksta Shakespeareove probe za predstavu u predstavi. Taj citat govori da svijet nije trajan pa nije čudno da se i ljubav mijenja zajedno sa sudbinom (Paljetak, 1997c: 96), a kod Paljetka ga nalazimo na mjestu gdje se Osric kao čuvar vrijednosti obraća simbolu nasilja (Maroević, 1997: 160) krokodilu Gonzagi, u čemu se može vidjeti pokušaj smirivanja napete situacije između tih dvaju simbola upravo intertekstualnim navođenjem činjenice da takvo stanje, stanje u kojemu nasilje guta sve vrijednosti, neće potrajati vječno jer neke ipak ostaju trajno upisane u čovjeku (tj. Osric svojim djelovanjem ipak uspijeva neke vrijednosti vratiti na pripadajuće im mjesto).

U trećemu prozoru motivira se nastavak dramske radnje time da Laktancije Wiltrudi otkriva da je susreo dvorsku ludu. Wiltruda mu sugerira da to treba ostati tajna, ali Laktancije ipak vijest prenosi i kralju Fortinbrasu koji se uhvati za mamac Laktancijeve teorije o uhodi (Paljetak, 1997c: 97–98). Uhodu planira poslati u Englesku s Magnusonom koji će putovati u želucu krokodila te uz njih poslati uputu o potrebi hitnoga pogubljenja, slično kao što to čini Klaudije Hamletu u Shakespeareovoj drami. Zanimljivo je ovdje i pozicioniranje događaja u kojemu se prikazuje plan Grobarova nećaka, zamjene za Hamleta, da ubije Fortinbrasa (koji u Paljetkovo drami zamjenjuje Klaudija). I u Shakespeareovoj se drami pojavljuje Hamletov plan da ubije Klaudija dok se moli i ne primjećuje ga (Shakespeare, 2005: 135), ali to se ipak pokazuje kao nepogodan trenutak za osvetu. Važno je što su oba ova događaja situirana upravo u treći prizor trećega čina, čime se pokazuje Paljetkova vještina i preciznost u rasporedu intertekstualnih iskaza u drami *Poslije Hamleta*.

Četvrti prizor trećega čina donosi nam Paljetkov pokušaj uključivanja prizora *kazališta u kazalištu* u dramu *Poslije Hamleta*. Glumice koje Paljetak dovodi na scenu unose »patetične tonove, koji i izričito podsjećaju na *Hekubu*, ali nepotpunošću trupe kao da izravno nukaju na intervenciju izvanjskih sudionika u pripremljenu predstavu (zrcalno, pak, svojom bi izvebom mogle potaknuti na akciju izvan scene)« (Maroević, 1997: 159–160). Paradoksalno je i to, navodi Maroević (1997: 160) u nastavku teksta, da su glumice smještene u situaciju koja

evocira povijesne prilike u kojima je glumački status bio rezerviran isključivo za muškarce. Intertekstualnost se pojavljuje opet i na razini pozicioniranje određenih elemenata u tekst. Osric, koji se nudi da pomogne u izvedbi predstave i popuni glumački ansambl navodi da je glumio jedno vrijeme na sveučilištu (Paljetak, 1997c: 101). Slično čini i Polonije koji u Shakespeareovu komadu u drugome prizoru trećega čina navodi da su ga na sveučilištu smatrali dobrim glumcem (Shakespeare, 2005: 114). Doznaje se i da je Osric glumio Kasija u *Juliju Cezaru* (Paljetak, 1997c: 102), dok Polonije govori: *Igrao sam Julija Cezara* (Shakespeare, 2005: 114). Zanimljivo je izvedeno i metatekstualno učvršćivanje Horacijeve pozicije u drami. Na prijedlog III. Glumice da Horacijeva kći Helija pođe s njima, Osric, pogrešno shvativši da Glumica nudi da Horacije pođe s njima, odgovara komentarom: *On bi to možda i htio, ali ne može. Ima on ovdje/ drugu ulogu* (Paljetak, 1997c: 103). Na scenu zatim ulazi Horacije donoseći intertekstualno prisjećanje na Shakespeareov postupak spominjanjem Prvoga glumca koji je recitirao govor o smrti Prijama, koji Horacije tada prepričava donoseći citat iz *Hamleta* koji se pojavljuje u jednoj od njegovih dionica kratkoga pokusa Enejine priče o Didoni preuzete od Vergilija (Shakespeare, 2005: 92). U Paljetkovoju drami Horacijevu glumu nastavljaju glumice kao što Hamletovu nastavljaju glumci. Zanimljivo je primijetiti da se u tome dijelu kriju i *zalutale* dubrovačke riječi Držićevih tragedija (Muhoberac, 2013a: 396). Tim se pokusom *Hekube* u dramu *Poslije Hamleta* unosi novi kod koji se očituje u uporabi dvostruko rimovanoga dvanaesterca s arhaičnim prizvukom i leksikom koji je dubrovački i povijesno obilježen (Maroević, 1997: 159). Horacije zaključuje da bi bolje bilo igrati nešto veselije pa se glumačka družina odlučuje za pantomimu (Paljetak, 1997c: 104), što je još jedna intertekstualna opaska na događaje iz *Hamleta* u kojemu je upravo pantomimom prikazana *Mišolovka*. Za pomoć u izvedbi Glumicama će, napominje Horacije, Grobarov nećak i on stajati na raspolaganju. To se može shvatiti i kao ponovno učvršćivanje pozicije na koju se smješta u drami Grobarov nećak koji je sad već doznao da je i on Hamlet. I u trećemu se činu, može se zaključiti, ponovno potvrđuje originalnost i razgranatost Paljetkovih intertekstualnih i metatekstualnih rješenja kojima se potvrđuje i odnos hipertekstualnosti spram Shakespeareova *Hamleta*.

7. 4. Intertekst i metatekst u četvrtom činu *Poslije Hamleta*

Na početku četvrtoga čina pojavljuje se već u početnoj didaskaliji intertekstualna relacija spram *Hamleta*. Grobarov nećak u Helijinu ložnicu dolazi *odjeven u crno odijelo, onakvo kakvo je nosio Hamlet* (Paljetak, 1997c: 106). U prizoru Grobarov nećak otkriva svoj identitet Heliji. Da bi joj dokazao da ne laže, ponovno se poziva na Hamletovo pismo Ofeliji

koje je ostalo sačuvano u njegovu medaljonu. Ovaj se put Paljetak referira na početni dio pisma iz *Hamleta: Nebesnici i duše moje idolu, najljepolikojoj Ofeliji* (Shakespeare, 2005: 74). U trenutku njihove rasprave o tome treba li Grobarov nećak preuzeti prijestolje, ponovno se pojavljuje motiv Polonijeva uhođenja Hamleta iz Shakespeareove drame, ali ovaj put iza zastora nije miš, nego Osric kojega ubije Grobarov nećak. Za Osricovu smrt krivnju ipak preuzima Horacije (Paljetak, 1997c: 111), pa je teret zločina ubojstva čuvara ribnjaka (*Hamleta*), tj. moralne vrijednosti, pao na leđa zaboravljivoga Horacija koji ma koliko se trudio ne uspijeva baš najbolje igrati svoju ulogu, odnosno očuvati sjećanje na Hamleta.

U drugome prizoru četvrtoga čina na sceni se ponovno pojavljuje Yorickov duh koji se žali da stalno premještaju zrcalo, koje nikako da se nađe na pravome mjestu (Paljetak, 1997c: 112), čime Paljetak metatekstualno najavljuje naznaku početka raspleta drame. Yorick se još jedanput odlučuje pomaknuti zrcalo jer će, ako ga ostavi gdje jest, ono zasigurno nekome zasmetati (*ibid.*). Dakle, Paljetak ponovno koristi motiv zrcala u kojemu se trebaju otkriti najdublje čovjekove tajne, a uklanjanjem toga rekvizita sa scene želi se sugerirati kakva je priroda odnosa suvremenosti spram vrijednosti i značaja prošlosti te sebe same.

U trećemu se prizoru ovoga čina odvija potraga Fortinbrasove straže za uhodom, a Paljetak metatekstualno time signalizira da će se Osric na kraju podmjestiti kao uhoda što je najavljeno i u dijalogu između Fortinbrasa i dvojice stražara u kojemu II. Stražar zaključuje da nema ni Osrica ni uhode i izjavljuje: *Po grčkoj logici Osric je/ dakle...* (Paljetak, 1997c: 114).

U četvrtom se prizoru četvrtoga čina odvija Horacijovo priznavanje krivnje za smrt Osrica, ponovno se pojavljuje motiv šuškanja iza zastora, a Fortinbras koristi priliku pa pokušava od Horacija dobiti Heliju (Paljetak, 1997c: 116). Značajno je to što Fortinbras komentira da je Osric: *U društvu sad s Gonzagom (ibid.)*, čime se možda želi pomiriti suprotnost između suvremenoga stanja nasilja i moralne vrijednosti koju predstavlja *Hamlet* njihovim ispreplitanjem. U ovome prizoru stižu i glumci (Paljetak, 1997c: 117) koji će u nastavku drame odigrati svoju *Mišolovku – Krletku*.

Peti je prizor važan jer se na sceni ponovno pojavljuje element *predstave u predstavi*. Zbog nepotpunosti glumačke trupe, potrebne su intervencije izvanjskih likova (Maroević, 1997: 160) koji skupa s Glumicama u dramu donose *Krletku*, zamjenu Hamletovoj *Mišolovki* u koju on hvata Klaudija. Laktancije u predstavi dobiva ulogu majmuna koji na kraju plesne igre, oponašajući let Glumica-ptica, završava na podu, dok Fortinbras pokušava protumačiti značenje predstave: *Ako sam/ dobro razumio, ptica može biti majmun, ali maj-/ mun ne može*

biti ptica (Paljetak, 1997c: 121). Shvaća da mu tumačenje ne uspijeva pa moli Horacija da to bolje pojasni. Horacije prihvaća ulogu sjećanja pa prepričava događaje koji su se odvijali u Gertrudinoj ložnici u četvrtome prizoru trećega čina *Hamleta*:

HORACIJE (...) Hamlet, u svom ludilu,/ rekao je: 'Zar ne bi upravo/ kraljica lijepa, trijezna, mudra važne/ te stvari skrila od žabe i mačka/ i šišmiša... Na krovu kuće kavez/ otvorite i kao slavni majmun/ učinite svoj pokus...' – dalje znate (Paljetak, 1997c: 122).

No *Krletka* nije jedina predstava koja se odigrava u ovome prizoru. Intertekst i metatekst uklopljeni su u Fortinbrasov govor u kojemu zahvaljuje glumcima na prikazanoj predstavi govoreći:

FORTINBRAS: Prikazat ćemo i mi predstavu vam,/ ne cijelu nego najljepši njen prizor./ Horacije, vi znate koji prizor:/ završni onaj! tu smo skoro svi.../ (...) Vi, Horacije, Horacije ste,/ Wiltruda je Gertruda, Klaudije/ bit ću ja, u početku, a na kraju/ bit ću što bijah onda i što jesam/ i sada, Laert bit će Laktancije.../ Nedostaje nam samo Hamlet.../ (Ulazi Grobarov nećak) (...) Baš lijepo! Sada smo svi tu, i Hamlet,/ odnosno njegov alter ego koji,/ začudo, već i njegov kostim je/ obukao (Paljetak, 1997c: 123).

Ovim Paljetak u drami *Poslije Hamleta* i na razini likova uspostavlja odnos intertekstualnosti spram odabranoga hipoteksta. Također, Grobarov nećak ne odlazi u Englesku, nego to umjesto njega čini stari Grobar (Paljetak, 1997c: 124), što je važno jer, uz to što Paljetak uspijeva postići sličnost u dramskome postupku (jer ni Hamlet ne odlazi u Englesku kad ga onamo pošalju), stari Grobar kao još jedan *ostatak Hamleta* biva poslan natrag Hamletu u društvu ostalih Shakespeareovih likova. Važno je napomenuti da o identitetu Grobara u drami *Poslije Hamleta* dvoji Senker navodeći da: »Paljetak nije dosljedan jer ga na listi dramskih likova određuje kao 'sina I. Grobara u vrijeme kralja Klaudija', ali u četvrtom prizoru prvoga čina taj isti Grobar svojem nećaku, zapravo Hamletovu i Ofelijinu sinu, pripovijeda o tom kako je Hamlet 'razgovarao' s Yorickovom lubanjom koju je on iskopao. On, a ne njegov otac« (Senker, 2013: 127–128). Ipak, stari Grobar jest *hamletovska ostavština* jer u svojem pjevušenju navodi da je preuzeo posao svojega oca baš na dan kad je umro mladi Hamlet, prije točno dvadeset godina, što potvrđuje da je mogao iskopati Yorickovu lubanju, a također i da je njegov otac zaista mogao biti I. Grobar u vrijeme kralja Klaudija, tj. Grobar iz Paljetkove drame *Poslije Hamleta* jest ujedno i Grobar kojega Shakespeare navodi na kast-listi pa ga se uz ostale Shakespeareove likove može tumačiti kao ostatak vrijednosti koju predstavlja *Hamlet*. U nastavku se prizora rekonstruira borba Laerta i Hamleta borbom Laktancija i Grobarova nećaka, na stolu je i pehar

s vinom, a Fortinbras govori da ako Grobarov nećak zada prvi ili drugi pogodak ili pak izjednači u trećoj borbi, mužari i bubnjevi s kule dat će znak trublji, a trublja topniku (Paljetak, 1997c: 124–125), čime je uspostavljena izravna referencija na prizor iz petoga čina *Hamleta*:

KRALJ: Stavite mi vrčeve vina na onaj stol. – / Ako Hamlet zada prvi ili drugi udarac,/ ili izjednači uzvrćajući u trećem krugu,/ neka se sa sviju bedema ispale topovi (Shakespeare, 2005: 219).

U nastavku se rekonstruira i ostatak borbe, broje se bodovi, a Fortinbras želi staviti prsten u pehar i dati ga Grobarovu nećaku, u čemu ipak biva prekinut vijestima s ratišta koje nisu dobre, tako da se prizor ipak ne završava, nego Grobarova nećaka Fortinbras šalje na istočno bojište, gdje će biti zapovjednikom, a ostatak likova odlazi za Fortinbrasom skloniti se u podrum (Paljetak, 1997c: 126–127). I u četvrtome se činu pojavljuju vrlo razvedeni intertekst i metatekst koji se ponovno referiraju na neke od ključnijih scena iz Shakespeareove drame, ali naravno ne bez nužne igre premetanja i preslagivanja građe, dok se cjelina pitanja koje je sad prešlo u *biti i ne biti* ponovno utvrđuje a tragedija odigrava u obliku farse (Senker, 2013: 128).

7. 5. Intertekst i metatekst petog čina *Poslije Hamleta*

Peti je čin neizostavan jer, iako se u prethodnom odigrala farsična rekonstrukcija krvave borbe s kraja Shakespeareova komada, struktura koju Paljetak koristi nadopisujući ga ostala bi iznevjerena da je to bio i kraj drame *Poslije Hamleta*. Autor u prvom prizoru ovoga čina poseže ponovno za razgovorom koji se u *Hamletu* odvija u ložnici kraljice Gertrude između nje i njezina sina pa u Wiltrudinu ložnicu dovodi Grobarova nećaka (Paljetak, 1997c: 128). Prizor obiluje aluzijama, prerađivanjima i podsjećanjima pa se u razgovoru Wiltrude i Grobarova nećaka pojavljuje sljedeći dijalog: *WILTRUDA: Jesam li lijepa?/ GOBAROV NEĆAK: Jeste./ Wiltruda: Jesam li privlačna?/ GROBAROV NEĆAK: Jeste.*« (Paljetak, 1997c: 129–130),

što možemo dovesti u odnos s dijalogom Hamleta i Ofelije:

HAMLET: Ha, ha! Jeste li vi krjeposni?/ OFELIJA: Gospodaru?/ HAMLET: Jeste li vi lijepi? (Shakespeare, 2005: 104).

Ovakvim se postupkom parodira citat iz odabranoga hipoteksta ponovnim iznevjeravanjem vrijednosti koje postaju relativne i time nevažne, tj. dehijerarhiziraju se moralne i prosudbene vrijednosti odabranoga predloška (Gjurgjan, 2013: 7). U prizoru se pojavljuje i zrcalo, upravo ono koje Yorickov duh donosi na scenu, a u njemu se ogleda Wiltruda (Paljetak, 1997c: 128).

Hamlet Gertrudi u četvrtom prizoru trećega čina govori sljedeće, što je ključno i za razumijevanja Paljetkove drame u kojoj zrcalo zadobiva gotovo metafizičku vrijednost: *Idemo, idemo, sjednite; da se niste maknuli./ Nećete otići dok ja vas ne suočim sa zrcalom/ gdje možete vidjeti najskrovitiji dio sebe* (Shakespeare, 2005: 138). Motiv zrcala Shakespearu služi da bi suočio Kraljicu s njezinim, kako smatra Hamlet, nedoličnim ponašanjem. Upravo na ovome mjestu drame Paljetak nadopisuje navedenu scenu iz *Hamleta* sljedećim:

WILTRUDA: Dobro./ Pogledaj se u ovo zrcalo!/? Što vidiš?/ GROBAROV NEĆAK: To što vidim./ WILTRUDA: Eto vidiš,/ u tome i jest problem, kad se ja/ pogledam, vidim ono što ti nećeš/ nikada tamo vidjeti (Paljetak, 1997c: 131–132).

Ono što Grobarov nećak neće vidjeti njegov je najskrovitiji dio, onaj koji je u *Hamletu* sadržan u pitanju koje postavlja, a koje Grobarov nećak smatra vrijednim bavljenja tek toliko da bi se napisalo domaću zadaću (Paljetak, 1997c: 36), dakle Grobarov nećak neće nikada vidjeti pravi smisao pitanja koje izražava želju za onim *biti i ne biti*. Prizor iz *Hamleta* parodiran je i na razini odnosa između Wiltrude i Grobarova nećaka. U zamjenu za njezino upletanje u Fortinbrasovu odluku o slanju Grobarova nećaka na bojište, Wiltruda želi ljubavničke usluge (Paljetak, 1997c: 132). Helija, koja je u drami *Poslije Hamleta* u ljubavnoj vezi s Grobarovim nećakom, neprimijećena promatra prizor pa pogođena onime što je vidjela odlučuje, kao i Ofelija u *Hamletu*, počinuti samoubojstvo. Istodobno, stanje u koje je doveden Grobarov nećak komentira sljedećim: *Ne, njemu, vidim, nema lijeka, meni/ također; zbogom Helija! O kakva/ čista je duša uništena tu.* (Paljetak, 1997c: 133), što je vrlo slično Ofelijinoj procjeni Hamletova duševnoga stanja iz prvoga prizora trećega čina koja je sadržana u riječima: *Oh, kakav se plemenit duh ovdje urušio!* (Shakespeare, 2005: 106). Ipak, Grobarov se nećak odlučuje oduprijeti Wiltrudi i bira Heliju, ali to čini prekasno (Paljetak, 1997c: 134).

U drugome se prizoru petoga čina otkriva da je Helija otišla s Glumicama, dok je Grobarovu nećaku ostavila pismo u kojemu mu je dala do znanja da je s njima svršeno i da je treba zaboraviti, stoga se Grobarov nećak odlučuje ipak otići na bojišnicu (Paljetak, 1997c: 135, 137). Vrlo je zanimljiva i posljednja rečenica toga prizora: *Što se privede kraju to još nije/ i kraj, al jest mu bliže nego prije* (Paljetak, 1997c: 137). U tome navodu možemo detektirati Paljetkov metatekstualni i hipertekstualni odnos spram *Hamleta* koji drugim prizorom petoga čina završava, dok se u drami *Poslije Hamleta* dodavanjem dvaju prizora u strukturu posljednjega čina *Hamleta* i tim postupkom nadograđuje.

U trećem se prizoru posljednjega čina pojavljuje ponovno Ofelijin duh koji problematizira uvjete vlastite smrti pitajući se: *Smije li joj se djevičanski vijenac/ splesti od vrbe?* (Paljetak, 1997c: 138), što stoji u intertekstualnom odnosu spram Gertrudina izvještaja o uvjetima njezine smrti u *Hamletu* kojim se pokušava zamaskirati njezino svjesno utapanje:

Ima jedna vrba što raste ukoso nad potokom/ i sinje lišće zrcali u staklastoj struji./ Od njega je maštovite vijence ona splela (...) Dok se ondje verala da o nadvite grane objesi/ svoje travnate krunice, zlobni jedan prut puče,/ kadli ona i njezine travnate rukoveti padoše/ u rasplakani potok. (Shakespeare, 2005: 186).

Na kraju se Helijina monologa nalazi i citat »zbogom, lijepo gospe,/ i tako dalje... sve do prvog reda (Paljetak, 1997c: 138). To se može dovesti u odnos s Ofelijinim pozdravom gospama u trenutku lucidnosti jer riječ je o osobi pomračena uma. Takvo Ofelijino stanje rezultatom je tragedija kojima je svjedočila, ponajprije pogubljenjem i tajnim pokopom njezina oca Polonija (Shakespeare, 2005: 175).

U četvrtom se prizoru petoga čina, koji je ujedno i posljednji prizor Paljetkove drame, nadopisuje događaj Hamletove i Laertove svađe na Ofelijinu grobu Laktancijevim razgovorom s Horacijem. Laktancije žali što Heliji nije značio ništa, dok Horacije moli da se Helija položi na njegov stari plašt (Paljetak, 1997c: 139), koji se kao motiv onoga što je na Horaciju još od doba Hamleta ostalo isto provlači kroz cijelu dramu. Što se dogodilo Heliji doznajemo od ribara koji je sve ispričao Laktanciju. Ribaru je Helija prije smrti uputila molbu da kaže Grobarovu nećaku da mu ona činom samoubojstva daje slobodu (Paljetak, 1997c: 140). U nastavku se *podebljava* intertekstualna veza s odabranim prizorom svađe na groblju. Dolaskom Grobarova nećaka na scenu rekonstruira se i dio svađe između Hamleta i Laerta pa Grobarov nećak Laktanciju govori: *Odstupi! Tko si ti da za njom plačeš?* (Paljetak, 1997c: 140), što se može dovesti u odnos s Hamletovim riječima o Laertu: *Tko je taj koji toliko/ naglašava svoju bol* (Shakespeare, 2005: 202). Nadopisivanje se nastavlja: Grobarov nećak poteže mač na Laktancija i ubija ga, zatim kreće kako bi ubio i Wiltrudu koja Fortinbrasu zove da joj pomogne, no on je, otkrivši da je planirala njegovo smaknuće, ubije i prije nego što do nje stigne Grobarov nećak (Paljetak, 1997c: 141). Radnja se raspleće, čak i Fortinbras otkriva identitet Grobarova nećaka, dok Horacije pokušava stišati situaciju: *Molim vas, tiše. Malo tiše* (Paljetak, 1997c: 143). Varkom, tvrdeći da Helija nije mrtva, Fortinbras dobiva priliku smrtno raniti Grobarova nećaka koji se ruši na zemlju, nakon čega slijedi intertekstualni Fortinbrasov komentar *igra gotova je, treba/ još samo da ja uđem pitajući:/ Gdje je taj prizor? Gdje je? Evo ga!/ Izveli smo*

ga dobro, zar ne? (Paljetak, 1997c: 144) kojim se ponovno metatekstom problematizira sama tekstualnost ovoga komada. Horacije, nakon što ubije Fortinbrasa, ponovno žali što se Hamletov duh nije pojavio da mu odgovori na pitanja, a u njegovu se monologu prije smrti skriva metatekst kojim se ovaj put osvještava odnos spram izvantekstualne zbilje i Paljetkova namjernoga pozicioniranja određenih događaja u radnji

ono što znam jest da na nalog njegov/ pali su svi ovdje, kako plan/ nalaže, ali (Svima) vaš ih sudnji dlan/ pljeskom uskrsnut može, ja im se/ pridružujem do tada, a vi bdijte...« (Paljetak, 1997c: 145)

Grobarov nećak u svojim posljednjim riječima otkriva tajnu shvaćanja Paljetkove drame *Poslije Hamleta*:

Sam sebi svjedok svatko neka/ bude/ u istoj stvari, pa kad iskazi/ zbroje se svi i zapišu po redu/ neće se moći drugo; očevdac/ svaki onako na događaj gleda/ kako ga vidi sam iz svoga reda,/ sve ostalo interpretacija je (Paljetak, 1997c: 146).

Riječima da je sve interpretacija Grobarov nećak potvrđuje se kao odzrcaljena persiflaža Hamletova lika (Peričić, 2013b: 489). Mehanizam Hamleta-stroja Paljetak (1997d: 150) je u svojoj drami ponovno zavrtio, ali traganje za odgovorima na hamletovsko pitanje ostaje ostavljeno svakome da se sam njime pozabavi. Na kraju na sceni ostaje samo Yorickov duh, pandan Horaciju u Shakespeareovoj drami (Gjurgjan, 2013: 7), i zaključuje radnju drame intertekstualnom relacijom sa završnom replikom u *Hamletu*:

Neka četiri kapetana/ ponesu Hamleta kao vojnika na odar (...) neka vojnička glazba i ratni obred/ govore glasno za njega. (...) Pođite, naredite vojnicima da pucaju. (Shakespeare, 2005: 228), što se ogleda u posljednjem monologu Yorickova duha:

O gospo Glisto, Kakva gozba! Lažna za/ sada. Ništa. Strpite se. (Uzima Grobarova nećaka u naručje i iznosi ga) Kô četiri sad kapetana ja/ sam ću, jedan... jer da postavljen/ bio je, onda bio bi... ovako,/ topovima naredite da – šute!// Laku noć, gospo Glisto! Laku noć (Paljetak, 1997c: 146).

Zadnji je dio monologa u intertekstualnom odnosu i spram Ofelijina pozdrava gospama *Laku noć, gospo, laku noć* (Shakespeare, 2005: 167). Yorick je na sceni ostavljen kao nada da će se možda pojaviti i Hamletov duh i otkriti ono što nam on ne želi reći (Paljetak, 1997d: 150). Šutnja na svršetku drame poistovjećuje se s tišinom mrtvoga grada, dok Paljetkova drama

oglasovljuje tišinu podvojenosti u svijetu u kojemu se Hamlet i značaj njegove ljudskosti i transcendentalnosti pamti groteskno i farsično (Muhoberac, 2013b: 393).

8. Zaključak

Analizom intertekstualnosti i metatekstualnosti u Paljetkovoju drami *Poslije Hamleta* prikazano je kako autor dramu gradi u prostoru aluzivnosti i igre, paradoksalno i farsično, ali ne bez duhovitosti i višeslojnosti (Bakija, 2013: 162). *Poslije Hamleta* poštuje i slijedi konvenciju odvijanja radnje tijekom svih pet činova (Maroević, 1997: 153), a na metatekst i intertekst nailazimo u svakome činu drame. Dramu *Poslije Hamleta* Luko Paljetak gradi ponajprije koristeći postmodernističke strategije oblikovanja, uspostavljajući veliki citatni dijalog s *Hamletom* W. Shakespearea: posrijedi je odnos koji se može prepoznati kao relacija hiperteksta spram hipoteksta. Intertekstualnost i metatekstualnost moguće je detektirati, kako je to i argumentirano u središnjem dijelu ovoga rada, na svim razinama teksta. Na samome početku prvoga čina metatekst je izražen već u početnoj didaskaliji koja metatekstualno smješta radnju drame metaforom iznad Hamleta, na najvišu elsinoresku kulu, a ne na nasip kao kod Shakespearea, čime se odmah ukazuje na to da se cijela drama gradi kao hipertekst, tj. nadopisuje na Shakespeareova *Hamleta*. Postupak nadopisivanja proveden je postavljanjem estetske komunikacije djela i čitatelja/gledatelja kao dijaloga u kojemu autor očekuje odgovor, odnosno »odgovor na hamletovsko pitanje moramo naći u vlastitu rekvizitariju« (Paljetak, 1997d: 150). Ovo dramsko djelo mora biti protumačeno na nov način, mora se tumačiti kao znak. Tako shvaćeno djelo »u sebi integrira čitaoca kao svoje komunikacijsko 'odredište'. Ono je otvoreno prema njemu« (Lešić, 2003: 11). *Poslije Hamleta* kao znak se postavlja metatekstualno i intertekstualno, a provedenom analizom prikazana je razgranatost i višeslojnost tih odnosa. Intertekstualnost Paljetkova teksta pokušala se prikazati usporedbom pojedinih citata iz drame s hipotekstom koji Paljetak odabire. Ta je usporedba pokazala razgranatost Paljetkova odnosa spram Shakespeareova komada u svakome prizoru i činu. U prvom se činu najizraženijom pokazala intertekstualna veza s početnim prizorom *Hamleta*. Paljetak dovođenjem dvojice stražara i Horacija parodično rekreira scenu iz prvoga prizora tragedije o danskome kraljeviću postavljanjem skeptičnoga (Maroević, 1997: 162) početnoga pitanja: *Je li to tko?* (Paljetak, 1997c: 5) nakon kojega slijedi niz događaja koji asociraju na radnju *Hamleta* – Horacijev sastanak sa stražom, aluzija na vrijeme u kojemu je Duh u Hamletu imao običaj dolaziti u obliku Horacijeva vječnoga čekanja, koje se provlači dalje tijekom cijele

radnje drame, kukurikanje pijetla, šuškanje miša. Takvim pozicioniranjem određenih citata Paljetak započinje dramu *Poslije Hamleta* na mjestu i u okolnostima koje čitatelju signaliziraju intertekstualni odnos čija je priroda takva da pojedine scene *Hamleta* služe kao ključ tumačenja. U nastavku drame javljaju se još mnoge referencije na *Hamleta* ucrtane u karakterizaciju pojedinih likova. Preuzimajući likove koji su uspjeli preživjeti tragediju – Fortinbrasa, Horacija, Grobara, Osrica, Voltimanda – Paljetak rekonstruira elsinoreski dvor. Veliki pojedinci i njihova potraga za vlastitim smislom uklonjeni su sa scene pa likovi svoj identitet traže i nalaze u zrcalu prošlosti koje im nudi slični, ali groteskno izobličeni odraz (Gjurgjan, 2013: 8). U drugome se činu odvija igra *Dana Oblaka* u kojoj se otkrivaju motivi koji se vezuju uz pojedine likove u drami, a što je ključno za tumačenje njihove uloge u drami. Laktancija, koji u Paljetkovo drami zauzima mjesto Polonija, ondje se povezuje s motivom gliste, Grobar se dakako povezuje sa svojom nepromjenjivom, čvrstom pozicijom koji zauzima na vertikali nebo – zemlja – život – smrt (Paljetak, 1997d: 149) i vezuje uz motiv groba, Wiltruda se vezuje uz mrvljenje, a možda i kuhinju motivom avana, Magnuson se povezuje s mišem, dok Horacije pobjeđuje u igri jer, odgovor na njegovu zagonetku – sjećanje, što je vrlo bitan motiv za Horacijevu ulogu u drami, nitko ne može pogoditi. Grobarov se nećak povezuje s motivom oblaka čime se sugerira da su se hamletovska pitanja već raspršila poput oblaka. Odnosi među likovima također su važni. Postavljanjem Wiltrude i Fortinbrasa te Helije i Grobarova nećaka u ljubavni odnos pojačava se njihova povezanost s likovima Shakespeareove tragedije – Gertrudom i Klaudijem te Ofelijom i Hamletom. Fantastični elementi duhova Ofelije i Yoricka nisu u ovoj drami samo zato da bi se mogli povezati s pojavom duha Hamletova oca u *Hamletu*. Ofelijin duh donosi u drami ključ prepoznavanja i radnja se time usmjerava prema svojemu raspletu. Uloge Yorickova zrcala i lubanje također su važne za cjelinu Paljetkove drame. Dok je lubanja suprotstavljena dubrovačkom Lovrijencu, što znači da uoči Domovinskoga rata Dubrovnik promatra kao hamletišta (Muhoberac, 2013a: 397), zrcalo lude u dramu unosi mozaikalnu igru metafore i krhotine izbljedjela sjećanja podastirući zrcalnom dvojnošću sliku svijeta koji se može sagledati kao *simulacrum* u kojem se ludilo povezuje s ratom različitim motivima (*mobilizacija, podrum*) (Muhoberac, 2013b: 393) kao i samim smještanjem motiva lubanje i zrcala u isti prizor čime se uspostavlja plodan metatekst. Biranim motivima čiji se ključ tumačenja može pronaći u scenama iz *Hamleta* Paljetak suptilno sugerira potrebu za ponovnim razmatranjem vrijednosti svijeta u kojemu živimo i ponovnim postavljanjem hamletovskih pitanja na koje ćemo sami morati pokušati naći odgovore. Važno je i pojavljivanje scene *predstave u predstavi* kojom Paljetak dosljedno slijedi Shakespearea.

Kao što Shakespeare koristi Vergilijeve tekstove, Paljetak u dramu unosi pokus *Hekube* koji upućuje na vezu njegove drame s arhaičnim i dubrovačkim kontekstom. Za shvaćanje/tumačenje Paljetkova teksta ključne su i često ponavljane scene koje su parafraza *Hamleta*, a katkad i u izravnom odnosu citatnosti spram njega. Tako se na više mjesta pojavljuju posljednji prizori Shakespeareove drame – od njih najčešće sukob Hamleta i Laerta, Fortinbrasov dolazak na kraju tragedije i Hamletova molba Horaciju. Na više se mjesta pojavljuje i Hamletovo pismo Ofeliji te scena ubojstva Polonija. Naširoko je razrađeno i ključno hamletovsko pitanje, koje u drami postaje *i biti i ne biti* pa se time metatekstualno ukazuje i na činjenicu da *Poslije Hamleta* ujedno i jest i nije *Hamlet*.

Važno je i Paljetkovo metatekstualno odnošenje pozicioniranjem određenih scena na završetku drame. Fortinbrasovim metatekstualnim komentarom i Yorickovim završnim monologom Paljetak zaokružuje cjelinu drame. U drami *Poslije Hamleta*, može se zaključiti, Paljetak primjenjuje vlastitu teoriju pa dramu gradi kao slagalicu, reorganizacijom originalne radnje *Hamleta* i citata koji se u njemu pojavljuju, ali ipak iz vida ne gubi smisao za cjelinu. Intertekst i metatekst u drami su vidljivi na mikrostrukturnoj razini, kao pojedini citat Shakespeareova *Hamleta* koji su uklopljeni u cjelinu drame i na makrostrukturnoj razini, očuvanjem cjeline korištenjem specifičnih pozicijskih rješenja, ali i smislom za očuvanje značenja *Hamleta* kao simbola vremena prije, što je ostvareno čestim ponavljanjem pojedinih ključnih prizora iz Shakespeareove drame. Sve navedeno pokazuje da Paljetkovu dramu *Poslije Hamleta* možemo sagledati i kroz prizmu njegovih »Pet stavaka o Hamletu« jer ova drama praktično preispituje *Hamleta* s pomoću nekih od ključeva koje autor nudi u navedenom tekstu. Luko Paljetak svih je pet teorijskih stavaka funkcionalno oprimjerio u svojoj drami. Drama *Poslije Hamleta* razrađuje Hamleta kao pitanje (Paljetak, 1997b: 80) na mikrostrukturnoj razini u vidu monologa Grobarova nećaka koji se može dovesti u vezu s Hamletovim najpoznatijim rečenicama, dok se na makrostrukturnoj razini veza s Hamletom kao pitanjem ogleđa u tome da Paljetkova drama *Poslije Hamleta* istodobno i jest i nije *Hamlet* – jest zato što čuva cjelinu smisla i zaokruženost radnje *Hamleta* kao hipoteksta koji odabire, a nije zbog promjena koje Paljetak uvodi u tekst nadopisujući Shakespearea. Hamlet kao klopka (Paljetak, 1997b: 82) ogleđa se u motivima i simbolici miša i *Mišolovke* koji se provlače kroz cijelu radnju drame posezanjem za pojedinim epizodama i citatima iz Shakespeareova *Hamleta*. Govoreći o Hamletu kao palimpsestu Paljetak govori i o tekstualnom palimpsestu (Paljetak, 1997b: 84), a upravo se tako može shvaćati i dramu *Poslije Hamleta*. Kao što Shakespeare *Hamleta* gradi na temeljima postojećih izvora o danskome kraljeviću, dramski tekst *Poslije Hamleta* poseže za Shakespeareovom

dramom čiji se dijelovi probijaju ispod teksta Paljetkove drame. Ova drama je i svojevrsni zemljopisni palimpsest (Paljetak, 1997b: 86) u kojemu se osvješćuju izvantekstualna ratna zbivanja koja nisu smještena u prvi plan, ali se daju iščitati promatranjem motiva kojima se Paljetak koristi u svojemu dramskom tekstu. Upravo odnos prema ratnoj zbilji Paljetkovu dramu smješta u i odnos spram Dubrovnika, pa se u drami razrađuje i Hamlet kao hamletišće (Paljetak, 1997d: 88), što je vidljivo i u odnosu spram pokusa *Hekube*. Hamlet kao čovjek duha i čovjek tijela (Paljetak, 1997d: 87) ocrtava se u drami u suprotnosti pozicija koje donose likovi Grobarova nećaka i Horacija, kao i u stalnome parodiranju moralnih vrijednosti Shakespeareova teksta. Paljetkovi postupci metatekstualnosti i intertekstualnosti dovode i do mogućnosti ponovnoga osvajanja forme, tj. rekonstrukcije pri čemu pojedini dijelovi cjeline funkcioniraju kao uvjetovani, a istovremeno bezuvjetni dio cjeline slagalice drame. *Poslije Hamleta* drama je koja obiluje intertekstualnošću i metatekstualnošću pa kad bi se htjelo navoditi i komentirati svaki pojedinačni redak i pozicijsko rješenje koje stoji u odnosu spram Shakespeareova predložka doista nam ne bi dostajao prostor čitave knjige (Maroević, 1997: 161). *Poslije Hamleta* pokazuje se kao zaista razgranata hipertekstualna krošnja izrasla ne samo na *Hamletu*, nego i na vrlo razrađenom Paljetkovu promišljanju o svim problemima koje *Hamlet* postavlja svojem tumaču.

Za kraj se još treba odgovoriti na pitanje postavljeno u naslovu rada – što je Horacije svijetu bez Hamleta u kojem je samo pozicija grobara čvrsta? Horacije u svijetu bez Hamleta, kao što je prikazano, dobiva ulogu sjećanja, što je ujedno i odgovor na zagonetku što ju on postavlja na manifestaciji *Dana Oblaka* koji nitko ne uspijeva pogoditi. Horacije služi Paljetku kao sjećanje na *Hamleta* koje je u vremenu nakon Hamleta toliko nevažno da ga se nitko i ne trudi sačuvati pa se ono gubi, a svijetu ostaje samo iskrivljeno zrcalo *simulacrums* u kojemu se jedva vidi blagi odraz prošloga vremena, odnosno vremena prije. Njega možemo shvatiti i kao izlizani i oštećeni zapis (citat) koji probija s *ostrugana papyrusa* palimpsesta u igri hipoteksta i hiperteksta, tj. Horacije postaje sjećanje na tradicionalne vrijednosti (koje u drami predstavlja Hamlet) što se u vrijeme nastanka drame polako zaboravljaju. To Paljetak u drami prikazuje postmodernističkim postupcima intertekstualnosti, metatekstualnosti i hipertekstualnosti kojima uspostavlja odnos sa Shakespeareovim *Hamletom*. U citatima posuđenima od Shakespearea čuva se odraz prošloga, ali taj odraz u ogledalu suvremenosti (postmodernosti) postaje iskrivljen, a odgovora na hamletovska pitanja, koja Horacije u tekstu postavlja, više nema. Paljetkova drama time označuju vrijeme poslije u kojemu je Horaciju onemogućeno poimanje Hamletove poruke (Muhoberac, 2013b: 392). Jedino što ostaje čvrsto pozicija je

grobara (Grobara) koji ostaje na istom mjestu na vertikali između neba i zemlje, života i smrti, a ontološki u drami biva shvaćen kao arhetipski lik koji prelazi iz prošlosti u sadašnjost pa njegova relevantnost nadilazi ljudske okvire. Odgovor je na Grobarovu zagonetku grob. Tim se motivom uspostavlja odnos drame spram ratne zbilje vremena u kojemu nastaje. Grobnu šutnju završetka *Hamleta* Paljetak poistovjećuje sa šutnjom Grada (Muhoberac, 2013a: 397) koji traži »za uzvrat – smrt višu od smrti, život viši od života – kazalište« (Paljetak, 1997a: 93). Može se stoga reći da Grobar u Paljetkovoju parafrazi *Hamleta* označava kulturnu vrijednost kazališta koje spašava krhotine smisla objedinjujući nebo, zemlju, život i smrt pa svojom pozicijom zatvara krug početka i kraja.

9. Literatura

1. Bakija, Katja. (2013) »Dramsko stvaralaštvo Luka Paljetka«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [158] – 162.
2. Baudrillard, Jean. (2001) *Simulakrum i simulacija*. Zagreb: DAGGK.
3. Biti, Vladimir. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
4. Čale Feldman, Lada. (2013) »Hrvatski Hamleti«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [27] – 32.
5. Čilić, Đurđica. (2018) »ZBIGNIEW HERBERT: Pjesnik otpora koji je povijesti gledao u oči«. Lupiga. URL: <https://lupiga.com/vijesti/pjesme-zbigniewa-herberta-1924-1998-pjesnik-otpora-koji-je-povijesti-gledao-u-oci>, datum posjeta stranici 27. svibnja 2019.
6. Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, <http://dizbi.hazu.hr/?object=list&ftfind=poslije+hamleta>, datum posjeta stranici: 4. rujna 2019.
7. Društvo hrvatskih književnika, Luko Paljetak, <http://dhk.hr/clanovi-drustva/detaljnije/luko-paljetak>, datum posjeta stranici: 22. lipnja 2019.
8. Gjurgjan, Ljiljana Ina. (2013) »Intertekstualnost Paljetkove drame *Poslije Hamleta*«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [5] – 11.
9. Gladieu, Marie Madaleine. (2011) »Intertextuality«. U: Melville Logan, Peter (ur.): *The Encyclopedia of the Novel (A-Li)*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd. Dostupno na: https://books.google.hr/books?id=bvFSRPx2uokC&pg=PA427&lpg=PA427&dq=hypotext+encilopedya&source=bl&ots=Z3BzyJHc25&sig=ACfU3U0bX8OFHc8HDDjn7j5XrkQj_ezCMw&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjJrtyl9LvKAhUPAhAIHQ6hCJsQ6AEwBXoECACQAQ#v=onepage&q=hypotext%20encilopedya&f=false, datum posjeta stranici: 17. svibnja 2019.
10. Gordić Petković, Vladislava. (2013) »Nova hipertekstualnost u književnosti: čitanje, vrednovanje, obrazovanje«. U: Dubravka Valić-Nedeljković, Dejan Pralica (ur.): *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene*. Novi Sad: Filozofski Fakultet Novi Sad. Str. 102-112.

11. Greenblatt, Stephen. (2010) *Will u vremenu: Kako je Shakespeare postao Shakespeare*. Zagreb: Fraktura.
12. Harpanj, Mihal. (1985) »Metatekst«. U: Živković, Dragiša (gl. ur.): *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit. Str. 429.
13. Hassan, Ihab. (1992) *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj književnosti*. Zagreb: Globus.
14. Intertekstualnost, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671>, datum posjeta stranici: 12. lipnja 2019.
15. Kos-Lajtmán, Andrijana. (2012) »Bezvremenska sloboda duha Luke Paljetka«. *Književnost i dijete* 1 (1–2): str. 40 – 63.
16. Lešić, Zdenko. (2003) *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook.
17. Lešić, Zdenko. (2005) *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo Publishing.
18. Maroević, Tonko. (1997) »San hamletne noći: Poslije Hamleta u Paljetkovu i Shakespeareovu kontekstu«. U: Luko Paljetak, *Poslije Hamleta: Hamlet Aftermath*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. Str. 152 – 163.
19. Marshal McLuhan, <http://proleksis.lzmk.hr/36796/>, datum posjeta stranici 5. srpnja 2019.
20. Metatekst, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40394>, datum posjeta stranici: 12. lipnja 2019.
21. Mojaš, Davor. (2013a) »Hamlet poslije Hamleta«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [100] – 102.
22. Mojaš, Davor. (2013b) »Ozračje hamletišta«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [103] – 104.
23. Mojaš, Davor. (2013c) »Laku noć gospo Glisto«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [105] – 107.
24. Muhoberac, Mira. (2013a) »Svijet u Yorickovu zrcalu«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 1. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [391] – 393.
25. Muhoberac, Mira. (2013b) »Yorickovo zrcalo«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 1. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [394] – 397.
26. Oraić Tolić, Dubravka. (1990) *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod.
27. Palimpsest, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46273>, datum posjeta stranici: 15. srpnja 2019.
28. Paljetak, Luko. (1997a) »Dubrovnik kao hamletišta ili Shakespeare na Dubrovačkim ljetnim igrama«. U: Paljetak, Luko. *Engleske teme*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. Str. 89 – 124.

29. Paljetak, Luko. (1997b) »Pet stavaka o Hamletu«. U: Paljetak, Luko. *Engleske teme*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. Str. 80 – 88.
30. Paljetak, Luko. (1997c) *Poslije Hamleta: Hamlet Aftermath*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
31. Paljetak, Luko. (1997d) »Uz *Poslije Hamleta*«. U: Paljetak, Luko. *Poslije Hamleta: Hamlet Aftermath*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
32. Paljetak, Luko. (2005) »Sastavljanje Orfeja: Ogljed o književnosti 90-ih«. U: Paljetak, Luko. *Sastavljanje Orfeja: Studije, drame, pjesme, ogledi*. Zagreb: Naklada ljevak. Str.14 – 22.
33. Peričić, Helena. (2013a) »Literarni bijeg & coming home: multikulturalnost i povratak nacionalnom«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [491] – 494.
34. Peričić, Helena. (2013b) »Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle dramsko«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [483] – 490.
35. Prosperov Novak, Slobodan. (2003) *Povijest hrvatske književnosti: Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
36. Senker, Boris. (2010) *Uvod u suvremenu teatrologiju I*. Zagreb: Leykam International.
37. Senker, Boris. (2013) »Poslije Hamleta«. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [126] – 128.
38. Shakespeare, William. (2005) *Hamlet*. Zagreb: Školska knjiga.
39. Solar, Milivoj. (2015) *Poetika apsurda i poetika paradoksa: Eseji o modernoj i postmodernoj književnosti*. Zagreb: Politička kultura.
40. Vidan, Ivo. (2013) »Anglističke aluzije Luka Paljetka«. «. U: Paljetak, Anamarija (ur.): *Književna kritika o Luku Paljetku*, sv. 2. Dubrovnik: Matica hrvatska. Str. [442] – 466.