

ШЕКСПИР ОБЈАШЊАВА КУЋУ ОД КАРАТА: БРИТАНСКА И АМЕРИЧКА СЕРИЈА КАО АПРОПРИЈАЦИЈЕ РИЧАРДА III И МАКБЕТА²

Апстракт

Овај рад анализира серију Кућа од карата (House of Cards, 2013-2018) и истоимену британску трилогију (1990, 1992, 1995), на којој је америчка серија делимично заснована, као апропријацију Шекспирове историјске драме Ричард III и трагедије Макбет. Циљ нам је да истражимо интертекстуалне везе које серије остварују са Шекспиром, као и оне које америчка серија успоставља са својом британском претходницом, како бисмо додато расветлили питања етике и морала, које и једна и друга серија обрађују у различитим, а и по сродним контекстима. Поред циљева и тематско-мотивских веза, покушаћемо да докажемо да се веза са Шекспиром успоставља и преко самој историјској пројекцији због обраћања публици.

Кључне речи

Кућа од карата, Шекспир, Ричард III, Макбет, етика

Увод: Шекспир као буквар политичке писмености

Већ годинама уназад, ТВ серије привлаче пажњу не само најшире публике већ и теоретичара који долазе из различитих области. Нема сумње да овај део телевизијског програма представља „медиски, културолошки и друштвени феномен који је обележио нови миленијум на нашим екранима” (Дакović 2018: 93), па Доминик Мојси (Dominique Moisi) без претеривања

1 ognjen.obradovic@fdu.bg.ac.rs

2 Овај текст настао је на основу испитног рада на научним докторским студијама на Факултету драмских уметности у Београду, на предмету *Увод у студије филма и екранских медија*, под менторством ред. проф. др Невене Даковић и ванр. проф. др Александре Миловановић.

одређује ТВ серије као „главну одредницу културе” (Mojsi 2016: 10), у којој се огледају наше наде и страхови (исто: 18).

Једна од најзначајних серија новог миленијума засигурно је *Кућа од карата*, којом је свој рад отпочела популарна стриминг платформа Нетфликс. Контровезни карактери двоје главних јунака – Френка (Frank) и Клер Андервуд (Claire Underwood), као и вивисекција политичких механизма коју серија нуди, неретко се доводе у везу са Шекспиром, на мање или више утемељен начин. Осим што је побудила интересовање за Шекспира из новог угла, америчка серија поново је скренула пажњу на три британске мини-серије, познате под називом трилогија *Кућа од карата* – *Кућа од карата* (1990), *Играјући краља* (*To Play the King*, 1993), *Завршни рез* (*The Final Cut*, 1995), које су засноване на истом предлошку – романима енглеског писца Мајкла Добса (Michael Dobbs).

Упркос томе што ниједна Шекспирова драма није назначена као директан извор, аутори серије и сами се често позивају на његова дела. Глумца Кевин Спејси (Kevin Spacey) експлицитно наводи да Френк Андервуд не би постојао без Ричарда III, мислећи и на своју глумачку креацију и на текстуални предлог серије (Spacey 2014); Мајкл Добс у већини интервјуа истиче да његова инспирација није превасходно била Маргарет Тачер, чији је дугогодишњи саветник био, већ управо Виљем Шекспир (East 2014). Аутор бестселер романа говори да његова интересовања нису била усмерена на конкретне политичаре и институције, већ на универзална питања моћи, амбиције и људских слабости (Chakelian 2015). Иако изјаве аутора не морају бити обавезујуће током анализе, није на одмет знати да су комади елизабетанског писца имали важну улогу приликом стварања фиктивног света *Куће од карата*.

Како истиче Зорица Бечановић Николић, драма *Ричард III* „садржи драмски обликовано разумевање политичких феномена, могло би се рећи неку врсту ‘дуквара политичке писмености’” (Већановић Николић 2017: 32)³. Стога не чуди, у складу са статусом Шекспировог дела као политичког дуквара, да чувени шекспиролог Стивен Гриндлат (Stephen Greenblatt) очи

3 Не смео сметнути с ума и то да се, у демистификовању политичких механизма, Шекспир врло приближава Николу Макијавелију и његовом делу *Владалац*. Оно што је Шекспир на крају 16. века демистификовао користећи драмску форму, Николо Макијавели је, још на почетку 16. века, артикулисао теоријски, дошавши до сличних политичких увида: „[...] о задобијању власти с подршком великаша, или с подршком грађана; о својствима владара који истовремено треба да буде и лав и лисица; о одсуству обавезе владара да држи задату реч када су околности у којима ју је дао промениле; о неопходности да владар буде притворан и дволичан, да споменемо само неке” (Већановић Николић 2017: 33).

председничких избора напише текст под називом *Шексџир објашњава изборе у Америци 2016*, у коме призива наведеног писца не би ли одговорио на питање – како је могуће да велика земља добије социопату за владара (Greenblatt 2016).⁴ Попут Гринблата, и ми позивамо Шекспира у помоћ, како бисмо поставили слично питање: како је могуће да, у фиктивним световима серија *Куће од караџа*, Френк Андервуд и Франсис Уркарт дођу (и остану) на челу две велике државе? Отуда је и наш наслов, заправо, референца на Гринблатов, преко ког, макар индиректно, успостављамо везу и са оним владарима који не настањују само светове фикције.⁵

Поред тога што се сматра политичким букваром, Шекспирово дело већ вековима представља важан резервоар из кога се црпу нове приче. Џули Сандерс (Julie Sanders) наглашава да поједини извори, попут митова или бајки, по својој природи почивају на једној врсти заједничког, колективног разумевања. Превазилазећи историјске и културолошке границе, они представљају нарочито богат и погодан извор за различите адаптације и апропријације. Међутим, ауторка истиче да у нашој култури постоји један писац, чије дело има врло сличан статус. У питању је, наравно, Вилем Шекспир, који је испричао неке од најзначајнијих прича западне цивилизације (Sanders 2015: 45).

Адаптације и апропријације Шекспира

Поменута студија Џули Сандерс може нам помоћи да теоријски лоцирамо стратегије употребе постојећих текстова при креирању нових дела – у нашем случају двеју телевизијских серија. За почетак, британска трилогија *Кућа од караџа* представља прилично верну адаптацију Добсових романа. Прва мини-серија настала је годину дана након објављивања Добсовог текста, а слично је и са друга два дела трилогије, који су снимљени недуго након

4 Ову тему, само без експлицитног позивања на савремене политичаре, Гринблат детаљно обрађује у својој студији *Тиранин*, која је изашла две године касније (2018), односно 2020. у српском издању. Видети: Grinblat (2020).

5 Поред експлицитних веза са савременошћу, Шекспирове драме се последњих деценија 20. века користе и за индиректно проблематизовање политичких питања. Реч је о широј стратегији, нарочито заступљеној у источноевропском позоришту, „у којем се драмска класика користи и као прикривени потенцијал (‘мимикрија’) за дебату о ауторитарном друштвеном моделу” (Radulović 2019: 59). Кризни друштвени периоди често коинцидирају са појачаним присуством Шекспирових текстова, што је била једна од тенденција београдских позоришта током 90-их година прошлог века. Нека од првих позоришних суочавања са ратовима и њиховим последицама настала су управо по драмама енглеског писца – репрезентативан пример је представа *Троил и Кресида* у режији Дејана Мијача (ЈДП, 1994).

објављивања романа. Серија сценаристе Ендрјуа Дејвиса (Andrew Davis) у продукцији Би-Би-Си-ја представља чест подтип адаптације коју, према Сандерсовој, означавамо као транспозицију. У питању је стратегија прилагођавања изворног текста естетским конвенцијама другог медија (исто: 20). Америчка серија, такође, транспонује прозни текст у други медиј, али она садржи и додатне слојеве транспозиције, настале услед измештања изворног текста у другачији контекст. Упркос јасним и сигнализираним везама са Дејвисовом серијом и Добсовим романом, захвати које Нетфликсова серија спроводи у односу на изворне текстове ближи су, у целини, принципима апропријације. Наиме, током апропријације, изворном тексту се “додаје други, тематски, мотивски, семантички материјал (Већановић Nikolić 2017: 37)”. Поред транспонована, у америчкој серији сценариста Бо Вилимон (Beau Willimon) редефинише двоје главних јунака и домаштава заплет у новим смеровима. Хируршки јасна разлика између адаптације и апропријације се не може повући, али с обзиром на то да домаштани материјал односи превагу над преузетим елементима, сматрамо да америчка серија *Кућа од карата* у целини не спроводи адаптацију, већ апропријацију првог дела енглеске мини-серије и првог дела романа Мајкла Добса. Ако бисмо желели да будемо сасвим прецизни, рекли бисмо да прва сезона Нетфликсове серије, која у великој мери преузима садржај првог дела Би-Би-Си-јеве трилогије, јесте адаптација, док су сезоне које су уследиле одвеле америчку серију у смеру апропријације изворног материјала. У стратегијама адаптације, веза са изворним текстом увек је јасно сигнализирана, што је случај и са серијама које су предмет наше анализе. С друге стране, апропријација често предузима одлучније скретање од изворног текста и не сигнализира везу с њим. У односу на изворни текст, она може да успостави читав спектар односа – „од директног контакта до несвесне апсорпције (Miola 1992: 7, према Sanders 2015: 59)”. Стога, говорећи о апропријацији Шекспирових драма, ми нужно напуштамо терен очигледних и сигнализираних релација и упуштамо се у потрагу за оним везама које нису видљиве на први поглед већ се проналазе између редова. Када је речи о једној и о другој верзији, *Куће од карата*, најважнијим и најрелевантнијим сматрамо паралеле са Шекспировом историјском драмом *Ричард III* и трагедијом *Макбет*.

Три Ричарда: Глостер, Уркарт и Андервуд

И Франсис и Френк су злочинци заводљивог шарма: домишљати и духовити, интелигентни стратези, који вешто пливају у водама реал политике. И један и други поседују карактерне црте тиранина у настанку:

„безгранично самољубље, склоност ка кршењу закона, задовољство у наношењу бола, комплузивну жељу за доминацијом” (Grinblat 2020: 61). До краја прве сезоне, обојица ће окрвавити руке: Франсис најпре убија Роџера О’Нила, а потом и новинарку и љубавницу Мети Сторинили, у Френковом случају – конгресмена Питера Русоа и новинарку Зои Барнс. Поред аналогија које подвлачимо између Шекспира и двеју телевизијских серија, у британском оригиналу можемо пронаћи директне алузије и цитате на *Ричарда III*. На пример, при крају прве сезоне Франсис се, глумећи скромност, претвара да кандидатура није његова жеља, већ осталих чланова његове партије, што наликује сцени у трећем чину Шекспирове драме, када грађани долазе да наговоре Ричарда да прихвати круну, али он одбија да их прими, правећи се да је заузет молитвом. Чим Франсис уђе у кућу, Маргарет прокоментарише да је његов наступ имао „примесу Ричарда Глостера у Бејнардовом замку” (House of Cards 1990, Episode 3: 47.40–47.44). Он на то одговори, ни мање ни више него имитацијом Ричарда, цитирајући реченицу из Ричардовог монолога с краја првог чина: „Сјај сунце!” (Šekspir 1963: 142). На крају трилогије, када полако буде губио конце, Франсис цитира Ричардове речи с краја комада: „[Рође], живот сам ставио на коцку / И нећу бежати од њене одлуке” The Final Cut 1995, Episode 3: 51.10–51.15), чиме се имплицитно најављује његов скори крај.

Америчка серија не цитира Шекспира директно, као што то чини британска, али је са њим несумњиво веже густ и разгранат алузивни спектар. Можемо рећи да америчка *Кућа од карата* самостално, али и преко британске серије са којом је интертекстуално повезана, остварује важне значењске релације са драмама елизабетанског писца. Термин „симфонија интертекста” (Cooper 2002: 37; према Sanders 2015: 38) делује као најадекватнији опис сложених међусобних релација које се успостављају на релацији *Ричард III* – роман Мајкла Добса – британска мини-серија – америчка серија.

Чим се коначно дочепа круне и достигне највишу тачку на Фортунином тачку, Ричард полако креће да губи апсолутну контролу коју је некада имао. Веселин Костић истиче да „пресушује основни извор Ричардове снаге, а то је његова апсолутна аморалност” (Костић 1994: 186). Заправо, Ричарда стиже савест: „онај стидљив, смиран дух који се буну у људским грудима“ (Šekspir 1963: 160), како каже један од Кларенсових убица. Пред одлучујућу битку на крају комада, појављују се духови оних за чију је смрт Ричард заслужан, обзнањујући да ће му бити терет на савести, док истовремено бодре Ричмонда. Дакле, Ричардова судбина, налик судбини Пророка из средњевековних моралитета, илуструје, значењски гледано,

да је супериорна аморалност кратког даха и да ће, пре или касније, за сваки злочин уследити казна.

Франсисова судбина, у британској верзији серије, исцртава сличан лук, с тим што се његова аморалност убрзо након Метиног убиства испоставља као поразна. Већ у првој епизоди друге сезоне Франсис најпре зачује Метин глас који му каже: “Татице! Желим да те зовем татице!” (To Play the King 1993 Episode 1: 45.56–45.60), а затим је и види како седи у његовој радној соби да би се потом, у флешбеку вратио на саму сцену убиства. До краја сезоне, Франсис све чешће чује Метин глас. Идеју да ниједан злочин не може проћи некажњено употпуњује и финале трилогије *Завршни рез*, у ком Франсиса стижу призори његових првих злочина од пре много година, када је службујући на Кипру убио двојицу ненаоружаних младића. Као у случају Шекспировог јунака, његова снага бива спутана његовом савешћу, тако да слободно можемо рећи да нам трећи део трилогије у ствари приказује његов постепени паџ.

Френк Андервуд, баш као Ричард III, у свесном стању успешно одолева осећају кривице. Међутим, у четвртој сезони серије, док буде лежао не-свестан у болничком кревету (аналогно Ричардовој сцени пред завршну битку), гледаоци имају прилике да уроне у свест јунака. У једној од халуцинација, Френк има секс са својим жртвама, Питером Русоом и Зои Барнс, чиме се наглашава његова дубока, готово телесна повезаност са онима које је лишио живота. Међутим, у својим халуцинацијама Френк одлази још даље у прошлост, где види слике из Америчког грађанског рата, у ком је његов прадеда учествовао. Да ли се овим сугерише да је америчка политика, баш као и енглеска круна код Шекспира, нераскидиво повезана са ланцем ратних сукоба и злочина који стоје у њеној сенци?

Поред бројних сличности, двојицу Ричардових далеких наследника ипак деле и неке разлике, које се не могу занемарити. Јунак британске мини-серије и Добсовог романа долази из породице са дугом историјом и потомак је ерла. Пре него што се определио за политику предавао је италијанску ренесансу на Оксфорду и стручњак је за Медичије, као и љубитељ елизабетанске драме и ренесансне поезије. Уркарт је чак написао и монографију о Макијавелију, која се и даље сматра релевантном. Споља гледано, Франсис је учтив и одмерен човек истанчаних манира, о коме, на почетку приче, већина колега има добро мишљење. За разлику од њега, Френк потиче из сиромашне породице и према свом покојном оцу, алкохоличару и кукавици, гаји само презир. Андервуд је завршио војну школу и дипломирао права на Харварду, али се још као тинејџер

укључио у политику, због чега није био успешан студент. Сумњамо да је Френк читао *Ричарда III* и било би прилично неочекивано, ако би током серије изговорио неки Шекспиров цитат. Уркартову фини иронију и истанчани смисао за хумор замењује Андервудов опори цинизам. Ричардсоновог Франсиса описивали су као оваплоћење „елегантног зла” (Daily Mail 2007), док се Спејсијев Френк никако не би могао одредити тим епитетом. Упоредивши ова два јунака, не можемо а да не приметимо да, двадесет и три године касније, Франсис нема чак ни ону маску скромности и политиру финих манира. У свету америчке *Куће од карата*, начела реал политике и морална недоследност нису скривени оријентир, већ очекивани модел понашања. Другим речима, ако се Франсис Уркарт претварао да је добар, Френк Андервуд се претвара да није баш толико лош. У прилог томе наводимо и изјаву Мајкла Добса, који је осмислио првобитну верзију чувеног јунака. Он каже како би могао да замисли себе у друштву Уркарта: „Он има изванредан смисао за хумор. Са Франком Андервудом би ишло мало теже – плаши ме” (East 2014).

Поред паралеле са Ричардом, на којој смо у претходним редовима инсистирали, често се, од стране критичара и гледалаца, али и самих аутора, Франсис пореди са једним другим Шекспировим јунаком – Макбетом. За разлику од Ричарда, у његовом случају „усамљеност, гнушање и празнина у тираниновом бићу немају никакве везе с физичком деформацијом” (Grinblat 2020: 105), у чему су му двојица јунака телевизијских серија слични. Ипак, постоји битна разлика због које сматрамо да је аналогија са Ричардом III чвршће утемељена. Макбет је на почетку драме частан и храбар вођа, једном речју: херој. Од предказања вештица на почетку трагедије, ми пратимо сурвавање овог јунака у амбис властољубља. Макбета изједа унутрашњи сукоб, у коме политичка амбиција успева да надвлада честитост. Ричард, Андервуд и Уркарт решени су још од свог првог монолога да се по сваку цену домогну власти. Ричардов хумор и сплетке, као и исповедни однос који остварује са публиком, имају свој директан одјек у обе серије. Поредиши Ричарда III и Макбета, уједно смо подвукли основну разлику између жанрова историјске драме и трагедије. У историјској драми, како то каже Костић, нагласак је на политичком (јавном), док је у трагедији у фокусу индивидуална судбина (Костић 1994: 109). Главним обележјем трагедије можемо сматрати снажан унутрашњи сукоб јунака, што изостаје у случају портрета тројице макијавелистичких владара које анализирамо.

Истини за вољу, од тренутка када Ричард почиње да бива мучен савешћу и да преиспитује своје поступке, отвара се перспектива тумачења јунака

као трагичког, али и даље не у оној мери у којој је то Макбет. Као што смо споменули, код Френка се грижа савести и унутрашњи сукоб могу само наслутити преко његових халуцинација, па он остаје несаломиви макијавелиста. За разлику од њега, Уркарт се у већој мери приближава моделу трагичког јунака⁶, нарочито у последњем делу трилогије када га прогоне духови жртава. Ако томе придодемо и однос између Елизабете и Франсиса, који изгледа као осавремењени брак Макбета и Леди Макбет, можемо рећи да је паралела између јунака британске мини-серије и шкотског владара потпуније остварена.

Као што се Франсис пореди са Ричардом и Макбетом, тако се и његова супруга – Маргарет у британској, а Клер у америчкој серији – најчешће упоређује са Леди Макбет.

Елизабет Уркарт безрезервно подржава свог супруга у намерама да приграби и задржи власт. Она је директна саучесница у убиству Роџера О’Нила, а не доводи у питање ни убиство Мети Сторин. У првом делу трилогије она Франсису јасно ставља до знања да ће се повући на имање на селу како би он могао да буде насамо са Мети, док му у другом делу лично бира љубавницу. Кад год Франсис посустане, Елизабет га мотивише и ободри речима апсолутне подршке. Као Леди Макбет, она је чиста, екстериоризована жеља за моћи. Међутим, не заборавимо да до краја драме Леди Макбет ипак поклекне под теретом савести. У петом чину њу доктор затиче како месечари и скида невидљиву крв са руку. С друге стране, Елизабет Уркарт до краја серије остаје несаломива, показавши се чвршћом и од Франсиса и од саме Леди Макбет.

Међутим, за разлику од Маргарет Уркарт, Клер ни изблиза није тако монолитан карактер. У првој сезони она бежи код свог љубавника Адама, где остаје неколико дана и живи један потпуно другачији и растерећенији живот. Адам је Френков антипод и разлика између њих двојице најбоље илуструје Клерино унутрашњу растрзаност. Клер се у првој сезони враћа кући, али у трећој сезони почиње још озбиљније да преиспитује свој живот са Френком и њихове поступке. Највећи сукоб између супружника настаје након што се ЛГБТ активиста, ког је Клер покушала да наговори да пристане

6 Важно је да будемо обазриви када правимо оваква поређења, јер у савременом контексту, изван одговарајућег жанра, не можемо говорити о моделу трагичког јунака у правом смислу те речи. Дакле, не тврдимо да Уркарт јесте и да може бити трагички јунак, већ анализирамо у којој се мери и један и други владар приближавају овом моделу, онако како је он заснован код Шекспира, како бисмо испитали њихове везе са Макбетом и Ричардом.

на компромис како би изашао из затвора, обеси њеном марамом да не би изневерио сопствене идеале. Овај гест активисте код Клер изазове, како јој то Френк касније иронично пребади, „моралну епифанију (House of Cards Chapter 27 2015: 50.09) и она по први пут наглас изговори: „Ми смо убице, Франсис” (исто: 50.55–50.57). У петој сезони Клер писцу и љубавнику Тому Јејтсу признаје злочине свог мужа, о којима је и она саучеснички ћутала. Дакле, насупрот Франсису, његова жена има унутрашњи сукоб који је иманентна одлика јунака у Шекспировим трагедијама. Пишући о разлици између Макбета и Ричарда, Веселин Костић истиче да Ричардова судбина „не може бити дубоко потресна, јер он је у тој мери лишен људске садржине да се гледалац у њега не може уживети. Отуда Ричардова смрт не изазива ни аристотеловску катарзу ни осећање губитка” (Костић 1994: 195). С друге стране, Макбет нам приказује судбину човека „коме одумире душа” (исто) и према њему гледаоци изграђују амбивалентан однос. Из истих разлога, Клерини унутрашњи ломови могу повремено снажније придобити гледалачку идентификацију од Френкове заводљиве аморалности.

Пробијање четвртог зида

Поред цитата и тематско-мотивских сличности, *Кућу од карата* са *Ричардом III* везује и један формални поступак – пробијање четвртог зида и директно обраћање публици. У изузетно упечатљивом отварању Нетфликсове серије главни јунак прилази комшијском псу кога су ударила кола и решава да му прекрати муке. Док дави пса голим рукама, Френк погледа у камеру и сасвим хладнокрвно саопштава публици своје виђење света:

Постоје две врсте бола. Бол који те чини јачим и бескорисни бол, који је само патња. Ја немам стрпљења за бескорисне ствари. Тренуци као што је овај захтевају некога ко ће делати. Некога ко ће учинити непријатну ствар. Неопходну ствар... Тако. Нема више бола (*House of Cards, Chapter 1 2013: 00.49–1.19*).

У финалу четврте сезоне, Клер Андервуд, заједно са Френком, погледа у камеру. То је први тренутак у ком Клер разбија четврти зид, мада још увек не изговори ни реч. Уласком у симболички простор који је био искључиво његов, Клер успева да заузме равноправно место у фиктивном свету *Куће од карата* са својим мужем.

Постоји разлика између начина на који се Френк и Клер обраћају гледаоцима. Насупрот Френку, она не покушава да нас заведе и шармира већ

инсистира на томе да ће са нама говорити искрено. При анализи лика Клер Андервуд не смемо да пренебрегнемо једну важну чињеницу – да је у питању жена. Традиционално, жене које гледамо на екранима имају посве другачију улогу, јер, како то пише Лора Малви у свом познатом тексту *Визуелно задовољство и наративни филм*, „у свету уређеном полном неравнотежом, задовољство у гледању било је постављено као расцеп између активног/мушког и пасивног/женског” (Malvi 2017: 44).

Преко описаног геста, Клер иступа из традиционално пасивне улоге жене и одлучује да нам се директно обрати. Она не пристаје да буде објект погледа, изборивши се да буде његов носилац, равноправно са мушким протагонистом. Од почетка серије *Кућа од карата* Клер покушава да се са својим мужем избори за једнаку позицију. Она се труди да докаже, како Френку, тако и осталим ликовима у серији, да је способна да буде нешто више од мужевљеве пратње, иако су током серије често покушавали да је дискредитују, сводећи је на еротски објект (руски председник Петров и његов амбасадор су најизразитији примери). Парадокс је у томе што, да би извојевала равноправност, Клер мора да окрвави руке и постане једнако бескрупулозна као мушкарци који је окружују.

У последњој, шестој сезони серије Френк је мртав, а Клер Андервуд је главна јунакиња. Она се током читаве сезоне у солилоквијима директно осврће на своју позицију жене у политици, а њена главна антагонисткиња је, такође, жена – другарица из детињства Анет, чији се тренутни интереси сударају са председничиним. У овој сезони прича се о Симон де Бовоар, цитира се њен *Други џол*, али и Аристофанова *Лизистраја*, у којој су жене узеле ствар у своје руке како би окончале рат. Клер распушта комплетан стари кабинет и оснива нови – у потпуности састављен од жена. Међутим, Клер се није на овај потез одлучила из убеђења већ је ово њен макијавелистички трик из рукава. Поступак директног обраћања публици открива сурову позадину Клерине владавине. Она затражи од чланица кабинета да понове за њом речи заклетве „Свечано се заклинаем...”, а онда погледа директно у камеру и каже „...да нећу имати милости” (House of Cards, Chapter 70 2018: 55.44–55.49).⁷

Технику директног обраћања у Нетфликсовој серији можемо довести у везу са другим текстовима кроз два система – дијахронијским и

7 У последњој шестој сезони и Даг Стампер пробија четврти зид. Овај гест га успоставља као достојног противника Клер Андервуд (до тог тренутка, у шестој сезони, обраћање публици је била само њена привилегија), али и продужену руку покојног Френка.

синхронијским. Први је систем континуираног историјског развоја, који нови текст повезује са онима који су настали пре њега. С друге стране, ако један текст повезујемо са текстовима који су настали у исто доба у питању је синхронијски систем повезивања (Миловановић 2005: 127).

Задржимо се на кратко на синхронијском систему повезивања. Наративне технике солилоквија и говора у камеру користе се и у другим серијама у различите сврхе. У комички интонираној серији *Flea bag* главна јунакиња нам исповеда своја љубавна и сексуална искуства. С друге стране, у серијама као што су *Модерна њородица* (*Modern family*, 2009–), прва сезона *Секса и града* (*Sex and the City*, 1999), *Градско комунално* (*Parks and Recreation*, 2009–2015), *У канцеларији* (*The Office*, 2005–2013) говорење у камеру постављено је у форми интервјуа. „На овај начин савремени ситкоми хибридују особине документарних и ријалити серија покушавајући да псеудо документаристички прикажу одређено дешавање” (исто: 114). Међутим, серија *Кућа од карата* продијање четвртог зида не дугује хибридикацији и усвајању изражајних средстава документарних и ријалити програма. Ако поставимо овај текст у дијахронијски систем и пратимо интертекстуалне везе, можемо лако ући у траг техникама које анализирамо.

Први корак уназад од Нетфликсове серије одводи нас до Би-Би-Си-јеве *Куће од карата*. У првој сцени Франсис Уркарт у мрачној просторији гледа слику Маргарет Тачер и изговара: „ништа не траје вечно”, а онда се окрене, погледа у објектив камере и осмехне нам се, додавши да се и најдужа и најсјајнија владавина једног дана мора завршити (*House of Cards*, Episode 1 1990: 00.12–00.15).

Након шпице Франсисов глас из *off*-а нам објашњава новонастале политичке прилике, алудирајући у свом лажно скромном маниру да би он једнога дана могао постати наследник Тачерове. Овај солилоквиј разликује се од оних у америчкој серији: на почетку сцене чујемо само глас главног јунака да би се, неколико тренутака касније, у кадру појавио и сам Франсис, говорећи директно у камеру. Дакле, оно што је почело као нарација из *off*-а претапа се у солилоквиј јунака. И преостале епизоде мини-серије почињу на исти начин: Франсис са нама дели своје ставове о животу и политици и даје нам основне информације о заплету, чиме се успоставља као доминантан *филтер*⁸ кроз који гледаоци прате причу.

8 Симор Четмен користи термин „филтер” како би означио карактер који има функцију емоционалног и психолошког канала преко ког се износе наративне информације, а који се не мора подударати са буквалном тачком гледања (*Chatman* 1993: 96).

Још један корак уназад одводи нас до романа Мајкла Добса *Кућа од карата*, према ком су настале и америчка и британска серија. Добсов текст почиње кратким исказом у курзиву:

Нишпи не шраје, не вечно. Ни смех, ни њжуда, чак ни животи сам. Није вечан. Зашто се шрудимо да ошваримо највише шито можемо. [...] Суочимо се са чињеницама, животи је ира осуђена на иројаси, а иолишника начин да одлучимо ко добија, а ко иуби. И свиђало нам се шо или не, сви смо ми ирачи. [...] Базични шрах је заразан, ире-ирављујући, ослобађајући. Увек јачи од иошшовања (Dobbs 2014).

Коме можемо да припишемо наведене редове и зашто су означени курзивом? Је ли у питању нарација из првог лица или размишљање филтер-карактера? У наредном поглављу описује се како је Мети Сторин⁹ провела јутро на дан избора, а техником филтера читалац сазнаје да би јунакиња желела да промени свој живот. Тек у другом поглављу представљен нам је Франсис Уркарт, али са објективне приповедачке позиције. Друго поглавље, као и свако следеће, такође, почиње кратким коментаром о политици. Коначно, на почетку седмог поглавља, читалац може бити сигуран да је аутор тих редова Франсис јер експлицитно спомиње своју жену. Испод неких од коментара стоје датуми или временске одреднице (Божић), због чега бисмо за део исказа могли да закључимо да су у питању Франсисове дневничке забелешке.¹⁰ Међутим, то не бисмо могли да кажемо за све редове означене курзивом. Размотримо пажљиво навод на почетку другог поглавља: „Доста је добра идеја за политичара да има визију. Да, визија, то је улазница. Врло корисно, шта мислите?” (Dobbs 2014).

Да је у питању дневничка забелешка, да ли би Франсис (сам себи?) поставио овакво питање? Не, јер не би постојала свест о читаоцима/слушаоцима. С друге стране, наведене исказе не бисмо могли одредити ни као унутрашње монологе, због педантне артикулације мисли и постојања адресата. Како истиче Четмен, унутрашњи монолог има више експресивну него комуникативну функцију (Chatman 1973: 172).

У складу са свим наведеним, сматрамо да је део Франсисових исказа обликован као солилоквиј. Користећи тај термин, мислимо на технику

9 У Нетфликсовој серији је то Зои Барнс.

10 Како то објашњава Четмен дневничке забелешке и писма по својој форми не захтевају конструисање наратора. Они се разликују по адресату: писмо се обраћа назначеном кореспонденту, а у дневнику се у највећем броју случајева аутор обраћа сам себи (Chatman 1973: 169).

прозног солилоквија, што није типична и честа романескна техника. Као и у драми, други јунаци у роману немају свест о садржају солилоквија, нити је он њима упућен. Прозни солилоквиј чини комплекснијим чињеница да је он чисто вербалан исказ, па не можемо да га чујемо као што је то случај у позоришту или серији. Због тога, за солилоквије Франсиса Уркарта не бисмо рекли да представљају ни говор ни мишљење, већ стилизовану форму која се налази између та два (исто: 181). Граничности њихове форме у Добсовом роману доприноси и то што неки од исказа имају особине дневничких белешки, па можемо рећи да се налазе на размеђи између писане/изговорене речи и размишљања јунака. Једна од одлика прозног солилоквија је и то да је увек означен и јасно издвојен од остатка текста, што је у роману *Кућа од караѿа* учињено курзивом.

Функција солилоквија у Добсовом тексту иста је као у серијама: њима се остварује зближавање главног јунака са читаоцима. Међутим, откуд ова техника, која је специфична за експресионистичке поетике, каква је она Вирџиније Вулф или Фокнера, у једном у целости реалистичном бестселер роману? Одговор је: из драме, и то из Шекспирове драме *Ричард III*, која је послужила као инспирација писцу и креаторима серија. Мишљења смо да је техника солилоквија једна од најчвршћих формалних веза која повезује наведена дела.

Као и у серијама *Кућа од караѿа* и у Добсовом роману, Шекспирова историјска драма почиње на неубичајен начин – солилоквијем главног јунака. У њему нам Ричард предочава политичке прилике, али и сплетке које је већ заподенуо не би ли се домогао власти. Он недвосмислено каже публици: „Одлучио сам да будем зликовац” (Šekspir 1963: 128). Успоставивши квази конспиративни однос са гледаоцима, Ричард од нас чини своје саговорнике, али и своје саучеснике. Он заводи и разоружава публику својом искреношћу и аморалношћу, доказујући, како прича буде одмицала, да је он суверени редитељ ове крваве игре моћи.

Како наводи Костић, Шекспир је Ричарда обликовао и под утицајем Порока из средњевековних моралитета (Костић 1994: 180), који је, такође, техником директног обраћања покушавао да заведе гледаоце и наведе их на криви пут. Већ у *Ричарду III*, у рано модерно доба, испод наноса тјудорског мита и идеје о краљу као божјем намеснику, назире се уплив реал политике. Иако Ричард на крају драме страда, а тјудорски мит бива потврђен доласком Ричмонда, остаје отворено питање о политици као аморалној бескомпромисној вештини, која је заводљивог макијавелисту довела до круне.

Формални поступак пробијања четвртог зида у директној је вези са једном од главних особина тиранина – „способношћу да пробије пут у умове људи у свом окружењу, без обзира на то да ли они то желе. [...] Нико не може да га задржи ван свог ума” (Grinblat 2020: 74). Вероватно је у томе и кључ преношења овог поступка кроз векове и медије: директно обраћање публици природно произилази из заводљиве и манипулативне природе тиранина, од Шекспировог времена до данас.

Закључак: у потрази за Ричмондом

Доминик Мојси, говорећи о *Кући од карата*, каже да се „оно што је на почетку била само јетка критика британских политичких елита претвара [се] у универзално размишљање о кризи демократије у западном свету” (Мојси 2016: 22). Делује нам да није посреди само криза америчке демократије већ песимистично виђење политике уопште. Оно је свој првобитни драмски одраз нашло у лику Ричарда III, а своју злокобну кулминацију достигло у лику Франсиса и Клер Андервуд. У *Ричарду III* добро побеђује у лику Ричмонда, а у британској серији Том Мејкпис, нови премијер, доноси наду у часније и праведније руковођење. За разлику од њих, америчка серија не оставља ни трачак оптимизма – у савременом контексту *Ричард III* остаје на власти у обличју председнице Клер Андервуд. Након што порази свог последњег непријатеља Дага, преостаје да Клер упути још један претећи поглед, погледавши директно у камеру. „Шекспир је сматрао да тирани немају дуго трајања. Колико год лукави били док се успињу на власт, показују се изненађујуће неспособним да владају кад се домогну власти” (Grinblat 2020: 156). Америчка председница представља унапређену верзију тиранина: она је знала како да се домогне власти, али зна и како да је задржи.

Пратећи цитате и тематско-мотивске везе, као и поступак пробијања четвртог зида, успоставили смо везу између Шекспирове драме и скоро пет векова млађих ТВ серија, а уједно и између елизабетанске Енглеске и савременог западног света, који деле запитаност над сличним питањима политике и морала. У том дијакхронијском низу, може се пратити нарастајући песимизам: политика постаје све суровија и бескрупулознија, а могућност да њени главни актери могу бити побеђени готово да ни не постоји. Међутим, управо нам оваква, макар и онеспокојавајућа освртања унатраг, могу помоћи да боље схватимо себе и своје друштво не бисмо ли, пред свима онима који нам се ричардовски обраћају, били самосвесни субјекти, а не неми посматрачи.

Литература

- Bečanović Nikolić, Zorica (2017) „Transmedijalno putovanje Ričarda III na kraju dvadesetog veka”. U *Šekspir i transmedijalnost*, ur. Nevena Daković, Ivan Medenica i Ksenija Radulović, str. 31–41, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1993) *Reading Narrative Fiction*, New York: Macmillan Publishing Company.
- Daković, Nevena (2018) “TV serije: od geopolitike do geokritike”. *Zbornik radova FDU* br. 33, str. 93–96, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Dobbs, Michael (2014) *House of Cards*, Illinois: Sourcebooks.
- Grinblat, Stiven (2020). *Tiranin: Šekspir o politici*, Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Makijaveli, Nikolo (2003) *Vladalac*, Beograd: IP knjiga.
- Malvi, Lora (2017) *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar.
- Mojsi, Dominik (2016) *Geopolitika televizijskih serija: ili pobeda straha*, Beograd: Clio.
- Radulović, Ksenija (2019) *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu.
- Sanders, Julie (2015) *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Taylor and Francis.
- Šekspir, Viljem (1963) „Makbet”, prev. Velimir Živojinović. U *Celokupna dela Viljema Šekspira*, Tragedije, Beograd: Kultura.
- Šekspir, Viljem (1963) „Ričard Treći”, prev. Živojin Simić i Sima Pandurović. U *Celokupna dela Viljema Šekspira*, Istorijske drame, Beograd: Kultura.
- Костић, Веселин (1994) *Сиваралашииво Виљема Шекспира 1*, Beograd: СКЗ
- Миловановић, Александра (2005) *Модели нарације у жанру: филмски жанрови и жанрови телевизијских серија*, докторска дисертација, ФДУ, Универзитет уметности у Београду, Београд.

Веб извори

- Crouch, Ian (2013) “Richard III’s House of Cards”. *New Yorker*, 5. february 2013. dostupno na: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iiis-house-of-cards> [Pristupljeno: 11. 4. 2022].
- Daily Mail (2007) “House of Cards actor Ian Richardson dies in his sleep”, 9. february 2007. dostupno na: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/>

article-435108/House-Cards-actor-Ian-Richardson-dies-sleep.html [Pristupljeno: 7. 4. 2022].

- East, Ben (2014) “House of Cards creator Michael Dobbs on the dark arts of politics”. *The National*, 27. march 2014. dostupno na: <https://www.thenational.ae/arts-culture/television/house-of-cards-creator-michael-dobbs-on-the-dark-arts-of-politics-1.215307> [Pristupljeno: 12. 10. 2018].
- Greenblatt, S (2016). “Shakespeare Explains the 2016 Election”. *The New York Times*, 8. october 2016. dostupno na: <https://www.nytimes.com/2016/10/09/opinion/sunday/shakespeare-explains-the-2016-election.html> [Pristupljeno: 9. 10. 2018].
- Indie Wire (2014). “Kevin Spacey Q & A: ‘House of Cards’ Wouldn’t Exist Without Richard III, Focus of Self-Released Doc (VIDEO)”, 2. may 2014. dostupno na: <https://www.indiewire.com/2014/05/kevin-spacey-q-a-house-of-cards-wouldnt-exist-without-richard-iii-focus-of-self-released-doc-video-192386/> [Pristupljeno: 12. 4. 2022].
- Chakelian, Anoosh (2015). “House of Cards creator Michael Dobbs: ‘I must have sold my soul’». *New Statesman*, 7. july 2015. dostupno na: <https://www.newstatesman.com/politics/uk/2015/07/house-cards-creator-michael-dobbs-i-must-have-sold-my-soul>. 3. october 2017 [Pristupljeno: 11. 4. 2022].

ТВ серије:

- *House of Cards* (1990) Created by Andrew Davis and Michael Dobbs, UK: BBC.
- *House of Cards* (2013-2018) Created by Beau Willimon, USA: Media Rights Capital (MRC), Netflix, Panic Pictures (II), Trigger Street Productions.
- *The Final Cut* (1995) Created by Andrew Davis and Michael Dobbs, UK: BBC.
- *To Play the King*. (1993) Created by Andrew Davis and Michael Dobbs, UK: BBC.

SHAKESPEARE EXPLAINS HOUSE OF CARDS: BRITISH AND AMERICAN TV SERIES AS APPROPRIATIONS OF KING RICHARD III AND MACBETH

Abstract

This paper analyses Netflix TV series House of Cards (2013–2018) and the British trilogy of the same title (1990, 1992, 1995) as appropriations of Shakespeare's history play King Richard III and tragedy Macbeth. The analogy between Richard III and the TV shows is better grounded than the one with Macbeth. Frank Underwood and Francis Urquhart, unlike Macbeth and other tragic heroes, do not have strong inner conflict. Both are, as Richard himself, charming and witty machiavellists trying to seduce the audience by breaking the fourth wall. Francis' wife Elizabeth could be understood as a Lady Macbeth figure, though Claire Underwood is a more complex character, being more similar to Macbeth himself than to his wife. The BBC series cites Richard III directly several times, while the American version makes no explicit links. In addition, there is also a formal technique which strongly connects House of Cards with Shakespeare, namely direct addressing: Richard III begins with the protagonist's soliloquy, as do the Netflix and the BBC series. It is also the case with Michael Dobbs's novel House of Cards, which both series are based on. Unlike Sex and the City, Modern Family, Fleabag and other series that owe direct addressing to television hybridization of genres, House of Cards appropriates this technique from the famous history play. From Shakespeare to House of Cards, the vision of politics is being more and more pessimistic, culminating with the Netflix series, which reflects a big crisis of democracy in Western societies, leaving us with no hope; in other words, with no Richmond in the end.

Key words

House of Cards, Shakespeare, King Richard III, Macbeth, politics

