

Ана М. Андрејевић¹
Универзитет у Приштини с привременим
седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност

ШЕКСПИР И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ НА ПРИМЕРУ ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ ПРАЋКЕ И СТРЕЛЕ²

Апстракт: Шекспирова дела историјски припадају елитној култури, али покушаји да се она прилагоде и интегришу у популарну културу увек су актуелни. Његови наративи имају толики значај за светску културу да се спонтано генеришу у многобројне адаптације и наставке ефектом лавине (snowball effect), у значењу Рајанове, како у оквиру истог медија тако и у другим медијима. У почетним фазама прераде Шекспирових дела адаптације су биле интрамедиијалне. Међутим, оне се од романтизма реализују и у другим медијима, односно долази до ремедијације ради осавремењивања и контекстуализације. У доба електронских и нових медија Шекспирове драме се преобликују кроз различите медијске платформе, а познати садржаји транспонују се на разнолике начине. Многобројне интермедиијалне и трансмедиијалне адаптације присвајају препознатљиве топове, ликове или радње и граде нове наративе који често немају уметнички карактер. Насупрот томе, канадска телевизијска серија Праћке и стреле (Slings and Arrows) издваја се наглашавањем трајне уметничке вредности Шекспировог наратива у сваком медију. Три сезоне серије приказују изазове фикционалног позоришта, док припрема продукције три велика Шекспирова комада: Хамлета, Магбета и Краља Лира. У том контексту, сведоци смо процеса ремедијације који подразумева интеграцију једне медијске форме у другу. Представљањем основних карактеристика позоришта и истицањем његове уметничке природе, серија

¹ ana.andrejevic@pr.ac.rs

² Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 4451-03-66/2024-03/200184). Рад је у скраћеној и прилагођеној верзији усмено саопштен на дванаестој међународној научној конференцији *Језик, књижевност и медији* на факултету за стране језике Алфа БК Универзитета 26 – 27. 05. 2023.

Праћке и стреле истовремено постаје поучни и забавни медијски формат. Циљ рада јесте да расветли начин и ниво успешности процеса ремедијације у контексту Шекспировог аутентичног наратива. Истраживачки метод ослања се на теорију ремедијације Болтера и Грусина, као и на концепте интермедијалности и трансмедијалности Рајанове и Џенкинса.

Кључне речи: Шекспир, драма, позориште, интермедијалност, ремедијација, трансмедијалност, Праћке и стреле, телевизија.

Увод

Канадска телевизијска серија *Праћке и стреле* (*Slings and Arrows*) емитована је између 2003. и 2006. године и од тада најављује наставак снимања због великог интересовања публике.³ Она приказује живот чланова фикционалног позоришта *Нови Барбиц* у Онтарију у току три сезоне док припремају продукције три различите Шекспирове драме: *Хамлета*, *Магбета* и *Краља Лира*. Користећи Шекспиров језик на позоришној сцени и изван ње, серија испитује значај Шекспира за модерно доба и његов статус у канадској култури (Osborne, 2011: p.2). Познати драмски стихови и ликови Вилијама Шекспира створени за позориште оживљавају у новом медију, те тако путем ремедијације добијамо занимљиву интермедијалну творевину. Наменски структурирана као триптих, серија почиње да истражује теме рођења и младости у првој сезони и фокусира се на нестабилност ликова повлачећи паралелу са дешавањима у *Хамлету*, затим приказује живот и зрело доба у другој сезони са фокусом на људску слабост и страх, чиме се указује на *Магбета* и, коначно, бави се темама старости и смрти у трећој сезони са сталним алудирањем на *Краља Лира*. Свака сезона има различиту уводну музичку шпицу као хумористични лајтмотив драме која се у тој сезони обрађује. На споредним сценама овог позоришта, као у својеврсном подзаплету, посматрамо продукције и других Шекспирових дела као што су *Сан летње ноћи* и *Ромео и Јулија*.⁴

³ Сценаристи ове серије су Сузан Којн (Susan Coyne), Боб Мартин (Bob Martin) и Марк Мекини (Mark McKinney). У њој играју познати канадски глумци и глумице, а серија је проглашена за једну од десет најбољих телевизијских серија у првој деценији XXI века у Канади. Добила је бројне националне награде и остала једна од критички најцењенијих телевизијских програма у Канади.

⁴ Федерсон и Ричардсон сматрају да ове драме имају засебан простор у серији јер су се оне махом изучавале у канадским школама у прошлом веку. Дrame које имају политичку позадину (*Отело*, *Млетачки трговац* или *Тит Андроник*) нису биле у школским програмима нити се помињу у серији, чиме се алудира на канадску пропаганду мултикултуралности. Међутим, серија се критички односи према овом концепту, будући да приказује ликове попут нигеријског изабег-

Серија је фокусирана на класичне медије и њихов позитивни утицај на публику, али у исто време, тенденциозно и пророчки, она указује на све већи уплив комерцијализма и конзумеризма у културу. Осим тога што је врло вешто прожета теоријским поставкама драме, позоришним конвенцијама и књижевним анализама Шекспирових драма, серија прати ликове који се могу поистоветити са Шекспировим херојима и хероинама јер имају истоврсне дилеме, унутрашње борбе или љубавне проблеме. Ово пресликавање узвишених шекспировских тема на животе обичних људи (старих и младих, образованих и не) само иде у прилог чињеници да Шекспир може бити свачији и увек савремен. Чак и без теоретског знања о његовом стваралаштву, глумци и различита публика показују разумевање његовог текста емотивним реакцијама. Аутори серије тиме показују да је емоција, ако се искаже на прави начин кроз Шекспирове стихове, ванвременска, универзална и катарзична у класичном аристотеловском смислу. Међутим, оно што серија упоредо приказује јесте глобални суноврат културе: у позоришту мјузикли постају основни жанр фестивала због материјалне добити, а озбиљне позоришне глумице играју детективке у галаксији, краљице гуштера и друге неозбиљне улоге у телевизијским серијама из егзистенцијалних разлога. Иако главни јунак серијала Џефри Тенант, кога игра глумац Пол Грос (Paul Gross), телевизију назива *идиотском кутијом* (енгл. *idiot box*), она постаје комерцијална машинерија са којом позориште не може да се такмичи. Серија се завршава наговештајем могућег опстанка класичног позоришта и аутентичног Шекспира захваљујући појединцима који остају доследни правим уметничким вредностима.

Протагонисти серије (Џефри, Оливер, Чарлс и други) заступају вредност, важност и уметничку моћ Шекспира и његових драма, односно оригиналног драмског текста. Залажу се за емоционални реализам у извођењу, сличан оном који Хамлет захтева од глумца да не би прекорачили границе природе:

Јер свака таква претераност промаши циљ глуме, чији је задатак, у почетку и сад, био и јесте да буде, тако рећи, огледало природе: да врлини покаже њено сопствено лице, пороку његову рођену слику, а самом садашњем поколењу и бићу света његов облик и отисак. (Šekspir, 1966a:pp.284–285)

лице Нахума који ради као обезбеђење у позоришту, а био је управник позоришта у својој земљи, или боливијских музичара који не могу натраг у своју земљу због диктатуре, али не могу остати ни у Канади због визе. Име Нигеријца Нахума асоцира на Нахума Тејта (Nahum Tate), енглеског песника из XVIII века који је постигао славу адаптацијом *Краља Лира* у комедију (цитирано у Fischlin, 2014:p.297).

Џефри сматра да глумци само искреним и емотивним реализмом могу допрети до публике, те им нису потребна никаква додатна средства на сцени да би то постигли. Серија доказује овакав ефекат речи и глуме на публику. Питер Брук је рекао: 'Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном позорницом' (Brook, 1996:p.7).⁵ По узору на његову дефиницију позоришта, Џефри Тенант именује тај концепт *празна кутија* и каже: 'Наш задатак је да је напунимо бесом и екстазом. И револуцијом' (цитирано у Wareh, 2015:p.274). То је најексплицитније приказано у последњој епизоди треће сезоне серије када глумци изводе трагедију *Краљ Лир* у цркви без професионалне сцене и великог аудиторијума, чиме доказују чисти уметнички потенцијал књижевног текста и глуме. Заправо, 'постојање ова три елемента: *сцене, глумца и публике* неопходан је предуслов постојања било каквог позоришта' (Kulić, 2019:p.92).

Ремедијација, интермедијалност, трансмедијалност

Маршал Меклухан, па затим и Џеј Дејвид Болтер и Ричард Грусин наводе да је сваки медиј резултат ремедијације услед контакта са другим медијем (Baetens & Martínez, 2015:p.291). Болтер и Грусин у својој значајној студији *Ремедијација: разумевање нових медија* дефинишу ремедијацију као процес увођења једне медијске форме у другу, када се стари медиј освежава а нов дефинише (Bolter & Grusin, 2000:p.47). Као поткатегорија интермедијалности, ремедијација заправо указује на стално прожимање медија, чак и након тога када нови медиј развије своје изражајне форме. Динамика међу медијима је неизбежна, те мономедијалност готово и не постоји:

Новији и старији медијски облици настављају да позајмљују једни од других све док остају део растуће медијске економије... Класични холивудски филм је ремедијирао књижевност деветнаестог века (нпр. романе Дикенса, сестре Бронте, Игоа и тако даље) препричавајући њихове приче у новом визуелном медију. Истовремено, филм је позајмио и креативно преобликовао драмски лук раније мелодраме како би створио стандардни такозвани филм у три чина. Ремедијација не мора бити ропско позајмљивање; може и често укључује креативно, па чак и радикално преобликовање. Савремени дигитални облици преобликују мноштво различитих облика из старијих медија, који сами по себи остају важни у данашњој медијској економији. (Ryan et al, 2014:p.442)

⁵ Сви наводи непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

Ремедијација се често поистовећује са адаптацијом, посебно када се адаптација врши у другом медију као што је случај са филмским адаптацијама књижевних текстова. Међутим, тада можемо говорити и о интермедиијалности (Rippl, 2015:pp.403–404). Текстурални наратив прате многи невербални елементи у филму или телевизијској серији (музика, плес, специјални ефекти, зумирани кадрови и остало) и на тај начин се наратив може разгранати или сузити и знатно удаљити од оригинала. Уколико смо упознати са оригиналним текстом који се преноси у нови медиј, можемо пратити адаптацију и уочавати разлике и сличности кроз медије (Rippl, 2015:p.408). То је случај са серијом *Праћке и стреле*. Она од нас захтева активно учествовање у проналажењу директних и индиректних интертекстуалних и интермедиијалних веза са Шекспировим драмама.

Када се у једном медију примењују законитости и правила другог медија, говоримо о интермедиијалности, што у модерном технолошком добу најчешће значи и мултимедиијалност. Интермедиијалност не би требало да дефинише односе између аутономних медија, већ да идентификује унутрашњи плуралитет сваког медија.⁶ Готово све Шекспирове драме адаптиране су преко различитих медијских платформи, укључујући радио, филм, телевизију, визуелну уметност, стрипове, рекламе и бројне електронске и интерактивне формате. Са интензивним развојем медија и успостављањем њихових веза са разноврсним уметностима, интермедиијално проучавање постало је значајан аспект и књижевних истраживања.⁷ Познати наративи транспонују се у други медиј, који диктира начин транспозиције и преобликовање оригиналног наратива. Ирина Рајевски истиче да се интермедиијалност у књижевности може посматрати кроз медијску транспозицију (извора у адаптацију), комбинацију медија и интермедиијалну референцу, која је најближа интертекстуалности (Rajewsky, 2005:pp.51–52). Интермедиијалност је блиска интертекстуалним, транстекстуалним и хипертекстуалним приступима у књижевности, који у сваком делу препознају мрежу односа и утицаја са другим делима. Хипертекстуалност би била најближа интермедиијалности, будући да подразумева транзицију једног жанра у други, попут романа у филм, драме у мјузикл и тако даље, па 'у овом смислу, интермедиијална адаптација је форма хиперадаптације' (Fischlin,

⁶ Дик Хигинс (Dick Higgins) је први употребио термин интермедиијалност 1966. године када је говорио о делима руског симболизма, у којима су елементи различитих естаблираних уметничких форми концептуално спојени а не супротстављени (Rajewsky, 2005:p.51).

⁷ 'Развој технологије подстакло је нараторологе, како теоретичаре тако и практичаре, да разматрају начине на који наративи делују на публику кроз различите медије, али и да покушају да исту причу *исприповедају* различитим техничким и уметничким средствима.' (Petković, 2020:p.28)

2014:р.20). Интермедијално проучавање књижевности не тиче се само односа између текста и његових облика у различитим медијима, већ указује на трансгресију традиционалних граница међу уметностима и приказивање нових значења. У књижевној теорији, таква врста проучавања доводи у везу књижевност, позориште, филм, телевизију и нове медије. Књижевност се темељи на говорном и писаном језику, позориште на игри глумаца на ограниченем тродимензионалном простору, а телевизија на емисији засењеног светла и звука, па ипак све заједно могу постојати интеракцијом различитих форми медија, односно конвергенцијом медија у Џенкинсовом значењу.⁸ Интеракција медија и улога коју имају у комуникационом процесу постмодерног друштва је ‘трансформисала и књижевне студије у више интердисциплинарно поље’ (Rippl, 2015:р.19). С тим у вези, Стивен Гринблат истиче:

Доминантни медији нашег времена – телевизија, филм и популарна музика – зависе, као и елизабетинско позориште, од пресека уметности: речи, слике, музике, плеса. Наше велике уметничке форме су највећим делом удружени подухвати и зависе од стваралаца из различитих стручних области, који говоре и раде једни са другима, и крајње је време да научници почну да раде исто. (цитирано у Fischlin, 2014:рр.14–15)

Са појавом нових медија и ширењем наратива кроз њих, посебно када се исти текст генерише кроз медије у нови артефакт који мења првобитно значење и деловање на публику, почиње ‘континуирано експериментисање са трансмедијалном креативношћу’ (Bickley & Stevens, 2021:рр.5–6). Хенри Џенкинс дефинише трансмедијалност као обликовање садржаја кроз различите медијске форме, при чему сваки медиј даје свој допринос развоју приче. Трансмедијалност је шири концепт од интермедијалности, јер не разматра само интермедијалне транспозиције, на пример романа на филм, него и ванмедијске специфичности које се појављују истовремено у више медија (Petković, 2020:р.34). Данашња популарност трансмедијалних пројеката резултат је економске, а не искључиво уметничке природе. Америчка теоретичарка Мери Лор Рајан истиче да пренос наратива са једне на другу медијску платформу може довести до преобликовања оригиналне приче кроз проширивање, модификацију или транспозицију, па тако долази до промена носиоца приче

⁸ Џенкинс је издвојио пет конвергенцијских процеса у савременом друштву: технолошки, економски, друштвени, културолошки и глобални, те њима објаснио медијаморфозу. Због убрзаног раста канала комуникација, медији ће стално бити повезани једни са другима и користити различита начела приповедања и креирања садржаја да би добили медијску публику која одговара њиховим потребама (Jenkins, 2006).

као и елемената саме приче (Ryan, 2004). Иста прича не може се пренети на истоветан начин у позоришту и преко књижевног дела, у говору или роману на хиљаду страница, у двочасовном филму или у телевизијској серији која се емитује много година (Rippl, 2015:p.39).⁹ Оно што трансмедијално приповедање мора задржати јесте доследност сценарија, заплета или лика.

Будући да је телевизија као медиј настала адаптацијом и преузимањем елемената других медија, пре свега позоришта, филма, радија и књижевности, само интермедијалним и трансмедијалним приступом можемо истраживати телевизијске серије (Rippl, 2015:p.498). Телевизијске драме могу да пренесу наративну комплексност и суптилну карактеризацију ликова које се постижу у најбољим књижевним делима. Мартин Шустер сматра да је овај медиј достигао зрелост и да је коначно у стању да произведе ‘озбиљну, искрену и одрживу уметност – уметност, која заузврат захтева озбиљно и континуирано размишљање’ (цитирано у Winckler & Huertas–Martín, 2021:p.27). Наиме, он не даје уметнички статус телевизији као медију, већ сматра да је телевизија у стању да произведе уметничке садржаје. Шустер пре свега мисли на телевизијске серије и истиче да се оне могу поредити са великим романима и филмовима по форми и функцији. Петковић наводи да је телевизија ББС 2 (BBC 2) започела свој рад емитовањем серије *Сага о Форсајтима* и наставила је да приближава књижевна дела слитистичке културе ширим слојевима друштва: ‘Упркос гласовима критике да је таква адаптација нека врста бласфемije, историјски гледано, и Шекспир је правило уступке публици која је долазила у његов *Глоб театар*, користећи познате приче као материјал за своје драме.’ (Petković, 2020:p.55)

Доминик Мојси у студији *Геополитика телевизијских серија* (Mojsi, 2016) истиче да су телевизијске серије главне одреднице културе и пореди их са фелтонима из XIX века, а њене сценаристе са најбољим романсијерима који данас анализирају друштво и савремени свет. Телевизијске серије не могу се класификовати као уметност према начелима Пјера Бурдјеа, који под тим појмом подразумева ограничено поље културне продукције. Међутим, Кристофер Андерсон сматра да савремени критичари почињу прихватати идеју да се телевизијске серије могу посматрати као уметничко дело (цитирано у Edgerton & Jones, 2008:p.24).

⁹ Као типичан пример трансмедијалног приповедања Риплова наводи различите верзије филмова о *Ромеу и Јулији* те *Хамлету* и закључује да су у њима приметне оне трансформације наратива о којима говори Џенкинс: позадинске приче преузимају примат, споредни ликови постају главни итд. То варира према могућностима медија, циљној публици и културолошким приликама (Rippl, 2015:pp.416–419)

Ремедијација, интермедијалност и трансмедијалност у серији *Праћке и стреле*

Контакт и преузимање између медија треба да буде лако уочљиво да бисмо говорили о концепту интермедијалности, а то можемо установити на примеру серије *Праћке и стреле*. Она првенствено својим насловом указује на интертекстуалну па и интермедијалну везу са драмом *Хамлет*, јер је ова синтагма преузета из чувеног монолога 'Бити ил' не бити'. Интермедијално преобликовање Шекспировог наратива кроз епизодичну структуру телевизијске серије, као и прилагођавање њеним генеричким захтевима, масовном тржишту и масовним медијима, успешно је реализовано кроз ову серију у мултимедијалном споју књижевности, позоришта и телевизије. Сценаристи серије паметно су искористили ресурсе телевизије да реконфигуришу Шекспира за XXI век. Преко серијске природе телевизије као медија који користи секвенце и сезоне, у овој серији видимо опсежније истраживање концепта интермедијалног представљања, сматра Озборнова (2011:р.1). Наиме, серија успешно задржава карактеристичне квалитете позоришне продукције и позоришне перипетије, док се прилагођава захтевима да кроз епизоде активно и континуирано тестира услове трансфера Шекспира из позоришта на телевизију, а све то супротстављајући позоришне идеале телевизијским праксама. Озборнова додаје да прва сезона серије приказује Шекспирова дела као ванвременска али и комерцијализована, јер савременост доноси колизију позоришта, телевизије и биоскопа у културолошком простору. Друга сезона покушава да окарактерише телевизију као неуметнички медиј маркетинга и потенцира на позоришној спонтаности и вредности, али у исто време указује на немогућност заустављања темпа и имица који оснажују телевизијске програме. Трећа сезона бави се питањима нестанка аутентичног позоришта и опстанка филма, телевизије и музичког позоришта.

Ремедијација на примеру ове серије приказује како позориште може успешно бити пренето у нови медиј као што је телевизијска серија: 'Конзервативни приступ барду и његовом делу дат је у новој интермедијалној форми – са циљем да прикаже романтичну, либералну и хуманистичку концепцију позоришта' (Fischlin, 2014:р.273). Осим тога, у серији видимо примере унутрашње трансмедијалности када се исти садржај представља кроз различите медије па иста информација добија другачије димензије у новинским ступцима, телевизијским вестима или радио-програму. Сама серија је трансмедијално преобликована у бразилском римејку *Бука и бес* 2009. године, али и у различитим

видео-форматима, подкастима, интеракцији са фановима путем блогова и твитова, те је наставила да постоји дуго после завршетка треће и последње сезоне 2006. године.

Комбинација медија у серији *Праћке и стреле* манифестује се у споју Шекспировог текста који се користи приликом припремања представа у имагинарном позоришту, а све у оквирима епизодичне телевизијске серије, док се интертекстуална референца односи на оригинални Шекспиров текст који се изговара приликом његовог увежбавања за представе, али и у приватном животу глумца. Осим тога, серија преиспитује и разноврсну публику, те показује како медији утичу на њену трансформацију: 'Преображај публике видљив је у свакој сезони: од успаваних конзумерата претварају се у активне гледаоце' (Makaryk & Prince, 2017:p.55).

Прва сезона

Прва сезона истражује културни простор у коме се судара неколико медија (позориште, телевизија и биоскоп) са посебним освртом на општи сукоб уметности и комерцијализма. Покушај опстанка чисте позоришне уметности приказује се у првој епизоди серије кроз *Позориште без новца* (*Theatre Sans Argent*), које нервно растројен Џефри губи због неплаћених рачуна. Џефри је у овој сезони представљен као пародија Хамлета, али је и 'лик који се суочава са многим истим битним борбама' (Wareh, 2015:p.269). Због његовог драматичног чина (везивање ланцима за врата позоришта да га не би затворили) настала је велика помпа у медијима, а он је постао популаран до те мере да му се нуди новац за наставак рада. Тадашњи уметнички директор позоришта *Нови Барбиц*, Оливер Велс, кога у серији игра глумац Стивен Уимет (Stephen Ouimette), посматра Џефријев чин на вестима, пореди га са великим Шекспировим јунацима и каже: 'Е, ово је позориште.' Сензационалистичке вести у медијима и популарност парадоксално могу унапредити независну уметност, али Џефри је свестан да се тиме губи слобода и чистота уметности. Приступачност телевизије и приказ реалних догађаја одвлачи публику од позоришта, али телевизија има могућност да утиче на позоришну публику, што постаје круцијално за опстанак ове културне институције, закључује Озборнова (2011:p.5). У трећој епизоди прве сезоне Џефри изјављује како позориште треба да провоцира а не анестезира, али је свестан радикалне и негативне промене која се дешава у позоришту. Разочаран због такве реалности, он каже да је постало важно само да се троши новац у продавници сувенира и пуне касе. Том приликом

он цитира Магбетове речи упућене доктору: 'Од тога / Лек да јој нађеш... спереш с душе / Опасну твар ту' (Šekspir, 1966с:р.331), алудирајући на потребу прочишћења културе.

Један од главних ликова ове серије јесте признати уметнички директор фестивала Оливер Велс, који умире у првој епизоди, али се као дух појављује кроз читав серијал.¹⁰ Попут духа из *Хамлета*, он прогања свог метафоричног сина Џефрија и тражи да га освети јер га је позориште убило (Fischlin, 2014:р.276).¹¹ Оливер је завештао своју лобању позоришту у случају смрти како би се увек користила као реквизит у извођењу *Хамлета*. Он тиме исказује исту жељу као и Хамлетов дух – да не буде заборављен. Оливер је изгубио интересовање за своју уметност и позориште па га на почетку прве сезоне видимо како невољно режира *Сан летње ноћи* десети пут, јер не види ни тренутак истине у најновијој продукцији. Штавише, радије би гледао хокеј на телевизији док траје премијерно извођење представе. Наиме, он увиђа мањак интересовања публике за позориште и свестан је њене све веће зависности од телевизије. Позоришни претплатници не долазе на представе, већ остају код куће да би пратили утакмицу на телевизији, што чине и запослени у позоришту. Публика која дође у позориште незаинтересована је за саму представу, слуша утакмицу на радију као министарка културе, или се забавља гледањем кроз двоглед у груди глумице као министаркин супруг, који се на крају и успава.

Негативна слика комерцијализације културе приказана је кроз активност редитеља и менаџера, који више мисле о заради и *дизнификацији* фестивала, али и кроз изведбу неталентованих глумаца (Klett, 2012:р.1). Менаџер позоришта, Ричард Смит Џонс, кога у серији игра глумац Марк Мекини (Mark McKinney), хвали одабир Шекспирових драма за фестивал и каже да је то добар избор из академског аспекта. Међутим, класичне драме представљају ризик за позориште из комерцијалног разлога, те предлаже додатак од три мјузикла да би се осигурала публика. Он, такође, издаје просторије позоришта различитим корпорацијама за њихове промоције.¹² Главни антагониста

¹⁰ Његово име алудира на великане који су играли Шекспирове улоге – Орсона Велса и Лоренса Оливијеа.

¹¹ Свештеник на Оливеровој сахрани више говори о изопачености у позоришту него о самом покојнику, чиме аутори серије алудирају на некадашње црквене проповеди о неморалности позоришта.

¹² Осим тога, уметнички редитељи у позоришту држе радионице комерцијалистима како би им помогли да се носе са стресним ситуацијама на послу. Џефрију је ова пракса на почетку потпуно апсурдна, али полазник радионице Тери чита познат Магбетов монолог са таквим емоцијама у гласу да дубоко потресе све присутне. У овој сцени први пут у серији чује се харфска му-

серијала је авангардни редитељ Дерен Николс, кога у серији игра глумац Дон Мекелар (Don McKellar). Он тежи сензационализму по сваку цену, назива *Хамлета* мртвим текстом и сажаљева позориште као 'тужан, мали медиј који се мучи да буде слушан. Више људи слуша радио него што иде у позориште. А нико не слуша радио' (Osborne, 2011:pp.6–7). Америчка менаџерка Холи Деј, коју у серији игра глумица Џенифер Ирвин (Jennifer Irwin), покушава да начини *Шекспирвил* од фестивала и уврсти високобуџетне мјузикле у репертоар. Аутори серије тиме алудирају на контроверзну комерцијализацију канадског *Стратфорд фестивала* од стране Ричарда Монета, који је од ове институције начинио туристичку атракцију управо захваљујући мјузиклима (Osborne, 2011:p.6). Поред тога, наглашавајући америчко порекло Холи и суперстара који треба да игра *Хамлета*, аутори серије имплицирају да највећа претња у комерцијализацији позоришта долази из Америке. До краја серијала постаће јасно да томе доприносе и масовни медији, као и млађе генерације жељне кратких, забавних и сензационалистичких форми. Популаран и млад холивудски глумац Џек Кру, кога у серији игра Лук Кирби (Luke Kirby), доведен је да игра *Хамлета* у позоришту, али његово филмско искуство и амерички стил глуме не могу се успешно применити на сцени без драстичног прилагођавања. Наиме, он није глумио у позоришту и не зна како да игра пред публиком, па чак признаје да одлази у биоскоп и гледа своје филмове како би видео реакцију публике (Сезона 1, епизода 3). Џек је свестан да улога *Хамлета* изграђује кредибилитет сваког глумца чак и у Канади, чиме се омаловажава канадска позоришна сцена.¹³ Он је несигуран и уплашен због начина на који ће извести чувени *Хамлетов* монолог, јер ће га по томе поредити са свим великанима који су играли *Хамлета*. Џефри му помаже да емотивно изговори стихове и убеди публику да у њих верује, јер трансформација публике и самих глумаца и јесте основна функција позоришта. Као упечатљив пример трансформације позоришне публике у првој сезони можемо навести сцену са немирним и незаинтересованим средњошколцима који занеме пред изванредном глумом Елен Фаншо у улози Гертруде. Лик Елен у серији игра глумица Марта Бернс (Martha Burns). Глумци у серији долазе до пуног разумевања Шекспировог

зика која се 'користи током све три сезоне да наговести да се на сцени дешава нешто инспиративно. Камера сече напред-назад између крупног плана ка Терију и његовој публици у радионици, чији изрази лица показују људску бригу због онога што им текст преноси. Камера се, такође, први пут окреће укруг око Терија, приказујући само задњи део његове главе и под како би фокус још више био на речима које изговара' (Wareh, 2015:pp.277–278).

¹³ Аутори серије то чине циљано и иронично да би указали на неправедан статус канадске културе међу земљама енглеског говорног подручја.

текста кроз читање и пробу, али изводе само један део представе да би се прилагодили форми телевизијске серије. Одређене могућности телевизијског начина снимања имају и своју добру страну, па нам крупни кадрови приказују фацијалне експресије глумаца до ситних детаља које не можемо приметити у самом позоришту, јер нам и друге ствари одвлаче пажњу.

Најупечатљивија сцена прве сезоне којом се исмевају неталентовани а повлашћени глумци јесте она у којој Клер Донер не може да се поистовети са улогом Офелије и невешто симулира њено лудило поистовећујући га са стањем омамљености приликом конзумирања марихуане. Лик Клер у серији игра глумица Сабрина Грдевић (Sabrina Grdevich). Џефри је згрожен њеним покушајем трансформације и не успева да је подучи нити замени због њеног привилегованог положаја у позоришту. Међутим, њен случајни пад и повреда ноге постају срећне околности за продукцију *Хамлета*, јер ће је у улози Офелије заменити осећајна и талентована Кејт Мекнаб, коју у серији игра глумица Рејчел Мекадамс (Rachel McAdams). Још увек неафирмисана као глумица, Кејт покушава да добије улогу за рекламу житарица која би јој донела више новца него ангажовање у позоришту. Њени проблеми у љубавном односу са холивудским глумцем Џеком, који игра Хамлета, могу се поистоветити са Офелијиним дилемама према принцу у драми.

Два наизглед супротстављена света спојена су у овој изванредно замишљеној серији која у целини открива како телевизијска форма може да истражи дубину и квалитет интермедијалног преплитања филмске и позориште уметности XXI века, закључује Озборнова (2011:р.3). *Хамлет* је драма која истражује комплексне теме, а телевизија се не сматра медијем који их може адекватно представити. Међутим, *Праћке и стреле* показују како телевизијска серија може бити прикладни начин ангажовања текста који се непрестано суочава са ограничењима материјалног постојања. Патриша Вери каже: 'Телевизија је можда земља разочараних очекивања и људске ситничавости, али као таква је заправо прилично прикладна да одражава Хамлетове фундаменталне бриге' (Wareh, 2015:р.266).

Друга сезона

Телевизија је у другој сезони приказана као медиј којим владају спонзори и рекламни магови. За маркетиншку агенцију *Фрогхаммер*, која увредљивим и провокативним паролама парадоксално постиже промену имица позоришта и буди интересовање млађе популације за представе, сазнајемо да је фирма

умоболног човека који завршава у затвору. Млађу популацију треба приволети позоришту другачијим формама, потпуно супротним од класичног и трагичног стила. Она захтева забаву, музику, спектакл, једноставне изразе и пасивно посматрање, у чему препознајемо и поражено видимо садашњост и стварност, а усуђујемо се рећи и будућност.¹⁴ Менаџер фестивала Ричард пита Џефрија:

Која је сврха постављати представу ако нема ко да је види? Џефри одговара питањем: Шта би више желео: празну салу са сјајном представом или пуну салу са ђубретом? У овом тренутку Ричард експлодира: Ђубре, ђубре. Желим ђубре! (Wareh, 2015:pp.264–265)

Ричард пристаје на компромис у нади да ће добар маркетинг довести млађу популацију у позориште. Финансијске бриге угрожавају интегритет позоришта и то је оно на чему се базира цела серија. Наглашавање позоришне спонтаности и непосредности у другој сезони, које пружају моћно искуство публици, доведено је у везу са манипулативним маркетиншким обликовањем имица који суштински оснажује и телевизијске токове. Глумица Кејт, која је у првој сезони успешно одиграла улогу Офелије, двоуми се да ли да настави своју уметничку каријеру у позоришту и игра Јулију, или да оде са Џеком у Холивуд, буде његова Јулија и постане филмска глумица. Елен зна да Холивуд није место за глумицу њених могућности, али, будући да истински воли Џека, даје јој савет да крене са њим: 'Глумци играју разне улоге, али не живе искрено ни једну' (сезона 2, епизода 1).

Производња уклете трагедије *Магбет* у другој сезони од саме уводне музичке шпице развија злослутну ноту прожету хумористичним тоновима. Иако већина запослених у позоришту сматра да је проклетство везано за ову трагедију само израз примитивног сујеверја, аутори серије подсећају на случајеве када су се заиста десили трагични догађаји.¹⁵ Редитељка која треба да режи-

¹⁴Наиме, на радију, телевизији, интернету свакодневно можемо наћи примере који не само да говоре о лошој култури говора њихових представника и корисника, већ нам многи садржаји указују на посрнуће омладине у многим сферама.' (Михајловић, 2019:р.66)

¹⁵Приче о несрећама везане за извођења ове драме су многобројне: глумци су се повређивали и умирали, те веровање у клетву постоји и данас. Од познатијих случајева можемо поменути Лоренса Оливијеа који је, док је играо главну улогу у драми 1937. године, прво напрасно изгубио глас, а затим избегао сигурну смрт када је велики терет са плафона пао и смрскао столицу у којој је пре тога седео. Производња *Магбета* из 1942. године, коју је режирао и главну улогу у њој играо Џон Гилгуд, имала је чак четири жртве. Глумице које су играле две вештице, глумац Данкан и сценски дизајнер умрли су док је представа била на репертоару. Када је Чарлстон Хестон играо улогу у овој драми, имао је озбиљну незгоду после чега је било доста говоркања о клетви. Чувени руски редитељ Константин Станиславски спремао је велику производњу ове драме у московском театру. Када је за време пробе глумац који је играо Магбета пришао месту

ра *Ромеа и Јулију* у серији исмева овакво сујеверје, али у том тренутку пада са сцене и завршава у болници са повређеним вратом. Специјал о покојном Оливеру Велсу, под насловом *Краљ Новог Барбица*, који Џефри гледа преко видео-рекордера на телевизији у позоришту, заправо наводи овог редитеља да се ипак посвети продукцији *Магбета* у коме је централна тема смрт краља. Он је опседнут тим документарцем и гледа га више пута, надајући се да ће му помоћи да искристалише своју визију *Магбета*. Џефри сања како он вози камион који је прегазео Оливера и тако метафорички постаје убица краља *Новог Барбица* и поистовећује се са Магбетом у исто време.¹⁶ Међутим, дехуманизованог Магбета у овој сезони представља менаџер Ричард, који потпуно издаје уметничке каноне и подлеже комерцијалним притисцима. Дерен паралелно режира *Ромеа и Јулију* као означитеље у духу Бартове теорије о деконструкцији, а не као најпознатије ликове љубавне трагедије. У његовом лику огледају се сви авангардни покушаји продукције Шекспирових драма кроз историју. Глумци који су ангажовани да играју Ромеа и Јулију у приватном животу доживљавају страст коју преносе на сцену, што поново указује на преплитање шекспировских мотива и реалног живота.

Главна улога у *Магбету* поверена је прослављеном глумцу ироничног имена Бридлову (Breedlove)¹⁷, који ју је играо већ три пута у каријери. Њега у серији игра глумац Герант Вин Дејвис (Geraint Wyn Davies). Он доживљава овог Шекспировог јунака као чудовиште а не као људско биће, што га доводи у сукоб са Џефријем (Fischlin, 2014:р.286). Бридлов је, заправо, оличење Шекспирове ироничне визије просечног људског живота као кукавног глумца 'што на позорници / Саг-два се пући и разбацује, / А потом зуба не обели више' (Šekspir, 1966с:р.334). После извесних изазова у извођењу насловне улоге, Бридлов ће бити приморан да покаже неизвесност и страх које је Магбет испојио у драми када је схватио да су пророчанства вештица истинита. Џефри је то постигао тако што је променио распоред сценографије у последњем тренутку и навео Бридлова да тумара по сцени у мраку, спотиче се о сценографију и буде несигуран толико да његов начин глуме емитује реалан страх и неизвесност а поништи

одакале је шапгач требало да га подсети на заборављени текст, открили су старог шапгача мртвог са скриптом у рукама. Станиславски је отказао представу и никада више није покушао да је постави на сцену.' (Andrejević, 2015: pp.208–209).

¹⁶ Једна од вешто укомпонованих паралела са *Магбетом* у овој сезони јесте комична сцена у којој Џефри прича са духом Оливера док сви остали виде само празну столицу. Потребно је познавање Шекспировог *Магбета* да би нам алузија на сцену са Банковим духом одмах била препознатљива.

¹⁷ У слободном преводу би његово име означавало неког ко негује или шири љубав.

театралност и извештаченост. Џефри је мишљења да *Магбет* није хорор драма и одлучује да избаци сцену са Банковим духом, што се показује као оправдано занемаривање оригиналног текста јер се тиме даје више простора психолошкој драми самог Магбета. Џефријев *Магбет* напослетку достиже уметнички и комерцијални успех у *Новом Барбицу*, али и Њујорку и Бродвеју, што донекле говори о могућем споју квалитетног и финансијски исплативог садржаја. Међутим, до тога није дошло спонтано и природно, већ је Џефри морао да подлегне притисцима позоришне управе која је од њега стално захтевала да мисли на профит. Он је искористио беспотребне специјалне ефекте, задржао је популарног глумца који није играо главну улогу по његовим замислима и пристао је на различите компромисе који се косе са његовим принципима, али је уз велике напоре успео да сачува срж Шекспирове и Магбетове аутентичности, па самим тим и свој уметнички кредибилитет.

Трећа сезона

Прве две сезоне серије *Праћке и стреле* потврђују ефикасност и трансцендентност позоришта и уживо емитованог садржаја, али трећа сезона у потпуности приказује претњу коју телевизија има за позориште и глумце (Osborne, 2011:p.15). Џефри губи своју артистичку визију и плаче сваки пут када треба да се обрати јавности као уметнички директор позоришта, јер тај посао захтева манипулацију и вођење рачуна о финансијским потребама ове институције. Једна од упечатљивијих и забавнијих сцена целе треће сезоне, која у исто време указује на интермедијалност и истакнуто место позоришта међу другим медијима, јесте када Џефри даје интервју за радио ББС преко телефона. Он нема стрпљења за прозаичне разговоре и стереотипне хвалоспеве, па упркос перфектним оценама његове продукције *Магбета* изјављује да је позориште динамична институција која се стално мења, тако да је концепт перфекције безначајан и излази из сале уз извињење краљици ако буде слушала. На тренутак ће деловати да глумице које играју Регану и Гонерилу (Барбара и Елен) издају позоришну уметност тиме што одлазе у Америку да глуме у трећеразредним телевизијским серијама из финансијске користи. Лик Барбаре у серији игра глумица Џенет Бејли (Janet Bailey). Међутим, Елен не може да се навикне на глуму у телевизијским серијама и каже: 'Камера је публика у једном. Не морам да испуним целу просторију' (Osborne, 2011:p.17). Поред тога што додује велику суму новца пореској управи Канаде, она на крају ризикује и тужбу због кршења уговора са америчком продукцијском кућом и враћа се свом

уметничком свету, посебно зато што живи у убеђењу да би увођењем реда и стабилности у живот изгубила своју слободу.

Трећа сезона приказује продукцију трагедије *Краљ Лири* и фокусира се на старост и смрт глумца Чарлса Кингмана који игра Лири. Ову улогу у серији маестрално глуми Вилијам Хат (William Hutt).¹⁸ Чарлс припада старијој генерацији глумаца, који цео текст *Краља Лири* зна напамет и који га због својих година и болести сада страсно осећа. Он се храбро бори са непристојном смрћу, као што се позориште бори са својом. Чарлс конзумира хероин због своје болести и то га доводи у непријатне ситуације са колегама на сцени, чиме се имплицитно указује на многобројне пороке у свету уметности. Када Џефри сазна за његово стање и прети да откаже представу, Чарлс га моли да му дозволи да је одигра и каже: 'Студирао сам је цео живот, а сад је живим.' Чарлс се противи специјалном ефекту јаке олује на сцени и каже да је он олуја, његове речи ће 'одувати' публику и створити катаклизмичну атмосферу. Позната потресна сцена из *Краља Лири* када Лир носи мртву Корделију у наручју и плаче над њеном судбином у изведби Чарлса изазива сузе готово свих гледалаца у серији, али и нама као гледаоцима серије постаје јасна снага аутентичног Шекспировог трагичног израза и умешности глумца да га дочара. Док изговара познате стихове: 'Урлајте, урлајте, урлајте! О, ви сте / Људи од камена. Да имам језик ваш / И очи, ја бих њима парао / Свод небески' (Šekspir, 1966b:p.474) кроз жецај, бол, урлик и очај на лицу, Чарлс дочарава слом бића и трагедију којој само смрт може донети олакшање. Играњем *Краља Лири* у цркви у последњој епизоди конкретизује се Брукова идеја о сцени као празном простору, што 'сугерише да мањи акценат на продукцији дозвољава аутентичном Лиру да исплива кроз извођење и глуму' (Klett, 2012:p.14).

Глумци су угрозили свој уговор са позориштем да би одиграли ову представу у цркви, глумице из Америке вратиле су се само због овог искуства, а Џефри коначно успева да се врати на сцену као глумац и одигра улогу Кента. Познате сцене из *Краља Лири* препознају се и у стварном животу глумаца онда када Чарлс не може да пронађе пут до куће по олуји и Џефри крене да га тражи, или када стари глумац заборави текст и прибојава се лудила, што чини метатеатарску ситуацију:

¹⁸ Чарлс је у серији болестан од рака дебелог црева и умире после играња Лири. Глумац који игра Чарлса, Вилијам Хат, умро је од рака 2007. године у осамдесет седмој години живота. Он је био најпознатији канадски глумац који је играо Шекспирове улоге и који је остао доследан позоришту до краја свог живота. У серији он више цени Шекспира и од самог Џефрија, па му се и редитељ и други глумци покоравали као великом ауторитету, како се треба односити и према Шекспиру (Fischlin, 2014:p.287).

Мета свет који уоквирује свет на сцени... предмет је расправе и агоније извођача који га разматрају у односу на стварни живот. Ово је територија ега и репутација, па је питање где се Шекспир завршава а глумац у улози почиње. (Malcolm & Marshall, 2012:p.8)

Комерцијални успех *Магбета* из претходе сезоне донео је позоришту и фестивалу новац, али са њим је дошла само техничка модернизација: истурена позорница, специјалне машине за специјалне ефекте, који заједно чине претњу класичном позоришту, а помажу продукцији све више популарних мјузикла. Ричардов и Деренов мјузикл довео је млађу публику у позориште, донео значајан прилив новца и одмах добио своје ДВД издање. Чак ће се извођење мјузикла преместити на велику сцену, а *Краљ Лир* на малу: 'То је уметничка форма обичних људи', сматра Дерен. Комерцијализам побеђује уметност. *Краљ Лир* отказан је због Чарлсове болести, а Џефри је отпуштен као главни редитељ позоришта. Међутим, он наговештава своју намеру да поново отвори *Позориште без новца* и указује на жељу да остане доследан себи, својој репутацији и Шекспировом ауторитету. Тиме имплицира да ће увек постојати појединци који ће остати верни правим уметничким вредностима драмског текста и позоришта, тражити у њима истину и емоције а не спектакл, музику и забаву.

Закључак

Серија *Праћке и стреле* адаптира три велике Шекспирове трагедије кроз три сезоне да би одала почаст Шекспировом ауторитету, указујући на то да се борбе у животима Шекспирових ликова могу односити на животе свих људи, па и телевизијских гледалаца (Klett, 2012:p.5). Она брани супериорност позоришта као уметничког медија и бори се против комерцијализације, конзумеризма, популарних драмских форми и масовних медија. Ликови који пропагирају класичну културу у серији постају свесни да губе битку пред налетом млађих генерација жељних спектакла и забаве. Упркос томе, они остају доследни себи и својим начелима, крчећи трновит пут ка неизвесном крају, попут великих Шекспирових јунака. Познате сцене, стихови и ликови из *Хамлета*, *Магбета* и *Краља Лира* оживљавају у форми телевизијске серије кроз пробна читања глумца, приказивање одабраних сегмената представа, али и приватних живота ликова који раде у фикционалном позоришту *Нови Барбиц*. Наменски креирана као триптих, серија *Праћке и стреле* приказује три етапе људског живота: младост, зрелост и старост, повлачећи паралеле са насловним јуницима Шекспирових дела и ликовима у серији истовремено. Џефри, на пример,

исказује хамлетовске дилеме у првој сезони и неспретно покушава да одбрани своје луцидне изборе, правдајући их љубавним разочарањем, неразумевањем његове уметничке визије и неприхватљивим трендовима популарне културе. У другој сезони се магбетовски бори са унутрашњим демонима и сујеверјем, што га напослетку доводи до зрелог али невољног пристанка на компромис између комерцијализма и чисте уметности. Трећа и последња сезона окончава Џефријеву унутрашњу борбу након смрти глумца који тумачи Лира, са којим нестаје и нада у обнову класичног позоришта. Џефри коначно признаје неминовност модернизације позоришта, али одбија да буде део тог процеса. Овако осмишљена и реализована, серија *Праћке и стреле* доказује да адаптација и ремедијација не значе пуко позајмљивање и пресликавање познатих наратива, већ да се њиховим преобликовањем и креативношћу може постићи оригиналност. Шекспиров наратив транспонује се у медиј телевизијске серије и неочекивано пружа богато интермедијално искуство, посебно познаваоцима Шекспирових драма који у серији препознају дискретне алузије, директне интертекстуалне везе или пародијске ситуације. Серија јасно показује успешну комбинацију медија и интермедијалну референцу о којима говори Рајанова, као и конвергенцију медија о којој пише Џенкинс.

Шекспирова бесмртност произилази и из способности његових дела да се временом мењају и прилагођавају различитим форматима и медијима. Осим тога, као велики културни капитал он је лако препознатљив и публика може да идентификује алузије на његове драме:

Демонстрирајући како ремедијација Шекспира, у свом најбољем издању, признаје и ставља у први план односе између извођачких медија, *Праћке и стреле* истражују слојевите дубине и фрагменте извођења Шекспира на филму, померају границе телевизијског представљања и позоришног живота, те одговарају на изазове које различити медијски прикази постављају пред енергију и опстанак Шекспировог позоришта. (Osborne, 2011: p.1)

Модерне адаптације Шекспирових текстова кроз многобројне медијске форме позивају да се наново испитају и доживе његова дела. Серија *Праћке и стреле* представља изузетан пример процеса интермедијалности Шекспирових дела тако што приказује њихове драмске и позоришне карактеристике, док у исто време истражује техничке и формалне аспекте који дефинишу телевизију као медиј. Она, заправо, успева да интегрише позоришну и телевизијску публику, јер ми у исто време гледамо постављање Шекспирових представа и телевизијску драму: ‘Док покушава да валоризује добро позориште, серија *Праћке и стреле* такође чини добру и успешну телевизију’ (Makaryk & Prince,

2017:р.61). Тиме што транспонује познате наративе у савремени медиј и контекстуализује Шекспирове драме, ова серија представља оригинално, узбудљиво и успешно интермеђијално остварење.

Литература

1. Андрејевић, А. (2015) Културолошки феномени сна (Хипнос) и смрти (Танатос) у трагедији Магбет. *Сусрети народа и култура – зборник научних радова*. Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини, pp. 197-211.
2. Bickley, P. & Stevens, J. (2021) *Studying Shakespeare Adaptation From Restoration Theatre to YouTube*. London, Bloomsbury Publishing Plc.
3. Baetens, J. & Martínez, D. S. M. (2015) Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative literature. *Interfaces*. 36, 289–304. <https://doi.org/10.4000/interfaces.245>
4. Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000) *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts, The MIT Press.
5. Brook, P. (1996) *The Empty Space*. New York, First Touchstone Edition.
6. Winckler, R. & Huertas-Martin, V. (Eds.) (2021) *Television Series as Literature*. Singapore, Palgrave Macmillan.
7. Wareh, P. (2015) Base Respects of Thrift: Hamlet and Slings & Arrows. *Interdisciplinary Literary Studies*. 17 (2), pp. 264–288. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/intelitestud.17.2.0264>
8. Edgerton, G. R. & Jones, J. P. (Eds.) (2008) *The Essential HBO Reader*. Kentucky, University Press of Kentucky.
9. Klett, E. (2012) Shakespearean Authority and Emotional Realism in *Slings and Arrows*. *Early Modern Studies Journal*. 5, pp. 1–21. <https://earlymodernstudiesjournal.org/wp-content/uploads/2021/01/1.-klett-EMJS-vol-12.pdf>
10. Kulić, D. (2019) *Dramske tehnike u nastavi stranog jezika*. Kosovska Mitrovica, Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini.
11. Makaryk, I. R. & Prince, K. (Eds.) (2017) *Shakespeare and Canada: Remembrance of Ourselves*. Ottawa, University of Ottawa Press.
12. Malcolm, G. & Marshall, K. (Eds.) (2012) *Locating Shakespeare in the Twenty-First Century*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
13. Михајловић, Ј. (2019) *Проблемски приступ настави граматике у основној школи*. Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини.
14. Mojsi, D. (2016) *Geopolitika televizijskih serija*. Beograd, Clio.
15. Osborne, L. E. (2011) Serial Shakespeare: Intermedial Performance and the Outrageous Fortunes of *Slings & Arrows*. *Borrowers and Lenders*. 6 (2), pp. 1–24.
16. Петковић, В. (2020) *Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмеђијалности*. Ниш, Филозофски факултет Универзитета у Нишу.

- Необјављена докторска дисертација: https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/18558/Doctoral_thesis_11466.pdf?sequence=1
17. Ryan, M. L., Emerson, L. & and Robertson, B. J. (Eds.) (2014) *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
 18. Ryan, M. L. (Ed.) (2004) *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln and London, University of Nebraska Press.
 19. Rajewsky, I. O. (2005) Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermediality*. 6, pp. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
 20. Rippl, G. (Ed.) (2015) *Handbook of Intermediality*. Berlin–Boston, Walter de Gruyter GmbH.
 21. *Slings & Arrows* (2003–2006) Rhombus/Acorn Media. Directed by Peter Wellington, written by Susan Coyne, Bob Martin, and Mark McKinney, performances by Paul Gross, Martha Burns, Stephen Ouimette, and Mark McKinney.
 22. Fischlin, D. (Ed.) (2014) *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*. Toronto, University of Toronto Press.
 23. Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press.
 24. Šekspir, V. (1966a) *Hamlet*. Beograd, Kultura.
 25. Šekspir, V. (1966b) *Kralj Lir*. Beograd, Kultura.
 26. Šekspir, V. (1966c) *Magbet*. Beograd, Kultura.

Ana M. Andrejević

University of Priština in Kosovska Mitrovica

Faculty of Philosophy, Department of English Language and Literature

SHAKESPEARE AND INTERMEDIALITY IN THE TELEVISION SERIES *SLINGS AND ARROWS*

Summary

Shakespeare's works have historically been associated with elite culture, yet their adaptation and integration into popular culture remain pertinent. His narratives hold such significance in global culture that they spontaneously generate numerous adaptations and sequels through the 'snowball effect', as defined by Ryan, both within the same medium and across different media. In the initial stages of adapting Shakespeare's plays, the adaptations were intermedial. However, starting from the Romantic era, they also underwent reshaping in other media, utilising remediation for the purposes of modernisation and contextualisation. In today's electronic and new media era, Shakespeare's plays undergo a transformation across diverse media

platforms, where familiar contents are transposed in various ways. Many intermedial and transmedial adaptations borrow recognisable topoi, characters, or plots, creating new narratives that often lack artistic depth. Conversely, the Canadian television series *Slings and Arrows* distinguishes itself by emphasising the enduring artistic value of Shakespeare's narrative across every medium. Spanning three seasons, the series portrays the challenges of a fictional theatre company as it prepares to produce three of Shakespeare's plays: *Hamlet*, *Macbeth*, and *King Lear*. Within this context, we witness the process of remediation, which involves the integration of one media form into another. By presenting the fundamental characteristics of theatre and highlighting its artistic nature, the series *Slings and Arrows* becomes both an instructive and entertaining media format. This paper aims to explain the method and level of success of the remediation process within the context of Shakespeare's authentic narrative. The research method draws upon Bolter and Grusin's theory of remediation in conjunction with Ryan's and Jenkins' concepts of intermediality and transmediality.

► **Keywords:** Shakespeare, drama, theatre, intermediality, remediation, transmediality, *Slings and Arrows*, television.

References

1. Andrejević, A. (2015) Kulturološki fenomeni sna (Hipnos) i smrti (Tanatos) u tragediji *Magbet*. *Susreti naroda i kultura – zbornik naučnih radova*. Kosovska Mitrovica, Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini, pp. 197-211.
2. Baetens, J. & Martínez, D. S. M. (2015) Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative literature. *Interfaces*. 36, pp. 289–304. <https://doi.org/10.4000/interfaces.245>
3. Bickley, P. & Stevens, J. (2021) *Studying Shakespeare Adaptation From Restoration Theatre to YouTube*. London, Bloomsbury Publishing Plc.
4. Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000) *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts, The MIT Press.
5. Brook, P. (1996) *The Empty Space*. New York, First Touchstone Edition.
6. Edgerton, G. R. & Jones, J. P. (Eds.) (2008) *The Essential HBO Reader*. Kentucky, University Press of Kentucky.
7. Fischlin, D. (Ed.) (2014) *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*. Toronto, University of Toronto Press.
8. Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press.
9. Klett, E. (2012) Shakespearean Authority and Emotional Realism in *Slings and Arrows*. *Early Modern Studies Journal*. 5, pp. 1–21. <https://earlymodernstudiesjournal.org/wp-content/uploads/2021/01/1.-klett-EMJS-vol-12.pdf>

10. Kulić, D. (2019) *Dramske tehnike u nastavi stranog jezika*. Kosovska Mitrovica, Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini.
11. Makaryk, I. R. & Prince, K. (Eds.) (2017) *Shakespeare and Canada: Remembrance of Ourselves*. Ottawa, University of Ottawa Press.
12. Malcolm, G. & Marshall, K. (Eds.) (2012) *Locating Shakespeare in the Twenty-First Century*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
13. Mihajlović, J. (2019) *Problemski pristup nastavi gramatike u osnovnoj školi*. Kosovska Mitrovica, Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini.
14. Mojsi, D. (2016) *Geopolitika televizijskih serija*. Beograd, Clio.
15. Osborne, L. E. (2011) Serial Shakespeare: Intermedial Performance and the Outrageous Fortunes of *Slings & Arrows*. *Borrowers and Lenders*. 6 (2), pp. 1–24.
16. Petković, V. (2020) *Književno delo Dušana Radovića u svetlu teorije transmedijalnosti*. Niš, Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu. Neobjavljena doktorska disertacija: https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/18558/Doctoral_thesis_11466.pdf?sequence=1
17. Ryan, M. L. (Ed.) (2004) *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln and London, University of Nebraska Press.
18. Ryan, M. L., Emerson, L. & and Robertson, B. J. (Eds.) (2014) *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
19. Rajewsky, I. O. (2005) Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermediality*. 6, pp. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
20. Rippl, G. (Ed.) (2015) *Handbook of Intermediality*. Berlin–Boston, Walter de Gruyter GmbH.
21. *Slings & Arrows* (2003–2006) Rhombus/Acorn Media. Directed by Peter Wellington, written by Susan Coyne, Bob Martin, and Mark McKinney, performances by Paul Gross, Martha Burns, Stephen Ouimette, and Mark McKinney.
22. Wareh, P. (2015) Base Respects of Thrift: Hamlet and Slings & Arrows. *Interdisciplinary Literary Studies*. 17 (2), pp. 264–288. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/intelitestud.17.2.0264>
23. Winckler, R. & Huertas-Martín, V. (Eds.) (2021) *Television Series as Literature*. Singapore, Palgrave Macmillan.
24. Šekspir, V. (1966a) *Hamlet*. Beograd, Kultura.
25. Šekspir, V. (1966b) *Kralj Lir*. Beograd, Kultura.
26. Šekspir, V. (1966c) *Magbet*. Beograd, Kultura.

Преузето: 18. 8. 2023.
Корекције: 21. 3. 2023.
Прихваћено: 22. 4. 2024.