

ШЕРЛОК ХОЛМС У ТРАНСМЕДИЈАЛНОМ КОНТЕКСТУ

Сажетак: Рад „Шерлок Холмс у трансмедиијалном контексту“ обухвата мали део „шерлоковског“ света и објашњава га у светлу феномена трансмедиијалности, односно причања приче кроз више медијских платформи. Анализира литерарни предложак и његову савремену екранизацију – Би-Би-Сијеву серију *Шерлок* (2010–2017). Најпре покушава да објасни феномен трансмедиијалности износећи основне теоријске поставке посткласичне наратологије и осврће се на наративне могућности које савремени медији носе. Затим детаљно анализира дело Артура Конана Дојла и телевизијску адаптацију, да би на крају применио теоријска знања из области трансмедиијалне наратологије на конкретним примерима и изнео коначне закључке о кључним проблемима везаним за свет приче (тзв. *Storyworld*) о великом детективу.

Кључне речи: трансмедиијална наратологија, Шерлок Холмс, наратив, адаптација

Увод

Elementary, my dear Watson.

Први наратив о Шерлоку Холмсу написан је 1887. године. Тада из пера Артура Конана Дојла, шкотског лекара и писца, настаје један од препознатљивијих и упечатљивијих ликова у књижевности. Од тог тренутка, Шерлок Холмс постаје синоним за детектива и неког ко својом интелигенцијом разрешава неразривне загонетке. Његова фигура је сада толико урезана у различите културолошке и књижевне контексте, да верујемо да Дојл није могао ни да сања да ће, објавивши те 1887. године први роман о промућурном детективу, створити овако далекосежне последице. Јер данас, тачно 132 године од појаве Шерлока Холмса у књижевности, он је и даље у потпуности актуелан, поводом њега су написане небројене странице различитих научних есеја, као мотив је присутан у многобројним књижевним делима, а ствараоци из области филма и позоришта се изузетно често хватају у коштак са задатком да овај књижевни лик представе својој публици. Тако смо дошли до ситуације да готово и не постоји особа која данас не зна за име овог Дојловог књижевног јунака.

Све ово нас нужно доводи до следеће битне ствари: лик Шерлока Холмса је и дан-данас изузетно присутан у стваралаштву, али толики временски период који је протекло од његовог настанка нужно је утицао на његово комплекс-

ност – сваки нови стваралац је додавао нешто ново већ оформљеном култном лику, тако га прилагођавајући новим окружењима, креирајући нове и нове димензије које обogaћују лик какав је оригинално био замишљен. Заслуге за овакву могућност понајвише иду сјајном Артуру Конану Дојлу, јер је његов првобитни Шерлок Холмс сликовито обрађен и приказан, и то са више аспеката.

Слично су учили и Стивен Мофат и Марк Гејтис, аутори једне од многобројних екранизација Шерлока Холмса – *Шерлок* (2010–2017) продукцијске куће *Би-Би-Си*, па су на оригиналан начин одлучили да дело Артура Конана Дојла пренесу у 21. век.

Приказивање *Шерлока* почело је 25.7.2010. године, а завршено је 15.1.2017, када је емитована последња епизода. Серија је подељена у четири сезоне, од којих свака има по три епизоде, с тим што постоји и мини-епизода од седам минута, емитована као божићни специјал 25.12.2013, која представља увод у трећу сезону, а између треће и четврте сезоне постоји и цела специјална епизода, замишљена као празнично издање, емитована 1.1.2016. године. Улоге Шерлока Холмса и његовог верног пратиоца Џона Вотсона тумаче Бенедикт Камбербач и Мартин Фриман. Иза продукције стоји бринтански Би-Би-Си, где је серија и емитована.

У нашем раду ћемо се понајвише бавити баш овом њиховом креацијом, јер сматрамо изузетно интригантним питање – како изгледа један тако комплексан лик попут Шерлока Холмса измештен из свог природног окружења? Али пре тога је неопходно да изнесемо и неке основне теоријске поставке о адаптацијама у свету трансмедијалности.

Адаптација у свету трансмедијалности

Наратолошки заокрет представља кључни моменат у развоју савремене наратологије. Наиме, крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века долази до гранања наратологије у више дисциплина (за које се обично користи заједнички назив *посткласична наратологија*), од којих је једна и трансмедијална наратологија. Предмет трансмедијалне наратологије је наратив у различитим медијима и приповедне могућности које савремени медији носе – ова грана наратологије бави се „проблемима наративности у трансмедијалним формама тј. контекстима“ (Милутиновић 2014б: 362).

Један од кључних појмова за трансмедијалну наратологију је трансфикционалност. Када дефинише наратолошки концепт трансфикционалности, Рајанова каже да се он односи на миграцију фикционалних ентитета кроз различите текстове, али да ови текстови могу припадати истом медијуму (углавном писаној наративној фикцији). Трансмедијално приповедање може се онда сматрати посебним случајем трансфикционалности – трансфикционалност која се одвија кроз много различитих медија. Рајанова, позивајући се на Долежла, истражује три фундаменталне операције трансфикционалности, а то

су: *експанзија*, *модификација* и *транспозиција*, у односу на њихов потенцијал трансмедијалног приповедања.

Однос експанзије је у већој мери очување протосвета него што су то односи модификације и транспозиције, зато што не захтева промену чињеница утврђених у оригиналној причи. Рајанова истиче да се експанзија односи на исти свет, док модификација и транспозиција реферишу на повезан, али различит свет. Модификација и транспозиција према оригиналном свету имају однос преклапања. Трансфикционални светови, према томе, односе се према оригиналном свету на три различита начина, а то су: преклапање (*overlap*), интегрисање (*inclusion*) и исти свет, само већи (Рајан 2013: 367). Мари-Лори Рајан истиче да је трансмедијална адаптација још једна операција која ствара односе између светова приче, а да их притом не спаја у један. Различити медији имају различиту доступност и посредовани су различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу, тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет.

Камила Елиот истиче да појам адаптација сугерише да можемо одвојити форму од садржаја. Она испитује шта је то што прелази из књиге у филм током адаптације по питању форме и садржаја. Да би ово могла да испита, Елиотова форму и садржај дефинише „лабаво”, од схватања форме као целовите уметничке форме и разликовање њених тема и идеологија, до разликовања форме од садржаја језичког знака (означитељ и означено) (Елиот 2004: 221).

Адаптација није модеран феномен. Можемо је пронаћи још у антици – грчки трагичари користе митове и епове као предлошке за своје трагедије. Жеља филмских аутора да стварају по угледу на књижевна дела, стара је колико и сам филм. Још у доба немог филма јављају се екранизације литерарних класика (*Пейељуга* – 1899, *Алиса у земљи чуда* – 1903, *Божична прича* – 1910, *Доктор Цекил и мистер Хајд* – 1912. и сл.), и од тада па до данашњег дана популарност таквих адаптација не јењава. Оваква остварења данас су привлачна и за филмофиле и за љубитеље књижевности. Она представљају тежњу да се прича исприча на више различитих начина и кроз више различитих медија.

Кључно питање везано за екранизације је оригиналност. Да ли је филмска, односно телевизијска адаптација одређеног књижевног дела оригинално уметничко дело или је у питању имитација, копија? Да ли тежња редитеља и сценариста треба да буде постизање што веће верности у односу на литерарни предлогач или стварање нечег новог инспирисаног оригиналном причом? И у крајњој линији, имају ли редитељи право да своја остварења назову именом књижевног дела?

Бавећи се овим питањем, Дадли Ендру наводи три врсте филмске екранизације: *позајмљивање* – што Абот објашњава као неки вид интертекстуалности где се прича, идеје и ситуације преносе кроз различите медије; *укришћивање* – тенденција да се адаптација што више приближи оригиналу у сваком свом сегменту; и *трансформација* – нека врста компромиса између тежње за верношћу оригиналу и жеље за креирањем новог уметничког дела у новом медију (Абот 2009: 186, 187).

Врло сличне погледе на ову тему налазимо и код Макфарлана који наводи три могуће категорије Џефрија Вагнера које су отворене за филмског ствараоца и за критичку процену његове адаптације: а) *трансопозиција*, у којој је роман дат директно на екрану са минимумом приметне интервенције од стране редитеља; б) *коментар*, у којем је оригинал узет и промењен у неком виду, било намерно, било омашком и где је намера филмског аутора била другачија, пре него је то неверност тексту или директно кршење; ц) *аналогија*, која мора да представља значајно одступање са циљем прављења новог уметничког дела (Макфарлан 2009: 388).

Ми сматрамо да свака адаптација представља ново читање књижевног дела. Екранизација са собом увек носи попуњавање процепа и самим тим уношење новина. Савремени медији са собом носе неистражене приповедне потенцијале и промена форме увек донекле утиче на промену садржаја – медиј креира наратив. Стога смо у потпуности сагласни са Аботовом тврдњом да „адаптација путем медија не представља никакву обраду, већ највећи могући степен слободе“ (Абот 2009: 185).

Серија *Шерлок* (2010–2017), креација Стивена Мофата и Марка Гејтиса, представља једну од многобројних телевизијских екранизација из света Шерлока Холмса. У питању је резултат ефекта лавине (*snow-ball*), о коме Рајанова говори (Рајан 2013: 361, 362)¹. Дојлови наративи о Шерлоку Холмсу стекли су огромну популарност и генерисали велики број позоришних, филмских и телевизијских екранизација, видео-игрица, анимираних филмова итд. и један део овог великог *свећа приче* (*Storyworld*) је управо ова телевизијска адаптација. Серија *Шерлок* се служи техником трансфикционалног приповедања коју Долежел (Рајан 2013: 366) назива *трансопозицијом* – аутори задржавају основну причу, али је смештају у другачији хронотоп. Радњу детективских прича и романа Мофат и Гејтис сместили су у савремени Лондон. У оквиру Вагнерове поделе, *Шерлок* би најпре спадао у *аналогије*, а одговара Аботовим *трансформацијама*.

Први део: Шерлок Холмс и пријатељи

I`m a high-functioning sociopath.

Лик Шерлока Холмса представља прототип детектива-особењака, који случајеве решава из фотеље аналитичким и индуктивно-дедуктивним позитивистичким начином мишљења. Створен донекле по узору на Поовог Дипена² Шерлок велича моћ мишљења и расуђивања изнад свега другог, интелектуално је супериоран у односу на људе који га окружују, прати га пријатељ, који има

¹ У питању је трансмедиијални феномен где један, иницијални, наратив изазове читав низ „лавину“, нових наратива којима се проширује постојећи „свет приче“ (*storyworld*).

² Врло је занимљиво да сам Шерлок, у роману *Црвена ниш*, критикује Дипена, назвавши га „врло разметљивим и површним“, а у ствари „инфериорним“ (Дојл 2014а: 18).

функцију фокализатора – омогућава да његова супериорност дође до изражаја, и емотивно се не везује ни за кога.

„Из перспективе карактерологије и логички позитивиста и детектив-аналитичар представљају тип шизотомног или аутистичког мишљења: у питању су аутистички интроверти који зароњени у свој свет, захваљујући дубоком, али уском интелекту, у свему виде симболе за решење проблема.“ (Милутиновић 2014а: 210)

Овакво Милутиновићево размишљање је интересно, али бисмо га могли узети у разматрање једино ако би се одредница *аутистички* посматрала у метафоричком смислу.

Дојлов Шерлок приказан је као човек који се у потпуности руководи разумом, делује хладно, не манифестује емоције, не ступа у блиске односе са другим људима и потпуно је незаинтересован за партнерске односе (детаљније о овом, у наредном поглављу). Од породице има брата, са којим је у врло дистанцираним релацијама, и најблискији пријатељ му је његов сустанар Џон Вотсон. Неуротичан је, склон пороцима и једино задовољство му представља решавање мистериозних случајева.

Сам почетак серије *Шерлок* (2010–2017) указује на то да ће, осим самим случајевима, велики простор бити посвећен и личностима Холмса и Вотсона. Први кадрови приказују доктора Вотсона који пати од посттравматског стресног поремећаја и прогоне га флешбекови из Авганистана, а затим како је на психотерапији. Ово гледаоцима сигнализира да ће унутрашњи живот јунака играти важну улогу у серији. Интересно је да се са самим Шерлоком сусрећемо тек у деветом минуту.

Савремени Шерлок је, како истиче Ешли Поласек, приказан као „аутодеструктивни геније, детињаст и арогантан“ (Поласек 2013: 390, 392)³. Холмс за себе тврди да је социопата⁴ и у питању је црта коју код себе воли да истиче, те се у серији ова његова изјава на више места понавља. Ипак, морамо се запитати да ли је такво одређење Шерлока у потпуности тачно. Од детектива, као социопате, би се очекивало да избегава људе, живи сам, зазире од социјалних интеракција сваке врсте и није му потребан нико. С друге стране, Шерлок живи са Вотсоном и госпођом Хадсон, бави се случајевима који од њега захтевају свакодневну комуникацију са људима (клијентима, полицијом, осумњиченима), појављује се, додуше уз негодовање, на друштвеним окупљањима попут божићних забава, свадбе и сл.

Однос Шерлока и Вотсона велика је тема којом су се проучаваоци дела Конана Дојла бавили, још од самог њиховог настанка. Наиме, као и сваки велики јунак, и Шерлок Холмс наставља традицију хероја кога прати верни помоћник. Ипак, иако интелектуално инфериоран, Вотсон није само Холмсов пратилац, већ је и његов најбољи пријатељ.

³ Аутор рада је превео делове текстова који постоје само на енглеском језику, а користе се као цитати у самом раду.

⁴ Социопата је особа која пати од антисоцијалног поремећаја личности.

ШЕРЛОК: Ја немам пријатеље. Имам само једног.

(Мофат, сезона: 02, епизода: 02, 00:52:45)

Иако Холмс воли да истиче Вотсонову интелектуалну инфериорност, Вотсон је ипак његов повереник, његов сарадник, особа у коју има толико поверења, да га у епизоди „Баскервилски пси“ пушта да сам истражује и решава злочин. Када Вотсон није ту, Шерлок разговара са њим као да је присутан, повремено га одвлачи из брачног живота да му прави друштво у истрази, шаље му поруке кад није ту. С друге стране, Џон за Шерлока представља донекле родитељску фигуру. Он брине о Холмсу, безгранично верује у њега и његове способности и пружа му подршку. Вотсон је увек ту да ублажи Шерлокове речи и разјасни неспоразуме који настају између детектива и других људи – Поласекова каже да се Шерлоков лик, са сваком следећом екранизацијом чини све детињастим и нестабилним, и да му је Вотсон неопходан као „емотивни посредник“ (Поласек 2013: 390).

Овакав однос Холмса и Вотсона студије рода и квір теорија често су тумачиле као имплицитну хомоеротичност. У прилог томе истицана је чињеница да двојица нежења станују сами, да не постоји ниједна жена у Шерлоковом животу, те да се Џонова брига може тумачити у контексту партнерске љубави. Серија *Шерлок* детективову потенцијалну хомосексуалност не развија, већ је користи као извор хумора. У многобројним сценама, Холмсови и Вотсонови познаници њихов однос тумаче као партнерски, што изазива индиферентност код Шерлока, али и осећај непријатности код Вотсона, што чини ситуацију комичном. Већ у првој епизоди, када гледају стан у улици Бејкер 221Б, госпођа Хадсон их пита да ли су им потребне две собе, имплицирајући да су геј пар. У истој епизоди, власник ресторана Анђело износи сличне претпоставке.

ХАДСОН: Како Вам се чини, докторе Вотсоне? Постоји још једна спаваћа соба на спрату, ако ће вам бити потребне две спаваће собе?

ВОТСОН: Наравно да ће нам бити потребне две спаваће собе.

ХАДСОН: Ох, не брините, овде има разних. Гђа Тарнер има венчане.

(Мофат, сезона: 01, епизода: 01, 00:14:20)

Госпођа Хадсон, такође, представља важну особу у Шерлоковом животу. У Дојловим наративима њено поштовање и брига, иако искрени, донекле су условљени материјалним факторима.

„Његова невероватна неуредност, свирање у најчудније сате, повремено вежбање стрељаштва у затвореном, и атмосфера насиља и опасности која је стално била око њега, чинили су га најгорим подстанаром у Лондону. Али са друге стране, плаћао је краљевски“. (Дојл 2015:278)

У серији *Шерлок* њена улога превазилази обавезе станодавца – она брине о Шерлоку, повремено му спрема чај, има разумевања за њега и верује му безгранично. Она за детектива представља мајчинску фигуру, он је заштитнички настројен према њој и не дозвољава да јој било ко учини нажао. Један од ретких тренутака у којима видимо Холмса осветољубивог и садистички агресивног је

када госпођу малтретирају амерички агенти у епизоди „Скандал у Белгравији“, а истовремено и брижног и пажљивог према њој.

ВОТСОН: Шта се, дођавола, дешава?

ШЕРЛОК: Гђу Хадсон је напао Американац, и ја сад враћам равнотежу у свемир.
[...]

ШЕРЛОК: Одведи је доле и припази је.

(Мофат, сезона: 02, епизода: 01, 00:59:07)

Изнад свега, Шерлок има потпуно поверење у њу и њене способности. Она је та која успева да сакрије телефон Ирене Адлер и без обзира на мучења не изда Холмса. Он јој верује и зна да ће увек поступити у његовом интересу.

ШЕРЛОК: Срам те било, Џоне Вотсоне! Да гђа Хадсон напусти улицу Бејкер? Па Енглеска би пала!

(Мофат, сезона: 02, епизода: 01, 01:01:00)

Мајкрофт је Шерлоков брат који „поседује исте особине као и Холмс, чак израженије, како физичке, тако и интелектуалне“ (Милутиновић 2014а: 364), ипак он је потпуно незаинтересован да своје способности употреби и стави на тест. У серији, Мајкрофт ради за Британску владу, у блиском је контакту са краљевском породицом и парламентом и представља утицајну фигуру. Он Шерлока позива у помоћ, када је потребно решити случајеве који укључују британску елиту. Браћа имају хладан однос, повремено такмичарски обојен, јер обојица воле да доказују своју интелектуалну супериорност. Ипак, Мајкрофт добро познаје свог брата, некад боље и од самог Вотсона, и успева да види и иза његове маске безосећајности, те изражава бригу за њега. Своју брижност показује састајући се са Вотсоном, да би могао индиректно да заштити брата.

МАЈКРОФТ: Он је више никад неће видети.

ВОТСОН: Зашто би га било брига? Презрео ју је на крају. Неће чак ни да помене њено има, само *она жена*.

МАЈКРОФТ: Да ли је то гнушање? Или знак поштовања? Јединствена, једина битна жена.

ВОТСОН: Није он такав. Он не осећа ствари тако. Мислим да не.

МАЈКРОФТ: Мој брат поседује мозак научника или филозофа, а ипак бира да буде детектив. Шта из тога можемо да закључимо о његовом срцу?

ВОТСОН: Не знам.

МАЈКРОФТ: Не знам ни ја. Али је првобитно желео да буде пират.

(Мофат, сезона: 02, епизода: 01, 00:22:59)

Без обзира на фреквентно исказану аутокарактеризацију социопате, Шерлок увек нуди помоћ пријатељима (спасава Ирену Адлер, пружа помоћ госпођи Хадсон, јури мотором да спаси Вотсона од спаљивања итд.) и на крају је спреман да се жртвује за њих и скочи у смрт у епизоди „Пад Рајхенбаха“.

МОРИЈАРТИ: Да ти дам додатну мотивацију – твоји пријатељи ће умрети, ако ти не умреш.

ШЕРЛОК: Џон?

МОРИЈАРТИ: Не само Џон. Сви.

ШЕРЛОК: Гђа Хадсон?

МОРИЈАРТИ: Сви.

[...]

МОРИЈАРТИ: Твоји једини прави пријатељи ће умрети, ако ти...

ШЕРЛОК: ...ако ја не скочим.

(Мофат, сезона: 02, епизода: 03, 01:12:40)

Други део: Сексуалност Шерлока Холмса

Brainy's the new sexy.

Дојл у својим причама и романима о великом детективу нигде не наводи да је Шерлок Холмс икада био у било каквој врсти романтичног или сексуалног односа са неким. Он нема јасан сексуални идентитет, те је ово отворило широк спектар могућности за ауторе савремених адаптација.

Ирена Адлер је једна од ретких упечатљивих жена у делима Конана Дојла. Појављује се у првој причи о Холмсу, „Скандал у Чешкој“ (1892) у којој успева да надмудри самог Шерлока (и краља Чешке). Ирена је за Холмса *она жена* (“the woman”) и Вотсон у причи истиче да га је познанство са њом променило:

„Он је имао обичај да се шали на рачун женске памети, али то од њега у последње време не чујем.“ (Дојл 2014б: 25)

Ипак, у причи се већ на почетку истиче да Холмс према Адлеровој није гајио романтична осећања, и да је, штавише, неспособан за иста:

„У његовим очима засенила је и премашила све особе свог пола. Није он осећао према Ирени Адлер ишта слично љубави. Све емоције, а та нарочито, биле су мрске његовом хладном, прецизном и чудесно уравнотеженом уму. Он је био, мислим, најсавршенија машина за размишљање и посматрање, коју је свет икада видео, и улога љубавника била му је сасвим страна.“ (Дојл 2014б: 9)

У причи „Лавља грива“ (која представља једну од ретких приповедака о Холмсу која је испричана из првог лица) Шерлок признаје:

„Жене ме нису често опчињавале, јер је мој ум вазда господарио срцем.“ (Дојл 2015: 469)

Зоран Стефановић цитира Дојла који каже да је „Холмс нечовечан колико и Бебицова рачунска машина, а баш толика је и вероватноћа да се заљуби“, закључујући да је тиме оповргнут мит о Шерлоковој фаталној везаности за Ирину Адлер (Стефановић 2014: 362).

У савременој адаптацији *Шерлок*, Ирена Адлер приказана је као доминатрикс⁵. Као што смо већ напоменули, у оригиналној причи Адлерова је

⁵ Доминатрикс представља жену која је физички и/или психички доминантна у односу на партнера у садомазохистичком односу (*Мериам-Вебстер речник* <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dominatrix>).

представљена као интелектуално доминантна у односу на Холмса („...и тако је најбоље планове г. Шерлока Холмса победила женска довитљивост.“ (Дојл 2014б: 25)), те су креатори серије одлучили да доминацију *оне жене* прошире и на сексуални план. Наиме, у епизоди „Скандал у Белгравији“, иако врло интелигентна, Ирена не успева да надмудри Шерлока. Напротив, он користи управо ствар у којој је супериоран – своју контролу над осећањима, и тиме побеђује. Однос Шерлока и Ирене Адлер се може схватити као непрестана игра доминације, надмудривања. То се огледа већ у њиховом првом сусрету. Адлерова Шерлока дочекује потпуно нага, сматрајући да ће га тиме онемогућити да било шта закључи о њој и провоцирајући га везано за његово сексуално (не)искуство. Ипак, уместо повлачења и несигурности због помињања сексуалности, Шерлок манифестује своју доминацију захваљујући интелекту – закључује да шифра сефа представља Иренине пропорције, које је оштрим оком проценио гледајући је голу.

Романтична прича између Шерлока и Адлерове одудара од уобичајених класичних и предвидивих љубавних заплета. Аутори серије успевају да гледаоца све време држе у неизвесности како ће се ова необична романса даље развијати. То постижу управо многобројним моментима изневерених очекивања – баш када устаљени шаблон налаже један епилог, догоди се обрт који баца потпуно другачију слику на ову „романсу“. Сталним надмудривањем, овај пар не дозвољава публици да увиди постоји ли ишта испод њихове жеље за победом у интелектуалним игрицама. Баш у моменту када гледалац помисли да је Шерлок показао неку врсту слабости и емоције, док је Ирена Адлер само хладнокрвно искористила такав моменат, испостави се потпуно супротно. Она бива „шерлокована“⁶. Овај пар је публици толико интригантан због још једне врло важне ствари. Креатори серије вешто избегавају да дају конкретан одговор на то шта се заправо коначно десило између њих и какве емоције они стварно деле једно према другом. Крај остаје отворен и на гледаоцима је да нагађају како ова два комплексна лика функционишу када их не видимо.

Интересантан за разматрање Шерлокове сексуалности је и лик Моли Хупер. Она не постоји у оригиналним делима Конана Дојла, односно у потпуности је креација Мофата и Гејтиса. Иницијална идеја је била да се она појави само у првој епизоди, као лаборанткиња у мртвачници, али су аутори били одушевљени изведбом глумице Луизе Брили и одлучили да задрже Молин лик. Напоменули смо да је прва сцена у којој се сусрећемо са ликом детектива сцена у мртвачници. Једна од првих ствари које сазнајемо о Шерлоку је управо везана за његов однос према супротном полу и неспособност да уочи знаке женске наклоности. Наиме, Моли је заљубљена у Шерлока и њени многобројни покушаји да флертује са њим се завршавају неуспехом, а повремено и понижењем. Савршен приказ је управо прва сцена у којој Моли Холмса жели да позове на кафу, а он, слеп за њена осећања и намере, одговара да може да му скува кафу и донесе му је.

⁶ Игра речи на енглеском: шифра за откључавање њеног телефона, коју детектив покушава да открије је *sher*, што у целој комбинацији на телефону даје: „I am sherlocked“ („Ја сам шерлокована“).

ХУПЕР: Слушај, мислила сам... Можда касније кад завршиш...

ШЕРЛОК: Носиш кармин. Мало пре ниси носила кармин.

ХУПЕР: Ја... Мало сам га поправила.

ШЕРЛОК: Извини, шта си причала?

ХУПЕР: Мислила сам, да ли би желео кафу?

ШЕРЛОК: Црна, две кашичице шећера, хвала. Бићу на спрату.

[...]

ШЕРЛОК: Аа, Моли, кафа, хвала ти. Шта се десило с кармином?

ХУПЕР: Није ми одговарао.

ШЕРЛОК: Стварно? Изгледао ми је као велико побољшање. Уста су ти сад премала.

ХУПЕР: Ок.

(Мофат, сезона: 01, епизода: 01, 00:08:05)

Један од извора комике у серији је заснован баш на нескладу између Холмсове моћи запажања и способности да протумачи мотивацију за „сигнале“ жена када су њему упућени. Он ће, као и у многим другим ситуацијама када решава злочине, савршено уочавати најситније детаље, али за разлику од загонетки које има у својим случајевима када успешно успева да склопи делове „слагалице“ и установи мотивацију злочинца, када је он укључен у мушко-женске односе, несвестан је чак и онога што је потпуно очигледно. Гледаоци уочавају оно што не схвата велики детектив и то представља извор смеха. У горенаведеном транскрипту из епизоде Шерлок примећује да је Моли ставила, односно скинула руж, али не разуме да је то зато што је желела да буде привлачна за њега. Њен позив на кафу не схвата као позив на романтични састанак, већ као понуду да му скува кафу. На сличну ситуацију наилазимо и у епизоди „Скандал у Белгравији“, када Моли доноси кесу пуну божићних поклона. Шерлок уочава да је један поклон запакован с већом пажњом од осталих и износи читав низ дедукција о потенцијалном Молином партнеру, с којим наводно улази у озбиљну везу и гаји снажна осећања, а онда угледа да на картици пише да је поклон за њега. У овом тренутку комично се претвара у тужно и гледаоци осећају жаљење и саосећање према Моли.

На основу његовог односа према женама, можемо закључити да је Холмова сексуалност сублимирана, те да он задовољство, уместо у партнерски односима, проналази у решавању случајева. Фројд целокупну људску потребу за знањем види као сублимирану жељу за сазнањем о сексуалности. Код Шерлока ова сублимација достиже врхунац, те он све своје сексуалне нагонне у потпуности сублимира и целокупно задовољење добија у решавању детективских мистерија. Као илустрацију овог становишта излажемо транскрипт Шерлоковог дијалога са Адлеровом из савремене екранизације.

ВОТСОН: Волиш полицајце?

АДЛЕР: Волим детективске приче. И детективе. Паметно је ново секси.

[...]

ШЕРЛОК: Сваког тренутка треба да се деси. Шта?

АДЛЕР: Излетник ће умрети.

ШЕРЛОК: Не, то је последица. Шта треба да се деси?

АДЛЕР: Не разумем.

ШЕРЛОК: Покушај.

АДЛЕР: Зашто?

ШЕРЛОК: Зато што постајеш патетична и скидаш се да би оставила утисак. Прекини да ми досађујеш и мисли. То је ново секси.

(Мофат, сезона: 02, епизода: 01, 00:25:32)

Трећи део: Шерлок Холмс и Моријарти

Every fairytale needs a good old-fashioned villain.

Професор Моријарти је као књижевни лик изузетно упечатљива фигура, пошто је, иако се не појављује пречесто у оригиналним Дојловим делима, остао добро упамћен као заклето непријатељ Шерлока Холмса. Можда понајбољи опис Моријартија даје Артур Конан Дојл кроз речи самог Шерлока Холмса у причи „Последњи проблем“:

„Он је Наполеон злочина, Вотсоне. Организатор је половине зла и скоро сваког неоткривеног злочина у овом великом граду. Он је геније, филозоф, апстрактни мислилац. Има првокласан ум. Седи непокретно, као паук у својој мрежи, али та мрежа има хиљаду нити и он зна сваки дрхтај сваке од њих“ (Дојл 2014б: 351).

Један овакав лик требало је у серији *Шерлок* пренети у 21. век. „Наполеон злочина“ је на врло оригиналан начин представљен публици, са много нових детаља, нових интригантних решења, а поново без превише одступања од првобитно замишљеног концепта из књижевног дела. Насупрот генијалном Шерлоку Холмсу, детективу саветнику, налази се једнако генијални злочиначки консултант – Џим Моријарти, његов антипод.

Холмс у серији *Шерлок* први пут среће Моријартија када му га Моли Хупер представља као свог дечка. Шерлок бива заваран лажним траговима, па просуђује о Моријартију као о геј особи и не придаје му превише значаја. Већ из овог детаља наслућујемо да се не ради о обичном противнику, већ о неком ко је способан да насамари славног детектива, предвиђајући његов начин размишљања. Као што видимо, често се користи прерушавањем и издавањем за некога ко заправо није, што је тајно оружје и самог Шерлока. Моријарти је у серији представљен као изузетно ексцентричан, по природи му је стално досадно, али нема никакве кочнице у одабиру тога шта ће га забавити. Воли да има спектакуларан наступ, непредвидив је, често потпуно нерационално одреагује, налазимо га у ситуацијама где привлачи пажњу театарним понашањем. Таква луцидност која се граничи са лудошћу може да заплаши гледаоца, што је, верујемо, и био ефекат који су аутори серије желели да постигну градећи овај лик. Необичан психички склоп код негативца често буде врло ефектан у филмовима и серијама (пример Џокера у *Црном виџезу* Кристофера Нолана у извођењу Хита Лецера), где публика много боље реагује на негативца чији се

потези не могу предвидети, па их због тога и више плаше. Иако Џим Моријарти са једне стране делује као потпуно хаотичан и луд, он је истовремено и изузетно прорачунат, геније који вешто манипулише људима. Изузетно је прилагодљив, поседује социјалне вештине за разлику од Шерлока, и као што га је Дојл и описао, он и у серији *Шерлок* дела попут паука у мрежи који повлачи нити злочиначких планова.

Моријарти заправо представља све оно што би Шерлок постао када би занемарио свој морални кодекс. У многим ситуацијама примећујемо да Шерлок није класичан представник закона и да се често служи и нелегалним методама како би дошао до разрешења неког случаја, не мари превише за друштвене норме и тешко му је наметнути правила. Међутим, он уме да повуче линију преко које неће прећи, искључиво зато што је увек на страни добра. Упркос томе што не бира средства којима ће доћи до циља, она су увек у складу са моралним начелима и зарад општер добра. Са друге стране, у Џиму Моријартију можемо видети како би изгледао један тако велики ум када не би имао било каква етичка ограничења.

По много чему Шерлок Холмс и Џим Моријарти су слични. Своје интелектуалне способности, међутим, они користе у потпуно другачије сврхе, један да би се борио против криминала, а други да би добио све оно што пожели. Међутим, изузетно је занимљив однос који су изградила ова два лика у серији *Шерлок*. Упркос томе што се стално надмудрују и желе да поразе оног другог, међу њима постоји својеврсна доза поштовања. Шерлок изузетно цени Моријартијеве способности и у суперлативима, малтене са одушевљењем, говори о његовом уму. Иако му је циљ да овог злочинца надвлада, Шерлок као да се сваки пут изнова обрадује када се догоди злочин за који је одговоран Моријарти, знајући да ће се сусрести са нечим вредним пажње.

Слично сусрећемо и са друге стране. Моријарти је често у серији приказан како је опседнут Шерлоком Холмсом, од тренутка када је схватио да је наишао на достојног ривала, његови планови као да примарно постају везани за такмичарски однос са Холмсом, а не на остваривање неке сопствене добити злочиначким радњама. Оба лика имају склоност ка томе да им често буде јако досадно, као што су изузетно надареним људима досадне свакодневне обичне ствари. У многим ситуацијама затичемо Холмса нервозног када се дуже времена не дешава никакав злочин који би решавао. Исто тако Моријарти често има опаске како му је досадно када се нешто њему просто и очигледно мора објашњавати. Такво стање донекле и објашњава њихов однос. Они једноставно терају један другог до крајњих лимита, и на један чудан начин, зависе један од другог, јер без Моријартија, ми не бисмо видели Шерлока Холмса у пуном сјају, и обрнуто. Борба Шерлока Холмса и Моријартија је исконска, архетипска борба добра и зла, али као да сваки од њих у тој борби на неки начин и ужива и потајно жели да она никад не престане.

Коначни обрачун Шерлока и Моријартија у серији *Шерлок* дешава се на згради, што је пандан водопаду који је место дешавања у књижевном делу. Моријарти дочекује Шерлока речима:

МОРИЈАРТИ: Па, напoкoн смо ту. Ти и ја, Шерлoчe. И наш прoблeм. Пoслeдњи прoблeм.

(Мoфaт, сeзoнa: 02, eпизoдa: 03, 01:08:38)

Ово је врлo зaнимљив дeтaљ, јeр мoжeмo примeтити дa, кaкo и Линдa Хaчн тврди, aдaптaцијe, oбичнo, oткривaју свoje извoрe и oтврoнeнo дeфинишy oднoс прeмa тeкстy (Хaчн 2006: 3). „Пoслeдњи прoблeм“ („Final problem“) јeстe нaзив Дoјлoвe причe у кoјoј сe oдигрaвa пoслeдњa бoрбa Шeрлoкa и Мoријaр-тијa нa фaмoзнoм Рaјхeнбaхскoм вoдoпaдy.

Прe кoнaчнoг рaзрeшeњa, Мoријaрти пoтврђујe oнo штo смo o њeмy и њeгoвoм нaчинy фyнкциoнисaњa вeћ зaкључили:

МОРИЈАРТИ: Тaкo јe дoсaднo, зaр нe? Сaмo мирoвaњe... Цeо свoј живoт сaм трaжиo дистрaкцијe. Ти си биo нaјбoљa, aли сaд вишe ни тeбe нeмaм... Зaтo штo сaм тe пoбeдиo.

(Мoфaт, сeзoнa: 02, eпизoдa: 03, 01:08:53)

Прe сaмoг Мoријaртијeвoг сaмoубиствa кoјим јe, нaизглeд, стaвиo Шeр-лoкa у бeзизлaзнy пoзицијy, јaвљa сe изyзeтнo зaнимљивa вeрбaлнa игрa кoјa дoкaзујe нeкe нaшe прeтхoднe тврдњe, кoјe смo изнoсили yчaвaјући мнoгo тoгa зaјeдничкoг зa oвa двa ликa:

ШЕРЛОК: Јa сaм ти. Спрeмaн нa свe. Спрeмaн дa гoрим. Спрeмaн нa ствaри кoјe oбични људи нe мoгу дa урaдe. Хoћeш дa сe рyкyјeмo у пaклу? Нeћy тe рaзoчaрaти. МOРИЈАРТИ: Нe... Ти сaмo причaш мнoгo... Нe... Ти си oбичaн. Ти си oбичaн, ти си нa стрaни aнђeлa.

ШЕРЛОК: Ох, мoждa сaм нa стрaни aнђeлa, aли нeмoј ни нa трeнyтaк дa пoми-слиш дa сaм јeдaн oд њих.

МОРИЈАРТИ: Нe, ниси... Видим... Ти ниси oбичaн. Нe. Ти си јa... Ти си јa! Хвaлa ти... Шeрлoк Хoлмс... хвaлa ти... блaгoслoвeн биo.

(Мoфaт, сeзoнa: 02, eпизoдa: 03, 01:15:33)

Ипaк, кaо штo смo вeћ спoмeнули, упркoс чињeници дa њeгoвим кaрaктeр-ним oсoбинaмa ни мрaчнa стрaнa нијe дaлeкa, Шeрлoк јe увeк нa стрaни дoбрa. Нa крaју, зaкључујући o њeгoвoм oднoсy сa Мoријaртијeм, нe мoжeмo, a дa нe при-мeтимo сличнoст сa нeким oд зaкључaкa кoјe смo изнeли у oдeљкy у кoм смo сe oсврнули нa oднoс сa Ирeнoм Aдлeр. Тaмo смo, дискyтујући o Шeрлoкoвoј сeксуaл-ности, дoшли дo зaкључкa дa јe oнo штo oвoг дeтeктивa нaјвишe узбуђујe рeшaвaњe злoчинa. Нa тaј нaчин бисмo oбјaснили и њeгoвo уcхићeњe и приступ бoрби сa Мoријaртијeм, гдe Шeрлoк рaди oнo штo нaјвишe вoли – „флeртујe“ сa злoчинoм.

Зaкључaк

Heroes don't exist, and if they did, I wouldn't be one of them.

Тeзу Цулијaнa Сaјмoнсa дa: „књижeвнoст свoј кoлoритeт дoбијa oд друштвeнoг oкружeњa“ (Милyтинoвић 2014a: 210) ми бисмo прoширили и нa

друге медије, а у овом случају на телевизију. Као што је *hardboiled* фикција⁷ преузела архетипове из америчког друштвеног контекста, тако је серија *Шерлок* преузела архетипове из савременог западњачког друштва.

Серија *Шерлок* представља вид трансмедијалног, односно телевизијског адаптирања Дојлових наратива који може сврстати у категорије аналогije (Вагнер), транспозиције (Ендру), а најпрецизније као трансформацију (Рајан), будући да аутори серије задржавају основне наративе, али их смештају у другачији хронотоп. Резултат је друштвено неприлагођени детектив који се бори са проблемима 21. века.

Дојл је верно и детаљно представио Холмса, доделивши му, уз генијалан ум, и јасне карактерне особине, навике и комплексан склоп животног функционисања. Тако заокружена слика лако се може преносити у новостворене приче, адаптирати на потпуно другачије начине, преко најразноврснијих медија, а да његова суштина која је оригиналним делима била замишљена остане неокрњена, чак и да буде продубљена. Овако изграђен, Дојлов лик има универзалну вредност, бори се против онога што је актуелно на сваком простору и у сваком добу, муче га муке које су присутне код човека и 1887. и 2019. године. Управо зато, он се и може наћи у сваком времену и савршено се добро уклопити у контекст и окружење.

Сваки аутор креира своја дела за одређену публику. *Шерлок* је, на својеврстан начин приказ савременог друштва и савременог човека, али и одговор на његове потребе у погледу уметности и забаве. Шта *Шерлок* као серија говори о људима који је гледају и уживају у њој? Колико су захтеви публике утицали на креирања саме серије? Одлике *шерлоковске* публике представљају задатак за нека будућа истраживања, везана преваходно за поља теорије рецепције и студија културе.

Литература

Извори

- Дојл 2014а: Дојл, Артур Конан. 2014. *Шерлок Холмс – Сабрани романи и приче, Књиџа 1 – Романи*. Београд: Бели пут и Макондо.
- Дојл 2014б: Дојл, Артур Конан. 2014. *Шерлок Холмс – Сабрани романи и приче, Књиџа 2 – Приче*. Београд: Бели пут и Макондо.
- Дојл 2015: Дојл, Артур Конан. 2015. *Шерлок Холмс – Сабрани романи и приче, Књиџа 3 – Приче*. Београд: Бели пут и Макондо.
- Мофат: Moffat, Steven. & Mark, Gatiss. 2010–2017. *Sherlock*. BBC.

⁷ Књижевни правац који представља етапу у развоју детективног жанра, а везује се за доба прохибиције и приближава детективу крими-жанру.

Секундарна литература

- Абот 2009: Абот, Х. П. 2009. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник.
- Елиот 2004: Elliot, Kamilla. 2004. Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma. In *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Marie-Laure Ryan, ed., 220–243. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Макфарлан 2009: McFarlane, Brian. 2009. From Novel to Film: Backgrounds. In *Film Theory and Criticism*, L. Braudy, M. Cohen, eds., 381–389. Oxford: Oxford University Press.
- Мериам-Вебстер речник [Online]. Доступно на:
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/dominatrix> [28. 7. 2019.]
- Милутиновић 2014а: Милутиновић, Дејан. 2014. *Историјска поетика дејективског жанра*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу.
- Милутиновић 2014б: Милутиновић, Дејан. 2014. Посткласична наратологија. У *Свети у књижевности – књижевности у свету*, Бојана Димитријевић ур., 358–369. Ниш: Филозофски факултет у Нишу.
- Поласек 2013: Polasek, Ashley. 2013. Surveying the Post-Millennial Sherlock Holmes: A Case for the Great Detective as a Man of Our Times. *Adaptation*, 6.3, 384–393.
- Рајан 2013: Ryan, Marie-Laure. 2013. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34:3, 361–388.
- Стефановић 2014: Стефановић, Зоран. 2014. Ратник ума, човек сутрашњице. Поговор у: *Шерлок Холмс – Сабрани романи и приче, Књига 2 – Приче*. Београд: Бели пут и Макондо.
- Хачн 2006: Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Vasilisa Cvetković

SHERLOCK HOLMES IN TRANSMEDIAL CONTEXT

Summary

The paper *Sherlock Holmes in Transmedial Context* will try to identify a small part of the “sherlockian” universe and elaborate on it through the phenomenon of transmediality, namely, telling one’s story through multiple media. We will analyze the literary source and its contemporary adaptation – BBC’s TV series *Sherlock* (2010–2017). Primarily, the phenomenon of transmediality itself will be elaborated on, explaining the main theoretical schemes of postclassical narathology as well as depicting the narrative possibilities that contemporary media brings. Consequently, Sir Arthur Conan Doyle’s novels and their television adaptation will be analyzed through theoretical knowledge from transmedial narathology and we will present concrete examples and final conclusions about the main problems of this topic.

wasilysa@hotmail.com