

Aleksandra Mochocka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

***Шерлок Холмс* (2013) – euhemeryzacja opowieści o Johnie Watsonie i Sherlocku Holmesie jako krytyka polityczna i społeczna**

Abstrakt:

Artykuł dotyczy rosyjskiego serialu *Sherlock Holmes*, w którym głównym zabiegiem jest euhemeryzacja, czyli przekorne opowiedzenie historii na nowo, odkłamanie i odbrązowienie opowieści. Służy ona przekazaniu gorzkich prawd o społeczeństwie i rządzących nim mechanizmach władzy, których skutkiem są korupcja, nienawiść rasowa czy wżgarda dla weteranów wojennych. Serial balansuje pomiędzy pamfletem politycznym a moralitetem, w sposób jakiego nie znamy ani z *Sherlocka* BBC, ani z *Elementary*, ani z filmów Guya Ritchiego.

Słowa kluczowe:

serial proceduralny, serial historyczny, euhemeryzacja, gra z odbiorcą, *queerbaiting*, kultura uczestnictwa, *cognitive diversity*

Serial *Шерлок Холмс* emitowany był przez telewizję Россия 1 w okresie od 18 do 28 października 2013 roku jako osiem podwójnych odcinków po ok. 1 godzinę i 26 minut każdy¹. Reżyserował go Andriej Kawun, w rolach głównych grali Igor Pietrienko (Sherlock) i Andriej Panin (Watson). Aktorzy – co oczywiste – posługują się na ekranie językiem rosyjskim (za wyjątkiem sporadycznych scen, gdy zaakcentowany jest fakt, iż postacie są niemiecko- czy też francuskojęzyczne). Ta na pozór banalna obserwacja jest jednakże kluczowa dla zrozumienia mechanizmów odbioru omawianej produkcji, dostępnej w Polsce dzięki nieformalnemu, fanowskiemu obiegowi, poza oficjalnymi kanałami przekazu. Pomijając możliwość zapoznania się z serialem bezpośrednio poprzez kanał Россия 1, nie obejrzymy *Шерлока* ani w TVP1, ani w TVN, ani na platformie Netflix czy Amazon, znajdziemy go natomiast na YouTube, z fanowskimi napisami w kilku językach, w tym, rzecz jasna, w języku angielskim.

¹ W artykule przyjęta została numeracja odcinków od 1 do 8.

Tak jak już dekadę temu zauważał Henry Jenkins (2006), aktywnie uczestniczący w odbiorze widzowie sami pójdą tam, gdzie da się znaleźć coś, co ich zainteresuje. Najczęściej odwiedzanym kanałem YouTube oferującym kompletne odcinki serialu (w wysokiej rozdzielczości) jest (w chwili ukończenia tego artykułu) kanał prowadzony pod nazwą użytkownika „werfkj”. Napisy do filmów zostały natomiast opracowane przez fanów związanych ze społecznością Tumblr; ich pseudonimy, wraz z podziękowaniami zarówno dla innych pomocnych przy pracy nad przekładem osób, jak i dla wiernych widzów, podawane są przy końcu każdego odcinka.

Mamy tu więc do czynienia zarówno z omawianymi przez Jenkinsa (2006) mechanizmami kultury uczestnictwa/konwergencji, jak i z obserwowanym przez Ethana Zuckermana (2014) załamaniem się tzw. *cognitive diversity*, czyli zróżnicowania poznawczego. „Zróżnicowanie poznawcze wyrasta z różnic między perspektywą i heurystykami, narzędziami, których używamy do rozwiązywania problemów”² (Zuckerman 2014). W ujęciu Zuckermana sam dostęp do superszybkich technologii komunikacyjnych, jeśli nie ma w nich odpowiednio zaimplementowanych mechanizmów, nie wystarczy, aby zapoznawać się z poglądami kulturowo nam obcymi; ludzie mają zakorzonioną głęboko tendencję do preferowania tego, co im bliskie i dobrze znane. Rosja, bezpośredni sąsiad Polski, jest oddalona od naszego kraju kulturowo – częściowo z powodu języka, w sporej mierze jednakże ze względu na specyficzne uwarunkowania geopolityczne. Polska pozostaje w kręgu zamerykanizowanej kultury popularnej, której sztandarowymi produktami są serial BBC *Sherlock* czy produkcje Guya Ritchiego. W naszym kraju, podobnie zresztą jak na tzw. świecie („tak zwanym”, ponieważ nawykowe ograniczanie „świata” do wysokorozwiniętych krajów Północnego Zachodu jest swoistym myśleniem tunelowym), najbardziej popularne są seriale anglojęzyczne, przede wszystkim amerykańskie i brytyjskie. Bariera językowa i kulturowa utrudnia nie tylko kontakt z filmem jako takim (śledzenie listy dialogowej, zrozumienie kontekstów), ale także dotarcie do samego serialu, jak również wyszukiwanie powiązanych z nim treści w sieci. Nieograniczona dostępność informacji, jak przypomina Zuckerman, jest tylko pozorna. Można zaryzykować twierdzenie, że widz chętniej sięgnie po produkcje sygnowane przez Netflix, czy to dostępne drogą oficjalną, czy ściągnięte z któregoś z pirackich serwisów, niż – przełamując barierę cyrylicy – wyszpera w Internecie serial rosyjskojęzyczny. Działalność fanowska, taka jak oddolna inicjatywa tworzenia angielskich list

² „Cognitive diversity stems from differences in perspective and heuristics, the tools we use to solve problems”. Tu i dalej cytaty ze źródeł obcych w tłumaczeniu A. Mochockiej.

dialogowych i osadzania tych napisów w filmach umieszczanych na YouTube, do pewnego stopnia niweluje ten „cyfrowy rozłam” (*digital divide*); mimo to, *Sherlock Holmes* pozostaje tekstem niszowym i nie przebija się do głównego obiegu, pozostając daleko w tyle za *Sherlockiem* BBC czy *Elementary*. Bardzo prosto znaleźć rosyjskiego *Sherlocka* na YouTube, trzeba jednak w ogóle wiedzieć, że taki serial istnieje i że warto po niego sięgnąć. Jak mówi Zuckerman (2014), „naszym wyzwaniem nie jest dostęp do informacji; wyzwaniem jest umieć zwracać uwagę”³.

Rosjanie posiadają długą i niezmiernie bogatą tradycję ekranizowania Arthura Conan Doyle’a. Za niedościgniony ideał uważa się jedenaście filmów wyreżyserowanych przez Igora Maslennikowa, emitowanych w latach 1979–1986 jako *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона*. Wasilij Liwanow, grający w nich rolę Holmesa, otrzymał w roku 2005 order imperium brytyjskiego, został także, wraz z odtwórcą roli Watsona, Witalijem Sołominem, upamiętniony pomnikiem, ławeczką ustawioną przez ambasadę brytyjską w Moskwie (za Wikipedią, hasło „Приключения Шерлока Холмса...”). Rosjanie mają w tym zakresie także mocno zakorzenioną tradycję przewrotnego, tricksterskiego interpretowania kanonu, czego przykładem są chociażby filmy animowane: *Мы с Шерлоком Холмсом* (1985) *Шерлок Холмс и доктор Ватсон: Убийство лорда Уотербрука* (2005) czy obsadzający w głównych rolach kobiety film *Мой нежно любимый детектив* (1986).

Można powiedzieć, że rosyjska kinematografia łączy charakteryzujące Rosjan uwielbienie postaci Sherlocka Holmesa z odwagą w interpretowaniu jego wizerunku, starając się jednocześnie podążać własną, oryginalną drogą. Serial z roku 2013 przypomina pod pewnymi względami anglojęzyczne ekranizacje opowieści o Holmesie z ostatnich lat, nie jest jednak ich rosyjską przeróbką czy podróbką⁴. Sherlock nie pali tu fajki, tylko podłe szlugi, a Watson nie może pisać dla gazety tak, jak by chciał, ale tak, jak wypada, żeby się nie narazić. *Шерлок Холмс* jest spójną i ciekawą propozycją odczytania opowieści o detektywie z Baker Street poprzez pryzmat euhemeryzacji, która zdaje się tu służyć jako narzędzie krytyki politycznej i społecznej, skierowane w stronę władarzy, ale także i szeregowych obywateli, Federacji Rosyjskiej.

³ „Our challenge is not access to information; it is the challenge of paying attention”.

⁴ Można w omawianym serialu dostrzec pewne podobieństwa do innych współczesnych ekranizacji opowiadań Doyle’a, jak np. specyficzny wybór motywów muzycznych, wykorzystanie efektu tzw. *bullet time*, momenty *comic relief*, obrazowe ukazanie przemocy fizycznej czy tortur. Klimchynskaya (w: Kinchin-Smith 2014) wskazuje także na postać Holmesa-ekscentryka i wzmocnioną funkcję Watsona.

Euhemeryzm to pojęcie przynależne literaturoznawstwu, które można stosować do analizy tekstów kultury realizowanych w innych niż przekaz werbalny mediach. Andrzej Sapkowski przedstawia je następująco: „euhemeryzacja, zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości” (2001: 50). Nieprzypadkowo pojawia się tu definicja Sapkowskiego – autor na euhemeryzacji oparł pierwsze teksty, konsekwentnie budując w oparciu o ten zabieg swoją światoopowieść. Odkłamywanie baśni stanowi znak rozpoznawczy cyklu Wiedźmińskiego (Kaczor 2006, Roszczyńska 2009), z tekstów literackich przeniesiony do gier komputerowych (Wałaszewski 2013) i planszowych (Mochocka, w redakcji).

Euhemeryzacja jest *de facto* zabiegiem interpretacyjnym, oznacza docieranie do ukrytej, czy raczej przetworzonej, prawdy poprzez analizę dostępnych przekazów. Pojęcie wywodzi się z antycznej refleksji nad znaczeniem mitów. Według Winiarczyka (2013: 123) „euhemeryzacja to sensu stricto redukcja bogów olimpijskich do roli podniesionych do rangi bóstwa ludzi”⁵. Zgodnie z tym założeniem, mity, jakie znamy, są w gruncie rzeczy opowieściami o całym zwyczajnych, zasłużonych dla społeczności ludziach, wyniesionych dla takich czy innych celów na ołtarze, przy czym możliwa jest także euhemeryzacja negatywna, dotycząca osób, których działania były naganne moralnie:

badacze stosują czasem koncept pozytywnej i negatywnej euhemeryzacji. Ta druga pojawia się w pismach autorów chrześcijańskich, [...] którzy wierzyli, iż wyniesieni do rangi bogów władcy nie byli dobroczyńcami [...], lecz niecznymi ludźmi, którzy popełnili liczne niegodziwości⁶ (Winiarczyk 2013: 123–124).

Jeśli przyjąć, że opowieść o bohaterach mitycznych przedstawia przede wszystkim – wylbrzymione – blaski ich żywota, wersja euhemeryzowana skupi się na odwzorowaniu cieni, które nieodmiennie przecież składają się na ludzkie doświadczenie. Stąd też obecne u wspomnianego wyżej Sapkowskiego uwypuklanie wszystkiego, co „ciemne” – mroczne, zepsute, wadliwe, brudne, po prostu złe.

Ujmując rzecz ontologicznie, światy możliwe oparte o kanon opowieści o Sherlocku Holmesie stworzony przez Arthura Conan Doyle’a można

⁵ „Euhemerism is sensu stricto the reduction of the Olympian gods to the role of deified humans”.

⁶ „[S]cholars sometimes use the concept of positive and negative Euhemerism. The latter appears in the works of Christian authors [...] who believed that the deified rulers were not benefactors [...] but wicked people who committed many evil deeds”.

podzielić na trzy główne kategorie, nazwane umownie: I. „nie było Holmesa według Doyle’a”; II. „nie ma Doyle’a – jest Holmes”; oraz III. „Doyle to Watson”. Do pierwszej kategorii należą nawiązania, ekranizacje czy ogólniej transmediacje, które całkowicie negują istnienie w naszej kulturze tekstów literackich pisanych przez Doyle’a i co za tym idzie, obecność takiej fikcyjnej postaci, jaką jest Sherlock Holmes. W tej kategorii mieszczą się na przykład cieszący się statusem kultowego serial BBC z Benedictem Cumberbatchem, jak również serial CBS *Elementary*. W obu tych przypadkach światoopowieść całkowicie pomija wszelkie wzmianki o kanonicznych bohaterach Conan Doyle’a. Innymi słowy, Sherlock nie obejrzy w *streamingu* na swoim smartfonie ekranizacji opowiadań o żyjącym na przełomie XIX i XX wieku detektywie z Baker Street – cała historia Holmesa, tak jak funkcjonuje ona w powszechnej świadomości, zaczyna się od tego, jak przedstawia to na swoim blogu współczesny widzowi John Watson. Wariant drugi obejmuje te teksty, które pokazują działania Holmesa i Watsona (oraz innych bohaterów) niejako *in medias res*, w stosownym dla kanonu miejscu i czasie, kontynuując światoopowieść Doyle’a bez modyfikacji, które mogłyby poddać w wątpliwość jej ontologiczną stabilność. Przynależny tu cykl Guya Ritchiego; podłany wprawdzie steampunkowym sosem i niepozabawiony metafikcyjnych aluzji, mieści się jednak w ramach czasu i miejsca nakreślonych w kanonie. Kategorię trzecią reprezentuje serial *Шерлок Холмс*.

W serialu Andrieja Kawuna, osadzonym w zgodnym z kanonem Londynie, w roku 1880 i później, John Watson jest weteranem walk w Afganistanie, lekarzem, towarzyszem przygód Sherlocka Holmesa; jest także pisarzem, twórcą opowiadań, wydanych jako niezależny tom, bardzo, ale to bardzo poczytnych. To Watson tworzy postać Holmesa, opartą wprawdzie na realnie istniejącym (z punktu widzenia przedstawionego świata) pierwowzorze, lecz radykalnie zmodyfikowaną, tak aby sprostać oczekiwaniom rynku wydawniczego, a przede wszystkim – politycznej cenzurze. To, co znamy z kanonu, wydarzyło się więc naprawdę, ale nie tak, jak to znamy. Watson zafałszował prawdę, serial ukazuje, jak i dlaczego to nastąpiło.

Serial ukazuje także mechanizmy działania mediów kreujących ikony popkultury. Uwielbiani przez tłumy herosi niejednokrotnie okazują się pospolici i słabi. Medialne przedstawienie ich wizerunku jest zgoła inne. „My jesteśmy tymi, którzy czynią z nich bohaterów”, tłumaczy Watsonowi sprawujący nad nim pieczę redaktor pisma. „Kto tu jest bohaterem?”, pyta. „Oni czy my?” (odcinek 5, ok. 1 godz. 23 min.). W szerszym ujęciu, odbrazowanie mitu o Holmesie służy refleksji nad naturą mediów, popkultury, czy też fikcji w ogólności. Euhemeryzacja wykorzystana jest w serialu do ukazania przekształceń, jakim podlega rzeczywistość pod wpływem fikcji (literatury) oraz

tych, którym podlega fikcja na skutek presji wywieranej przez obowiązujące narracje. Mitopoetyczne działania Watsona mają źródło w ludzkiej fascynacji sukcesem, a także tajemnicą i zagadką, przemocą i śmiercią (Watsonowi podoba się, żeby „расскáz” był „увлекáтельный” – opowieść ma być „urzekająca”, „zniewalająca”, chociaż Holmes nie widzi nic zniewalającego w tym, że „jeden człowiek zabija drugiego” (odc. 2, ok. 3 min.), ale są także – po prostu – związane z cenzurą, ze strachem przed ośrodkami władzy. Świat i bohaterowie znani nam z opublikowanych tekstów Watsona, czyli Conan Doyle’a, są fascynujący, szlachetni i prawi, podczas gdy w „rzeczywistości” – w świecie przedstawionym produkcji telewizji Россия 1 – byli przeciętni, niepozabawieni wad i skrajnie oportunistyczni.

Jak już wspomniano, rzeczywistość przedstawionego w serialu świata jest szara i banalna. Watson, któremu wydaje się, że na emeryturze dobrze sobie poradzi finansowo (zakup perfum po przyjeździe do stolicy), jest po prostu biedny:

Holmes: „Watsonie, czy nazwa Saxon Coburg Square coś wam mówi?”

Watson: „Nie, nigdy tam nie byłem”.

Holmes: „Jasne, to dzielnica bogaczy, a wy jesteście biedni”.

[Watson robi obrażoną minę.] (odcinek 6, ok. 17 minuty),

mieszka w obskurnym pokoju i dorabia, wykonując nielegalne aborcje. Wydaje się być głównym bohaterem serialu; podobnie jak w wyjściowych tekstach Doyle’a, jest on narratorem wielu scen, w tej roli występuje w otwierających każdy odcinek czołówkach. I tak, przykładowo, odcinek pierwszy, zatytułowany „Baker Street”, rozpoczyna się zbliżeniem na rozpalaną zapałkę, kolejne ujęcia pokazują fajkę i rozpalany tytoń upchnięty w cybuchu, palce trzymające fajkę i fragment twarzy Johna Watsona (nos, wąs), dalsze – to ukazana w sporym zbliżeniu stalówka pióra i następnie zbliżenie na zapisane atramentem, ręcznym piśmem żółtawe stronice; w tle słychać głos Watsona, czytającego doskonale znane z kanonu wprowadzenie: „Дневник Джона Хэмиша Ватсона, отставного офицера военно-медицинской службы”, w tle słychać szybki, wesoły *reel* (kojarzący się nieodparcie z filmami Ritchiego). Czołówka narzuca skupienie uwagi na funkcji Watsona jako bazarza, narratora, kronikarza. Można zauważyć ukłon w stronę współczesnego widza: ilustracje Watsona wzbogacają tekst, otrzymujemy przekaz podany jednocześnie jako tekst odczytywany głosem, do odczytania z zapisanych liter i do przyswojenia z rysunków. Szkicowane przez Watsona rysunki piórem obrazują jego doświadczenia

w Afganistanie, co nawiązuje, oczywiście, do kanonu, ale także podpowiada przewijającą się przez cały serial tematykę wojenną.

Pierwszy odcinek serialu zasługuje, przynajmniej w jego początkowych sekwencjach, na szczegółowe omówienie. Nie stanowi pilota *per se*, niemniej jednak służy ekspozycji i podaje ton, w jakim utrzymane będzie pozostałe siedem odcinków. Ok. 1 min 50 sek. filmu Watson ukazany jest na dworcu kolejowym, wysiada z pociągu, przybywa do Londynu. Z offu słychać głos Watsona w roli narratora – bohater chwali się, że korzystając z uroków względnego dostatku na emeryturze kupuje modne perfumy. Około 3 minuty filmu pojawia się ujęcie ukazujące ulicę – przechodnie ubrani zgodnie z modą epoki, większość względnie dostatnio (tzn. nie w łachmanach); wyraźnie widać za to kiepski stan chodników i ulicy, brud, odchody końskie, błoto, zdeptane, marne trawniki itp..

Inaczej niż w kanonicznym tekście *Studium w szkarłacie*, z którego zaczerpnięto zdania bohatera o przejściu w stan spoczynku, Watson deklaruje wprost, że chciałby zostać pisarzem, że z takim postanowieniem (otwarcia praktyki lekarskiej i rozpoczęcia kariery literackiej) przybył do stolicy. W kolejnej scenie widzimy Watsona w biurze gazety; chce dać ogłoszenie do gazety, ale nie posiada jeszcze adresu; rozgląda się po biurze, skupia wzrok na rezydującym w pokoju za szklaną szybą redaktorze naczelnym, i zwraca (z offu) bezpośrednio do widza: „Historia, o której wam opowiem, tak się właśnie zaczęła”. W sposób bardzo dosłowny wszystko rozpoczyna się w redakcji *Morning Chronicle*, pisma, które drukować będzie opowiadania Watsona.

Około 4 min. 17 sek. filmu pojawia się plansza z tytułem odcinka, a kolejna scena ma miejsce poza zasięgiem wzroku Watsona – to zawiązanie akcji odcinka w podejrzanym pubie na East Endzie. Ok. 7 minuty filmu uwaga skupia się ponownie na działaniach Watsona. Lekarz waha się, czy przejść na drugą stronę ruchliwej ulicy w centrum miasta – właśnie wdepnął w końskie odchody, rzecz banalna i prozaiczna aż do przesady. Z przejeżdżającej pędem dorożki wypada człowiek. To wywołuje zainteresowanie gapiów, kobiecy głos krzyczy, że zginął człowiek, ktoś woła po doktora, pojawia się policja. Przyziemny wymiar tej sytuacji jest obezwładniający – Watson zostaje wciągnięty w śledztwo dotyczące morderstwa, ponieważ wdepnął w łajno.

Wśród uczestników zdarzenia jest Sherlock Holmes, wprowadzony bez zapowiedzi w sam środek zdarzeń, ukazany w działaniu: podczas oględzin zwłok i błyskawicznego ustalania faktów na podstawie błyskotliwych analiz. Scena nakreśla podstawowy rys charakteru Holmesa: inteligentny i rzeczowy, ten bardzo młody człowiek pozbawiony jest sentymentów i złudzeń. Holmes wyrokuje, chociaż, jak sam oświadcza, lekarzem nie jest, że człowiek wyrzucony

z dorożki wkrótce umrze, Watson natomiast chciałby zabrać rannego do szpitala i oskarża Holmesa o bezdusność. Słowa Holmesa oczywiście się potwierdzają, ranny umiera. Detektyw pokazany jest w tej scenie jako osoba kompetentna, opanowana, o błyskotliwym umyśle, nie siląca się na jakąkolwiek kokieterię – mamy więc klasyczną uwagę o służbie wojennej Johna Watsona („Jako lekarz wojskowy powinien pan wiedzieć...” w odniesieniu do obrażeń zmarłego), ale także pełny dezaprobaty, choć lakoniczny komentarz na temat perfum, którymi pachnie („Le Jovial?”). Gdy Holmes wyjaśnia policjantom, jak doszło do morderstwa, widzimy sceny reminiscencji uprawomocniającej jego wersję. Holmes nie jest przedstawicielem policji, powołuje się na inspektora Lestrade’a, ale to jego opanowanie i władczy ton powodują, że stójkowi pozwalają sobą dyrygować i zabierają Holmesa i Watsona na posterunek. Sherlock wciąga Watsona (niemalże dosłownie) w wir zdarzeń.

Na posterunku okazuje się jednak, że władza Holmesa jest pozorna, w zasadzie nie posiada jej wcale. Inspektor Lestrade pomiata Holmeselem i stara się go poniżyć i skompromitować. Kontrast między tymi postaciami jest ogromny – wbrew ikonograficznej tradycji, Holmes nie jest tu bynajmniej dżentelmenem, reprezentantem klasy wyższej. Holmes, trzeba to przyznać, wygląda i zachowuje się jak obszarpaniec, w najlepszym wypadku ubogi student, ale jedynie tego sortu, jaki opisywał Prus w *Lalce*. Hałaśliwy, zamaszty, brutalny i respektowany przez poddających się jego woli i lękających jego gniewu podwładnych, Lestrade reprezentuje agresywną hegemoniczną męskość, która

daje określonej grupie mężczyzn przewagę nie tylko nad kobietami, ale także nad innymi mężczyznami. Tymi „innymi” są tu przede wszystkim przedstawiciele mniejszości narodowych i etnicznych, osoby słabo zarabiające i homoseksualiści. Dominacja nad tymi grupami osób przebiega dzięki przewadze w zakresie statusu, prestiżu, zasobów materialnych, ale także dyskryminacji różnego rodzaju – przede wszystkim kulturowej i politycznej – prawnie zalegalizowanej lub funkcjonującej poza systemem prawnym (Skoczylas 2011: 14–15).

Różnica między zgarbionym, rozczochranym intelektualistą-okularnikiem w nędznym, niechlujnym ubraniu, jakim jest Holmes, a wyprostowanym, władczym Lestrade’em jest uderzająca. Widzimy, że Holmes ma rację, ale to Lestrade ma władzę, i tylko to się liczy. Ok. 11:39 minuty filmu Watson kolejny raz ukazany jest z piórem w ręku, gdy spisuje swoje zeznania. Holmes próbuje go przekonać, aby nakreślił wygląd napastnika odpowiedzialnego za zabójstwo, choć oczywiście nikogo takiego na własne oczy doktor nie mógł

zobaczyć. „Ето ложь” („To kłamstwo”), sprzeciwia się Watson; jako katolik i jako lekarz, tego nie może zrobić. Holmes przekonuje go, że ocali niewinnie oskarżonego dorożkarza, a widzowie rozpoznający dobrze znaną opowieść – wiedzą oczywiście, że błyskotliwy detektyw (który, nawiasem mówiąc, jeszcze nie zdążył się przedstawić z imienia i nazwiska) się nie myli.

Okolo 16 minuty Lestrade pyta Watsona, kim jest – i na jego nazwisko reaguje wyniośle zabarwionym zapytaniem, „Irlandczyk?” Watson, z niepewnością w głosie, odpowiada: „Lekarz”. Hegemoniczna męskość Lestrade’a, zgodnie z przywoływanymi przez Łukasza Skoczylasa (2011) teoriami Raewyn Connell, jest usankcjonowana hierarchią władzy, w której mniejszości narodowe stoją równie nisko, co ludzie pozbawieni kapitału finansowego. Można w tej scenie odczytać Lestrade’a nie tyle jako agresywnego samca alfa, ile jako uosobienie władzy państwowej – jest wszak jej oficjalnym przedstawicielem. Widząc zachowanie Lestrade’a, jego nieudolność (ignorujący sensowne wskazówki Holmesa policjant cieszy się hałaśliwie, wraz z całym personelem posterunku, że zginął poszukiwany kryminalista, co rozwiązało kilka niezamkniętych spraw), Watson niszczy kartkę z zeznaniami. W kolejnej scenie widzimy poirytowanego Watsona opuszczającego posterunek. Dorożkarz wybiega za nim, kłania się w pas, dziękuje za pomoc. Najwyraźniej lekarz zmienił swoje zeznania.

W tych służących ekspozycji scenach filmu zarysowany jest rozdźwięk między policją, którą można potraktować jako jedną z instytucji władzy, a bohaterami, z którymi jesteśmy w stanie się identyfikować. Policja nie jest tu bynajmniej instytucją godną zaufania, ani nie staje w obronie pokrzywdzonych – zachowanie Lestrade’a mogłoby doprowadzić do osadzenia niewinnego zapijaczanego dorożkarza, ale na pewno nie do schwytania mordercy.

Obie strony zniekształcają rzeczywistość, ale o ile w przypadku Holmesa widzimy, że służyć to ma dobru (wykryciu mordercy, uwolnieniu dorożkarza), to Lestrade przymyka oko na fakty w imię wygody, kolokwialnie mówiąc – żeby mu się zgadzało w papierach. Lestrade, szerzej ujmując, policja, a w najogólniejszym rozumieniu, Imperium Brytyjskie mają władzę, mogą więc dokonywać tego rodzaju manipulacji bezkarnie, a bohaterowie tacy jak Watson i Holmes muszą się temu podporządkować, mogą najwyżej kłamać po swojemu. Trudno w tym miejscu nie odnieść się do teorii strategii i taktyk Michaela de Certeau (2008): strategią ośrodków władzy reprezentowanych przez Lestrade’a jest utrzymywać kontrolę wszelkimi dostępnymi środkami, w tym kłamstwem; taktyką wykluczonych i naznaczonych (ekonomicznie, etnicznie) – przechytrzyć władzę. Tak nakreślony w pierwszym odcinku serialu konflikt będzie widoczny w pozostałych odcinkach, choć oczywiście dynamika relacji Lestrade-Holmes-Watson będzie ulegała zmianom. Jak odpowiada niesłusznie

zatrzymany dorożkarz: „Wolny? Tak, sir, jestem wolny! Chociaż wolność nie dla takich jak my!” (frazę tę pojawi się jeszcze parokrotnie w serialu, jak np. w odcinku 2, „Papier, nożyce, kamień”, gdy dorożkarz pyta „Już jestem wolny, sir?”, i puszcza do Holmesa oko).

Ważnym tematem serialu jest skomplikowana sytuacja weteranów wojennych, niepotrzebnych już Imperium jako mięso armatnie, a więc zbędnych i odrzuconych – wiąże się on zresztą z szerszą potraktowaną problematyką wojenną. Watson i Holmes niejednokrotnie dyskutują znaczenie i wpływ polityki na losy zwykłych ludzi, tak żołnierzy, jak i cywilów, a metafabała serialu związana jest z postacią arcyantagonisty Holmesa, profesora Moriarty’ego, angażującego się w działania zmierzające do destabilizacji Imperium Brytyjskiego i wywołania światowego konfliktu.

Konfliktem zbrojnym obecnym w serialu jest oczywiście wojna w Afganistanie, co pozostaje w zgodzie z kanonem, można jednak odnieść wrażenie, że w stosunku do tekstów Doyle’a zostało silnie uwypuklone. Charakterystyczne, że w porównaniu do klasycznego (z perspektywy rosyjskiej) serialu *Maslennikowa* z lat 80-tych Afganistan nie jest już tabu, które trzeba przykryć eufemizmami takimi jak „Wschód” czy „kolonie wschodnie” (Nepomnyashchy 2005: 136). Już w szóstej minucie pierwszego odcinka wśród przechodniów na ulicy pojawia się ubrany w bliskowschodni strój człowiek prowadzący wielbłąda – ludzie reprezentujących inny niż kaukaski typ etniczny w serialu w zasadzie nie ma (poza mężczyzną z wielbłądem pojawi się jeszcze barman w klubie dla weteranów), ale mimo wszystko daje się zauważyć pewną sugestię wielokulturowości Londynu i specyficznych związków Imperium z peryferiami (można sobie tylko zadać pytanie, jakie to właściwie Imperium, skoro wśród nazwisk towarzyszy broni Watsona pojawiają się „Kudrow” czy też „Karpiński”, który „zginął niedaleko Kandaharu”⁷ [ok. 19 min]). John Watson przedstawiony jest jako weteran, świadek wielu okrucieństw wojny. Doskonale wyszkolony, świetnie strzela, walczy wręcz (np. w odcinku 1, „Baker Street”, w obronie Holmesa pokonuje tnąc nożem kilku zaprawionych w ulicznych bójkach oprychów) i sprawnie się boksuje; jest w stanie pokonać zawodowego boksera podczas nielegalnego meczu (w odcinku 1), udziela zresztą kilku bolesnych lekcji tego sportu niewprawionemu i znacznie słabszemu fizycznie Holmesowi. Zarazem cierpi jednak na zespół stresu pourazowego – czuje się słabo, ma zawroty głowy, ataki paniki; pojawiająca się w takich scenach muzyka wojskowa, jak również

⁷ „Kandahar” służy tu zresztą jako intertekstualne mrugnięcie okiem do widza, który może pamiętać, że Kawun wyreżyserował także film o brawurowej ucieczce rosyjskich jeńców z afgańskiej niewoli, pod tym właśnie tytułem, w roku 2010.

przebitki na wspomnienia wojenne Watsona, nie pozostawiają wątpliwości, że chodzi o zespół stresu pourazowego (jak np. w odcinku 1, gdy ok. 28 minuty Watson ma uciekać przed policją, czy też w odcinku 2, ok. 57 minuty, w trakcie potyczki z bandytami). Jak sam mówi o sobie (odcinek 3, ok. 60. minuty): „Jestem żołnierzem! Zszywałem brzuchy i szczęki naszych chłopców, wrzuconych w tę maszynkę do mielenia mięsa przez moralnych i pryncypialnych polityków”.

W serialu pojawiają się sceny bezpośrednio ukazujące realia wojny afgańskiej, przede wszystkim w odcinku 2, „Papier, nożyce, kamień”. Charakterystyczne, że te wspomnienia ukryte są pod warstwą kłamstw. W odcinku 2 widzimy w reminiscencjach, w jaki sposób wojenny towarzysz Watsona, Peter Small, stracił nogę w niewoli – została ona obcięta przez Afgańczyków, którym zabrakło kajdan dla unieruchomienia obu jeńców. Pod lufami karabinów Afgańczyków Watson i Small grali w „papier, nożyce, kamień”, aby wyłonić osobę, której zostanie odjęta kończyna. Oficjalna wersja, jaką zna m.in. kapitan Thaddeus Sholto, jest całkiem inna: Watson uratował rannemu w walce Smallowi życie, wykonując umiejętnie zabieg chirurgiczny. Innym traumatycznym zdarzeniem, o którym oficjalnie się nie mówi, jest egzekucja wykonana na afgańskich jeńcach przez Smalla i Sholto: pojmany Afgańczyk w ramach odwetu zostaje przywiązany do armaty, a następnie rozszarpany wystrzałem na kawałki, co ma uniemożliwić wyprawienie mu godnego muzułmańskiego pochówku (odcinek 2, ok. 41 minuty).

Watson tłumaczy córeczce Smalla, że „żołnierz ma dwa życia: jedno przed wojną, a drugie po wojnie”⁸ (odcinek 2, ok. 19 minuty). Wojna jest straszliwym, zmieniającym ludzi doświadczeniem. Odsiadujący wyrok Charlie, ludzki wrak, którego Watson odwiedza z Holmesem w odcinku trzecim, był „dobrym żołnierzem” (ok. 31 minuty). Jak zauważa Holmes, „według statystyk, jedna trzecia kryminalnego półświatka to emerytowani wojskowi, którzy nie znaleźli sobie spokojnego życia” (odcinek 1, ok. 27 minuty), ale nie wolno o tym mówić wprost. W odcinku 2, „Papier, nożyce, kamień” pojawia się gang dorożkarzy, eks-żołnierzy z Afganistanu. Watson nie chce wierzyć, że to się dzieje, nie dopuszcza do siebie myśli, że jego dawni druhowie stali się pospolitymi kryminalistami, zdolnymi dla zysku mordować słabszych od siebie. Ostatecznie okazuje się, że w pewnym sensie ma rację – weterani zostali wykorzystani przez silniejszych od siebie, opływających w dobrobyt, pozostających poza podejrzaniem: Sholto i Moriarty’ego.

⁸ Cytaty w tłumaczeniu autorki, za dialogami rosyjskimi i fanowskimi napisami w języku angielskim, dostępnymi na kanale werfkj, https://www.youtube.com/channel/UC_qVQq1OZKj8-wxisUoX0Tw.

We wspomnianym odcinku istotnym tematem jest ksenofobia i nienawiść rasowa, których uosobieniem stał się Thaddeus Sholto, eks-oficer. Początkowo Watson postrzega go jako jednego ze swoich towarzyszy broni, ale im dłuższy ma z nim kontakt, tym trudniej zignorować mu prawdziwe oblicze znajomego. Sholto jest doskonale ubrany (widać dobrze mu się powodzi) i na pozór elegancki, ale natarczywie emabluje niechętną temu, zniesmaczoną panią Hudson; wierzy w „brzemień białego człowieka” (termin ten pada wprost kilkukrotnie) i zagrożenie ekonomiczne ze strony emigrantów; postrzega brytyjskich żołnierzy jako krzyżowców, walczących z zalewającą kraj falą mnożących się na potęgę „szczurów”; jest zdolny zabić dziecko, młodocianego maharadżę, aby wywołać wojnę ze znenawidzonym narodem. W trakcie ostatecznej konfrontacji z Watsonem wykrzykuje:

Czemu użyźniliśmy Indie kośćmi naszych towarzyszy broni? Żeby oni mogli przyjeżdżać do Anglii? Wszystko tu zapełniają! Mieszkają w naszych domach, handlują na naszych targowiskach, zarzynają swoje barany dosłownie na mojej ulicy! Oni nawet tańczą i modlą się na naszych placach! Czy to się nazywa tolerancją? Czy o to walczyliśmy, John? (odcinek 2, ok. 1 godz. 14 min.)

Pytanie jest proste, John: albo my ich, albo oni nas. (odcinek 2, ok. 1 godz. 16 min.)

Watson wyzywa Sholto na pojedynek – nie potrafi zrezygnować z rytuałów i ideałów, na których zbudował swoją tożsamość żołnierza, służącego ojczyźnie (nieprzypadkowo ubiera się w galowy mundur i przypina order). (Podobny schemat zostanie powtórzony w odcinku szóstym, osnutym wokół spisku wewnątrz policji – Lestrade osobiście zastrzelił zdrajców współpracujących z Moriartym, ogłaszając jednocześnie, że „zginęli na służbie” [ok. 1 godz. 23 min.] Obecni w klubie dla weteranów eks-żołnierze odwracają się od niego, poprzez swoją obojętność udzielają poparcia Sholto, ale sytuacja się zmienia, gdy Watson uświadamia im, iż oficer zabijał także swoich, byłych towarzyszy broni. John Watson otrzymuje bezwarunkowe wsparcie. Sholto ginie, zastrzelony (prawdopodobnie) przez Watsona, co zostało zatuszowane kolejnym z wielu obecnych w serialu kłamstw: „Mieliśmy takie przyjacielskie spotkanie i pan Sholto się postrzelił” (odcinek 2, ok. 1 godz. 19 min.). Lestrade musi przyjąć wersję samobójstwa, chociaż doskonale zdaje sobie sprawę, co zaszło. Nie ma zresztą wyjścia, celują mu w głowę z broni krótkiej wszyscy obecni w klubie.

Sholto ukazany jest jako człowiek zepsuty moralnie, odpychający. Watson, z którym widzowie mogą się identyfikować, ocenia jego poglądy jednoznacznie:

Шерлок Холмс (2013) – euhemeryzacja opowieści o Johnie Watsonie i Sherlocku...

Twoja kultura to nienawiść. Morderstwo kobiet i dzieci to twoje tradycje. Twój patriotyzm, kapitanie, to ostatnie schronienie łajdaka. (odcinek 2, ok. 1 godz. 16 min.)

Wprowadzenie tych zagadnień do serialu wywołało spore kontrowersje, telewizja *Россия* nalegała, aby Kawun, który wziął na siebie odpowiedzialność za monolog Sholto, usunął ten fragment z filmu (Saburowa 2013). Reżyser nie poddał się presji i oficjalnie wyjaśnił swoje stanowisko:

To, co stało się w Anglii pod koniec XIX wieku, bardzo przypomina wydarzenia, które dzieją się w naszym kraju. [...] Trzeba o tym mówić. Kino temu służy: bajki to łgarstwa, ale coś się w nich kryje. Te słowa o emigrantach często w ostatnim czasie słyszę od ludzi, którzy uważają się za wykształconych, inteligentnych. I z tego powodu czuję się w naszym społeczeństwie coraz gorzej (w: Saburowa 2013).

Przez serial przewija się motyw snujących plany wojenne i manipulujących opinią publiczną polityków. Podkreślony jest cynizm i moralny relatywizm kierujący ich zachowaniami. Krewni młodocianego maharadży zostali zgładzeni, aby łatwiej było kontrolować sytuację w jego prowincji:

Lestrade, jak myślisz, zabicie całej rodziny, porwanie małego chłopca w celu przejęcia majątku – czy to nie zbrodnia? Czasem nie. Czasem to polityka (odcinek 2, ok. 52 minuty),

zagaduje inspektora Holmes. Gdy bracia Rosenbergowie dyskutują o polityce międzynarodowej Wielkiej Brytanii – w ich mniemaniu jest zbyt mało agresywna – Watson mówi o żołnierzach: „Oni tylko plują na to. Plują krwią na te wasze pomysły” (odcinek 7, ok. 30 min). Ludzie tacy jak Sholto, Rosenbergowie, Moriarty, Kaiser, ale także brytyjscy decydenci, zainteresowani są wojną, nie biorąc pod uwagę jej realiów i konsekwencji.

Oprócz wspomnianych wyżej motywów podżegania do wojny, ksenofobii oraz przestępczości wśród weteranów, kolejnym kontrowersyjnym elementem, pojawiającym się w serialu, jest motyw wymuszania zeznań oraz fałszowania dowodów przez przedstawicieli policji. Przypadków tego typu jest tak wiele, że bezcelowym byłoby przytaczanie ich wszystkich, warto jednak wspomnieć o scenie, w której Lestrade, zgodnie z poleceniem z tzw. góry, ma zabić Holmesa „podczas próby ucieczki” (odcinek 6. ok. 46 min.). W ostatnim odcinku serialu brat Sherlocka, Mycroft Holmes – wysoko postawiony przedstawiciel

rządu (minister) – rekwiruje Lestrade'owi dowody znalezione przy zabitym. Na jego protesty odpowiada, że niczego nie zabiera, co Lestrade sumiennie kopiuje, rozkazując z kolei podwładnemu, aby pamiętał, że żadnych dowodów nie było (odcinek 8, ok. 15 min.).

Jak wspomniano wyżej, John Watson pragnie zostać pisarzem, a jako materiał pisarski wybiera to, co obserwuje w otoczeniu. Początkowo zabiera się za opublikowanie swoich poematów heroicznych, ale po tym jak docina mu redaktor *Morning Chronicle* („Czy chcecie zostać drugim Kiplingiem? Ten pierwszy już wypadł z mody” [odcinek 1, ok. 33 min]), decyduje się pisać kryminały – nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż do wydania wierszy musiałby dopłacać (a na to go nie stać), a za opowieści z dreszczykiem redakcja przydziela honoraria. Rozmowy z redaktorem stanowią zasadniczy dla euhemeryzacji element serialu – euhemeryzm nie opiera się jedynie na ukazaniu „przybrudzonego” i mało atrakcyjnego świata, dotyczy bowiem odczarowania mitu, dotarcia do realnych fundamentów stojących za nadmiernie upiększoną fasadą, jest więc także studium i diagnozą procesów mitotworzenia. W odcinku 1 redaktor daje Watsonowi przepis na literaturę kryminalną, do którego emerytowany lekarz wojskowy pilnie stara się zastosować. Gdy w odcinku 3, „Klauny”, odwiedza gazetę, redaktor wpada w panikę: „Watson, czy z wami wszystko w porządku?” (ok. 50 min), i dodaje tytułem wyjaśnienia:

Oficer – szowinista. Bogu dziękować, żyjemy w imperium, bogu dziękować, mamy monarchię, i szowinizmu tu nigdy nie było i nigdy nie będzie!

Wykonuje następnie symboliczny gest: zasłania szczelnie kotary, zakrywające przeszklone ściany swojego kantorka. Dalszą rozmowę prowadzi ścisłym głosem:

Redaktor: „Oficer-szowinista. Czemu musieliście to napisać? [...] Czytelnika to nie interesuje”.

Watson: „Ale to prawda”.

Redaktor: „Miły mój, prawda życia i prawda sztuki to absolutnie odmienne sprawy, a celem artysty jest ukazać wydarzenia z prawdziwego życia poprzez probierz jego, jakby to rzec, talentu, tak aby stworzyć i puścić w świat...”

Watson: „...bajeczkę”.

Redaktor: „Dzieło sztuki”.

Redaktor podpowiada Watsonowi, co powinno znaleźć się w idealnym opowiadaniu (wizjowie zauważają tu podobieństwo do historii znanej z kanonu,

bo tak to u Doyle'a przeczytaliśmy) i konkluduje: „Tylko polityki nam nie trzeba, jasne? Mamy osobną kolumnę na politykę”.

Watson pisze i niszczy notatki, niezadowolony z efektów (odcinek 3, ok. 52 min.), w końcu jednak jest w stanie prawie w pełni zadowolić redaktora. Otrzymuje kolejną wskazówkę – w tekstach Watsona brakuje życia (odcinek 4, ok. 3 min). W odcinku 5, „Rytuał Musgrave'ów”, redaktor jest już zachwycony tekstem, który znacząco odbiega od tego, jak ukazane były zdarzenia (np. nie było żadnej miłosnej historii ani napisu na ścianie):

Redaktor: „Intryga, historia miłosna i potem ten napis krwią na ścianie – no cudownie! Czytelnicy to lubią. Bardzo dobrze, a Amerykanie wyśmiani idealnie. [...] Myślę, że to ma potencjał na cały cykl. Ale czy dać wam radę? Poprawcie status społeczny waszych bohaterów, rozumiecie? Żeby to była historia o szlachetnych ludziach. Biedota jest dla Dickensa, nikogo to nie interesuje. Niech ten wasz Holmes będzie prawdziwym dżentelmenem. No i, skoro już robicie z niego takiego superdetektywa, niech to będzie zrobione dobrze. Czy mnie rozumiecie? Bo wiecie, inteligentny, zwyczajny detektyw jest nudny. Niech ma jakieś nadnaturalne zdolności, no nie wiem, no coś niech ma, nie wiem, żeby na przykład zawsze trafiał do celu”.

Watson: „Ale on nie potrafi niczego takiego w prawdziwym życiu, nie potrafi”.

Redaktor: „John, ale kogo obchodzi, co on potrafi w prawdziwym życiu?”

Wkrótce Watson staje się sławny, a pod domem na Baker Street 221b ustawiają się tłumy, chcące poznać Sherlocka Holmesa. Detektyw ma uzasadniony żal o zdradzenie jego tożsamości, a pani Hudson jest wściekła, że opisano ją jako „starożytną babuleńkę” („Ale nie było słowa o waszym wieku!”, oponuje Watson [odc. 6, ok. 9 min.]). Tekst w gazecie dociera także do Lestrade'a, który kpi z młodego, zahukanego Gregsona (zapominającego nawet dodać mleka do herbaty), opisanego przez Watsona jako równy inspektorowi policyjny wyjadacz. „Och, literatura, jakby to rzec – te przerysowania. Ja rozumiem, rozumiem” (ok. 20 min.). Dalej w tym odcinku dopytuje się jednak, czemu Watson nie pisze o policjantach, a jeśli już, to dłaczego ich oczernia. Życie bohaterów zaczyna przeplatać się z fikcją ukazaną w opowiadaniach Watsona. Gdy jedna z postaci pyta, gdzie Holmes i Watson znaleźli klucz do nakręcania jego zegara, detektyw odpowiada, że poczyta o tym w kolejnym opowiadaniu (odcinek 6, ok. 56 min.).

Znacząca jest scena, w której Holmes obserwuje przybywającego do Scotland Yardu nadinspektora, w luksusowym pojeździe, w dobrze skrojonym ubraniu. „W twoich opowieściach, John, jeśli nadal masz zamiar je pisać...

opisz mnie tak jak jego”, w deerstalkerze na głowie, w pelerynie w kratę na ramionach, szanowanego przez Lestrade’a⁹.

Chwilę wcześniej Lestrade groził, że jeśli „cokolwiek wycieknie do prasy, nigdy nie znajdą waszych ciał” (ok. 1 godz. 24 min.). Można ubarwiać prawdę, ale trzeba pilnować autocenzury.

Im dalej w serial, tym bardziej „rzeczywistość” miesza się z fikcją (tym, co fikcyjne z perspektywy bohaterów):

Watson: „Holmes, czasem zaczynasz mówić jak...”

Holmes: „Jak jedna z twoich postaci literackich. Wiesz, szczerze mówiąc, zacząłem jakoś dopasowywać się do mojego literackiego odpowiednika”. (odc. 7, ok. 1 godz.)

Lestrade docina Holmesowi, że metody jego pracy stają się coraz to wymyślniejsze pod wpływem historyjek Watsona (odc. 7, ok. 53 min.), a zostawiając przed spotkaniem z Moriarty’em pożegnalną wiadomość, Sherlock pisze:

Drogi Watsonie, jeśli czytasz ten list, oznacza to, że już nie żyję. Tak, tak, wiem, że to nadużywana technika literacka, ale podoba mi się. Oczywiście, że prawdopodobnie żyję, ale tak na wszelki wypadek. (odcinek 7, ok. 1 godz. 24 min.)

Fikcja i rzeczywistość zaczynają się mieszać niczym w absyntowym śnie Sherlocka w Paryżu – gdy gros wspomnień o pierwszym spotkaniu z Irene Adler przedstawionych jest jako rozmyta, rozbielona sekwencja na w pół rzeczywistych marzeń sennych (odc. 7).

Watson staje się popularnym pisarzem, paradoksalnie jednak nie cieszy go sława i poczytność (ma wydać opowiadania zebrane w tom). „Piszę wiersze, które nikomu poza mną się nie podobają, i opowieści, które lubią wszyscy, tylko nie ja” (odc. 7, ok. 38 min.). Pod koniec odcinka 7, „Ostatnia sprawa Holmesa”, redaktor naciska na Watsona, oczekując kolejnych tekstów, namawia na nowy cykl. Watson jest załamany śmiercią przyjaciela i nie chce pisać, ale redaktora, zainteresowanego zyskami gazety, to nie obchodzi.

⁹ To wpasowanie się w kanon jest, trzeba pamiętać, przewrotne. Jak przypomina Nepomnyashchy (2005: 129), wizerunek detektywa nie pochodzi wyłącznie, nawet nie głównie, z pism Doyle’a – na przestrzeni lat był uzupełniany w innych mediach, na ilustracjach czy w ekranizacjach. Słynna czapka z daszkiem wzięta jest, dla przykładu, z ilustracji Sidneya Pageta dla *The Strand Magazine* (tamże).

W odcinku 8, ostatnim, zatytułowanym „Pies Baskervilleów”, dowiadujemy się o istnieniu muzeum Sherlocka Holmesa, usytuowanego – jakżeby inaczej – na Baker Street 221b. Cała Anglia zna opowiadania o detektywie, a jednocześnie panna Westbury, narzeczona jednej z ofiar, twierdzi, iż „detektywem jest sam Watson. Tylko, że skromny i dlatego pisał...” (ok. 4 min.). Gdy brakuje Holmesa, Watson usiłuje wejść w jego rolę, bez powodzenia, aż w końcu pojawia się sam Holmes i chociaż na widok muzeum zauważa, „jak szybko historię można przeinaczyć” (ok. 36 min.), staje się taki, jakim opisywał go Watson – pali fajki („fajki Sherlocka Holmesa”) i pięknie gra na skrzypcach. Zwłaszcza ta druga umiejętność, której nie da się przecież opanować ot tak, bez wielu lat przygotowania¹⁰, świadczy o tym, że serial zmierza ku metalesie, przejawowi „naruszania granic pomiędzy światem fikcyjnym a światem realnym”¹¹ (Lutas 2011: 41), gdy „świat tego, kto opowiada, i tego, o kim się opowiada – które w tradycyjnej narracji są od siebie wyraźnie oddzielone – mogą stać się jednym i tym samym” (Swoboda 2005: 188–189).

Serial jest pełen zarysowanych wyżej aluzji i odniesień politycznych i krytyki społecznej, ale są w nim także miejsca puste, to, czego nie widać. W serialu absolutnie brak jakichkolwiek aluzji do homoerotycznej natury relacji między Sherlockiem Holmesem a Johnem Watsonem. Tego rodzaju *queerbaiting* (Włodarczyk 2014: 226) stanowi wprost fundament serialu BBC, występuje także w produkcjach Guya Ritchiego. W serialu *Шерлок Холмс* takich sugestii nie znajdziemy, można powiedzieć, że podjęto specjalne starania, aby całkowicie wyeliminować jakiegokolwiek podejrzenia o romans między detektywem a emerytowanym lekarzem wojskowym.

Efekt osiągnięto stosując trzy podstawowe środki: po pierwsze, odmładzając Holmesa i postarzając Watsona, po drugie – wzmacniając rolę postaci kobiecych, obsadzonych jako romantyczne partnerki obu głównych bohaterów, i po trzecie – unikając ujęć, w których bohaterowie ukazani byłiby w sytuacji bliskości czy intymnego kontaktu (jeśli już pojawiają się w jednym kadrze, będzie on przecięty linią wyraźnego podziału, jak np. w scenie kończącej odcinek „Klauny”, gdy bohaterowie stoją na tle pionowych krat ogrodzenia). Pomijając przewijający się przez kilka odcinków wątek francuskich perfum – Holmes ostro krytykuje Watsona za ich zakup, wyśmiewa go i nakazuje je wylać, co zresztą wytłumaczone jest poprzez niechęć do pamiątek po związku z Adler (sam takich używał) – są to najbardziej widoczne zabiegi, dzięki którym

¹⁰ Można, oczywiście, przyjąć także, że Holmes potrafił poprawnie grać już wcześniej, ale po prostu tego nie robił.

¹¹ „[T]ransgressions of the boundaries between the fictional world and the real world”.

trudno widzowi posądzić lokatorów z Baker Street o wzajemne zauroczenie (skoro już o Baker Street mowa, kolejnym podobnym elementem może być umieszczenie na stacji u pani Hudson dwóch sędziwych dam, dzięki czemu Watson i Holmes nie są jedynymi jej najemcami). Holmes w serialu ma 27 lat (według oficjalnej strony), Watson jest zdecydowanie starszy. Przede wszystkim jednak, cytując tytuł tekstu z *Комсомольской Правды*, „Шерлок Холмс курит папиросы и любит красивых женщин” (2011). Jego związek z Adler, która ukazana jest jako bardzo młoda, bardzo szczupła, wielkooka i długowłosa nieskazitelna piękność (w tej roli Lanka Gryu), ma zdecydowanie charakter romantyczny, a Holmes bardziej niż intelektem Adler zachwyca się jej młodością i niepożytą energią życiową. W odcinku siódmym widzowie mogą wprost śledzić erotyczne dokonania tej pary – mamy do dyspozycji rozbudowaną scenę w hotelowym łóżku, w Paryżu, mieście konwencjonalnej miłości, w tym częściowo zasłonięty nagimi pośladkami Irene widok z okna na Wieżę Eiffa. Odmłodzona zostaje także pani Hudson. Tu zresztą widzowie wodzeni są za nos na równi z Watsonem, który nie spodziewa się, że wdowa będzie atrakcyjną i pewną siebie czterdziestolatką, i mylnie bierze za właścicielkę jedną z sędziwych dam-lokatorek. Watson zakochuje się we wdowie Hudson z wzajemnością, para bierze ślub. Obserwujemy wzajemne podchody Marthy i Johna, w tym rozbudowaną scenę jego oświadczyn; widzimy ich w małżeńskim łóżu nad ranem, wybitych ze snu dzwonkiem do drzwi; widzimy, jak dyskutują o rutynie, która wkradła się do ich życia. O ile romans Adler i Holmesa jest burzliwy, trudny, gorący, to związek Watsona i Hudson opiera się na pragnieniu spokoju, zrozumienia, ciepła w codziennym życiu. Oba związki są ukazane jako zasadnicze, definiujące dla bohaterów.

Z perspektywy tekstologicznej trudno jednoznacznie ocenić motywy takiego potraktowania relacji między Watsonem a Holmesem, nie można jednak wykluczyć, że ma ono ścisły związek z obowiązującymi w Federacji Rosyjskiej przepisami prawnymi, regulującymi kwestie widoczności mniejszości LGBT+ w mediach, jak również z klimatem społeczno-politycznym w tym zakresie (Bennetts 2014). Być może twórcy serialu zaryzykowali dostatecznie dużo, pokazując spaczenie Imperium, aby jeszcze dokładać prawem zakazane i spotykające się z powszechnym potępieniem homoerotyczne wątki. W serialu nie pojawiają się postacie LGBT+ (pewnym wyjątkiem wydaje się być patolog, pracujący w policyjnej kostnicy, ale jest on raczej reprezentacją „Włocha”, uosabiającą stereotyp narodowy). Wyjaśnienie może być także całkowicie odmienne – chęć nowego, oryginalnego ujęcia tematu, granie konwencjami, odwołania do innych ekranizacji Doyle’a (choćby serialu animowanego produkcji włosko-japońskiej, *Sherlock Hound*, z lat 1984–1985), czy też po prostu

Шерлок Холмс (2013) – euhemeryzacja opowieści o Johnie Watsonie i Sherlocku...

kolejne uruchomienie euhemeryzacji poprzez dodanie elementu brakującego lub słabo obecnego w kanonie.

Służące euhemeryzacji zabiegi, zastosowane w serialu *Шерлок Холмс*, powodują, iż otrzymujemy w rezultacie tekst pobudzający do refleksji, o charakterze rozrywkowym, ale jednak niepozbawiony pewnej istotniejszej wartości. Euhemeryzm funkcjonuje w nim jako środek do ukazania mechanizmów władzy – rozumianej nie tylko dosłownie, jako struktury państwa nowożytnego, ale także władzy ośrodków, kontrolujących uprawomocnione narracje. Doskonale znane opowieści są tu punktem wyjścia do postawienia pytań, odnoszących się bezpośrednio do sytuacji w Federacji Rosyjskiej (np. problem weteranów wojny w Afganistanie czy przemoc policji), ale także do ponadnarodowych, ogólnoludzkich problemów. Dzięki kulturze konwergencji/uczestnictwa możemy po serial sięgnąć, choć wymaga to przewyciężenia – przezroczystych dla nas – barier cyfrowego podziału.

Bibliografia:

- Bennetts Marc, 2014, *Russia's anti-gay law is wrong – but so is some of the criticism from the west*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/commentis-free/2014/feb/05/russia-anti-gay-law-criticism-playing-into-putin-hands> [dostęp: 25.07.2016].
- de Certeau Michel, 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków.
- Jenkins Henry, 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, London.
- Kaczor Katarzyna, 2006, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk.
- Kinchin-Smith Sam, 2014, *Curious incidents: the adventures of Sherlock Holmes in Russia*, „The Calvert Journal”, <http://calvertjournal.com/comment/show/2817/sherlock-holmes-in-russia> [dostęp: 25.07.2016].
- Lutas, Livia, 2011, *Narrative Metalepsis in Detective Fiction*, w: *Metalepsis in Popular Culture*, red. Karin Kukkonen i Sonja Klimek, Berlin, New York, s. 41–64.
- Mochocka Aleksandra, tekst w recenzji. *The Witcher Adventure (Board) Game in The Witcher Transmedia Universe*.
- Nepomnyashchy Theimer Catharine, 2005, „*Imperially, my dear Watson.*” *Sherlock Holmes and the decline of the Soviet Empire*, w: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the World*, red. Stephen Hutchings i Anat Vernitski, London, New York, s. 128–140.
- Roszczyńska Małgorzata, 2009, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy estetyki*, Kraków.

- Saburowa Olga, 2013, *Режиссер Андрей Кавун прокомментировал экстремистский скандал вокруг сериала «Шерлок Холмс»*, „Съеседник.ru” <http://sobesednik.ru/scandals/20131208-rezhisser-sergei-kavun-prokommentiroval-ekstremistskii-skandal-vokurg-seriala-sher> [dostęp: 25.07.2016].
- Sapkowski Andrzej, 2001, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa.
- Skoczylas Łukasz, 2011, *Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell*, „Refleksje”, numer 4 jesień-zima, s. 11–18.
- Swoboda Tomasz, 2005, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie”, numer 5, s. 183–194.
- Wałaszewski Zbigniew, 2013, „Wiedźmin”: *pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. Andrzej Werner i Tomasz Żukowski, Warszawa, s. 125–154.
- werfkj, YouTube https://www.youtube.com/channel/UC_qVQq1OZKj8-wxisUoX0Tw [dostęp 25.07.2016].
- Winiarczyk Marek, 2013, *The Sacred History of Euhemerus of Messene*, Berlin, Boston.
- Włodarczyk Agata, 2014, *Wpływ realny czy wyobrażony? Fanowskie poczucie wpływu na seriale „Sherlock” i „Nie z tego świata”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła, Olsztyn, s. 219–231.
- Zuckerman Ethan, 2014, *Digital Cosmopolitans: Why We Think the Internet Connects Us, Why It Doesn't, and How to Rewire It*, New York.