

MARTA KAŻMIERCZAK
Uniwersytet Warszawski

TEKST, PARATEKST, PRZESUNIĘCIA INTERPRETACYJNE
W POLSKICH WYDANIACH „PRZYGÓD FANDORINA”
(CZĘŚĆ 2: PARATEKSTY WERBALNE)

Niniejszy artykuł stanowi drugą część studium, którego celem jest zbadanie przesunięć interpretacyjnych między oryginałem a przekładem wynikających z dodania, usunięcia lub substytucji paratekstów różnego typu, w powiązaniu z pytaniem o lojalność mediatorów wobec tłumaczonego tekstu, autora i odbiorcy. Kwestie te rozpatruję na materiale polskich edycji cyklu Borisa Akunina (właśc. Grigorij Czchartiszwili) „Приключения Эраста Фандорина”. W Rosji powieści o detektywie Fandorinie ukazują się od roku 1998, nakładem wydawnictwa Zacharow, w Polsce ich wydawcą jest Świat Książki. W pierwszej części artykułu, zamieszczonej w poprzednim numerze „Przeгляду Rusycystycznego”, omawiałam oprawę graficzną cyklu. Analizowałam estetykę wydań moskiewskiej oficyny, w szczególności ilustracje Igora Sakurowa, obecne w książkach od 2007 i w istotny sposób współkształtujące świat przedstawiony. W polskiej recepcji wydawniczej (na podstawie ekspresji graficznej edycji) wyróżniłam natomiast trzy fazy, które nazwałam serią z szachownicą (2003–2005), serią białą (2009–2012) oraz serią z ramką (od 2014). Tymi umownymi określeniami będę posługiwać się w moich rozważaniach.

Przypomnijmy także uwarunkowania znaczące dla podejmowanych tu badań. Po pierwsze, istotna jest cykliczność utworów Akunina — parateksty mogą bowiem stanowić ważny element strategii wydawcy, szczególnie w przypadku serii¹. Po drugie, mamy do czynienia z twórczością pojmowaną jako „projekt”, gdzie rozwiązania autorskie i wydawnicze mają charakter strategiczny, co przejawia się tak-

¹ W niniejszym artykule staram się rozgraniczać terminy „cykl” (literacki) i „seria” (wydawnicza).

że w koncepcji plastycznej oraz paratekstach werbalnych. Wreszcie, ważką okolicznością to przenikanie się w analizowanych powieściach cech literatury masowej i elitarnej (postmodernistycznej), co wiąże się z możliwością bardziej jednoznacznego przypisania gatunkowego przy transferze do innej kultury.

Analiza porównawcza materiałów ilustracyjnych pozwoliła zaobserwować przejawy braku całościowego, „projektowego” podejścia polskiego wydawcy do Akuninowskiego cyklu. Ponadto wysunęłam przypuszczenie o możliwym dokonywaniu się, w wyniku działań paratekstowych, przesunięcia tych utworów w polskim kontekście ku biegunowi literatury masowej.

Do zweryfikowania hipotez sformułowanych na podstawie analizy ekspresji graficznej niezbędne jest również rozpatrzenie werbalnych paratekstów polskich przekładów cyklu, mogą one bowiem potwierdzać zaobserwowane dotąd tendencje lub też neutralizować je. Zatem w niniejszym tekście omówię słowną warstwę paratekstu, organizując wywód według funkcji pełnionych przez poszczególne elementy: identyfikacyjnej, hermeneutycznej, informacyjnej i handlowej². Warto przy tym zaznaczyć, że jeden paratekst może realizować różne cele nadawcy, w badanym materiale określone składniki oryginalnej ramy wydawniczej bywają natomiast zastępowane paratekstem o odmiennej funkcjonalności.

PARATEKSTY O FUNKCJI IDENTYFIKACYJNEJ

Wśród paratekstów, których rolą jest identyfikacja, w pierwszej kolejności należy wymienić element nieodzowny, tj. tytuł dzieła literackiego. Co prawda, „imię tekstu” może pełnić też inne funkcje — hermeneutyczną, perswazyjną — co, jak podkreśla Jerzy Jarniewicz, wpływa na sposób tłumaczenia tego elementu³. Akuninowskie tytuły zwykle przyciągają uwagę jako nietypowe dla kryminału, czę-

² Por. proponowany przez Urpo Kowalę podział paratekstów — obok ilustracyjnych — na „skromne”, komercyjne i informacyjne (U. Kowala, *Translation, Paratextual Mediation, and Ideological Closure*, „Target” 1996, vol. 8, nr 1, s. 127). Klasyfikacja ta nie jest zresztą oparta na jednolitych kryteriach, ponieważ określenie *modest paratext* nie charakteryzuje typu elementu, lecz wskazuje na rezygnację z zastosowania paratekstów innych niż elementarne (nazwisko autora, tytuł), które tu nazywam identyfikacyjnymi.

³ J. Jarniewicz, *Tytuł w przekładzie (czyli o tłumaczeniu tytułów tekstów literackich)*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 12, s. 245–254.

sto są intertekstualne (*Левиафан, Смерть Ахиллеса, Весь мир театр*), z pewnością zagadkowe (*Любовник Смерти, Алмазная колесница*), intrygują implikowanym związkiem z treścią powieści (*Турецкий гамбур*). Tytuły w polskiej wersji cyklu zostały przetłumaczone wiernie, także z uwzględnieniem cytacyjności (por. *Świat jest teatrem*), i nie obserwujemy tu przesunięć interpretacyjnych. Wyjątek stanowi podtytuł ósmego ogniwa: *Koronacja, czyli Ostatni z Romanowów*⁴, wobec rosyjskiego *Коронация, или Последний из романов*. W oryginale chodzi o nazwę dynastii (nieodmienioną w ustach obcokrajowca), ale też i o „ostatnią powieść”, co stanowi ważny element gry gatunkowej, intertekstualnej i wewnątrztekstowej⁵. W przekładzie nie podjęto próby odtworzenia gry słów, pozostawiając tylko jedno ze znaczeń. Jest to jednak w znacznej mierze uwarunkowane obiektywnymi przyczynami systemowymi, w pozostałych przypadkach nie nastąpiły zaś żadne zmiany, porównywalne z radykalnymi przeformułowaniami tytułów w tłumaczeniach Akunina na inne języki.

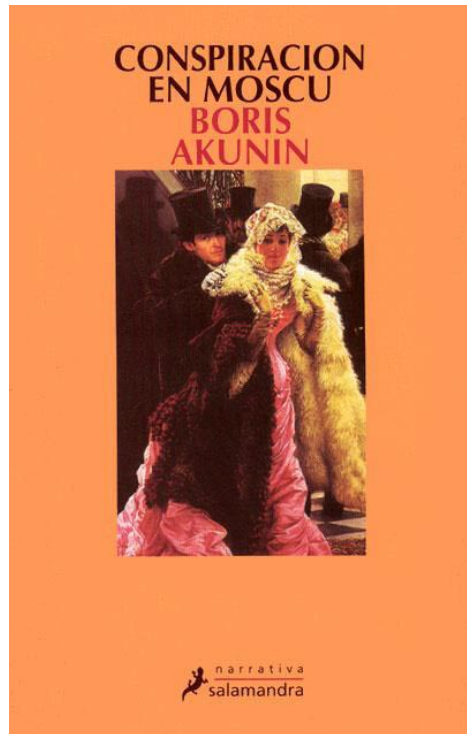
By pokazać potencjalne konsekwencje zmiany paratekstu, pozwolę sobie punktowo odnieść się właśnie do recepcji wydawniczej w innym kręgu kulturowym. *Śmierć Achillesa* wyszła po hiszpańsku pod tytułem *Conspiración en Moscú* (Moskiewski spisek)⁶. Niewątpliwie ma to wpływ na recepcję czytelniczą i bynajmniej nie ukierunkowuje odbiorców na poszukiwanie tropów prowadzących do Pliady. To samo dotyczy paratekstu graficznego tego wydania (il. 13) — jest nim kolaż obrazu *La Mondaine* (Dama modna, 1885) Jamesa Josepha Jacques’a Tissota i *Studenta* (1881) pieriedwiżnika Nikołaja Jaroszenki. Co ciekawe, wydanie hiszpańskie powieli rozwiązanie graficzne edycji niemieckiej (która jednak wierniej odtwarza

⁴ B. Akunin, *Koronacja, czyli ostatni z Romanowów*, przeł. Z. Landowski, Świat Książki, Warszawa 2004. W wydaniach z 2012 i 2015 roku powieść ta pozbawiona jest podtytułu.

⁵ Na tyle przekonującej, że rosyjscy recenzenci pisali o możliwym zakończeniu cyklu, tym bardziej, że publikacja (2000) zbiegła się z rozpoczęciem nowego projektu — „Kryminału prowincjonalnego”. Por. następującą opinię: „Сериал, который называют открытием последних трех лет, ‘Приключения Эраста Фандорина’ Бориса Акунина, возможно, завершен” — Н. Гладких, *Русский проект — криминальный проект: новый российский боевик и детектив*, „Книжное обозрение” 2000, <https://archive.is/32RdY> (30.06.2015).

⁶ B. Akunin, *Conspiración en Moscú*, przeł. R. Cañete Fullerat, Ediciones Salamandra, Barcelona 2003. To jedyny hiszpański tytuł, który tak arbitralnie różni się od oryginalnego.

brzmienie tytułu)⁷. Związek warstwy wizualnej z werbalną jest tu nader luźny w odniesieniu do pierwszej części tekstu (wśród postaci jest szansonistka, nie ma damy modnej), w odniesieniu zaś do drugiej, gdzie akcja osadzona jest na Kaukazie, trudno mówić o jakiegokolwiek relacji. Zatem hiszpańska okładka (oba parateksty) nie spełnia funkcji hermeneutycznej. Dość ogólny i banalny tytuł wskazuje na thriller lub kryminał, nie identyfikuje natomiast powieści Akunina w unikalny sposób w obrębie gatunku (jak to ma miejsce w oryginale). Mając na uwadze, że była to ostatnia część serii przełożona na język hiszpański, można mówić o niepowodzeniu funkcji perswazyjnej (marketingowej) paratekstu.



Il. 13: B. Akunin: *Conspiración en Moscú*, 2003, okładka.

⁷ B. Akunin, *Der Tod des Achilles. Fandorin ermittelt*, przeł. A. Tretner, Aufbau Taschenbuch, Berlin 2002. Informacja na stronie redakcyjnej: „Umschlaggestaltung Torsten Lemme unter Verwendung des Gemäldes *La Mondaine* von James Jacques Joseph Tissot, 1885, und des Gemäldes *Der Student* von Nikolai Alexandrovitch Jaroschenko”.

Wracając do edycji polskich, warto przyjrzeć się pewnej grze w obrębie cyklu jako makrotekstu. W *Śmierci Achillesa* jedna z postaci zagląda do *dossier* Fandorina, gdzie wymienione są szczególnie ważne rozwiązane przez niego sprawy:

„Орден Св. Владимира 4 степени за дело *Азазель* (секретный фонд Отдельного корпуса жандармов)”; „орден Св. Станислава 3 степени за дело *Турецкий гамбит* (секретный фонд Военного министерства)”; „орден Св. Анны 4 степени за дело *Алмазная колесница* (секретный фонд Министерства иностранных дел)”⁸.

Kryptonimy dochodzeń są tożsame z tytułami powieści cyklu — dwóch pierwszych (*Азазель* i *Турецкий гамбит*) oraz takiej, która miała zostać wydana dopiero jako tom 11: *Алмазная колесница* rozgrywa się częściowo w roku 1878, dlatego poprzedza akcję *Achillesa*. Mamy więc do czynienia z rzadkim, lecz — jak podkreślał Gérard Genette — możliwym przypadkiem, kiedy moment zaistnienia tytułu utworu w przestrzeni publicznej nie jest synchroniczny z datą publikacji utworu⁹.

W tłumaczeniu Jerzego Czecha śledztwa zatytułowano kolejno: *Azazel*, *Turecki gambit* i *Diamentowa kolasa*¹⁰. Pierwsze rozwiązanie nie budzi wątpliwości. W drugim przypadku pojawia się kalka rosyjskiego szyku, przez co kryptonim przestaje być w pełni zbieżny z tytułem drugiego ogniwa cyklu, *Gambitem tureckim*, co dziwi tym bardziej że tom ten również przekładał Czech, i to w tym samym roku (2003). Teoretycznie Czech narzucił dla późniejszego polskiego przekładu odpowiedniość *Алмазная колесница* — *Diamentowa kolasa*. Jednak tłumaczenie tej powieści wydawca powierzył Janowi Gondowiczowi, który zaproponował *Diamentową karocę* (2005) — co ważne, bardziej eufoniczną i brzmiącą szlachetniej, bo za tą frazą kryje się koncept filozoficzny.

Oczywiście, aluzje intratekstualne pozostają czytelne dla polskiego odbiorcy, a sytuacja, w której autor odwołuje się do niewydanego jeszcze przez siebie utworu zdejmuje z tłumacza część odpowiedzialności za ewentualne naruszenie koherencji. Jednak tego typu drobne niekonsekwencje stanowią wyraźny zgrzyt w tekstach tak starannie za-

⁸ Б. Акунин, *Смерть Ахиллеса*, ilustr. И. Сакуров, Захаров, Москва 2007, s. 16.

⁹ G. Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 66.

¹⁰ B. Akunin, *Śmierć Achillesa*, przeł. J. Czech, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 12.

planowanych, opartych na złożonych powtarzalnych wzorach, siatkach odniesień, stanowiących w każdym szczególe przemyślaną całość, jak cykle Akunina. Passus ten mówi nam może więcej o strategii wydawcy (który w odróżnieniu od autora niekoniecznie postrzega serię jako „projekt”) niż o strategii tłumaczy. Potwierdzają to wznowienia, w których nie dokonano żadnych korekt w tym akapicie (por. 2014, s. 12).

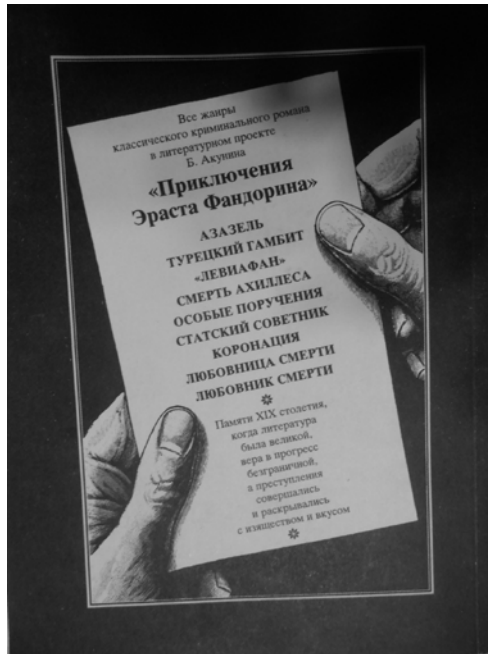
Na uwagę zasługują także paratekstualne wyznaczniki spójności cyklu. Na gruncie rosyjskim cykl powieściowy występuje pod ogólnym tytułem „Приключения Эраста Фандорина” oraz „Новый детективъ” (znów jer!¹¹), tzn. posiada — według ujęcia Genetta — zarówno tytuł tematyczny, jak i rematyczny¹². Zazwyczaj oba równocześnie pojawiają się w ramie wydawniczej utworów.

Nadtytuł „Новый детективъ” (Nowa powieść kryminalna) w polskich wydaniach w ogóle nie występuje. We wczesnej fazie polskiej recepcji twórczości Akunina odnotowały to — a także odstępianie od informowania o podgatunkowej różnorodności cyklu (por. też il. 1 i 2 w pierwszej części artykułu oraz il. 14) — Jolanta Lubocha-Kruglik i Oksana Małysa¹³. Po upływie dekady można w pełni podtrzymać ich wnioski na temat zawężenia potencjału asocjacyjnego i sugestii stylu lekturowego związanych z nieodtworzeniem tych znaczących peritekstów. Trudno nie zauważyć odmienności konstrukcji poszczególnych fabuł, ale wielu polskich czytelników nadal nie ma świadomości, że autor proponuje starannie zaplanowane, w zamiarze wyczerpujące, spektrum odmian gatunkowych: kryminał spiskowy, szpiegowski, polityczny itd. Hasło „Все жанры классического криминального романа в литературном проекте Бориса Акунина” stanowi istotną podpowiedź, często są to bowiem gatunki prywatne lub przynajmniej opatrzone takimi okazjonalnymi nazwami jak kryminał dickensowski czy kryminał z wyższych sfer. Rezygnacja z paratekstu jest tym mniej zrozumiała, że analogicznym hasłem opatrzone polskie wydania (2006–2007) projektu „Жанры”, gdzie zamiar autora pozostaje czytelny i bez komentarza, por. np. „Książka dla dzieci – najnowsza powieść z cyklu GATUNKI. Tytuł każdej książki określa, jaki gatunek prezentuje”.

¹¹ Na zastosowanie dziewiętnastowiecznej pisowni w obrębie ilustracji zwracałam uwagę w pierwszej części studium, por. tamże il. 3, 5, 6.

¹² G. Genette, *Paratexts...*, s. 78–79, 88–89.

¹³ J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa, *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*, w: P. Fast (red.), *Kultura popularna a przekład*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2004, s. 93–94.



Il. 14: *Любовник Смерти* (2004), czwarta strona okładki
– przykład paratekstów werbalnych w wydaniach oficyny Zacharow.

Przejdźmy do tytułu o charakterze eponimicznym. W wydaniach z szachownicą nie było formalnego tytułu serii, choć odwołanie do łączącego powieści bohatera pojawiało się przy ich wyliczaniu: np. „Dziesiąta – po *Azazelu*, *Gambicie tureckim* [...], *Kochance Śmierci* – powieść sensacyjna o przygodach detektywa Erasta Fandorina” (*Kochanek Śmierci*, 2004). Ze względów praktycznych nazwa cyklu występowała w dyskursie czytelnickim i w epitekstach, a wobec braku oficjalnej – w różnych formach, łącznie z kalkującym rosyjski przymiotnik dzierzawczy zwrotem „cykl fandoriński”. W wydaniach „białych” paratekst informacyjno-reklamowy przybrał kształt: „W serii ‘Przygody Erasta Fandorina’ ukazały się...”. Natomiast dopiero w serii z ramką pojawia się na pierwszej stronie okładki nadtytuł, przy czym brzmi on: „Cykl z Erastem Fandorinem” (por. il. 12 w pierwszej części artykułu). Obserwujemy zatem niezdecydowanie wydawcy co do nadrzędnej tytułowej formuły i jej – raczej niekorzystną stylistycznie – zmianę.

W kontekście niestabilności tytułu polskiego cyklu warto odnotować ciekawy przypadek reinterpretacji funkcji dwóch typów para-

tekstu w odbiorze. Czwarta strona okładek w serii „białej” bardzo wyraźnie eksponuje paratekst reklamowy: krótkie hasła zapowiadające treść tomu. O tym, jak potencjalnie mylący jest graficzny status tego paratekstu, świadczy skatalogowanie w jednej z łódzkich bibliotek całego cyklu pod tytułem „Erast Fandorin na tropie skarbu”, tzn. za sloganem widniejącym na okładce *Kochanka Śmierci* (2012)¹⁴.

Drugi podstawowy peritekst identyfikacyjny stanowi umieszczone w ramie wydawniczej nazwisko autora. W rozpatrywanym przypadku jest to *nom de plume*. Czytelnicy rosyjscy dość długo nie wiedzieli, kto kryje się za pseudonimem „B. Akunin”, a — jak przyznaje Lew Daniłkin — niekiedy pytanie to nurtowało ich nie mniej niż same zagadki kryminalne w powieściach¹⁵. W tomie *Особые поручения* (pierwsze łączne wydanie piątej i szóstej części cyklu, tj. *Waleta Pikkowego* i *Dekoratora*, 2000) odbiorcy zostali wciągnięci w odgadywanie tożsamości autora — na podstawie „śladów” pozostawionych przez niego w tekście, a także aluzji i podpowiedzi zamieszczonych w posłowniu Daniłkina. Autodemaskacja — podobnie jak wcześniejsze ukrycie osoby autora — okazała się doskonałym chwytym marketingowym, a zarazem zabawą literacką, potwierdzając dwoisty, masowy, ale i elitarny charakter projektu. Wydania polskie sygnowane są pseudonimem, który dawno już stał się marką, lecz od początku podawano do wiadomości także właściwe nazwisko autora (umieszczane na czwartej stronie okładki, potem na skrzydełku) i zasadę tę podtrzymano we wszystkich dotychczasowych seriach. Rozwiązanie to nietrudno uzasadnić: w roku 2003 tożsamość twórcy nie była już tajemnicą w kulturze oryginału, a ponadto w kulturze przyjmującej możliwość rozszyfrowania jej przez odbiorców (na podstawie „tropów”, nie zaś drogą sprawdzenia w rosyjskim internecie) byłaby bliska zeru.

Odbiorca polski stanął jednak przed innego rodzaju zagadką, związaną z osobą tłumacza. W roku 2004 nakładem Świata Książki ukazał się *Kochanek Śmierci* w przekładzie Elżbiety Rawskiej. Dru-

¹⁴ Miejska Biblioteka Publiczna Łódź-Widzew im. L. Rudnickiego, filia nr 8, mbpwidzew.pl/_katalog/ (05.05.2015). Por. np. wpis katalogowy *Gambitu tureckiego*: „Stanowi cz. 2 cyklu „Erast Fandorin na tropie skarbu”, http://mbpwidzew.pl/_katalog/index.php5?level=result&ch=9&rb=1&re=1&q=%40attrset+Bib-1+%40attr+1%3D4+%22Gambit+turecki%22 (05.05.2015). To samo hasło obecne było również w pierwszym wydaniu *Kochanka Śmierci* (2004), lecz znacznie dyskretniej, we wspomnianym czarnym pasie z białym tekstem; w zbiorach biblioteki znajduje się egzemplarz wznowienia z 2012.

¹⁵ Л. Данилкин, *Убит по собственному желанию* (Послесловие), w: Б. Акунин, *Особые поручения*, Захаров, Москва 2000, s. 313.

gie wydanie, w serii o białych okładkach, sygnowane jest nazwiskiem Wiesławy Karaczewskiej. Tymczasem — wbrew temu, co implikują periteksty — mamy do czynienia z dokładnie tym samym tekstem tłumaczenia¹⁶.

Sam pisarz igra pojęciem autorstwa, czego dowodem jest wspólna publikacja Czchartiszwilogo-eseisty i Akunina-beletrysty, tzn. *Кладбищенские истории (Historie stentarne)*, oraz *Апустономия* (2012), reklamowana jako pierwsza „poważna” powieść autora, a podpisana Акунин-Чхартишвили. Jakby na potwierdzenie słów Genette’a, że przybieranie pseudonimów łatwo wchodzi w nałóg¹⁷, pisarz wymyślił oraz wyposażył w styl i dorobek kolejnych „autorów swojego autorstwa” — Annę Borisową i Anatolija Brusnikina¹⁸. Natalia Wołkowa argumentuje zaś, że pewne partie *Kochanki Śmierci* Akunina można uznać za parodystyczne względem monografii Czchartiszwilogo *Pisarz i samobójstwo*¹⁹.

Z kolei w nazwisku „Rawska”, logogryfie „Karaczewskiej”, wolno chyba upatrywać ananiam. Przypuszczenie to potwierdza fakt, że tłumaczenia sygnowane tymi dwoma nazwiskami wyraźnie dzieli przynależność gatunkowa: Elżbieta Rawska — jedna z części Akuninowskich „Przygód magistra” (*Skrzynia na złoto*), kryminały Aleksandry Marininej (*Śmierć i trochę miłości*, *Złowroga pętla*, *Męskie gry*) i Darii Doncowej (*Zjawa w adidasach*); Wiesława Karaczewska — literatura głównego nurtu, m.in. Jurij Bondariew, Anatolij Kim, Michaił Anczarow, estoński kandydat do Nagrody Nobla Jaan Kross, proza dokumentalna Jefrosinii Kiersznowskiej (choć najwcześniejszą pracą przekładową był *Kryptonim „Eureka”* Wiktora Jegorowa — pozycja wojenno-sensacyjna, 1969)²⁰. Co ciekawe, w obrębie analizowanego cyklu Rawska figuruje również jako redaktor tekstu obu tomów *Diamentowej karocy*²¹.

¹⁶ B. Akunin, *Kochanek Śmierci*, przeł. E. Rawska, Świat Książki, Warszawa 2004; tegoż, *Kochanek Śmierci*, przeł. W. Karaczewska, Świat Książki, Warszawa 2012.

¹⁷ G. Genette, *Paratexts...*, s. 52.

¹⁸ Szerzej o strategii pseudonimowania zob. w: Т. Снигирева, А. Снигирев: *Псевдонимное речетворчество Б. Акунина*, „Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность” 2014, nr 1, s. 172–183.

¹⁹ Н. Волкова, *Филологический детектив Б. Акунина и русская литература рубежа 19–20 веков*, w: Н. Чаłacińska-Wiertelak, W. Wasylenko (red.), *Problemy współczesnej komparatystyki*, t. 2, UAM, Poznań 2004, s. 104.

²⁰ Dane bibliograficzne na podstawie katalogu Biblioteki Narodowej: <http://katalogi.bn.org.pl> (25.06.2015).

²¹ B. Akunin, *Diamentowa karoca*, t. 1, *Łowca ważek*, przeł. J. Gondowicz, Świat Książki, Warszawa 2005, tegoż, *Diamentowa karoca*, t. 2, *Między wierszami*, przeł. J. Gondowicz, Świat Książki, Warszawa 2005.

Oczywiście, skoro prawo do pseudonimów (i to kilku) ma autor, to powinno ono przysługiwać także tłumaczom. Gdyby jednak była to wpisana w „projekt” gra z odbiorcą, podobna do oryginalnej, należałoby oczekiwać analogicznego wyjaśnienia szarady. Omówione wyżej mistyfikacje rosyjskiego pisarza stają się elementem strategii literackiej i źródłem dodatkowej przyjemności lekturowej. Natomiast porównanie polskich peritekstów albo dezorientuje czytelnika, albo rozbudza apetyt na nowy przekład — apetyt, którego nie zaspokoi²².

Zatem w przypadku *Kochanka Śmierci* wymiana paratekstu — nazwiska tłumaczki — sugeruje istnienie dwóch przekładów, co jest nieprawdą. Odwrotną sytuację obserwujemy w związku z utworem otwierającym tom *Nefrytowy różaniec* (2009), poprzedzonym następującą adnotacją: „Opowiadanie *Jigumo* ukazało się po raz pierwszy w zbiorze *Kładbiszczenskije istorii. 1999–2004 (Historie cmentarne. 1999–2004)* wydawnictwo ‘Kolibri’, 2004”²³. Przypis ten jest dokładną kopią przypisu z wydania oryginalnego, nie spełnia jednak analogicznych funkcji. Zastosowanie transkrypcji tytułu i podanie oryginalnego adresu bibliograficznego sugeruje — w myśl obowiązujących konwencji zapisu — że przywoływana publikacja nie ma polskiego wydania. Tymczasem *Historie cmentarne* ukazały się po polsku²⁴ na trzy lata przed *Różańcem*. Wydawca (przypis nie należy do tych oznaczonych jako pochodzące od tłumaczki) nie poinformował polskiego czytelnika o istnieniu wcześniejszego przekładu, co być może nie pozostaje bez związku z faktem, że ukazał się on w innej oficynie. W kontekście identyfikacyjnej funkcji paratekstu należy przy tym zaznaczyć, że tytuł opowiadania nie jest tożsamy w obu wydaniach, co wynika z zastosowania odmiennej transkrypcji²⁵.

Podsumowując, parateksty identyfikacyjne Akunina okazują się niekiedy mylące, przewrotne. Niemniej ich ewentualne niespójności są pozorne, tzn. stanowią element przemyślanej gry i mistyfikacji. Tymczasem niespójności polskich peritekstów nie noszą strategicznego charakteru. Wydają się raczej świadczyć o niedbałości czy

²² Por. treść oraz ironiczny tytuł recenzji: A. Ludwikowska, *Ech raz, jeszcze raz*, <http://literatki.com/7721/boris-akunin-kochanek-smierci> (30.06.2015).

²³ B. Akunin, *Nefrytowy różaniec*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 7. Przy pozostałych cytatach z tej powieści numery stron podają w tekście.

²⁴ G. Czchartiszwili, B. Akunin, *Historie cmentarne*, przeł. W. Dłuski, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2006.

²⁵ Por. B. Akunin, *Dzigumo*, w: G. Czchartiszwili, B. Akunin, *Historie cmentarne...*, s. 135–166.

o niezdecydowaniu wydawcy i braku konsekwencji w prowadzeniu projektu.

PARATEKSTY PODPOWIADAJĄCE KIERUNKI LEKTURY

Powieściom Akunina z zasady nie towarzyszy typowy peritekst hermeneutyczny. Wprawdzie obfitują w aluzje literackie i historyczne i operują licznymi realiami, lecz opatrywanie ich przedmową czy objaśnieniami stałoby w sprzeczności tak z założeniami postmodernizmu, jak i z niezobowiązująco rozrywkowym charakterem literatury popularnej. Do wyjątków należy przywoływane już posłowie Daniłkina²⁶, ale też odegrało ono specyficzną rolę, wprowadzając „projekt” w kolejną fazę. Daleki od uczoności ton i przewrotność hipotez interpretacyjnych sytuują bowiem ten tekst w kręgu poetyki pokrewnej poetyce autora. Komentarz, w którym krytyk wskazuje szereg archetekstów istotnych dla Akunina, aby zogniskować analizę jego metody twórczej wokół metafory „ciało–tekst”, nie został dotąd zaprezentowany polskim odbiorcom.

Kolejny typ paratekstów, który pełni w cyklu „Новый детективъ” wyraźną funkcję hermeneutyczną, stanowią dedykacje. Jeśli odnieść się do klasyfikacji Dmitrija Kuźmina²⁷ — należą one do tej grupy, która zakłada uprzednią wiedzę odbiorcy o adresacie dedykacji.

Cykl jako całość opatrzone dość osobliwą dedykacją *in memoriam*: „Памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом” (zob. także il. 14 wyżej). Treść powieści stoi niejako w sprzeczności z umieszczaną na okładkach deklaracją: obraz Rosji z XIX wieku daleki jest od idyllicznego, opisywane zbrodnie niejednokrotnie odznaczają się wyjątkowym okrucieństwem, aparat ścigania ukazano jako w znacznej mierze skorumpowany (trudno zatem mówić o elegancji którejkolwiek ze stron), detektyw zaś nie odznacza się nieomyślnością. Niezgodność ta nie musi jednak świadczyć o tym, że to po prostu chwyt reklamowy; przeciwnie, wyraźna ironiczność relacji paratekstu wobec tekstu daje się interpretować jako istotny sygnał, że historyzm powieści ma charakter umowny.

²⁶ Л. Данилкин, *Убит по собственному желанию...*, s. 313–318.

²⁷ Д. Кузьмин, *К функциональной типологии посвящений*, „Toronto Slavic Quarterly” 2013, nr 45, s. 64–85.

Genette zauważa, że w przeciwieństwie do pytania o adresata, pytanie o to, kto dedykuje, może wydawać się bezprzedmiotowe²⁸. Nabiera ono jednak znaczenia w kontekście przekładu: jeśli przyjmujemy, że instancją nadawczą jest tu autor, należałoby uznać, iż paratekst stanowi część dzieła i integralność utworu w tłumaczeniu wymaga zachowania go. Czy jednak formuła „Памяти XIX столетия...” to peritekst autorski, czy też slogan reklamowy sformułowany przez wydawcę, który można traktować jako fakultatywny?

Sam fakt, że dedykacji tej nie należy brać za dobrą monetę, nie podważa jej statusu, a rozdźwięk z tekstem może potwierdzać postmodernistyczną proveniencję. Z pozoru jest to dedykacja dla bytu, który nie może stać się faktycznym uczestnikiem komunikacji²⁹, jednak jest ona właśnie znakiem dialogu: sygnalizuje systematyczne stosowanie przez autora referencji historycznych i kulturowych. Stanowi wskazówkę stylu odbioru, dlatego rezygnacja z takiego paratekstu byłaby niepożądana.

W wydaniach polskich z lat 2003–2005 dedykacja występuje w następującym brzmieniu: „Pamięci wieku XIX, kiedy to literatura była wielka, wiara w postęp — bezgraniczna, a zbrodnie popełniano i wykrywano ze smakiem tudzież elegancją”. Świat Książki przywrócił ją także w serii z ramką. Zasadniczo zniknęła natomiast z okładek w edycji „białej” — pojawiła się okazjonalnie w zmienionej formie, która powiązała dedykację z konkretnym utworem, nie zaś z całością projektu: „*Lewiatan* to hołd dla XIX wieku, kiedy literatura święciła triumfy, ludzie bezgranicznie wierzyli w postęp, a zbrodnie popełniano i wykrywano ze smakiem i elegancją” (2009). Nowością w tej serii jest za to eksponowanie na pierwszej stronie okładki cytatu z tekstu powieści, ukazującego jakiś dramatyczny moment akcji, np.:

- Kim pan jest?! — krzyknęła.
- Jestem twoją śmiercią! Pisaną małą literą.
- Rozległ się ochryply, gardłowy chichot [...] ³⁰.
- (Inny przykład por. na il. 11 w pierwszej części studium).

Obserwujemy zatem rezygnację z (auto)ironicznego elementu hermeneutycznego na rzecz chwytu wydawniczego silnie związanego z gatunkiem literatury kryminalnej. Wymiana paratekstów ponownie

²⁸ G. Genette, *Paratexts...*, s. 129.

²⁹ Рог. Д. Кузьмин, *К функциональной типологии...*, s. 83.

³⁰ В. Акунин, *Kochanka Śmierci*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Świat Książki, Warszawa 2012.

wiąże się z przesunięciem akcentów z cech postmodernistycznych na cechy literatury masowej³¹.

W przypadku powieści *Коронация* (2000), przypisanej „K.I.”, mamy natomiast do czynienia z dedykacją-aluzją³². Rozszyfrowanie inicjałów Kazuo Ishiguro sprzyja dostrzeżeniu paraleli na poziomie konstruowania narracji z jednym z jego utworów — *The Remains of the Day*. Powieść Ishiguro — choć pod dwoma tytułami³³ — jest znana polskim odbiorcom, jednak analogicznej wskazówki próżno szukać w tłumaczeniu *Koronacji* (2004, 2012, 2015). Oczywiście, aluzja strukturalna pozostaje czytelna: dziennik majordomusa dworu wielkoksiążęcego, darzącego tych, którym służy, bezwarunkową czcią, a w toku opowieści dokonującego pewnych przewartościowań, tak czy inaczej może przywołać na myśl narrację kamerdynera lorda Darlingtona. Nie widać jednak uzasadnienia, dlaczego polski odbiorca musi obejść się bez dyskretnej podpowiedzi. Nie wiadomo też, której z pośredniczących instancji, tłumaczowi czy wydawcy, należy przypisać pominięcie dedykacji-klucza.

Paratekst pokrewny dedykacji, mający formę podziękowania, znajdujemy w *Kochance Śmierci* — kolejnym tomie cyklu, zarówno woryginalnie, jak i w przekładzie Ewy Rojewskiej-Olejarczuk:

*Автор благодарен
Сергею Гандлевскому и Льву Рубинштейну,
которые помогли персонажам этого романа
— Гдлевскому и Лорелее Рубинштейн
— написать красивые стихи³⁴.*

*Autor serdecznie dziękuje
Siergiejowi Gandlewskiemu i Lwu Rubinsteinowi,
którzy pomogli postaciom niniejszej powieści
— Gdlewskiemu i Lorelei Rubinstein
— napisać piękne wiersze³⁵.*

³¹ Cytat wybrany na okładkę *Lewiatana* (2009) sugeruje bez mała powieść erotyczną: „Renata, nie odwracając się, pokręciła przed nim pupą i wdzięcznie wygięła gołe plecy. [...] na mężczyzny najbardziej działa nie dekolt do pępka, lecz obnażona z tyłu szyja i plecy” (przeł. M. Buchalik).

³² Пор. Д. Кузьмин, *К функциональной типологии...*, s. 76.

³³ K. Ishiguro, *U schyłku dnia*, przeł. J. Rybicki, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1993; tegoż, *Okruchy dnia*, przeł. J. Rybicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

³⁴ Б. Акунин, *Любовница Смерти*, Захаров, Москва 2001, strona redakcyjna.

³⁵ B. Akunin, *Kochanka Śmierci*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Świat Książki, Warszawa 2004, 2012, s. 5.

Również i ten paratekst ukierunkowuje interpretację. Rosyjskim odbiorcom nazwiska postaci mogą skojarzyć się ze znanymi im uczestnikami współczesnego życia literackiego, lecz już stylistyka utworów włączonych do powieści nie wykazuje podobieństw z twórczością Gandlewskiego ani Rubinsteina. Nie ma zatem podstaw, by podejrzewać Akunina o coś więcej niż nieobcą mu żartobliwą aluzyjność onomastyczną. Na przykład nazwisko Rubinsteina pojawiło się już wcześniej, w *Walecie pikowym*³⁶, a bynajmniej nie oznaczało to współautorstwa.

W *Kochance Śmierci* obserwujemy przy tym wyjątkowo silne nasylenie tekstu aluzjami biograficznymi i stylistycznymi do literatury doby *fin de siècle'u* — Natalia Wołkowa nazywa tę powieść kryminałem filologicznym³⁷. W tej sytuacji czytelnik mógłby podejrzewać, że autor wykorzystał autentyczne przykłady dekadencjonalnej poezji z epoki. Podziękowanie stanowi natomiast wyraźny sygnał, że Akunin nie tylko sam gra z literaturą, tworząc repertorium motywów dekadencjonalnych i dokonując pastiszy, ale i wciąga do zabawy innych, zapraszając swoich przyjaciół do napisania części wierszy dla członków specyficznego klubu poetyckiego.

Czytelnik polski, choć, jak wspomniano, pozbawiony jest dostępu do autorskiej klasyfikacji podgatunków kryminału (w tym przypadku: „декаданский детектив”), bez trudu rozpozna atmosferę schyłkowości i estetykę przełomu modernistycznego, a dzięki zachowaniu paratekstu zrozumie, że postaciom „napisać wiersze pomogli” poeci współcześni autorowi, nawet jeśli będzie to dlań pierwsze zetknięcie z ich nazwiskami.

Нефритовые чётки (2007) opatrzone natomiast dedykacją dla dziesięciorga klasyków literatury kryminalnej, których pastiszami są opowiadania i powieści składające się na ten tom. Autorski paratekst został w pełni odtworzony w polskim przekładzie — również Rojewskiej-Olejarczuk (*Нефритовы рózанец*, 2009, s. 5) — i z powodzeniem spełnia funkcję sygnału intertekstualnego i wskazówki lekturowej:

KSIĄŻKA POŚWIĘCONA
Sanyutei Encho
Edgarowi Allanowi Poe

³⁶ Б. Акунин, *Особые поручения*, Захаров, Москва 2000, s. 149.

³⁷ Н. Волкова, *Филологический детектив Б. Акунина и русская литература рубежа 19–20 веков...*, s. 99–106. O estetyzacji i sensualizacji śmierci w literaturze tej epoki, takich, jak przedstawione u Akunina, por. J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 112–116.

Georges'owi Simenonowi
Robertowi van Gulikowi
Arthurowi Conan Doyle'owi
Patricii Highsmith
Agacie Christie
Washingtonowi Irvingowi
Umbertowi Eco
Maurice'owi Leblancowi

Co ciekawe, w relację z tym elementem wchodzi paratekst reklamowy umieszczony na skrzydełku polskiego wydania. Zapowiada on zbiór „siedmiu opowiadań i trzech dużych opowieści wypełniających ‘białe plamy’ w biografii rosyjskiego superdetektywa” i wymienia wszystkich, którym jest on dedykowany (z jedną różnicą — w mianowniku). Obserwujemy tu brak ekonomii albo wyraz niedoceniań odbiorców — zdanie: „Tom zadedykowany jest klasykom światowego kryminału”. Z powodzeniem mogłoby ono zastąpić wyliczenie, natomiast w połączeniu z nim jest redundantne, gdyż na podstawie najbardziej znanych nazwisk pisarzy nietrudno wywnioskować, co łączy adresatów dedykacji. Paratekst nie komunikuje dodatkowych treści, np. nie sygnalizuje, że dedykacja w praktyce oznacza fabularne bądź stylistyczne nawiązania do jednego z owych klasyków w każdym z kolejnych utworów-„paciorków” tego różańca. W istocie bowiem w tomie opowiadań otrzymujemy w skondensowanej formie to, co poprzednio w cyklu jako całości — realizacje rozmaitych wzorców narracyjnych wypracowanych przez mistrzów gatunku. Autor paratekstu nie próbuje też wskazać, dlaczego przywoływani twórcy są ważni dla Akunina. Tymczasem na przykład w dbałości rosyjskiego pisarza o estetykę i realia w warstwie tak wizualnej, jak i werbalnej, można upatrywać wpływu jednego z mistrzów kryminału historycznego — Roberta van Gulika³⁸.

Wspomnijmy, że w pierwszym zdaniu notki wydawca kładzie akcent na „powrót Fandorina” po dłuższym oczekiwaniu na nowy tytuł, co również stanowi powtórzenie — w stosunku do hasła z czwartej strony okładki. Zatem uwagi na skrzydełku to przykład złego wykorzystania miejsca w ramie wydawniczej. Dla porównania, nota na

³⁸ Van Gulik interesował się sztuką, kaligrafował oraz dość obficie ilustrował swoje utwory, z dbałością o odtworzenie realiów dawnych Chin, w których osadzał akcję. Por. Sh. Jayasval, *Van Gulik, Robert H.*, w: C.E. Rollyson, F.N. Magill (red.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, revised edition, vol. 4, Hackensack, Salem Press, Pasadena, Calif. – New Jersey 2008, s. 1783–1786.

stronie redakcyjnej wydania oryginalnego (*аннотация*) wykracza poza treść innych paratekstów, m.in. zwraca uwagę na literacką geografę zebranych w tomie utworów.

Wnioski z rozważań na temat elementów, których rolą jest wskazywanie inspiracji³⁹, a zarazem podsuwanie odbiorcy tropów interpretacyjnych, przedstawiają się następująco. Obserwujemy manipulowanie paratekstem zależnym od wydawcy (dedykacja całości cyklu traktowana jako fakultatywna) i zachowanie paratekstu tam, gdzie zależało to od tłumacza (dwukrotnie w przekładach tego samego autorstwa, co pozwala na przypisanie gestu właśnie tej instancji pośredniczącej). W przypadku zaś rozbudowania ramy tekstualnej — nota na skrzydełku *Różańca* — ujawnia się niechęć do naddania jej funkcji hermeneutycznej.

PARATEKST INFORMACYJNY

Powieści z omawianego cyklu — jako mocno osadzone w rosyjskiej rzeczywistości materialnej i literackiej, na dodatek w realiach sprzed stu i stu kilkudziesięciu lat — można zaklasyfikować jako utwory „domagające się” paratekstu⁴⁰ w przekładzie. W analizowanej serii brak jednak przedmów lub komentarzy, tzn. peritekstów, które wskazywałyby na kulturowe odniesienia utworów, na rolę mechanizmów intertekstualnych. Tego typu wskazówki znajdujemy wyłącznie w epitekstach, np. w artykule Alicji Wołodźko-Butkiewicz, która podkreśla m.in., że „[w] tej zabawie, grze z tekstem, niebagatelną rolę odgrywa rozpoznawanie”⁴¹ i wskazuje przykłady odniesień. Można wszakże wątpić, czy epiteksty publikowane na łamach specjalistycznych czasopism faktycznie kształtują popularną recepcję powieści. W kulturze oryginału funkcję tę realizują liczne autokomentarze, które odgrywają strategiczną rolę — marketingową, ale i hermeneutyczną — w „projekcie B. Akunin”. Także rosyjscy recenzenci bardzo często

³⁹ Tę funkcję dedykacji podkreśla G. Genette, *Paratexts...*, s. 136.

⁴⁰ Por. analogiczną kwalifikację powieści przygodowo-historycznych Péreza-Reverte w: J. Wesola, *Przypisy w polskich przekładach powieści Artura Péreza-Reverte*, w: E. Skibińska (red.), *Przypisy tłumacza*, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków 2009, s. 309. Analiza prowadzi jednak autorkę do wniosku, że ani czas akcji utworu, ani dystans kulturowy nie stanowią czynnika decydującego o liczności objaśnień (tamże, s. 321).

⁴¹ A. Wołodźko-Butkiewicz, „Projekty literackie” Borysa Akunina, „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 1, s. 74.

tropią — niekiedy zresztą z wyraźnym nastawieniem negatywnym⁴² — filologiczne i historyczne gry pisarza. Na łamach polskiej prasy pojawiają się wprawdzie omówienia (fabuły) kolejnych ukazujących się w przekładzie powieści, a także wywiady z autorem, lecz ani w jednym, ani w drugim typie wypowiedzi nie znajdziemy tyłu wskazówek interpretacyjnych, co w ich rosyjskich odpowiednikach⁴³.

Jeśli chodzi natomiast o samą ramę wydawniczą, to jedynym polem komentarza, jakie wydawca udostępnił tłumaczom, są przypisy, „tradycyjna przestrzeń translatorskiego paratektu”⁴⁴. Przypisów komentujących niektóre realia i cytaty nie jest jednak wiele. Można odnieść wrażenie, że ich liczbę ograniczono w związku z odtwarzaniem obecnych w oryginale objaśnień wtrąceń obcojęzycznych. Na przykład drugi tom *Diamentowej karocy* autor opatrzył 54 przypisami, do których tłumacz, Jan Gondowicz, dodał dziesięć — o połowę mniej niż do znacznie krótszej części pierwszej. Skądinąd przy wyrazach czy zwrotach obcych, potencjalnie znanych polskiemu odbiorcy, objaśnienia autorskie podlegają pewnym redukcjom, lecz nie przekłada się to na zwiększenie ilości paratektu translatorskiego. Przypisy encyklopedyczne pozostają nieliczne, a tłumacze często ograniczają się do przypisów konwencjonalnych⁴⁵ — z uwagi na silny u Akunina żywioł dialogowości, przy cytatach jawnych (znacznie rzadziej przy trawestacji czy przejawach intertekstualności implicytnej) przypis służy identyfikacji autorstwa wykorzystanych polskich przekładów (co zrazem prowadzi do identyfikacji samego archetektu).

Ilość alograficznego paratektu informacyjnego jest różna w poszczególnych tomach cyklu, co można wytłumaczyć tym, że składające się nań powieści przekładało już ośmioro tłumaczy: Jerzy Czech, Małgorzata Buchalik, Ewa Rojewska-Olejarczuk, Zbigniew Landowski, Elżbieta Rawska/Wiesława Karaczewska (por. wyżej), Jan Gon-

⁴² Por. Г. Ульянова, *Пародия на правду — Как обфандоривают историю России*, „Независимая газета” 2000, nr 22, s. 8.

⁴³ Por. np. J. Strzałka, *Adwokat diabła*. Z Borysem Akuninem rozmawia Jan Strzałka, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 9, dodatek „Książki w Tygodniku”, s. 16–17; J. Szczerba, *Nowy Akunin: wdowa po Czechowie i morderstwo w Arce Noego*, „Gazeta Wyborcza” z 20.10.2012, http://wyborcza.pl/1,75475,12887282,Nowy_Akunin_wdowa_po_Czechowie_i_morderstwo_w_Arce.html (30.06.2015).

⁴⁴ „A more traditional paratextual space for translators” — C. Alvstad, *The Translation Pact*. „Language and Literature” 2014, nr 23, s. 278, tłum. przytoczenia — M.K.

⁴⁵ Korzystam tu z funkcjonalnego podziału przypisów na konwencjonalne, encyklopedyczne i ujawniające opinie tłumacza, za: E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: *Przypisy tłumacza...*, s. 18.

dowicz, Olga Morańska i Aleksandra Okuniewska-Stronka. Każde z nich ma własną projekcję czytelnika i własną strategię paratekstową.

Wyróżnia się tu Ewa Rojewska-Olejarczuk, która opatrzyła tom *Nefrytowy różaniec* niemałą liczbą przypisów (jest ich ponad 50, ale też i tom liczy 650 stron, więc nie ma mowy o przeciążeniu tekstu), a wchodzącą w jego skład powieść *Przed końcem świata*, dotyczącą środowiska staroobrzędowców, poprzedziła nieco dłuższą, celną notą (s. 416), gdzie zwięźle objaśnia istotę rozłamu religijnego w prawosławiu i charakteryzuje społeczność starowierców.

Dla kontrastu, w przełożonej przez Jerzego Czecha trzystustronicowej *Śmierci Achillesa* (2003) jest 5 przypisów, przy czym ani jeden nie dotyczy realiów rosyjskich. Co więcej, nie zastosowano żadnej atrybucji objaśnień, zatem jedynie porównanie z oryginałem i obecnymi tam przypisami autorskimi pozwala ustalić, że te, które eksplikują znaczenie pewnych elementów rzeczywistości Kaukazu (*kunak, sakla, duchan* — s. 179, 185), pochodzą najwyraźniej od tłumacza lub też redakcji. Podobnie anonimowe pozostają objaśnienia w *Kochanku Śmierci*, w tym przypadku wszystkie pojawiające się dopiero w wydaniu polskim. Polityka nieoznaczenia pochodzenia paratekstu nie jest konsekwentna, ponieważ np. w powieści *Świat jest teatrem* skrupulatnie rozgraniczono przypisy autora, tłumaczki i redakcji. Co ciekawe, w tym wydaniu Morańska powołała się w przypisach na źródło i/lub tłumaczenie cytatu literackiego pięciokrotnie, natomiast w dwóch przypadkach uzupełnienia atrybucji (a może i uzupełnienia samych cytatów w polskim brzmieniu?) dokonała redakcja (Maria Wirchanowska). Także wśród przypisów rzeczowych znajdujemy 6 translatorskich i 3 redakcyjne. Brak jednolitych zasad sporządzania i oznaczania paratekstów w obrębie serii wydawniczej nie jest zabiegiem nietypowym, jak wynika z badań Natalii Paprockiej i Justyny Wesolej, które stwierdzają zresztą, że odbiorcę tłumaczenia autorstwo przypisów „w większości przypadków zupełnie nie interesuje”⁴⁶. Nas jednak zajmuje polityka wydawcy, a paratekst informacyjny świadczy w tym przypadku o tym, że sformułowanie przypisów — łącznie z zaznaczeniem swojego autorstwa — pozostawiono w gestii poszczególnych tłumaczy, nie troszcząc się o jednolitą nadrzędną strategię.

Wracając do paratekstu Rojewskiej-Olejarczuk, warto odnotować również specyficzny przypis, wchodzący w dialog z przytaczaną wy-

⁴⁶ N. Paprocka, J. Wesola, *Przypisy w przekładach literatury dla dzieci i młodzieży na przykładzie książek wydawnictwa Nasza Księgarnia*, w: *Przypisy tłumacza...*, s. 120.

żej autorską dedykacją *Nefrytowego różańca*. Planując zbrodnię doskonałą, jedna z postaci zauważa: „Coś podobnego opisano w pewnej amerykańskiej powieści, nie pamiętam tytułu” (s. 207–208), co tłumaczka komentuje następująco: „Czyżby chodziło o *Znajomych z pociągu* Patricii Highsmith? Ale książka ukazała się w 1950 roku. Czytelniku, uważaj! (przyp. tłum.)” (s. 208, opowiadanie *Jedna dziesiąta procenta*). Jak wspomniano, Akunin zostawia czytelnika sam na sam z intertekstowymi odniesieniami i mylnymi tropami, można by więc kwestionować taką interwencję translatorską. Jednakże celem tego paratektu nie jest tak naprawdę podpowiedzenie adresu intertekstualnego — to nawiązanie fabularne należy do bardziej czytelnych w omawianym tomie, choć polski odbiorca może w pierwszej kolejności skojarzyć je z filmem Hitchcocka *Nieznajomi z pociągu*, mającym dużo dłuższą tradycję w naszej kulturze (jego literacka podstawa została przełożona na polski dopiero w 2003 roku). Przewrotny ton przypisu w istocie doskonale podkreśla postmodernistyczne cechy pisarstwa rosyjskiego autora i podejmuje z nimi grę. Paratekst spełnia nie funkcję informacyjną, lecz ludyczną, a zarazem metaliteracką i przypomina, że przypisy — jak za Jacques’em Derridą formułuje to Elżbieta Skibińska — „mogą stanowić przestrzeń transgresji i odwrócenia hierarchii”⁴⁷. Pośrednio Rojewska-Olejarczuk zwraca też uwagę na to, że Akunin nie stosuje paratektu jako zabiegu uwierzytelniającego — co obecnie chętnie czynią autorzy kryminałów historycznych — nie próbuje uprzedzić ani odeprzeć zarzutów czy to o przekłamania historyczne, czy to o plagiat (bo i takie mu stawiano).

Podobnych przypisów, w których wyrażałaby się podmiotowość tłumacza, praktycznie nie znajdziemy w analizowanej serii. Jedyne na pierwszej stronie *Łowcy ważek* słychać głos Jana Gondowicza. Pierwszy tom *Diamentowej karocy* otwiera kryptocytat, który ustawia lekturę intertekstualną — zapożyczenie *in extenso* początkowych akapitów opowiadania Kuprina *Штабс-капитан Рыбников* z 1905 roku. Tłumacz Akunina przytacza ten fragment w istniejącym polskim przekładzie i opatruje następującym przypisem (a więc zarazem ujawnia fundamentalną dialogiczność powieści):

*Aleksander Kuprin: *Podkapitan Rybnikow*, przełożył Janusz Jędrzejewicz, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa 1924, str. 5. Nie sposób dojść dzisiaj, czemu przyszył minister WRiOP i premier tłumaczył tę nowelę z użyciem nieistniejącej rangi „podkapitan” (przyp. tłum.)⁴⁸.

⁴⁷ E. Skibińska, *O przypisach tłumacza...*, s. 13.

⁴⁸ B. Akunin, *Diamentowa karoca*, t. 1, *Łowca ważek...*, s. 7.

Gondowicz niejako z konieczności dystansuje się od decyzji translatorskiej Jędrzejewicza, ponieważ rozbieżność między rangą wymienioną w tytule cytowanego przekładu a rangą stosowaną konsekwentnie przez niego samego w stosunku do przejętej przez Akunina postaci (sztabskapitan) wyraźnie uwidacznia się w tekście i domaga komentarza. Wypowiedź nie ma jednak charakteru krytycznego. Gondowicz nie zajął też polemicznej pozycji wobec swoich poprzedników pracujących nad rozpatrywanym cyklem — np. nie odnosi się do „Kolasy” zasugerowanej przez Czecha jako komponent tytułu, podobnie milcząco koryguje nazwę ulubionego rewolweru Fandorina — „herstala” (tłumacze wcześniejszych tomów jednomyślnie, ale raczej błędnie przyjmowali transkrypcję „gerstal”). Natomiast przytoczenie informacji biograficznych o Jędrzejewiczu nadaje objaśnieniu charakter erudycyjny (podobnie jak użycie mało dziś czytelnego skrótu nazwy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego). Przypis pośrednio ujawnia zakładany przez tłumacza profil odbiorcy — zainteresowanego nie tylko akcją, lecz i tym, „jak zrobiony” jest tekst, oraz jego kontekstem. Podobnie projektuje adresata Rojewska-Olejarczuk, ale bynajmniej nie każdy polski przekład (i jego paratekst) pozwala rekonstruować takiego właśnie czytelnika modelowego.

Podsumowując, paratekst informacyjny polskich wydań cyklu trudno uznać za rozbudowany. Wahania ilościowe nie w pełni można wytłumaczyć różnym stopniem nasycenia tekstów oryginalnych realiami, aluzjami czy elementami wymagającymi komentarza metafizycznego. Prawdopodobnie liczba objaśnień zależy w największym stopniu od staranności poszczególnych tłumaczy i ich „paratekstualnego temperamentu”. Wprawdzie brak wyraźnej polityki wydawniczej w tym zakresie, jednak rzadkie wykraczanie poza przypisy konwencjonalne i ograniczone manifestowanie się podmiotowości tłumaczy (mimo otwartej na grę poetyki autora i — w przypadku Gondowicza — znanej z innych prac przekładowych dyspozycji do sporządzania bogatego paratektu) może świadczyć o tym, że rozbudowywanie aparatu objaśnień nie mieściłoby się w strategii wydawcy.

PARATEKST KOMERCYJNY

Niektóre parateksty werbalne, jak informacje bio- i bibliograficzne o autorze czy zarys fabuły danej powieści, należą do stałego wyposażenia książek Akunina w polskich wydaniach, zmienia się tylko ich

umiejscowienie. Interesujące są natomiast przesunięcia i zagęszczenie elementów typowo reklamowych.

Samo grupowanie utworów w cykle, a także serie, ma niewątpliwy wymiar komercyjny. Otwarta konstrukcja zakończenia pobudza ciekawość odbiorcy, a formuła cyklizacji — zarazem „pasję kolekcjonowania”. W rosyjskich wydaniach „Приключений Эраста Фандорина” na czwartej stronie okładki zwykle wymienione są również pozostałe części „projektu” we właściwej kolejności — autor i wydawca sugerują jako optymalną lekturę chronologiczną (por. il. 14 wyżej). W przypadku wznowień w paratekście uwzględniane są wszystkie opublikowane powieści, także następujące po danym tytule. Natomiast w polskiej edycji „białej” wskazywanie miejsca w cyklu ogranicza się do nazwania wyłącznie pozycji poprzedzających dany utwór w bieżącej serii. Jest to wynik przeniesienia paratekstu z pierwszych wydań, co przy wznowieniach wprowadza odbiorcę w błąd i utrudnia skompletowanie cyklu. W serii z ramką z tego rodzaju informacji w ogóle zrezygnowano — zniknęły wyliczenia, przy czym tomy pozostały nienumerowane. Czytelnik najwyraźniej ma sam poukładać utwory chronologicznie na podstawie roku akcji wyeksponowanego na skrzydełku okładki. Skądinąd paratekst przedstawia Akunina jako autora kilku „znanych serii powieści”, lecz w przypadku bieżącego cyklu nie spełnia dobrze funkcji reklamowej.

W tej sytuacji warto zadać pytanie, co wyparło element tak przecież istotny z komercyjnego punktu widzenia. Otóż w serii najnowszej uwypuklonym składnikiem ramy wydawniczej stał się paratekst reklamujący treść konkretnego tomu, który w kolejnych odsłonach wydawniczych „Przygód Fandorina” przeszedł znaczną ewolucję. W serii z szachownicą były to zwięzłe hasła, lepiej lub gorzej puentujące fabułę („Tajemnicze samobójstwa, hipnotyzujące zło...” — *Kochanka Śmierci*, 2004), umieszczane na samej górze czwartej strony okładki. Niektóre z nich adresowane były do odbiorcy dość kompetentnego, zwracającego uwagę na język i niechętnego schematom: „Paradoksalna intryga. Błyskotliwa stylizacja. Ożywczy powiew w literaturze sensacyjnej” (*Śmierć Achillesa*, 2003). W edycji białej zamieszczano często te same hasła, jednak znacznie bardziej wyeksponowane, co zaznaczałam, pisząc o sloganie niefortunnie „awansowanym” na tytuł serii. Odchodzono jednak od stwierdzeń zwracających uwagę na konstrukcyjne i literackie przymioty projektu na rzecz wypunktowania intrygi danego ogniwa cyklu. Na przykład *Gambit turecki* w roku 2003 reklamowano tak: „Sympatyczny bohater, atrakcyjny czas

akcji, świetna znajomość realiów”, a w 2009 następująco: „Romans, wojna, szpiedzy”. W serii najnowszej ten rodzaj paratekstu przybrał natomiast formę dość naiwnych pytań, w których z irytującą częstotliwością powtarzają się słowa „spisek” i „zagadka”, np. „Czy Erast Fandorin zdoła odkryć groźny rewolucyjny spisek? Dlaczego słynnym detektywem interesuje się austriacki wywiad? Jak zakończy się walka z diabelsko przebiegłym terrorystą Odyseuszem?”⁴⁹.

Znamienniego przykładu przemian strategii marketingowej dostarcza paratekst kolejnych wydań *Lewiatana*:

Nastrój jak z Agathy Christie
Erast Fandorin znowu w akcji (2003, seria z szachownicą).

10 ofiar złotego bożka (2009, seria biała).

Czy Erast Fandorin odkryje tajemnice jedwabnej chusty?
Kto odnajdzie klucz do skarbu Szmaragdowego Radży?
Ilu pasażerów luksusowego statku musi jeszcze zginąć?
(2014, seria z ramką)

W serii z szachownicą hasło reklamowe pełni jednocześnie rolę interpretacyjną. W tej powieści Akunin realizuje model, który sam nazwał kryminałem hermetycznym, charakterystyczny dla utworów Christie, gdzie śledztwo obejmuje określony wąski krąg podejrzanych. Hasło z wydania drugiego jest dużo konkretniejsze – to cytata z samej powieści, nagłówek artykułu prasowego relacjonującego zbrodnię, który niewątpliwie intryguje. W trzecim przypadku ładunek dramatyczny pytań, które mają przyciągnąć uwagę odbiorcy, okupiony został ujawnieniem istotnych zwrotów akcji. Ze znacznym wyprzedzeniem w stosunku do toku narracji paratekst zdradza motyw zbrodni i kluczową rolę przedmiotu, który początkowo nie odgrywa istotnej roli w śledztwie. Zapowiedź kolejnych ofiar sabotuje efekt zaskoczenia, także wynikający z faktu, że Akunin czyni „герметический детектив” jedynie częściowo zbieżnym z angielską odmianą zwaną *cosy* – kryminałem „kameralnym”, ale i „przyjemnym”, gwarantującym czytelnikowi poczucie bezpieczeństwa i przywrócenie w finale naruszonego ładu. Ponadto, streszczając znaczną część intrygi, pytania niejako zwalniają czytelnika z ważnej lektury.

⁴⁹ B. Akunin, *Czarne Miasto*, przeł. A. Okuniewska-Stronka, Świat Książki, Warszawa 2014.

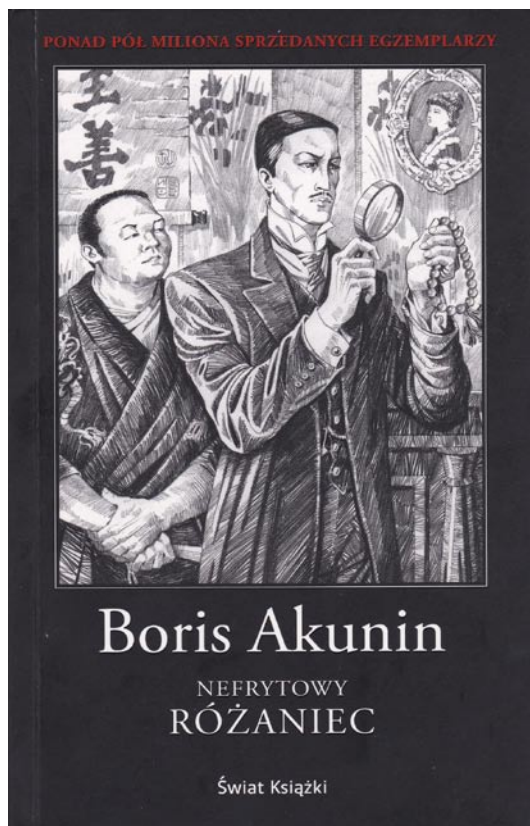
Paratekst, który ma skusić nabywcę najnowszej serii, tylko z pozoru łączy się z formą zagadki jako istoty powieści detektywistycznej. Formuła pytań koncentruje uwagę odbiorcy na fabule i przekonuje go o jej dynamicznym rozwoju (co skądinąd nie zawsze jest priorytetem Akunina). Tym samym przesuwając akcent z przynależności utworu do gatunku kryminału, gdzie ważny jest komponent wysiłku intelektualnego, na cechy powieści sensacyjnej, w której źródło przyjemności stanowią zwroty akcji.

Przejdźmy do innych paratekstów reklamowych i uruchamianych przez nie mechanizmów odbioru. W pierwszej edycji nieobecność tytułu „Новый детективъ” częściowo kompensowało wyeksponowane na czarnym pasku hasło „Kryminał retro wysokiej próby”, niewątpliwie skierowane do odbiorcy o dość wysokich oczekiwaniach literackich. Z kolejnych serii zniknęło nawet i ono, pojawia się natomiast dobitny komunikat: „Książki BORISA AKUNINA przetłumaczono na 35 języków i wydano w nakładzie ponad 20 milionów egzemplarzy”. Taki zabieg Małgorzata Gaszyńska-Magiera diagnozuje jako „rytualn[e] odwoływani[e] się do snobizmu czytelników”⁵⁰. O ile jednak w przypadku okładek serii z szachownicą można było mówić o snobizmie estetycznym, o tyle tu położono akcent na kryterium definiujące literaturę masową — wysokość nakładu i szeroki krąg odbiorców.

To samo przesunięcie ujawnia analogiczne hasło, związane wszakże z konkretnym tytułem — stojącym poza seriami *Nefrytowym różańcem* (2009). Zestawienie z edycją rosyjską pokazuje, że jeśli chodzi o miejsce w ramie wydawniczej, slogan „Ponad pół miliona sprzedanych egzemplarzy”, zamieszczony jako nadtytuł, wyparł z okładki właśnie rematyczną nazwę cyklu („Новый детективъ”). Co więcej, dla uwypuklenia złożono go czerwoną czcionką, burząc tym samym — mimo przejścia ilustracji Igora Sakurowa — estetykę oryginalnego wydania, utrzymanego w czarni i bieli (por. il. 15). Zabieg werbalny i typograficzny w obrębie paratekstu ponownie uprzywilejowują masowość, tu — komercyjny sukces Akunina, kosztem elegancji, kojarzonej z obiegem wysokoartystycznym.

Niezaprzeczalny walor komercyjny ma, obok cyklizacji, nawiązywanie do różnych utworów danego autora — czy to korzystanie

⁵⁰ M. Gaszyńska-Magiera, *Periteksty jako element strategii wydawniczych wobec literatury iberoamerykańskiej w okresie boomu*, w: J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek (red.), *Między oryginałem a przekładem*, t. XVI, *Strategie wydawców, strategie tłumaczy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 97.



Il. 15: *Nefrytowy różaniec*, 2009, okładka wydania polskiego. Rys. I. Sakurow.

z renomy tekstu, który odniósł największy sukces, czy wskazywanie na istnienie innych „produktów” mogących zainteresować odbiorcę. Akunin bez skrępowania przyznaje na przykład, że ekranizacje traktuje jako czynnik zwiększający popyt na książki⁵¹. W paratekstach do niektórych wydań polskich w funkcji informacyjnej i reklamowej odnotowany został właśnie fakt sfilmowania wybranych powieści. Jest to zabieg dosyć typowy, chętnie wykorzystywany we współczesnych ramach wydawniczych. Interesujące będzie natomiast porównanie go z przykładem autopromocji w wydaniach oryginalnych.

⁵¹ „Я к экранизациям отношусь хорошо. Экранизация это очень полезная вещь для того, чтобы читатели больше покупали твоих книжек” — Borys Akunin, w: А. Юнгрен, К. Роткирх (red.), *Одиннадцать бесед о современной русской прозе*. Интервью журналистки Кристины Роткирх с российскими писателями, Новое литературное обозрение, Москва 2009, s. 18.

Na wyklejce tomu *Весь мир театр* wykorzystano ogłoszenia z prasy teatralnej 1911 roku, lecz wkomponowano w nie specyficzny anons, mimo niedzisiejszej ortografii jak najbardziej aktualny w roku 2009: „Вышла изъ печати и продается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ новая книга: Б. Акунинъ, ‘Со[...] и ла[...]’”. Chodzi o powieść *Сокол и ласточка*, należąca do cyklu „Przygód magistra”, która ukazała się wówczas, również nakładem Zacharowa. Jest to niewątpliwie autoreklama — autora i wydawcy — ale nie dość, że nienatarczywa (wyrażona w formie zdania oznajmującego i ukryta w takim paratekście, od którego odbiorca nie oczekuje zawartości informacyjnej), to wręcz wymagająca od czytelnika wnikliwości: żeby spełniła funkcję perswazyjną, trzeba ją dostrzec i odcyfrować pod „położonym” na niej rekwizytem wątku sensacyjnego (por. il. 16).



Il. 16: *Весь мир театр*, 2010, wyklejka. Proj. M. Rudanow, rys. I. Sakurow.

Reasumując, przesunięcia w sferze paratekstu komercyjnego wzmacniają zaobserwowane dotąd tendencje do przeregowania gatunkowego powieści Akunina w polskich wydaniach. Obserwujemy też wyraźną ewolucję komunikatów — od adresowanych do odbiorcy bardziej wymagającego ku takim, które apelują do mniej wyrobionej publiczności. Chwyty reklamowe, nawet kiedy można uznać je za neutralne wobec rozpatrywanych przesunięć, nie dorównują

subtelnością tym stosowanym w wydaniach rosyjskich i harmonijnie wpisującym się w stylistykę „projektu”.

WNIOSKI

W wydaniach Świata Książki obserwujemy znaczne przesunięcia w zakresie „obudowy” powieści Akunina. Rezygnację z paratekstów ilustracyjnych i części hermeneutycznych czy informacyjnych można przypisać wydawcy, ale pewne rozbudowanie tego ostatniego typu — jedynie stosowaniu objaśnień przez tłumaczy lub uzupełnianiu przez redakcję niezbędnych przypisów konwencjonalnych. Ponadto obserwujemy wyraźną ewolucję ramy tekstualnej w trzech kolejnych seriach wydawniczych. Aspekty omówione wyżej w kontekście poszczególnych typów paratekstu zasługują na podsumowanie w odniesieniu do poszczególnych etapów historii edytorskiej cyklu na gruncie polskim.

Seria z szachownicą (2003–2005) charakteryzowała się znaczną dbałością o kształt plastyczny książek i apelowaniem do odbiorcy o dość wysokich oczekiwaniach literackich i estetycznych. Parateksty werbalne nie w pełni odtwarzały oryginalne, lecz pozostawały stonowane pod względem treści oraz formy językowej. Dzięki temu, mimo znacznego zagęszczenia tekstu na okładce⁵², wydania te sprawiały eleganckie wrażenie.

Wprawdzie dokonano radykalnej zmiany wyglądu cyklu przed jego ukończeniem, lecz edycji białej (2009–2012) nie można odmówić wewnętrznej spójności plastycznej. Ilustracje okładkowe nie powodują przesunięć asocjacyjnych, gra czerni i bieli nawiązuje natomiast poniekąd do estetyki Zacharowa. Okładki wyposażono w skrzydełka, co pozwoliło rozłożyć parateksty na większej przestrzeni i uniknąć nagromadzenia informacji na czwartej stronie. Ekspresję książkową należy tu zatem uznać za udaną. Następują jednak znaczące zmiany w sferze paratekstów werbalnych: rezygnacja z wcześniejszej formuły „Kryminał retro wysokiej próby” i z oryginalnej dedykacji „Pamięci wieku XIX...”. Przy wznowieniach nie naprawiono też intratekstualnej niespójności (kryptonimy śledztw w *Śmierci Achillesa*) i nie uzupełniono brakującej dedykacji (*Koronacja*). Wydawca wprowadza tu natomiast — choć nie we wszystkich tomach — informację o światowej

⁵² Zdaniem Genette’a oszczędność paratekstu może w zamierzeniu nobilitować zawartość książki. Por. G. Genette, *Paratexts...*, s. 26.

receptji i wysokości nakładów utworów Akunina oraz zaczyna kłaść większy nacisk na wzbudzenie zainteresowania konkretnym tytułem niż na podkreślenie walorów cyklu jako całości. Oprawa graficzna pozostaje zatem neutralna, lecz paratekst werbalny zaczyna przechylać szalę na korzyść przynależności serii do literatury rozrywkowej.

W roku 2014, pozostawiając dwie edycje niedokończonych, Świat Książki zainicjował wydawanie nowej — serii z ramką. Aspektem sprzyjającym właściwej recepcji jest tu przywrócenie paratekstu hermeneutycznego, dedykacji XIX stuleciu. Jednak strona wizualna wywołuje silne skojarzenia z literaturą rozrywkową. Paratekst werbalny, w szczególności dziecinna formuła pytań, wzmacnia natomiast to wrażenie. Tendencja do ujawniania zawczasu rozwoju akcji stoi w sprzeczności z istotą gatunku kryminału i dowodzi niedoceniań czytelnika. Ekspresja książkowa najnowszych wydań wyraźnie wskazuje na niemal jednoznaczną kategoryzację prozy Akunina jako produktu kultury masowej.

Można zaryzykować stwierdzenie, że w paratekstach i ich przemianach ujawnia się ogólniejszy stosunek wydawcy do cyklu, który znamionuje niedostateczny szacunek wobec tekstu i wobec odbiorcy. Świadczą o tym:

— dezorientująca niejednolitość szaty graficznej cyklu (dotąd trzy serie edytorskie i pojedyncza reprodukcja wydania oryginalnego, niekompletność poszczególnych edycji);

— przekonanie, że polskiemu odbiorcy musi wystarczyć przedrukowanie ilustracji w jednej z książek, bo chodzi jedynie o to, by „dowiedzieć się, jak wygląda” ów przystojny brunet;

— zlecenie przekładu poszczególnych tomów różnym tłumaczom, najwyraźniej z chęci jak najszybszej sprzedaży kolejnych tytułów i z braku troski o jakość tekstu (skutki: nierówny poziom poszczególnych tłumaczeń, naruszenia wewnątrztekstowej spójności w obrębie cyklu);

— niekonsekwentne formułowanie tytułu cyklu w różnych wydaniach i nieścisłe (nieaktualizowane) informacje o dostępności tomów w języku polskim;

— zastępowanie paratekstu interpretacyjnego czysto reklamowym;

— prawdopodobny sceptycyzm wobec paratekstu objaśniającego jako sprzeczny z konwencją wydawania literatury popularnej.

Boris Akunin definiuje cele swojego projektu jako próbę przzerwarcenia pomostu czy znalezienia środka między literaturą rozrywkową a literaturą wysoką, przy czym odżegnywanie się przez niego od zali-

czania jego utworów do tej drugiej nosi znamiona kokieterii. Postawa polskiego wydawcy wpływa natomiast, jak mi się wydaje, na wyraźne przesunięcie tej twórczości w kulturze docelowej w kierunku literatury popularnej, co byłabym skłonna określić mianem zdrady autorskiej intencji.

Traktowanie utworów Akunina przez Świat Książki jako produktu kultury masowej uwidacznia się również w rozwiązaniach handlowych. W wielu księgarniach i antykwariatach powieści te znajdziemy na półkach przeznaczonych dla literatury rosyjskiej. W sklepach Świata Książki stoją natomiast z kryminałami i powieściami sensacyjnymi. Jest to dokładna odwrotność podejmowanych przez wielu wydawców prób takiego promowania kryminałów, nawet poślednich, by zdołały zainteresować nie tylko miłośników gatunku (*cross-genre appeal*)⁵³. Choć nie brakuje odczytań umniejszających jej wartość i otwarcie napastliwych, to jednak twórczość Akunina zyskuje coraz większe uznanie krytyczne i poddawana jest poważnym analizom literaturoznawczym, wydobywającym aspekty estetyczne, filozoficzne, metaliterackie, i nic nie wskazuje, by miało to zagrozić nakładom i poczytności pisarza w Rosji. W tej sytuacji zaskakuje akcentowanie przez polskiego wydawcę „popularnej” proveniencji utworów i narzucanie takiego skojarzenia odbiorcom za pośrednictwem paratekstów. Ewentualna reinterpretacja może nastąpić dopiero w konfrontacji z tekstem.

Jak słusznie podkreśla Anna Domogalla, swoją oryginalną twórczością Akunin wpłynął na rzeczywistość pozaliteracką, „wychowując sobie” i kształtując specyficzną grupę docieklivych odbiorców, „akuninistów” i „fandorinofilów”⁵⁴. Osiągnął to dzięki przekraczaniu ograniczeń gatunkowych, wciąganiu czytelników na kolejne, coraz ambitniejsze poziomy odbioru, a także dzięki konsekwencji w realizacji projektu, który jest zarazem labiryntem i uporządkowaną strukturą, przy czym autorskie i aprobowane przez autora parateksty współuczestniczą w budowaniu tej struktury. Jeśli sądzić natomiast po paratekstach edycji przekładowych — polski wydawca nie zawsze sprzyja takim zamiarom autora i nie współtworzy tego samego projektu.

⁵³ Por. S.D. Yarbrough, *Literary Aspects of Mystery Fiction*, w: *Critical Survey of Mystery and Detective...*, vol. 5, s. 1919, 1925.

⁵⁴ A. Domogalla: *Rosyjska powieść kryminalna XX–XXI wieku (Wokół przemian gatunkowych)*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” nr 20 (2008), s. 81–82.

Марта Казьмерчак

ТЕКСТ, ПАРАТЕКСТ, ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СДВИГИ
В ПОЛЬСКИХ ИЗДАНИЯХ ПРИКЛЮЧЕНИЙ ЭРАСТА ФАНДОРИНА
(ЧАСТЬ 2: ВЕРБАЛЬНЫЕ ПАРАТЕКСТЫ)

Резюме

Цель данной статьи — изучить сдвиги интерпретации, связанные с устранением, добавлением или заменой паратекстов разного типа при переводе. Исследование проведено на материале польских изданий детективных романов Бориса Акунина, в сопоставлении с оригинальными. В первой части анализу подвергались иллюстрации, их коммуникативный и ассоциативный потенциал. Здесь словесные паратексты рассматриваются с учетом их функций: идентифицирующей, герменевтической, информативной и коммерческой. Сдвиги в применении паратекстов при переводе интерпретируются в связи с напряжением между чертами художественной и развлекательной литературы в произведениях Акунина. Предлагаются заключения относительно стратегии издателя и ее последствий для рецепции цикла. В частности, паратексты польских изданий свидетельствуют о более однозначном сближении романов Акунина с массовой литературой в целевом контексте.

Marta Kaźmierczak

TEXT, PARATEXT, INTERPRETATIVE SHIFTS
IN THE POLISH EDITIONS OF *ERAST FANDORIN* SERIES
(PART 2: VERBAL PARATEXTS)

Summary

The paper brings an analysis of interpretational shifts connected with elimination, addition or substitution of various paratexts in translation. The study is based on Boris Akunin's historical detective novels in Polish editions, as compared to original ones. In the first part, the author has focused on illustrations, their communicative and associative potential. Here, verbal paratexts are discussed with regard to their functions: identifying, hermeneutic, informative and commercial. The shifts in paratextual use in the translated editions are interpreted in terms of the ambiguous tension between features of literary and genre fiction displayed by Akunin's novels. Conclusions about the overall strategy of the publisher and its consequences for reception are ventured. In particular, Polish paratexts testify to the novels' gravitating more obviously towards mass literature in the target context.