

MARTA KAŻMIERCZAK
Uniwersytet Warszawski

TEKST, PARATEKST, PRZESUNIĘCIA INTERPRETACYJNE
W POLSKICH WYDANIACH *PRZYGÓD FANDORINA*
(CZEŚĆ 1: PARATEKSTY GRAFICZNE)

W odniesieniu do paratekstów towarzyszących tłumaczeniom ciekawy badawczo jest nie sam fakt istnienia obudowy tekstu, lecz, jak słusznie zauważa Urpo Kovala, możliwe oddziaływanie tych elementów na odczytanie i recepcję poddawanego transferowi utworu¹. Dlatego w niniejszym studium chciałabym prześledzić przesunięcia interpretacyjne na osi oryginał — przekład, których wystąpienie wynika z naddania, usunięcia lub zmiany paratekstów różnego rodzaju. Postaram się powiązać je z kwestią lojalności mediatorów wobec tłumaczonego tekstu, autora oraz odbiorcy. Zagadnienia te zostaną omówione w odniesieniu do polskich wydań cyklu powieści Borisa Akunina (właśc. Grigorij Czchartiszwili) o detektywie Fandorinie. Cykliczność utworów rosyjskiego prozaika ma tu znaczenie, gdyż wydaje się, że parateksty mogą stanowić ważny element strategii wydawcy szczególnie w przypadku serii². Istotną kwestią jest także fakt, że powieści Akunina wykazują zarówno cechy literatury wysokiej —

¹ U. Kovala, *Translation, Paratextual Mediation, and Ideological Closure*, „Target” 1996, vol. 8, nr 1, s. 120.

² Por. 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. 91–105. W niniejszym artykule staram się rozgraniczać terminy „cykl” (literacki) i „seria” (wydawnicza). Na gruncie rosyjskim w odniesieniu do literatury masowej pojawiło się natomiast rozróżnienie między autorskim „serialem” i wieloautorską, powiązaną jedynie gatunkowo „serią” — zob. Н. Гладких, *Русский проект — криминальный проект: новый российский боевик и детектив*, „Книжное обозрение” апрель 2000, <https://archive.is/32RdY> (30.06.2015).

w jej postmodernistycznym wydaniu — jak i masowej. Takie napięcie otwiera możliwość przyciągania tej twórczości w przekładzie bardziej zdecydowanie ku jednemu z dwóch biegunów, co może mieć miejsce w samym tekście, albo też dokonywać się za pomocą paratekstów.

Ze względu na objętość artykuł publikowany jest w dwóch częściach, które stanowią wszakże integralną całość. Wysuwane przeze mnie tezy pozwoli przekonująco uzasadnić dopiero rozpatrzenie wszystkich typów paratekstów Akuninowskiego cyklu. W niniejszej części analizuję materiał ilustracyjny, natomiast omówienie paratekstów werbalnych znajdzie się w drugiej części tej rozprawy w kolejnym numerze „Przeglądu Rusycystycznego”.

Cykl „Приключения Эраста Фандорина” (zwany także „Новый детективъ”) ukazuje się w Rosji od roku 1998, w moskiewskim wydawnictwie Zacharow, w Polsce zaś od 2003, nakładem Świata Książki. Oryginalnemu tekstowi powieści towarzyszą — oprócz elementarnych, jak tytuł — parateksty różnego rodzaju, będące komponentem strategii pisarskiej i przejawem traktowania kolejnych tomów jako tzw. literackiego projektu, o wyrafinowanej konstrukcji, obfitującego w intra- i intertekstualne gry. Wprawdzie we współczesnej Rosji zapanowała prawdziwa moda na „projekty” w sferze kultury, jednak w przypadku Borisa Akunina określenie to bynajmniej nie sprowadza się do aspektu handlowego i reklamowego, zaś deklarowany przez autora zamiar pisania książek przerzucających pomost między literaturą popularną a wysoką³ nie pozostaje gołosłowny. Autorskie parateksty werbalne dyskretnie podpowiadają kierunki interpretacji wykraczającej poza lekturę warstwy przygodowo-sensacyjnej, wskazują źródła inspiracji i literackie powinowactwa. Akunin przywiązuje też znaczną wagę do graficznej oprawy swoich utworów. W kształcie plastycznym rosyjskich tekstów odzwierciedla się zamiar dostarczania rozrywki godziwej — w sensie estetycznym i intelektualnym. Natomiast kolejne warianty polskiej oprawy graficznej wyraźnie wyznaczają kolejne fazy recepcji wydawniczej w Polsce. Dlatego wydaje się zasadne rozpocząć niniejsze rozważania właśnie od paratekstów graficznych.

Choć we wpływowym ujęciu Gérarda Genetta ilustracje zostały jedynie zasygnalizowane (podobnie jak przekład i publikacja w odcinkach), wprawdzie jako cały „kontynent paratekstu”⁴, stanowią jednak — od niedawna — pole badawcze doceniane przez translatoologię.

³ Por. np. M. Wojciechowski, *Projekt Akunin — wywiad z pisarzem*, „Gazeta Wyborcza” 14 kwietnia 2004, <http://wyborcza.pl/1,75475,2021805.html>, (4.04.2015).

⁴ G. Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 406.

W latach 80. Monika Adamczyk-Garbowska⁵ podkreślała wymóg dobrych praktyk wydawniczych i umożliwienia współpracy między tłumaczem a ilustratorem jako gwarancję uniknięcia przekłamań oraz dysharmonii w odbiorze przekładu. Sylvia Liseling Nilsson⁶ omawia ilustracje jako źródło informacji o kulturze wyjściowej, przy czym pokazuje, że informacja komunikowana graficznie może być niezgodna z rzeczywistością oryginału. Najwdzięczniejszym przedmiotem obserwacji zwykle okazywała się oprawa graficzna książek dla dzieci, by wymienić studium Joanny Górnikiewicz o wizualnych paratekstach *Małego Księcia*⁷. Zaistnienie ewentualnych dysonansów poznawczych lub estetycznych między płaszczyznami semiotycznymi ujmuje się wówczas zwykle w kategoriach zdrady wobec odbiorcy – jak formułuje to Jacek Baluch, domagający się dostosowania ilustracji do tekstu przekładu, „dziecka nie wolno oszukiwać”⁸. Okazjonalnie omawiano również zagadnienia wykraczające poza ten gatunek, np. Krzysztof Lipiński odnotował anachronizm w odniesieniu do okładki *Fausta*, gdzie średniowieczny uczonek pojawiał się z lampą naftową⁹. Natomiast niedawno parateksty graficzne w chińskich przekładach tekstów naukowych badała Liangyu Fu¹⁰, analizując przekaz informacji zasadniczej i marginalnej (*core vs. peripheral*), adaptowanie ilustracji w celu zbliżenia ich do konwencji i estetycznych oczekiwań odbiorców sekundarnych oraz wpływ zmian technicznych na ewolucję strategii ilustracyjnych przekładów. Robert Neather rozpatruje zaś potencjał materiału wizualnego do (re)interpretowania tłumaczonego tekstu¹¹. Pozwolę też sobie wspomnieć o własnych

⁵ M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 158–161.

⁶ S. Liseling Nilsson, *Kod kulturowy a przekład. Na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2012, s. 222–278.

⁷ J. Górnikiewicz, *Paratekst niewerbalny w „Małym Księciu” Antoine’a de Saint-Exupéry’ego i w jego polskich wydaniach*, „Między Oryginałem a Przekładem”, t. XVII: *Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 85–104.

⁸ J. Baluch, *Jak tłumaczyłem „Lokomotywę” Tuwima na czeski*, w: tegoż: *Wiersz i przekład. Studia polsko-czeskie*, Scriptum, Kraków 2007, s. 156.

⁹ K. Lipiński, *Mity przekładoznawstwa*, EGIS, Kraków 2004, s. 146.

¹⁰ L. Fu, *Indigenizing Visualized Knowledge: Translating Western Science Illustrations in China, 1870–1910*, „Translation Studies” 2013, vol. 6, nr 1, s. 78–102.

¹¹ R. Neather, *Visual Paratexts in Literary Translation: Intersemiotic Issues in the Translation of Classical Chinese Literature*, w: S. Bermann, C. Porter (red.), *A Companion to Translation Studies*, Wiley-Blackwell, Hoboken–Chichester 2014, s. 504–515.

rozważaniach na temat wzajemnych relacji grafik i tekstów przekładu poetyckiego¹².

SZATA GRAFICZNA:

ILUSTRACJE IGORA SAKUROWA A INTERPRETACJA

Rosyjskie wydania cyklu „Приключения Эраста Фандорина” z początku nie były ilustrowane, choć miały wysmakowane czarno-białe okładki z niepokojącymi kolażami Maksa Ernsta¹³; ponadto autor już w pierwszych powieściach dokonywał pewnych eksperymentów z typografią¹⁴. Natomiast od 2007 roku tomy bieżące, a także wznowienia, ukazują się w bogatej oprawie graficznej Igora Sakurowa. Propozycja współpracy wyszła podobno od grafika, pisarz zaś wysoko ceni wkład Sakurowa w ostateczny kształt książek, w niektórych wypowiedziach przyznaje mu nawet status współautora (por. wyróżnienia):

Игорь Сакуров — мой давний **соавтор по „Приключениям Эраста Фандорина”**, а теперь ещё и по серии „Роман-кино”. Сейчас, когда искусство книжного иллюстратора стало почти реликтовым, Игорь — **один из очень немногих настоящих мастеров** этого сверхсложного, деликатного **жанра**. И мне, и моим читателям с ним очень повезло. Это очень редко случается, чтобы кто-то видел твой мир таким же, каким ты видишь его сам. И видит даже лучше, чем ты: сочнее, точнее, детальней¹⁵.

Мне кажется, он вполне может считаться соавтором. Без его рисунков пропадет весь смысл затеи [«Смерти на брудершафт»]¹⁶.

¹² M. Kaźmierczak, *Leśmian po rosyjsku ilustrowany przez Alinę Golachowską*, w: P. Fast, P. Janikowski (red.), *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, Śląsk, Katowice 2006, s. 63–84.

¹³ W niektórych, zwłaszcza kieszonkowych wydaniach autorstwo wykorzystanych grafik nie zostało wyjaśnione w peritekście. Nazwisko Ernsta podano jednak na stronach redakcyjnych m.in. w: Б. Акунин, *Турецкий гамбит*, Захаров, Москва 2010 (1998); tenże: *Алмазная колесница*, Захаров, Москва 2011 (2004). Należy również odnotować edycje w oficynie ОЛМА, która podjęła próby ilustrowania, choć niejednolite i mało udane, tak że wydania te znalazły się poza głównym nurtem recepcji serii w samej Rosji.

¹⁴ Zagadnienie to wymagałoby osobnego omówienia; wybrane kwestie por. w: M. Kaźmierczak, *Znak w tekście i przekładzie*, w: G. Zeldowicz, I. Piątkowska (red.), *Znaki czy nie znaki*, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

¹⁵ B. Akunin, cyt. za stroną *Художник И. Сакуров*, <http://www.sakurov.ru/index.htm> (20.04.2015). Wyróżnienia we wszystkich cytatach w artykule — M.K.

¹⁶ Wypowiedź dotyczy cyklu „kino-powieści” «Смерть на брудершафт» (Bruderschaft ze śmiercią); cyt. za: Н. Иванова, *Интервью: Борис Акунин*, „TimeOut Москва”, 2.06.2008, <http://www.timeout.ru/msk/feature/2624> (20.04.2015).

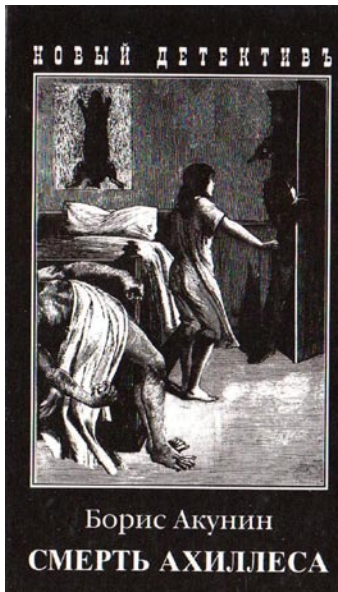
Czarno-białe, eleganckie ilustracje w naturalny sposób wpisały się w plastyczną koncepcję serii (por. il. 1 i 2). Niewątpliwie Sakurow wywarł znaczny wpływ na ukształtowanie obrazu postaci — zwłaszcza głównych — w odbiorze czytelnicznym w Rosji¹⁷. Szczegółowy i w znacznym stopniu realistyczny rysunek Sakurowa koresponduje ze starannym i bogatym w detale odtworzeniem realiów XIX — początku XX wieku w tekście werbalnym. Tym samym warstwa graficzna umacnia prawdopodobieństwo czy iluzję „prawdziwości” świata przedstawionego. Taka funkcja paratekstu jest wyraźnie widoczna w przypadku ilustracji portretowych, które — w odróżnieniu od scenek wizualizujących momenty akcji — stylizowane są na czarno-białe (czy też sepiove) zdjęcia lub dagerotypy. Opatrzone są podpisami zawierającymi wręcz nazwę rzekomego zakładu fotograficznego, który je wykonał (por. il. 4: „Photo — Möbius”¹⁸), przy czym tekst w obrębie tych obrazków zachowuje pisownię przedrewolucyjną (np. „ассе-соръ”, „Фандоринъ”, „фотографія” na il. 3) — w opozycji do współczesnej ortografii w tekście głównym. Zatem także i to stanowi składnik quasi-dokumentalnej konwencji, polegającej m.in. na włączaniu do powieści stylizowanych wycinków z gazet, ogłoszeń, reklam, szyldów etc.¹⁹.

W języku polskim pierwszych jedenaście tomów cyklu o Fandorinie ukazało się nakładem Świata Książki w ciągu trzech lat, w okresie 2003–2005, tj. zanim powstały ilustrowane wydania oryginałów. Wydawca zaproponował zupełnie odrębną szatę graficzną (dla wzno-

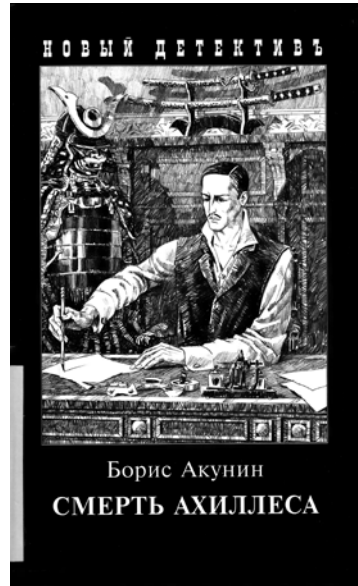
¹⁷ Por. sformułowania: „статский советник, получивший лицо благодаря острому карандашу ярославского художника Игоря Сакурова” — Е. Зайцева, *Иллюстратор Акунина подведет в Ярославле промежуточные итоги*, „Комсомольская правда”, 24.07.2013; „Именно глазами Сакурова мы видим в книгах мэтра современного детектива и самого Эраста Петровича Фандорина, и тех, с кем он враждует или в кого влюблен” — те же, *Борис Акунин: „Игорь — один из очень немногих настоящих мастеров...”*, „Комсомольская правда” 11.01.2011, <http://www.kp.md/daily/25618/786690/> (20.04.2015).

¹⁸ W innych przypadkach tożsamości fotografowi uczyczą wydawca Zacharow, projektant Maksim Rudanow lub sam rysownik (por. il. 3). Natomiast nazwisko *Мёбиус* epizodycznie, lecz regularnie powraca w kolejnych tomach, co wskazuje na znakowe i metaliterackie traktowanie wstęgi Möbiusa w projekcie.

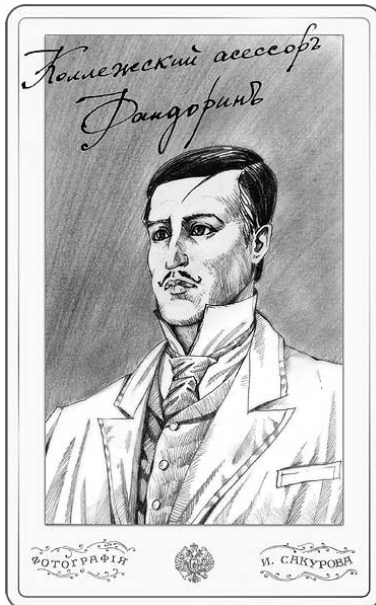
¹⁹ Odnotujemy, że tom 14. zatytułowany *Чёрный город* ukazał się w wydaniu papierowym z rysunkami Sakurowa (Zacharow 2012), ale także w wydaniu elektronicznym ilustrowanym autentycznymi fotografiami, litografiami, wycinkami z gazet etc., które jeszcze dobitniej „unaoczniają” realia 1914 roku (Abecca Global Inc. 2012), co uwydatnia upodobanie autora, historyka z wykształcenia, do konwencji werystycznej, którą, oczywiście, podważa igrający z prawdą historyczną tekst.



Pl. 1: В. Akunin: *Смерть Ахиллеса*, 1998, okładka. Grafika – M. Ernst.



Pl. 2: *Смерть Ахиллеса*, okładka, rys. I. Sakurow.



Pl. 3: Asesor kolegialny Fandorin, fotografia I. Sakurowa (*Смерть Ахиллеса*, 2007. Rys. I. Sakurow).



Pl. 4: Sieńka Skorik na fotografii Möbiusa oraz scena z powieści (*Любовник Смерти*, 2011. Rys. I. Sakurow).

wień zaś kolejne), ograniczoną do okładki, zasadniczo bez winiety czy ilustracji. Od 2007 roku wznowiono jednak polskie wydania większości tytułów. Na przykład *Azazel*, część pierwsza cyklu, był drukowany w latach 2003, 2007, 2009, 2011 i 2014 — tzn. wszystkie wznowienia miały miejsce po powstaniu ilustracji Sakurowa do tego tomu. Tymczasem żadne z nich nie reprodukuje szaty graficznej oryginału, nie zachowują jej również kolejne książki tłumaczone na bieżąco (poza jedną).

Sakurowowska oprawa graficzna stanowi wprawdzie fakultatywny element utworu — jako alograficzna i obecna nie we wszystkich wydaniach oryginalnych — a zatem decyzję o jej pominięciu w wydaniach obcojęzycznych trudno z góry uznać za błędną. Zastanawia wszakże niekonsekwencja wydawcy, wyjątkiem jest bowiem zbiór opowiadań *Nefrytowy różaniec*²⁰, po polsku wydany w 2009 roku, który na czwartej stronie okładki wabi paratekstem reklamowym: „Ogromną zaletą najnowszego tomu Akunina są ilustracje. Czytelnicy mogą się wreszcie dowiedzieć, jak wygląda zabójczo przystojny i oszłamiająco inteligentny dandys-światowiec”. Wobec tej deklaracji i wobec znacznego uznania, jakim ilustracje Sakurowa cieszą się na gruncie rodzimym, warto prześledzić, czy rezygnacja z dostępnych obecnie paratekstów graficznych ma jakieś znaczenie dla recepcji projektu „Новый детектив” w Polsce.

Pierwszą zilustrowaną przez Sakurowa powieścią Akunina była *Śmierć Achillesa* (1998/2007²¹, czwarta w kolejności). Tytuł podpowiada odczytanie intertekstualne, lecz autor zwoździ czytelnika. Początkowo odbiorca skłonny jest identyfikować tytuł z wydarzeniem, które stanowi zawiązanie akcji — zgonem generała Sobolewa, wielokrotnie określanego w dialogach mianem „rosyjskiego Achillesa”²². W trakcie lektury dopiero stopniowo odkrywamy, że Sobolewa, bohatera wojny rosyjsko-tureckiej, obrońcę ojczyzny, należy utożsamić z Hektorem. W drugiej części narracji (powieść ma budowę trójczłonową) pisarz podsuwa tropy, wskazujące, że to zabójca Sobolewa-Hektora jest figurą Achillesa. Czyni to poprzez aluzje onomastyczne

²⁰ B. Akunin, *Nefrytowy różaniec*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Świat Książki, Warszawa 2009.

²¹ Б. Акунин, *Смерть Ахиллеса*, ilustr. И. Сакуров, Захаров, Москва 2007. W tym samym roku ukazały się cztery tytuły z ilustracjami Sakurowa; informacja o pierwszeństwie *Achillesa* za stroną *Художник И. Сакуров*, http://sakurov.ru/Smert_Ahillesa.htm (08.04.2015).

²² Рог. Б. Акунин, *Смерть Ахиллеса...*, s. 12, 177 i in. Dalej odwołania do numerów stron w tym wydaniu podaję w tekście.

(Achimas, ale też inne nazwy osobowe, a także miejscowe) oraz poprzez nawiązania fabularne; zarazem nie przestaje ponawiać epitetu „Achilles” w stosunku do generała (por. s. 255). Jednak moment dokonania zwrotu interpretacyjnego zależy od erudycji czytelnika i może nastąpić dopiero pod koniec lektury.

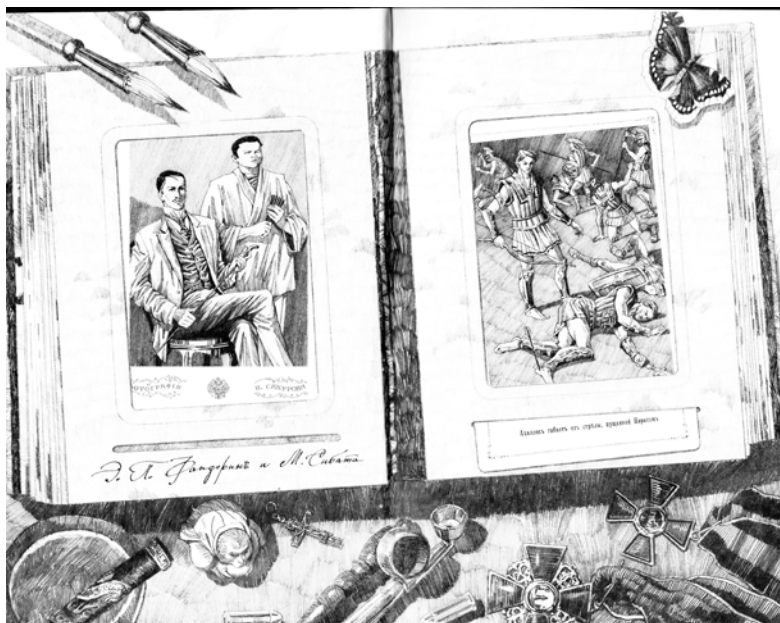
Paradoksalnie, odbiorca rosyjski — począwszy od wydania z 2007 roku — otrzymuje rozwiązanie zagadki z góry, podane w warstwie graficznej, znacznie wyprzedzającej słowną²³ (zob. il. 5 i 6). Już na wyklejce książki sąsiadują ze sobą wizerunek Fandorina (w towarzystwie Masy) i wizualizacja mitologicznej sceny śmierci Achillesa. Pozwala to dokonać utożsamienia postaci detektywa — którego urodę podkreśla narracja we wszystkich częściach cyklu — z Parysem. Na tylnej wyklejce scena zdemaskowania Achillesa ukrywającego się wśród córek Lykomedesa sąsiaduje z portretem Achimasa, w którego życiorysie Akunin umieścił podobny epizod. Na portrecie Achimas przedstawiony jest zresztą obok klasycznego czy klasycyzującego popiersia wojownika w hełmie, co również sprzyja „heroizacji” postaci, a nie jest umotywowane tekstem werbalnym — tym samym nie znajdzie odzwierciedlenia w tekście przekładu.

Niektóre tropy mitologiczne i homeryckie w powieści są dosyć hermetyczne (np. nazwiska Кикин/Kikin, Тенетов/Tieniotow), a skojarzenia brzmieniowe stosunkowo odległe (Hasan — Chiron). Być może właśnie to spowodowało, że przy reedycji autor i rysownik zdecydowali się wprowadzić wizualną podpowiedź²⁴. Mógłby to również być argument za przeniesieniem tej podpowiedzi do wydań obcojęzycznych, tym bardziej że część aluzji onomastycznych nieuchronnie ulega osłabieniu w przekładzie²⁵: imię matki Achimasa, *Фатима/Fatima*, koresponduje z rosyjską formą imienia greckiej bogini — *Φεμυδα* — lecz już nie z polskim wariantem, *Tetyda*. Lokalizacja finałowego

²³ Przesunięcie odnotowane w: G. Lewandowska, *Intertextuality and Style as Translation Problems: Boris Akunin's "The Death of Achilles" in English and Polish Rendition*, praca magisterska, Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, Warszawa 2014, s. 16–17.

²⁴ Stoi to jednak w opozycji do zastrzeżenia poczynionego przez Sakurova w kontekście ilustrowania *Dekoratora*, że należało nie dopuścić, by czytelnik, który najpierw oglądałby obrazki, zbyt wcześnie odgadł tożsamość złooczyńcy: „Ещё, как всегда, стояла задача не дать гипотетическому читателю, рассматривающему перед прочтением картинки, догадаться раньше времени, кто злодей” (*Художник И. Сакуров*, http://www.sakurov.ru/Osoby_e_poruchenija.htm — 08.05.2015). Być może wynika to z faktu, że przy *Achillesie* dopiero kształtował się modus współpracy twórców oraz model komplementarności obrazu i tekstu.

²⁵ B. Akunin, *Śmierć Achillesa*, przeł. J. Czech, Świat Książki, Warszawa 2003.



П. 5: *Смерть Ахиллеса*, выклејка. Рис. I. Sakurow.



П. 6: *Смерть Ахиллеса*, тыльная выклејка. Рис. I. Sakurow.

pojedyńku protagonistów, *Свейские ворота*, w przekładzie Jerzego Czecha staje się *Szwedzką Bramą* (skądinąd trudno o inne rozwiązanie) i przestaje ewokować miejsce śmierci Achillesa — *Bramę Skajską* (ros. *Скейские ворота*).

Niemniej w kontekście odniesień intertekstualnych i gry z czytelnikiem stale prowadzonej przez Akunina, który zasadniczo pozostawia odczytanie wszelkich aluzji domyślności czytelnika, można zdiagnozować, że pominięcie paratekstu ilustracyjnego (por. reedycje polskie — 2010, 2012, 2014) eliminuje niepożądane ujednoznacznienie i tym samym pozwala odsunąć w procesie lektury kluczowy zwrot interpretacyjny. Co więcej, wizualne utożsamienie bohaterów z określonymi postaciami literackiego podtekstu mogłoby prowadzić do zatrzymania się skojarzeń czytelnika na pojedynczej paraleli. Tymczasem odniesienia mitologiczne wykazują „migotliwość”: np. Fandorin, „красавец-брюнет” (s. 8), który „словно сошел с картинки парижского журнала” (s. 7) to, owszem, Parys, ale zarówno cechy intelektu, jak i pewne epizody fabularne kreują go także na Odyseusza²⁶, którą to rolę podejmie on zresztą w *Kochanku Śmierci*, przybierając nazwisko *Nameless*.

Natomiast w *Nefrytowym różańcu* (ros. 2007, pol. 2009), jak wspomniano, ilustracje Sakurowa jedyny raz udostępnione zostały polskimi odbiorcom²⁷. Czy jednak istotnie są im w pełni dostępne? Wiele z nich posiada komponent werbalny — są to wspomniane podpisy pod „fotografiami”, a w tym tomie również winiety otwierające każde opowiadanie lub opowieść i przedstawiające miejsce akcji. Do polskiego wydania przeniesiono je bez ingerencji translatorskiej, więc mogą pozostawać nieczytelne dla znacznej grupy odbiorców. Nazwy większości lokalizacji pojawiają się także w polskim tekście głównym, co ułatwia identyfikację. Jednak w przypadku mikrotoponimu, który w opowiadaniu *Z życia wiórów* występuje właściwie tylko raz („biura [...] mieściły się [...] w domu położonym w dogodnej choć niezbyt reprezentacyjnej okolicy placu Kałanczewskiego...”, s. 67), rozszyfrowanie pod wedutą podpisu „Каланчевская площадь” (s. 55, por. il. 7)

²⁶ Por. wzmiankę w: Л. Данилкин, *Убит по собственному желанию (Послесловие)*, w: Б. Акунин, *Особые поручения*, Захаров, Москва 2000, s. 316. Nb. Daniłkin widzi w *Śmierci Achillesa* „remake remake’u”: pastisz *Ulissesa*.

²⁷ Б. Акунин, *Нефритовые четки*, ilustr. И. Сакуров, Захаров, Москва 2007; B. Akunin, *Nefritowy różaniec*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, ilustr. I. Sakurow, Świat Książki, Warszawa 2009. Dalej odniesienia do numerów stron w tym wydaniu przytaczam w tekście.

może okazać się niełatwe dla modelowego odbiorcy przekładu, prawdopodobnie niezaznajomionego z grażdanką. Brak ingerencji typograficznej można by uzasadnić chęcią jak najdokładniejszego zachowania kolorytu lokalnego oryginału, lecz prawdopodobniejsze wydaje się, że po prostu nie zadbano o potrzeby kognitywne polskiego czytelnika.



Il. 7: *Nefrytowy różaniec*, 2009, winieta. Rys. I. Sakurow.

Dodajmy, że ani czwarta strona okładki, gdzie mowa o ilustracjach jako „ogromnej zalecie” tomu, ani strona tytułowa nie podają nazwiska rysownika. Tylko strona redakcyjna identyfikuje Sakurowa (ściślej, „Sakurova”) jako właściciela praw do ilustracji, co przecież nie musi być równoznaczne z ich wykonaniem. O ile zatem w kulturze oryginału rysownik cieszy się statusem współautora, w kulturze przekładu pozostaje na wpół anonimowy.

Nefrytowy różaniec kształtem plastycznym i wspomnianym paratekstem wydawał się zapowiadać nową strategię wydawniczą: odtworzenie szaty graficznej oryginału w polskich wydaniach. Okazało się to jednak niespełnioną obietnicą. W kolejnym utworze, *Весь мир meamp* (2010) — *Świat jest teatrem* (2012), Świat Książki odstąpił od przedrukowywania ilustracji Sakurowa. Powieść ta dostarcza przykładu negatywnych skutków usunięcia (przynajmniej niektórych) paratekstów. Fandorin wbrew własnym chęciom ma tu podjąć śledztwo związane ze środowiskiem aktorskim, udaje się zatem do teatru:

Фандорин направился к афише, чтобы ознакомиться с составом труппы. [...]

Название спектакля окончательно испортило настроение театралу поневоле. Мрачным взором он глядел на щегольской плакат с виньетками, думая, что вечер окажется еще мучительнее, чем предполагалось²⁸.

Fandorin, tak jak zamierzał, najpierw podszedł do afisza, by zapoznać się ze składem trupy. [...]

Tytuł przedstawienia ostatecznie popsuł humor widzowi wbrew woli. Fandorin ponuro patrzył na wytworny plakat z winietą, myśląc, że wieczór będzie najprawdopodobniej jeszcze bardziej męczący, niż się spodziewał²⁹.

Odbiorca rosyjski dowiaduje się, jaka sztuka ma być grana, z ilustracji (s. 26, por. il. 8), która przedstawia ów afisz (znów konwencja dokumentalna). To z kolei — wraz z wiedzą wewnątrztekstową — stanowi przesłankę do zrozumienia reakcji emocjonalnej bohatera (zepsuty nastrój, przewidywanie nieprzyjemnych wrażeń podczas spektaklu). Ilustracja nie jest tu ozdobnikiem — jest znaczeniowo komplementarna wobec tekstu werbalnego, który nie powtarza zawartych w niej informacji (choć przetwarza niektóre z nich). Dodajmy, że afisz pełni podwójną funkcję: lista obsady stanowi dla czytelnika spis *dramatis personae* rozpoczynającej się powieści.

W polskim wydaniu afisz się nie pojawia, a odbiorca zdany jest na domysły na podstawie dalszej części narracji:

За оповяданием Кaramзина, окрыknięтым арцыdzieлем сентыментализму, Ераст Петрович zdecydowanie nie przepadał, do czego miał prywatne bardzo poważne powody, niemające nic wspólnego z literaturą. Jeszcze bardziej zabolало go, gdy przeczytał, że przedstawienie jest dedykowane „pamięci świętej Jelisawiety” (s. 24–25).

Czytelnik obeznany z literaturą rosyjską zdoła zapewne zidentyfikować spektakl dzięki dodatkowym wskazówkom: adaptacja sztandarowego utworu sentymentalizmu autorstwa Nikołaja Karamzina. Również wzmianka o prywatnych powodach niechęci — aluzja do przeszłości bohatera — może naprowadzić czytelników znających całość cyklu na myśl o *Biednej Lizie*, lecz w tekście *Świat jest teatrem*

²⁸ Б. Акунин, *Весь мир театр*, ilustr. И. Сакуров, Захаров, Москва 2010, s. 25. Pozostałe cytaty również za tym wydaniem, numery stron podaję w tekście.

²⁹ B. Akunin, *Świat jest teatrem*, przeł. O. Morańska, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 24. Przy pozostałych cytatach numery stron podaję w tekście. Omówienie niedociągnięć i niezręczności językowych tego tłumaczenia wykracza poza tematykę niniejszego artykułu, przytoczone fragmenty mogą jednak posłużyć jako uzasadnienie sądu o nierównym poziomie przekładów powieści Akunina, jaki zawieram we wnioskach końcowych w drugiej części studium.

тытул ten појаві сід доепіро в колејным роздзіале (s. 30). В істоеі за тем роздразніенне боһатера мо́же позостаі незрозуміале. Поміненіе афіша впрываджа певіен когнітыўны дысонанс в тракціе лектуры: там, гдзе в тексціе појавіаю сід навіязаніа до трэці афіша (por. вытлусzczеніа), поўстае вразеніе еліптычності, браку спўіносі:

— Дурацкая фантазіа — ставіть в двацца́том веке старомодную д-дре-бедень! — пробормотал он. — І гдзе там сю́жет на целую «трагедію в трех действах», хо́ть бы да́же и без антракта? Е́ще це́ны на ме́ста у них **возвышенны́е!** (ss. 25, 27).

— Co за ідыотычны помысл, вьставаі́е в двудзіетым сталеціу старошвеекіе b-bzdury! — wymamrotał. — І гдзе́з ту фабула для теј całej „**tragedii w trzech aktach**”, niech nawet i bez antraktu? A do tego **ceny biletów wygórowane!** (s. 24).

Пры зврочіе „tragedia w trzech aktach” ефект неспўіносіі jest tym silniejszy, że tłumaczka dodała zaimек в функціі експресыўного вьрўізненіа („ta cała” vs. „cała” в oryginalne). В narracji nie było też wcześniej wzmianki o cenach biletów; to z plakatu detektyw czerpie informację, że je p o d n i e s i o n o. Oczywiście, nie zostaje tu pominięta żadna kluczowa informacja, która nie powróciłaby nieco później в тексціе słownym, zaś ewentualne zaburzenie lektury ma charakter lokalny. Jednak mechaniczne opuszczenie афіша wraz z resztą pomijanej szaty graficznej oznacza в tym wypadku zignorowanie związków z текстом wykraczających poza функціе estetyczną, poza wizualne uatrakcyjnienie.



ІІ. 8: *Весь мур театр*, 2010, афіш. Рьс. І. Sakurow, текст — В. Akunin.

SZATA GRAFICZNA POLSKICH WYDAŃ
I JEJ POTENCJAŁ INTERPRETACYJNY

Jak sygnalizowałam, Świat Książki stworzył dla polskiego czytelnika odrębną³⁰ szatę graficzną, a nawet kilka jej wariantów. Możemy mówić o trzech seriach wydawniczych, umownie dających określić się jako: pierwsza — seria z szachownicą (2003–2005), seria biała (2009–2012?) i najnowsza — seria z ramką (od 2014).

Okładki pierwszej serii nawiązują do estetyki proponowanej przez oficynę Zacharow wyłącznie przebiegającym u góry czarnym pasem ze złożonymi białą czcionką nazwiskiem autora i tytułem (na czwartej stronie pas zawiera parateksty informacyjno-reklamowe). Zasadniczą przestrzeń zajmuje natomiast reprodukcja jakiegoś dzieła malarskiego, którą częściowo przysłania fragmentaryczny wzór szachownicy. Odwołanie do szachów wydaje się nader stosowne — i to nie tylko w przypadku *Gambitu tureckiego* — mamy przecież do czynienia z kryminałem, a zatem łamigłówką, zaś intertekstualne strategie autora zapraszają czytelnika do gry. Również wykorzystanie dzieł sztuki jest potencjalnie adekwatne wobec prozy Akunina: jako strategia edytorska często stosowana przy wydawaniu klasyki, podpowiada ambitne wzorce lekturowe. Ponadto sięgnięcie do wizualnej sfery kultury źródłowej mogłoby posłużyć wyrównaniu różnic w zapleczu erudycyjnym odbiorców docelowych: uruchamiać dodatkowe pola asocjacyjne i wspomagać odczytanie nawiązań kulturowych.

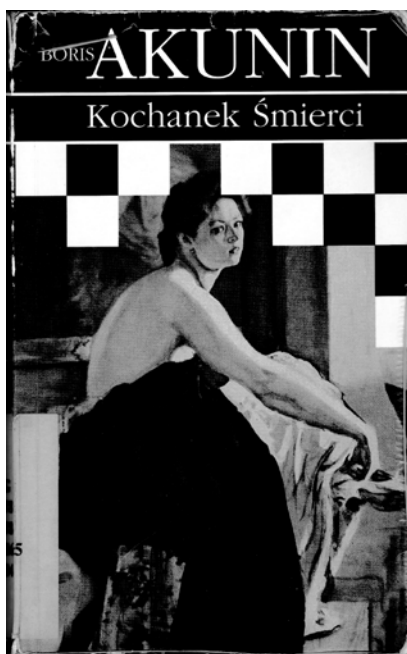
Wyposażenie graficzne „serii z szachownicą” nie realizuje jednak tego potencjału z kilku powodów. Na stronie redakcyjnej we wszystkich tomach wskazano wprawdzie projektantki okładek — Cecylię Staniszewską i Ewę Łukasik³¹ — ale nigdzie nie zostało ujawnione autorstwo ani tytuły wykorzystanych prac. Owszem, okładką tomu *Kochanek Śmierci* (2004) nawiązano do sztuki rosyjskiej okresu, w którym toczy się akcja powieści (1900 rok), zdobi ją bowiem *Modelka* (*Hamypyyuua*) pieredwiznika i wybitnego portrecisty Walentina Sierowa z 1905 roku (por. il. 9). Jednak znakomita większość czytelników pozostaje w doskonałej nieświadomości tego faktu; natomiast taki odbiorca polski, któremu kompetencja interkulturowa pozwoli-

³⁰ Na pytanie o strategię edytorską wydawca odpowiedział, że nie istnieją przyczyny prawne ani ekonomiczne, które uniemożliwiałyby przeniesienie rosyjskich ilustracji. Jako uzasadnienie rozwiązań graficznych wskazano względy handlowe i gust odbiorców docelowych (korespondencja elektroniczna, 9–22.06.2015).

³¹ W przypadku obu tomów *Diamentowej karocy* — tylko Staniszewska.

łaby zrekonstruować zatajony przez wydawcę związek między tekstem a obrazem, prawdopodobnie i tak sięgnie po wydanie oryginalne.

Również same wybory ikonograficzne mogą budzić wątpliwości. Na okładce *Śmierci Achillesa* (2003, il. 10) umieszczono akwarelę Richarda Parkesa Boningtona *Corso Sant' Anastasia, Verona, with the Palace of Prince Maffei* (1826, w zbiorach Muzeum Wiktorii i Alberta), zapewne wychodząc z założenia, że powieściową Moskwę może reprezentować dowolna dziewiętnastowieczna weduta (porozwieszane markizy uzasadniałby „sezon letni 1882 roku”? – s. 5). Niemniej dla odbiorców rozpoznających czy to pracę angielskiego romantyka, czy sam przedstawiony na niej pałac, połączenie tekstu i obrazu okaże się mylące lub nonsensowne, skoro w powieści Werona nie jest nawet wzmiankowana, a jedyny motyw włoski to fakt, że antagonistą Fandorina posługuje się włoskim paszportem (s. 222).



Il. 9: Seria z szachownicą — *Kochanek Śmierci*, 2004. Proj. okładki Cecylia Staniszevska, Ewa Łukasik.



Il. 10: Seria z szachownicą — *Śmierć Achillesa*, 2003. Proj. okładki Cecylia Staniszevska, Ewa Łukasik.

Jeszcze wyraźniej obserwujemy taką rozbieżność na przykładzie *Gambitu tureckiego* (2003). Portret damy w różowej sukni nie przystaje do obrazu jedynej żeńskiej postaci, emancypantki, o której

z tekstu wiadomo m.in. że ma ostrzyżone włosy i nosi spodnie. Akunin umieszcza akcję na froncie bałkańskim w trakcie wojny z Turcją, a w osobie Wari Suworow kreśli z ironią wizerunek rosyjskiej „kobiety postępowej” lat 70. XIX wieku, natomiast ilustracja przenosi nas na polskie salony — wykorzystany obraz to *Śpiewaczka* Józefa Mehoffera (portret Wandy Janakowskiej, szwagierki artysty, ok. 1896, Lwowska Galeria Sztuki). Czytelników *Gambitu* może zaskoczyć nie tylko kontrast między estetyką okładki a treścią powieści, ale również rozpoznanie dzieła należącego do kultury rodzimej.

Zarówno nieidentyfikowanie źródeł ikonograficznych, jak i brak troski o spójność elementu wizualnego z tekstem wskazują na to, że w wydaniach z lat 2003–2005 ilustracjom na okładce nie przyznano funkcji komunikacyjnej, a wyłącznie zdobniczą i afektywną. Rodzaj materiału ikonograficznego konotuje przynależność danej książki do literatury wysokiej lub jej pogranicza — co byłoby zgodne z intencjami autora. Natomiast ewentualne rozszyfrowanie semantyki obrazów niejednokrotnie podsuwa odbiorcy mylne tropy interpretacyjne.

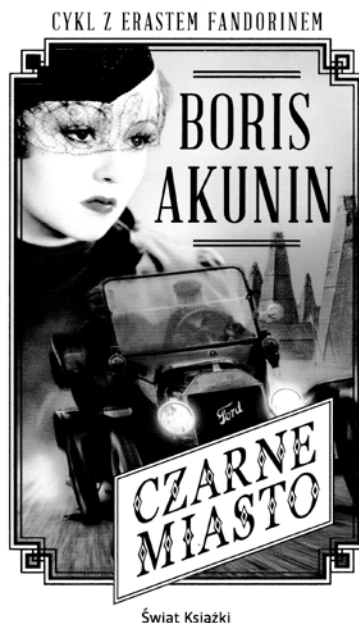
Seria druga (2009–2012?) charakteryzuje się białym tłem, przewagą czarnego liternictwa³², czarną stroną przedtytułową i obecnością pojedynczego, monochromatycznego rysunku na okładce (kolor zmienia się przy poszczególnych tomach), który może przedstawiać postać, detal anatomiczny lub rekwizyt, zwykle w znacznym zbliżeniu. Trudno tu mówić o jakimś szczególnym potencjale interpretacyjnym czy przesunięciach skojarzeń w porównaniu z wydaniem oryginalnym. Odnotujemy jedynie, że okładki — projektu Przemysława Dębowskiego — mogą pozostawać w niejasnej relacji z treścią (kształt ucha w *Lewiatanie*, 2009), jak i uderzająco trafnie uchwycić kluczowy motyw: w tomie *Świat jest teatrem* (2012, il. 11) dłoń trzymająca pióro ze stalówką w graficznym skrócie ujmuje intrygę związaną z enigmatycznymi groźbami wpisywanymi do „Świętej Księgi” pewnej trupy teatralnej.

Dla przesunięć recepcyjnych większe znaczenie ma kształt serii najnowszej, którą nazwałam serią z ramką (projekty okładek — Szymon Wójciak). Tu kolorowy rysunek o wyraźnym konturze, uprzywilejowujący postaci pięknych kobiet budzi skojarzenia z powieścią przygodową oraz kostiumowym romansem (por. il. 12). Wizualnie zakodowana sugestia gatunkowa różni się od wcześniejszych i pod-

³² Kolor rysunku obejmuje zwykle jeden z paratekstów werbalnych czwartej strony okładki — hasło reklamowe lub informację o przekładach na języki obce i wysokich nakładach. Parateksty te omawiam w drugiej części artykułu.



Il. 11: Seria biała — *Świat jest teatrem*, 2012. Proj. okładki Przemysław Dębowski



Il. 12: Seria z ramką — *Czarne Miasto*, 2014. Proj. okładki Szymon Wójciak

powiada czytelnikom określone style odbioru, przy czym bynajmniej nie uczuła na obecność innych — poza sensacyjną — warstw narracji. Ale też najwyraźniej modelowy czytelnik/potencjalny nabywca jest tu profilowany inaczej, mniej ambitnie niż w przypadku stonowanych wydań oficyny Zacharow, a także wysmakowanej estetycznie pierwszej serii wydawniczej Świata Książki. Świadczy o tym nie tylko wyposażenie graficzne, lecz również werbalny paratekst handlowy tej edycji, o czym w dalszej części artykułu.

Zaznaczmy, że zmiany szaty graficznej następowały w trakcie powstawania cyklu literackiego i jego przekładów, tzn. ani pierwsza, ani druga seria wydawnicza nie objęły wszystkich tomów: edycja z szachownicą urwała się po *Diamentowej karocy* (tom 11), białą (rozpoczętą po stojącym osobno wobec pozostałych polskich wydań dwunastym, *Nefrytowym różańcu* z ilustracjami Sakurowa) doprowadzono do tomu 10., z dodaniem 13.; trzecia obejmuje tom 14 i wznowienia doprowadzone na razie (czerwiec 2015 r.) do tomu 9, *Kochanki Śmierci*. W rezultacie niektóre powieści ukazały się jednokrotnie (*Diamen-*

towa karoca — tylko w serii „z szachownicą”; *Świat jest teatrem* — tylko w „białej”, najnowsze *Czarne miasto* — tylko w serii „z ramką”), zaś inne Świat Książki wydał nawet w trzech wariantach szaty graficznej. Łącznie tworzy to istny estetyczny chaos i może dezorientować czytelników jeszcze niezaznajomionych z cyklem, irytować zaś tych, którzy już gromadzą serię. W polskiej recepcji wydawniczej trudno zatem mówić o przemyślanym Akuninowskim „projekcie”, przynajmniej w odniesieniu do szaty graficznej.

Właściwości zewnętrzne książki niejednokrotnie odzwierciedlają jej charakterystykę gatunkową. Wraz z rozwojem książki jako przedmiotu wytworzyły się w różnych kulturach pewne oczekiwania odbiorcze związane m.in. z formatem czy kolorystyką: duży format oznaczał poważną treść³³, *blue book* to dla Anglika pośledni thriller czy romansidło w niebieskich okładkach, we Włoszech zaś kryminał, *giallo*, kojarzony jest z kolorem żółtym. Wobec siły takich estetycznych asocjacji możliwe stają się (choćby pozorne) przeszerogowania gatunkowe wynikające z manipulowania ramą wydawniczą. Na przesunięcia utworów między literaturą wysoką a literaturą popularną odzwierciedlone w paratekstach lub wręcz dokonywane za ich pomocą wskazuje Marina MacKay. Z jednej strony, włączenie do odpowiedniej serii wydawniczej może podnieść status utworu, który w momencie powstania zaliczono do literatury rozrywkowej. Przykładem trajektorii odwrotnej jest zawłaszczanie powieści Jane Austen przez wydawców *chick lit* (babskich czytań, zwł. romansów) za pomocą tak grupowania z innymi utworami, jak i projektów okładek³⁴.

W tym kontekście strategię edytorską Świata Książki można interpretować także jako wyraz odejścia od traktowania powieści Akunina jak ambitnej literatury środka (apelująca do snobizmu estetycznego seria z szachownicą) na rzecz postrzegania jej jako produktu kultury masowej — i kształtowanie wyposażenia książek zgodnie z taką przesłanką.

Analiza warstwy graficznej nie pozwala na całościowe wnioski w odniesieniu do strategii paratekstowych, jednak już tylko na tej podstawie obserwujemy w wydaniach Świata Książki znaczne przesunięcia w zakresie „obudowy” powieści Akunina. Rezygnację z paratekstów ilustracyjnych można przy tym jednoznacznie przypisać właśnie wydawcy. Ponadto widoczna jest wyraźna ewolucja ramy wydawniczej

³³ Por. G. Genette, *Paratexts...*, s. 17–19.

³⁴ M. MacKay, *Genre and Subgenre*, w: tejsze, *The Cambridge Introduction to the Novel*, Cambridge UP, Cambridge 2011, s. 136–137.

w trzech kolejnych seriach, zaś zmiany wyglądu dokonują się w trakcie wydawania cyklu, co wolno uznać za zjawisko niekorzystne dla odbioru bez względu na estetyczne walory poszczególnych edycji.

Potwierdzenie rozpoznań dokonanych na podstawie analizy oprawy graficznej będzie możliwe jedynie po zbadaniu także paratekstów werbalnych. Mogą one bowiem równie dobrze wzmacniać zaobserwowane dotąd tendencje, co neutralizować je. Zagadnieniu temu poświęcam drugą część artykułu, w kolejnym numerze „Przeglądu Rusycystycznego”, przy czym omówienie słownej warstwy ramy wydawniczej ogniskuję wokół funkcji pełnionych przez poszczególne elementy. Znajdzie się tam również podsumowanie różnorodnych paratekstowych cech poszczególnych serii, tu na razie wyróżnionych jedynie na podstawie ekspresji graficznej, a także próba scharakteryzowania ogólnego stosunku wydawcy wobec cyklu na podstawie przesłanek wyłaniających się z analizy paratekstów.

Марта Казьмерчак

ТЕКСТ, ПАРАТЕКСТ, ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СДВИГИ
В ПОЛЬСКИХ ИЗДАНИЯХ ПРИКЛЮЧЕНИЙ ЭРАСТА ФАНДОРИНА
(Ч. 1: ГРАФИЧЕСКИЕ 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 детективов Бориса Акунина, в сопоставлении с оригинальными. В первой части анализу подвергаются иллюстрации, их коммуникативный и ассоциативный потенциал. (Дальше паратексты будут рассматриваться 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 1: ILLUSTRATIVE PARATEXT)

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 focuses on illustrations, their communicative and associative potential. (Other paratexts will be further 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.