

Barbara Kozak

## **Pinkerton, ale który?** **(Nie)przekładalność kodów kulturowych** **w utworach Borysa Akunina**

Borys Akunin<sup>1</sup> (właściwie Grigorij Szałowicz Czchartiszwili) to niezwykle popularna i wzbudzająca wiele kontrowersji postać współczesnej Rosji. Jest znany jako pisarz, eseista, tłumacz z języka japońskiego, ale także opozycjonista i blogger<sup>2</sup>. Największą popularność przyniósł mu cykl *Przygody Erasta Fandorina*, obecnie składający się z 14 części<sup>3</sup>. Oprócz tego Akunin jest też autorem innych cykli: *Przygody Magistra*, *Kryminał prowincjonalny*, *Gatunki*, *Bruderschaft ze śmiercią*.

Oprócz podstawowego pseudonimu, który jest znacznie bardziej rozpoznawalny niż prawdziwe nazwisko, pisarz posługuje się jeszcze dwoma innymi<sup>4</sup>: Anatolij Brusnikin (*Девятный Спас*, 2007; *Герой иного времени*, 2010; *Беллона*, 2012) i Ała Borysowa (*Там...*, 2007; *Креативщик*, 2009; *Времена года*, 2011)<sup>5</sup>. Wyszły

---

<sup>1</sup> Dla uniknięcia nieporozumień i niejasności w dalszej części tekstu będę się posługiwała nazwiskiem Borys Akunin.

<sup>2</sup> Blog zatytułowany *Любовь к истории* znajduje się pod adresem: <http://borisakunin.livejournal.com/>.

<sup>3</sup> Są to: *Azazel* (*Азазель*, 1998), *Gambit turecki* (*Турецкий гамбит*, 1998), *Lewiatan* (*Левиафан*, 1998), *Śmierć Achillesa* (*Смерть Ахиллеса*, 1998), *Walec pikowy* (*Пиковый валет*, 1999), *Dekorator* (*Декоратор*, 1999), *Radca stanu* (*Статский советник*, 1999), *Koronacja* (*Коронация, или Последний из романов*, 2000), *Kochanka Śmierci* (*Любовница смерти*, 2001), *Kochanek Śmierci* (*Любовник смерти*, 2001), *Diamentowa karoca* (*Алмазная колесница*, 2003, polskie wydanie podzielone na dwa tomy: tom I *Łowca ważek*, tom II *Między wierszami*), *Nefrytowy różaniec* (*Нефритовые четки*, 2007), *Świat jest teatrem* (*Весь мир театр*, 2009), *Czarne miasto* (*Чёрный город*, 2012). Autor zapowiada wydanie jeszcze 2 powieści z tego cyklu.

<sup>4</sup> Informację o tym, że to on ukrywa się pod tymi pseudonimami Akunin podał na swoim blogu, później wiadomość została usunięta.

<sup>5</sup> Teksty te nie zostały przetłumaczone dotychczas na język polski.

również dwie książki sygnowane jednocześnie nazwiskami Akunin i Czchartiszwili, są to *Historie cmentarne* (Кладбищенские истории, 2004) i *Аристократия* (2012).

Mimo wielości masek, jakie autor zakłada, są pewne cechy, które charakteryzują całą jego twórczość, czynią z niej spójny hipertekst<sup>6</sup>, włączając w ten hipertekst również to, co powstało pod innymi pseudonimami. Jedną z takich cech jest obecność w tekstach Borysa Akunina licznych odniesień do innych tekstów literackich i aluzji kulturowych. Jego bohaterowie żyją w świecie Dostojewskiego, Turgieniewa czy Leskowa. Rozpoznawalność postaci, które jakby zeszyły z kart znanych powieści rosyjskich to niewątpliwy znak firmowy Akunina. Czytelnicy pokochali Erasta Fandorina między innymi dlatego, że został umieszczony w znanym im świecie literatury. Niewątpliwie pisarz osadza swojego bohatera i całą swoją twórczość w świecie znanych i rozpoznawanych kodów kulturowych. Nie jest to zjawisko nowe, ale w twórczości Akunina nabrało takiego rozmiaru, że można wręcz mówić o centonie międzykulturowym<sup>7</sup>.

Roland Barthes w znanym eseju *Śmierć autora* zauważył:

Wiemy już dziś, że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, „teologiczny” sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzeń, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonej wielu zakątków kultury. (Barthes 1999: 250)

W ten właśnie sposób, jako tkankę cytatów, kształtuje swoje utwory Akunin. I jeszcze jeden cytat z tego samego autora, tym razem z eseju *S/Z*:

Kod to perspektywa cytatów, miraż struktur; [...] są także fragmentami tego, co było **już** przeczytane, zobaczone, zrobione przeżyte; kod jest koleiną owego **już**. Odsyłając do tego, co zostało napisane, czyli Księgi (kultury, życia, życia jako kultury), kod czyni z tekstu prospekt owej księgi. (Barthes 2006: 373).

Zdaniem tego francuskiego filozofa dzieło literackie jest więc zbiorem symboli, konotacji poszczególnych słów, wrażeń oraz kodu kulturowego. Barthes utrzymuje, że tekst nieustannie przywołuje „cytaty z nauki lub mądrości” (Barthes 2006: 373). Stale odnosi się do „wzmianek poprzednich, następnych czy zewnętrznych, do innych miejsc tekstu (lub do innego tekstu)”, (Barthes 2006: 373). Większość słów i znaków zawiera w sobie pewną zakodowaną informację, która do tego stopnia stanowi część naszej wiedzy kulturowej, że niekiedy w ogóle tego faktu się nie zauważa. Dopiero w sytuacji zestawienia ze sobą dwóch języków i kultur można

<sup>6</sup> Teksty te nie zostały przetłumaczone dotychczas na język polski.

<sup>7</sup> Za to określenie dziękuję Profesorowi Grzegorzowi Ojcwiczowi.

sobie uświadomić, że słowa i znaki nie oznaczają tego samego w innej kulturze. Barthes posuwa się wręcz do stwierdzenia, że „kod kulturowy nigdy nie zostanie w pełni zrekonstruowany” (Barthes 2006: 373). Stwierdzenie to nabiera szczególnego znaczenia w sytuacji przekładu, kiedy to pozycja słowa zostaje niejako podwojona, mamy do czynienia z podwójnie skomplikowaną relacją intertekstualną. Rośnie w ten sposób rola tłumacza, który

[...] uaktywnia dwa modele kultur, a tym samym – w sytuacji krańcowej – cztery kanony odniesień (dwa kanony obowiązkowe i kontekstowe). Zdarza się również, że dzieło literackie jest podwójnie uwikłane w kontekst kulturowy (macierzysty i przywołany), a jego przekład uaktywnia dodatkowo kulturę trzecią (docelową, języka przekładu), stającą się również rodzajem soczewki, przez którą „oglądana” jest kultura przywołana. Wówczas na tłumaczu spoczywa zadanie wejścia w rolę badacza i znawcy trzech kultur”. (Majkiewicz 2009: 125)

Należy również przytoczyć zdanie Stanisława Barańczaka, który twierdzi, że najtrudniejsze do tłumaczenia są utwory głęboko osadzone w kulturze,

[...] w których główną przeszkodę do pokonania stanowi nie język w wąskim sensie, lecz *język* wyższego rzędu, nadbudowany nad słowami: system aluzyjnych odniesień i kulturalnych symboli, czytelny tylko dla odbiorców w pełni przynależnych do określonego kręgu etnicznego, społecznego, pokoleniowego, itp. (Barańczak 2004:17)

Znaczenie tekstu zależne jest od treści zawartej we wcześniej stworzonych tekstach, od wiedzy czytelnika na ich temat oraz jego umiejętności poruszania się między nimi w labiryncie cytatów odniesień i aluzji. Czytelnik musi nieustannie czerpać z wiedzy w nich zawartej oraz wiązać ją z informacją, znajdującą się w czytany tekście. Wiedza i kompetencja literacka czytelnika, znajome i zapamiętane przez niego teksty wpływają na proces odkodowywania ukrytych w tekście znaczeń. Jeśli informacja ukryta w tekście zostanie odkryta, zwiększy to zrozumienie i przyjemność lektury. Referencje stworzone przez autora oraz ich odkodowywanie przez czytelników powodują, że w trakcie czytania autor i czytelnicy znajdują się w tej samej przestrzeni dyskursu.

Istotne w omawianym kontekście jest też szerokie pojęcie intertekstualności, tak jak postrzega ją Gerard Genette, to znaczy w kategoriach obejmujących swoim zasięgiem wszelkie relacje międzytekstowe. Zgodnie z poglądami Genetta tekst posiada strukturę palimpsestową, wielowarstwową, ponieważ, wchodząc w zależności z tekstami i językami, wchłania ich formy i treści. Teksty otwierają wewnątrz swojej struktury perspektywę pozatekstową, w której mieszczą się inne style i konwencje (Genette 1992: 110–112).

W kontekście powyższych uwag szczególnego znaczenia nabiera gatunek, w którym tworzy Akunin i jego metoda twórcza. Akunin pisze kryminały, a przecież od czasów Edgara Allana Poe'go odkodowanie, odczytywanie pewnych ukrytych śladów, znaczeń, to nieodzowna cecha tego gatunku. Tym właśnie zajmują się opisywani w literaturze detektywi. Ze śladów, kawałków znaczeń starają się oni odtworzyć bieg wydarzeń, zrekonstruować zbrodnię i odnaleźć przestępcę.

Ten zabieg, to znaczy deszyfrowanie, pojawia się też w całej twórczości Akunina. Autor jakby specjalnie „przyucza” czytelnika do pracy detektywa, pokazując mu, jak myśli i pracuje genialny Erast Fandorin, który z okrucich danych wyciąga zaskakujące czasami wnioski. Analizuje on pozostawione przez przestępców ślady i rozwiązuje tajemnice.

Intertekstualne odczytanie pozwala uważnemu czytelnikowi również odszyfrować niektóre fragmenty biografii bohatera, które są częściową aluzją do Lermontowa, Puszkina. Przy czym autor nie daje zapomnieć o tym, że samo czytanie, to swego rodzaju zabawa w śledztwo, które nie tylko ma doprowadzić do odnalezienia tych kawałków tradycji, ale jednocześnie potwierdzić erudycję czytelnika.

Jak zauważa Ludmiła Bojko:

[...] реципиенту приятно сознавать, что, апеллируя к его фоновым знаниям, автор сообщения уважает его осведомленность и рассчитывает на способность домысливать. В когнитивном плане происходит как бы синхронизация мыслительной деятельности автора и читателя: реципиент не просто потребляет информацию но и „соучаствует” в генерировании смыслов. (Бойко 2006: 53)

Przykładem tego, jak bogate i rozbudowane referencje stosuje Akunin jest jeden z bohaterów – Masa – wierny sługa i przyjaciel Erasta. Jego podobieństwo do doktora Watsona jest oczywiste. Zarazem warto zauważyć podobieństwo towarzysza Erasta Fandorina do puszkiniowskiego Sawielicza z *Córki kapitana* czy też Barrymora z *Psa Baskerwilów* z jego typowym angielskim humorem (u Masy humor jest raczej japoński).

Metoda twórcza sprawia wrażenie, jakby Akunin specjalnie uczył czytelnika dekodować symboliczne, drugie, ukryte znaczenie tekstu. Jest to jakby zaproszenie do zabawy. W jego powieściach widoczne są związki z bylinami, *Biedną Lizą*, Lermontowem, prozą Dostojewskiego, Tołstoja, czyli tekstami znaczącymi, znaczącymi dla rosyjskiej świadomości, tekstami, które stały się organiczną częścią kultury rosyjskiej, ale też z klasyką literatury światowej.

Na przykład w opowiadaniu z cyklu *Nefrytowy różaniec* (*Нефритовые четки*) zatytułowanym *Z życia wiórow* ginie otruty szef kompanii kolejowej Von Mock

i Synowie. To opowiadanie jest dedykowane Georgesowi Simenonowi, tak jak w książkach o komisarzu Maigret najważniejsi okazują się tu tzw. zwykli ludzie, których życie podglądamy z bliska. Ale Akunin nie byłby sobą, gdyby dodatkowo jeszcze nie skomplikował sytuacji. Wprowadził do tekstu aluzje/referencje do twórczości Artura Conan Doyle'a, tytułując jeden z rozdziałów *Studium w szkarłacie i fiolecie*. To zmodyfikowany tytuł pierwszego tekstu, w którym po raz pierwszy spotykają się Holmes i Watson, a u Akunina po raz pierwszy w zbiorze pojawia się wierny sługa i przyjaciel Fandorina – Masa.

W *Skarpeji Baskakowów* asystent Fandorina Anisij Tulipanow jest przezeń wysłany do powiatu pachrińskiego, gdzie rzekomo morduje ludzi monstrualna anakonda. Klimat i konstrukcja opowieści natychmiast przywodzą na myśl *Psa Baskerwilów* (1902) Arthura Conan Doyle'a. Do tego tekstu odsyła zresztą zbieżność rosyjskich tytułów (niestety w tłumaczeniu ta zbieżność ginie). Mamy tu również wykorzystany wcześniej przez szkockiego pisarza motyw rodowej klątwy i straszliwej bestii kryjącej się na bagnach. Ponadto Fandorin, podobnie jak Holmes w oryginale, będzie się tu krył za przebraniem, a centralną postacią pozornie zostanie jego pomocnik – Anisij Tulipanow.

W *Dolinie Marzeń* Fandorin w roku 1894 pracuje dla Agencji Pinkertona. Z Nowego Jorku wyrusza na Dzikie Zachód, by ratować komunę założoną tam przez rosyjskich emigrantów wedle wskazówek Nikołaja Czernyszewskiego. Rosjan z tytułowej Doliny Marzeń chce przepędzić banda Czarnych Chust. Obecność motywu Jeźdźca bez Głowy sugeruje, że tym razem Akunin wykorzystuje Washingtona Irvinga. Powyższe aluzje czytelnik przekładu prawdopodobnie rozszyfruje równie sprawnie, jak czytelnik oryginału, natomiast kolejnej z nich prawdopodobnie zupełnie nie zauważy. Pinkerton (tym razem Nat a nie Allan), to bohater popularnej w Rosji na początku XX. wieku „pinkertowszczyzny”, to znaczy powieści detektywistyczno-przygodowych. Fala tych powieści wywołała krytykę, między innymi ze strony Kornieja Czukowskiego (*Нам Пинкертон и современная литература*), który porównał ich odbiorców do dzikusów. Nawet jeden z członków Biura Politycznego – Nikołaj Bucharin – zajął się tym problemem i w gazecie „Prawda” wezwał pisarzy radzieckich, aby stworzyli „czerwonego Pinkertona”, co spotkało się z należyтым odzewem.

Jak widać Akunin sięga po popularną we współczesnej literaturze sytuację zabawy z czytelnikiem i prowadzi tę grę na wielu poziomach jednocześnie. Autor wykorzystuje kody klasyków, czy inaczej mówiąc referencje do klasyków nie w celu skopiowania ich świata – tworzy swój własny świat; w ten sposób zmusza czytelnika do rozmyślania, rozpoznawania, odkodowywania informacji – oprócz zagadki kryminalnej proponuje czytelnikom także zagadkę intelektualną. Te strategie obliczone są na wyrobionego czytelnika rosyjskiego, wykształconego i oczy-

tanego. Jeszcze bardziej skomplikowana jest sytuacja czytelnika przekładu, a tym samym tłumacza.

Analizując przekłady trzech powieści z cyklu *Przygody Erasta Fandorina*, polskie badaczki Jolanta Lubocha-Kruglik i Oksana Małysa zauważają, że

Pragmatyczny kontekst oryginału nie nabiera więc w przekładzie pożądanej relewancji, ponieważ różna jest presuponowana wiedza o świecie czytelników polskich i rosyjskich, różna jest ich znajomość świata i kultury, inne wreszcie są przesłanki rozumienia tekstu. W aspekcie operowania presupozycjami, czyli informacjami pozostawionymi poza tekstem, polski odbiorca nie ma szans na uruchomienie pełnego pola asocjacyjnego. Z tego właśnie wynika znaczna liczba uproszczeń występujących w polskich przekładach i niweczących chyba od razu zamysł intertekstualności. Tłumacze kierują się tutaj określonymi założeniami co do uprzedniej wiedzy odbiorcy, jego standardowych skojarzeń i odczuć. Powoduje to konieczność albo werbalnego uzupełnienia informacji, albo, wręcz przeciwnie, jej generalizację. Rosyjski Pieczorin staje się więc w polskim przekładzie „bohaterem bajronowskim”, Agafia Tichonowna bohaterką *Ozenku*. (Lubocha-Kruglik, Małysa 2004: 95)

O ile w zakresie klasyki światowej czytelnik oryginału i przekładu mają równe szanse: w klasycie zachodniej są mniej więcej tak samo dobrzy, w klasycie japońskiej – tak samo słabi, o tyle w klasycie rosyjskiej sprawa wygląda zupełnie inaczej. Przykładem może być choćby wspomniany przypadek Nata Pinkertona, który w tradycji polskiej (poza bardzo wąskim gronem specjalistów) nie jest znany. Podobnie wygląda sytuacja z Dostojewskim, Leskowem, bylinami, *Bohaterem naszych czasów* czy *Opowiadaniem sewastopolskimi*. A to niezwykle ważne referencje, pojawiające się na wielu poziomach tekstu, rozumianego bardzo szeroko (w powieści *F. M.* na okładce znajduje się legendarny portret pisarza autorstwa Wasilija Pierowa z 2 postaciami popkultury wyglądającymi zza pleców Dostojewskiego – to InuYasha i Spiderman).

W powieści *Pelagia i czerwony kogut* występuje bohater o nazwisku Konstanty Pobiedin (Константин Победин), który zadaje dziwnemu sektantowi pytanie: „Po co przyszedłeś mi przeszkadzać?” (Akunin 2004: 408). Jest to przecież dosłowne powtórzenie pytania Inkwizytora, skierowanego do Chrystusa. O ile nawiązanie to rozumieją Rosjanie, o tyle już nie koniecznie czytelnicy polscy. Tłumacz wyraźnie liczy na erudycję czytelników, gdyż w żaden sposób nie objaśnia tego cytatu. Należy podkreślić, że powieść rozumieją też ci, którzy nie wyłapali aluzji, nie czytali *Braci Karamazow*, nie słyszeli o setkach wyjaśnień Legendy ani o liście Dostojewskiego do Konstantego Pobiedonoscewa z wyjaśnieniem jej sensu i w ogóle nie utożsamiają Pobiedonoscewa z Wielkim Inkwizytorem. Czytelnik nieprzygotowany po prostu pozbawia się dodatkowej przyjemności, dodatkowych

smaczków, które zdaniem niektórych są najważniejszą i najbardziej interesującą częścią pisarstwa Akunina.

Jeszcze inaczej wygląda sprawa z powieścią *F. M. (Ф. М.)*, w której gra z czytelnikiem staje się zabawą samą w sobie. Zaczyna się ona już na poziomie tytułu. Skrót ten czytelnikowi rosyjskiemu kojarzy się jednoznacznie z Fiodorem Michajłowiczem Dostojewskim, podsuwając trop do rozwiązania zagadek. W języku polskim pisarz znany jest jako Fiodor Dostojewski, część z czytelników nie wie zapewne, jakie jest jego imię ojcowskie. Również wszystkie tytuły dziejących się współcześnie rozdziałów powieści zaczynają się literami FM, co udało się zachować w polskim tłumaczeniu Jerzego Czecha. Na tym gra się jednak nie kończy. Realia, przedmioty, niektóre cechy postaci współczesnej części powieści są wyraźnie zestawione ze *Zbrodnią i karą*. Autor zaprasza czytelników do gry w odnalezienie podobieństw.

Wykreowany przez Akunina Dostojewski kwestionuje początkowy wariant powieści: *Мочи нет! Всѣ чушь! Надо не так, не про то! И начать по-другому!*, tak też neguje go autor współczesny: *Стоп. Неправильно начал. Дубль два. Поехали*. Dalej następuje tekst, będący wariacją pierwszego zdania oryginalnej powieści.

В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улице и медленно, как бы в нерешимости, направился к К-ну мосту”. (Достоевский 1970: 7)

– tak zaczyna się *Zbrodnia i kara*. A tak rozpoczyna swój tekst Akunin:

Какого-то июля (конкретные числа Рулет в последнее время догонял смутно) выполз он из своей съемной хаты в Саввинском переулке совсем мертвый. Весь в тряске, рожа синяя – краше в закрытом гробу хоронят. Время было за послеобеда, ну в смысле не после обеда, потому что обедать Рулет давно не обедал, кусок в горло не лез, а в смысле что солнце уже за середину неба перевалило.

Выполз, значит, и пошел себе в сторону Красно-лужского моста, хреново соображая, куда это он тащит ласты и зачем. Короче, завис, это с ним в абстяге часто случалось.

Песня еще из окна орала: „Тополиный пух, жара, июль”. И точно — жарко было, реально жарко. Но Рулет пока жары не чувствовал, у него с отходняка, наоборот, зуб на зуб не попадал. Шел, от яркого болели глаза, жмурился. Чисто Дракула, которого не по делу разбудили. (Акунин 2006: t. 1, 5)

Prawdopodobnie zauważy tę zbieżność średnio przygotowany czytelnik oryginału.

Pozostaje natomiast wątpliwym, że zauważy to również przeciętny czytelnik przekładu:

Ktoregoś lipca (daty Rulet ostatnio dosyć słabo kleił) wylazł zupełnie sztywny ze swojej chaty, którą wynajmował na Sawwińskiej. Miał trzęsawkę, gębę całą siną – chyba nawet w trumnie ludzie ładniej wyglądają. Pora była już poobiednia, to znaczy nie p o o b i e d z i e, bo Rulet dawno już obiadów nie jadał, nie dawał rady przełykać, ale w takim sensie, że słońce przeszło już połowę swojej dziennej drogi.

No więc wylazł i poszedł sobie w stronę mostu Krasnołużskiego, nie bardzo łapiąc, dokąd właściwie lezie i po co. Krótko mówiąc, zawiecha; to często mu się zdarzało, jak miał abstę.

A jeszcze z okna darło się radio: „Upał, lipiec, puch z topoli”. No, dokładnie, był upał, normalnie – gorąco. Ale Rulet na razie upału nie czuł, absta sprawiła, że przeciwnie – kłapał zębami. Szedł i mrużył oczy, bo światło go raziło. Klasyczny Dracula, którego nie wiadomo po co zbudzono w dzień. (Akunin 2008: 9)

W tym fragmencie znajduje się zresztą jeszcze jeden, bardzo rozpoznawalny kod, tym razem popkulturowy – cytat z przeboju niezwykle popularnej w latach 90. ubiegłego wieku grupy Ivanushki International (Иванушки International). W przekładzie polskim znika nawet uwaga, że cytat pochodzi z piosenki:

Песня еще из окна орала: „Тополиный пух, жара, июль”. (Акунин 2006: t. 1, 5)

A jeszcze z okna darło się radio: „Upał, lipiec, puch z topoli”. (Akunin 2008: 9)

Wprowadza za to tłumacz element kultury rosyjskiej tam, gdzie w oryginale on nie występuje:

Centralną żyłę, tę przy łokciu, kiedyś nazywał: „kanał Wołga–Don”, dla żartu, nie? (Akunin 2008: 10)

Центровую трассу, которая у локтя, он раньше называл: »автобан Вена-Глюкенбург«, типа в шутку. (Акунин 2006: t. 1, 6)

Do tego elementu zresztą dopasowuje resztę akapitu: Akunin buduje tu metaforę przyjmowania narkotyków, jako jazdy po autostradzie, tłumacz natomiast – pływania.

Rosyjski czytelnik zwróci uwagę, że zakodowana skrótami toponimia Dostojewskiego (jak wiadomo *Zbrodnia i kara* rozgrywa się w Petersburgu) zostaje odkodowana przy pomocy kreatywnego wykorzystania mapy Moskwy, student Raskolnikow, który porzuca uczelnię z powodu braku środków na życie, zostaje zestawiony z narkomanem Ruletem, który wpadł w nałóg i dlatego porzucił uczel-



nię. Nawet inicjały mają takie same: R. R. R. (Родион Романович Раскольников i Руслан Рудольфович Рудольников). Obaj wynajmują jakieś nory, nawet ich opisy są podobne, zalegają z płatnościami za mieszkanie, kolejny dzień obywają się bez obiadu i tego nie zauważają (co prawda Raskolnikow nie zwraca uwagi na jedzenie, bo jest pochłonięty swoją ideą, a Rulet jest po prostu zajęty narkotykami). Poszukiwanie podobieństw można kontynuować, ale warto zwrócić też uwagę na inne postacie.

Sasza Morozowa, córka literaturoznawcy zamienionego w potwora, to prosta projekcja Sonieczki Marmieladowej: walczy, żeby pomóc zbiedniałej rodzinie, toleruje wyrzuty macochy, sprzedaje swoją cnotę jakiejś dziwnej firmie, żeby kupić lekarstwa choremu bratu, prostodusznie i gorąco wierzy w Chrystusa i szczerze uważa się za grzesznicę. Z kolei macocha, to wykapana Katarzyna Iwanowna. Wychodziła za męża za naukowca z niezłą pensją, a w nowych czasach okazała się żoną cudaka i na dodatek z chorym synem. I do pasierbicy odnosi się podobnie: kiedy ta, opiekując się chorym bogaczem, ucieka od molestującego ją jego syna, podobnie mówi z wyrzutem: „Подумаешь, не убыло бы” (Акунин 2006: t. 1, 98)<sup>8</sup>.

Kolejnym poziomem zabawy z czytelnikiem i kolejnym wyzwaniem dla tłumacza i odbiorców przekładu jest, stanowiąca centralny element powieści *Teoryjka* – cudownie odnaleziony, nieznaną wariant *Zbrodni i kary*. Tekst ten został utkany przez Akunina z połączonych oryginalnych fragmentów *Zbrodni i kary* i fragmentów stylizowanych na Dostojewskiego, których autorem jest Akunin. Tłumacz – Jerzy Czech – w przypisie zaznacza, że nie wykorzystuje istniejących już polskich przekładów *Zbrodni i kary*; nawet fragmenty zbieżne z oryginałem tłumaczy na nowo: „Fragmenty utworów Dostojewskiego-Akunina i „prawdziwego” Dostojewskiego – dla jednolitości pióra – w przekładzie tłumacza” (Akunin 2008: 31).

Trudne do wyłapania dla czytelnika przekładu są też z pewnością aluzje do innych utworów i ulubionych motywów Dostojewskiego. Eleonorze Iwanownie Morgunow ukazuje się własny sobowtór, co doprowadza ją do zawału (wyrażnie inspiracją jest tu koszmar Iwana Karamazowa). Z kolei epizod, kiedy szalony Morozow żąda, żeby w zamian za informację o rękopisie opowiedzieć mu najbardziej wstydlivy sekret, to oczywiście cytata z *Idioty*, gdzie Ferdyszczenko na urodzinach Nastazji Filipowny wymyślił zabawę w otwartą opowieść o najgorszym, najwstydlivszym postępku.

Jednak najtrudniejsze do zweryfikowania są fragmenty, w których Akunin ograł jeden z faktów z życiorysu pisarza: jego umowę z wydawcą Steflowskim.

---

<sup>8</sup> Katarzyna Iwanowna na pytanie Soni czy ma zacząć trudnić się nierządem odpowiada: „А что ж, – отвечает Катерина Ивановна, в пересмешку, – чего беречь? Эко сокровище!”. Później całą noc klęczy przy jej łóżku i całuje nogi.

Zgodnie z wersją Akunina, wydawca nie tylko zmusił pisarza do podpisania fatalnej umowy, ale jeszcze miał czelność pouczać go jak należy pisać, żądał powieści kryminalnej „в духе Габорио или Эдгара Поэ” (Акунин 2006: t. 1, 219) argumentując: „Вот чего жаждет публика, а не униженных с оскорбленными” (Акунин 2006: t. 1, 219) i Dostojewski poddał się naciskom. W rzeczywistości Stełłowski nigdy nie pouczał Dostojewskiego, jak i o czym pisać (przypomina to dostojników sowieckich) a kryminału żądać nie mógł, bo takiego gatunku jeszcze nie było. A list Stełłowskiego, oczywiście przez Akunina wymyślony, zawiera świadomą nieścisłość: Émile Gaboriau napisze swoją pierwszą powieść kryminalną dopiero za rok (*Zbrodnia w Orcival*, 1867), a pierwsze rosyjskie tłumaczenie pojawi się dopiero w roku 1869 (*Дело в Орсивале*). Opowiadania Edgara Allana Poeego zaczęły co prawda być tłumaczone na język rosyjski już w latach sześćdziesiątych XXI w., nawet Dostojewski je publikował w „Czasie”, ale akurat opowiadania kryminalne tłumaczy i redaktorów zainteresowały później, a pierwsza książka amerykańskiego autora została wydana w roku 1878.

Takich prawdziwych i fałszywych tropów do rozwikłania zostawia Akunin mnóstwo. Gubią się w nich czytelnicy tekstu oryginalnego, tym bardziej więc rośnie rola tłumacza.

Zdaniem Anny Majkiewicz:

[...] do dziś nie zostały wypracowane (w miarę jednoznaczne) narzędzia opisu dialogu międzytekstowego z punktu widzenia zagadnień teorii przekładu (a nie krytyki przekładu), a tym samym sposoby jego potencjalnej werbalizacji w translacie. Fakt ten z pewnością wiąże się nie tyle z trudnością określenia wszelkich możliwych, potencjalnych sytuacji i sposobów nawiązania do pre-tekstów (intertekstów), co raczej z niemożliwością stworzenia repertuaru gotowych rozwiązań translatorskich z powodu ich uwarunkowania typem pre-tekstu (intertekstu), jego uwikłaniem kontekstowym, zakorzeniem kulturowym i stopniem jego znajomości w kulturze docelowej, wreszcie rodzajem nawiązania intertekstualnego, czyli stopniem jego jawności. (Majkiewicz 2009: 123)

Niezależnie od postawionej w tytule tezy o nieprzekładalności kodów kulturowych warto podkreślić, że powieści Akunina są zajmujące i wciągające nawet wtedy, kiedy nie wszystkie referencje zostaną odkryte, a szarady zadane przez autora wyjaśnione. Oczywiście idealistycznym postulatem jest, aby tłumacz wiedział wszystko, rozpoznawał wszelkie aluzje, cytaty, parafrazy zawarte w tekście oryginału i umiał znaleźć odpowiednie środki ich przyswojenia kulturze docelowej. Ale jak to zrobić, jeśli wielowarstwowość powieści Borysa Akunina powoduje, że poziomów aluzji jest nieskończenie wiele i nawet najbardziej wytrawni badacze nie są w stanie autorytatywnie stwierdzić, że dotarli do końca? Jedną z cech współ-

czesnej literatury jest sytuacja nieustannej gry między autorem i czytelnikiem. W przypadku przekładu literatury pięknej do tej gry zostaje zaproszony jeszcze jeden uczestnik – tłumacz – i to od niego zależy, czy również odbiorcy translatu będą mieli przyjemność z tej gry.

## Bibliografia

- Akunin B., 2003, *Пелагия и красный петух*, Moskwa: АСТ.
- Akunin B., 2006, *Ф. М.*, Moskwa: Олма-Пресс.
- Akunin B., 2007, *Нефритовые чётки*, Moskwa: Захаров.
- Бойко Л.Б., 2006, *К вопросу о переводе интертекста*, „Вестник Российского государственного университета им. И. Канта”, Вып. 2: сер. Филологические науки, Калининград, s. 52–59.
- Достоевский Ф. М., 1970, *Преступление и наказание*, Moskwa: Наука.
- Akunin B., 2004, *Pelagia i czerwony kogut*, tłum. H. Chłystowski, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Akunin B., 2009, *Nefritowy różaniec*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa: Świat Książki.
- Akunin B., 2008, *F. M.*, tłum. J. Czech, Warszawa: Świat Książki.
- Barańczak S., 2004, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów problemów*. Wydanie trzecie, poprawione i znacznie rozszerzone, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Barthes R., 1999, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty drugie”, nr 1–2, s. 247–251.
- Barthes R., 2006, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, [w:] *Teoria literatury XX wieku*. *Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 360–374.
- Genette G., 1992, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. *Antologia*, pod red. H. Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 107–155.
- Lubocha-Kruglik J., Małyś O., 2004, *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*, [w:] *Kultura popularna a przekład*, pod red. P. Fasta, Katowice: Śląsk, s. 91–102.
- Majkiewicz A., 2009, *Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego*, „Rocznik Przekładoznawczy” nr 5, s. 121–131.

## Abstract

The paper *Pinkerton, albeit, which one? The (Un)translatability of cultural codes in the novels by Boris Akunin* deals with the incredibly popular phenomena of intertextuality and (un)translatability of cultural codes. Akunin's prose repeatedly refers the reader to other literary works, traditional beliefs, legends, symbols, the Bible, and to the classical and modern philosophy. By intertextually transforming cultural codes deeply rooted in the literature and civilization as a whole Akunin constantly enters into a dialogue with conventional and long-established interpretations of the Russian and foreign literary classics. This complex web of intertextual referen-

ces and citations is elevated to another level in translation. This paper tries to probe into what we lose in translation of such prose – sophisticated and exploiting profoundly literary tradition – and into the challenges encountered by the translator.

**Key words:** intertextuality, cultural codes, postmodernism, Boris Akunin, translation