

Дејан Милутиновић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Депарتمان за српску и компаративну књижевност

ФЕНОМЕН ФАНДОРИН – АКУЊИНОВ ПРАГМАТИЧНИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ ИЛИ ШОУБИЗНИС У КЊИЖЕВНОСТИ²

Сажетак: У овом раду Дејан Милутиновић анализира пројекат Акуњин Григорија Шалвовича Чхартишвилија, односно његовог главног јунака Ераста Петровича Фандорина из серије „Авантуре Ераста Фандорина.” Као главне особине аутор наводи концепт детективске саге, жанровски галиматијас, укрштање хронотопа и дискурса 19. века и сам концепт детектива.

Кључне речи: пројекат, постмодернизам, шоубизнис, прагматични, пародија.

Григориј Шалвович Чхартишвили (Григорий Шалвович Чхартишвили) рођен је 20. 5. 1956. у Зестафонију, Грузија. Његов отац (Шалви) био је војно лице а мајка (Берти Исаковни) наставница руског језика и књижевности. 1958. породица је прешла у Москву где ће 1973. Чхартишвили завршити Енглеску школу бр. 36, а затим Историјско-филолошко одељење Института за Азију и Африку и добити диплому јапанисте. Дуго година он ће преводити са јапанског (нпр. Ауторе као што су Јокимо Масима, Кендзи Марујама, Масахико Симада, Кобо Абе и др) и енглеског (Корагесан Бојл, Малколм Бредбери, Питер Устинов и др).

Од 1994. до 2000. био је уредник часописа „Иностранная литература.” Осим тога био је и главни уредник двадесетотомне „Антологије јапанске књижевности” и председник пројекта „Пушкинова библиотека” у оквиру Сорошовог фонда. Чхартишвили је приредио и обимну студију о писцима самоубицама (*Писатель и самоубийство*) објављену у више издања од 1997. и преведену на преко 20 језика. Сегмент о српским писцима самоубицама написао је Јован Пејчић.

1. априла 1998. године Чхартишвили почиње да објављује прозу под псеудонимом Борис Акуњин. Алијас, односно презиме Акуњин

¹ mdejan@filfak.ni.ac.rs

² Овај рад настао је у оквиру пројекта *Књижевност и историја* Министарства науке РС.

изведено је од јапанског слова акунин (人) којим се означавају зли људи, злочинци.³ У *Дијамантској кочији* објашњена је етимологија презимена: „Акунин, то вам је као evil man или villain... Али не баш... Чини ми се да у енглеском језику не постоји одговарајућа реч. Акунин је злочинац, али то није ситан човек, то је јак човек. Он поштује своја правила која сам себи поставља. Она се не подударају са законским прописима, али за своја правила акунин неће жалити живот, те зато изазива не само мржњу, него и поштовање...”⁴

Чхартишвили је готово две године успевао да прикрије да се он налази иза алијаса Борис Акуњин. Демистификацији је сам помогао пошто је у роману *Жандар ник* (1999) као лажно презиме једне од јунакиња употребио соспствено. Спој ових „аутора” и њихов међусобни однос објашњен је у уводу збирке *Гробљанске приче (Кладбищенские истории, 2004)*. Ту је наведено како је збирка настала као плод колективног стваралаштва, равноправног коауторства два писца – реалног и измишљеног. Чхартишвили је саставио документаристичке есеје о познатим светским гробљима, док су детективске приче које их илуструју, написане „руком” Бориса Акуњина. На тај начин читаоцу је понуђена позната игра доктора Цекила и мистера Хајда савремене руске литературе.⁵ Критичарске и историографске радове Чхартишвили потписује својим именом.

³ Новембра 2007. у Русији се појавио роман *Девятный Спас* потписан именом Анатолий Брусникин. Рекламна кампања је инсистирала на томе да је се иза овог псеудонима непознатог аутора крије један чувени писац. Одмах су почеле спекулације да је у питању Акуњин, или да је он један од неколико писаца укључених у овај пројект, и оне су поткрепљене са више чињеница. Роман почива на детективском сижеу везаном за XVIII век, језички и стилски је близак Акуњиновим текстовима а и само име аутора А. О. Брусникин представља анаграм имена Борис Акуњин; такође, фотографија на корицама подсећа на Акуњина из младости. Списатељица Елена Чудинова оптужила је аутора да је плагирао њен роман *Ларец*. 31. 3. 2010. појавио се и други Брусникинов роман *Герой иного времени*. Сам Акуњин је о свему реко следеће: *По-моему, так всем интереснее. Опять же, новому автору польза... Послушайте, меня с этим «Спасом» уже, что называется, достали. Я – Б. А., он – А. Б., следовательно, он – это я... Ну хорошо, я это, я! Александр Блок и Агния Барто – тоже я!.. Я знаю всё или, во всяком случае, многое про Анатолия Брусникина, но сказать не могу – связан словом. Обещал поддерживать игру и всем отвечать двусмысленно.*

http://www.memoid.ru/node/Boris_Akunin_%28Chhartishvili,_Grigorij_Shalvovich%29

⁴ Борис Акуњин, *Дијамантска кочија, Између редова, Јапан, 1878*, превео, Петар Буњак, Београд, 2007, 95.

⁵ „Книга «Кладбищенские истории» представляет собой плод коллективного творчества, равноправного соавторства двух писателей — реального и выдуманного. Документальные эссе, автором которых следует считать Григория Чхартишвили, посвящены шести самым знаменитым некрополям мира. Эти очерки чередуются с беллетристическими детективными новеллами, написанными «рукой» Бориса Акунина, действие которых происходит на тех же кладбищах. Читателю предлагается увлекательная игра, затеянная «доктором Джекиллом и мистером Хайдом» современной русской литературы.” Борис Акунин, *Кладбищенские истории*, <http://lib.albedaran.ru>

Акуњинови текстови преведени су на 35 језика и само у Русији продати у тиражу од преко 15 милиона примерака (до 2006), иако су сви бесплатно доступни преко интернета.

2000. године Акуњин је био проглашен за писца године, а 2002. добио је награду за најбољи сценарио за филм Азazel. 2004. уручен му је француски орден Академска палма, а 2007. награђен је за најбољи превод јапанског писца Јукиа Масиме. 20. 4. 2009. Акуњин је постао носилац ордена Излазећег сунца четвртог степена који је примио у јапанској амбасади у Москви, а 10. августа исте године за рад на развијању културних веза Русије и Јапана добио је и награду Јапанског фонда...

Борис Акуњин је много више од самог алијаса пошто Чхартисвили о њему говори као о називу пројекта којим је желео да покаже како је у Русији 20. и 21. века могуће писати и објављивати текстове засноване на нормама „популарних” жанрови (односно „булеварских” романа) и од тога живети. По Форбсовој листи из 2006. године Чхартисвилијев пројекат је више него успео с обзиром на то да се његово богатство процењује на око 2 милиона долара.

Пројекат Акуњин реализован је преко четири серије „Новый детектив” („Приключения Эраста Фандорина”), „Провинциальный детектив” („Приключения сестры Пелагии, ..), „Приключения магистра, .. и „Жанры.”⁶ Акуњин је и приређивач антологије најбољих мрачних (хорор) остварења савремених западних аутора *Лекарство от скуки*.

Основа пројекта, тј. Централна серија везана је за авантуре Ераста Петровича Фандорина. Он је не само носећи лик „Новог детектива” већ је присутан и у „Авантурама магистра” и „Жанровима”, пошто се у њима појављују преци и потомци овог детектива. Тиме је за детективски жанр уобичајена серијалност добила једну сасвим нову димензију с обзиром на то да се текстови из овог пројекта (са изузетком авантура монахиње Пелагије) могу посматрати као детективска сага јер приказују догађаје породице Фандорин, од 17. до 21. века. Концепт саге не подразумева само да се говори о Фандоринима, већ и да се многи јунаци јављају „расуто, .. ван својих „примарних” текстова.⁷ Сем тога, Ераст Петрович се у својим авантурама сусреће и са

⁶ Акуњин је ову серију окарактерисао на следећи начин: „Если серия «Новый детектив» – «Приключения Эраста Фандорина» – представляет собой коллекцию разновидностей детективного романа: конспирологический, плутовской, велико-светский, политический, уголовный и пр., то задача этой серии куда шире. Здесь будут представлены «чистые» образцы разных жанров беллетристики, причём каждая из книг носит название соответствующего жанра. Первый залп – три книги, которые поступят в продажу в феврале с интервалом в одну неделю. 4 февраля выйдет «Детская книга», 11 февраля «Шпионский роман», 18 февраля – «Фантастика». В дальнейших планах – «Семейная сага», «Производственный роман», «Страшная книжка», «Женский роман» и т. д.”

⁷ Тако се, на пример, „Бели генерал” појављује у *Турском гамбиту* и *Ахилејевој смрти*, Сења у *Љубавнику смрти* и *Цео свет позорница* и сл.

знаменитим савременицима, било историјским личностима, или чувеним зликовцима (Џек Трбосек), било јунацима познатих књижевних текстова, нпр. Шерлоком Холмсом и Арсеном Лупеном.

У Акуњиновим романима појављује се укупно 8 генерација породице Фандорин. Она води порекло од немачке дворске породице фон Дорнов⁸ која је основана у доба крсташких ратова (у XII или XIII веку). Легендарни оснивач био је Тео-Крстоноша (Тео-Крестоносец). Он се придржавао се девизе: *Honor primum, alia deinde* (Прво част, онда све остало), имао је 13 кћери и једног сина.

Род руских Фандорина почео је са Корнелиус фон Дорном који је дошао у Русију 1675. Његов прадеда Тибо Монтесум дошао је из Мексика са златом, али је својом дрскошћу изазвао гнев (римског) императора Карла (V) и остао и без главе и без злата. Корнелијусов деда био је Урлик Лепи (Уљрих-Красавчик) који се заљубио у сељанку, напустио двор и окончао свој живот у беди. Акуњин напомиње (у својој трагедији *Хамлет. Верзија*) да је Корнелијусов предак био и Хамлетов друг Хорације.

Корнелиус фон Дорн (Корнеј Фондорнов или Фондорин), родио се у немачкој области Вуртемберг, у дворском спахилуку Теофелс, 1650, од оца Теодора и мајке Урлике. Имао је кестењасту косу. Од петанесте године ради као најамник у разним војскама и у 23. години постаје потпоручник. 1675. врбован је у Амстердаму да се прикључи руској војсци. Оставио је снажан утисак на Матфејева, првог министра цара Алексеја и постао капетан. Али, 1676. доласком на власт цара Федора Алексејевича, Корнелијус је, заједно са Матфејевим, прогнан у град Кромешник где се жени Матфејевом ћерком, прихвата православље и постаје Корнеј Фондорин. 1682. сазнавши о смрти цара Федора Алексејевича, Корнеј се враћу у Москву где га убијају замењујући га са Матфејевим.

Његов син Никита Корнејевич Фондорин, родио се у периоди крајем 1660-их и почетком 1680-их. Дуго времена био је лични секретар грофа Матфејева, чија је кћер била његова мајка. Никитин син био је Ларион Никитич Фондорин, бригадир, од кога је потомцима остао сат са топовским шрапнелом. По рођењу био је члан Семеновског пука, а затим се, насупрот вољи својих родитеља, школује на московском универзитету и напушта војску те почиње да ради као писар Еккатерине II водећи њену преписку са Волтером. Ларион је био иницијатор реформе у духу „просвећеног апсолутизма” али незадово-

⁸ Евгениј Сергејевич Дорн појавио се 1896. као лик у Чеховљевој комедији *Галеб*. Да је у питању алузија на Чехова, подстиче и чињеница да је Акуњин на основу наведене комедије објавио истоимени текст 2000. године као и то да у до сада последњем објављеном роману *Цео свет позорица* Фандорин бива ангажована од стране Чеховљеве удовице Олге Леонардовне Книпер-Чехов.

љан утицајем на императоркину политику, поднео је оставку. У Москви је основао тајно братство Злато-ружичастог крста (Злато-Розовог Крста) чији је циљ био спознаја бога и природе ради преображаја човечанства. Путовао је и усавршавао образовање по Европи: у Падови је завршио медицину, а у Енглеској је научио бокс. Био је ожењен Италијанком Јулијом која умрла у Русији на рођењу сина Самсона. Ларион је ухапшен заједно са својим истомишљеницима, али је пуштен захваљујући императоркиној протекцији. Након тога напушта дом у Москви и прелази у близину Великог Новграда где ће га житељи сматрати исцелитељем и чудотворцем.

О Самсону Фандорину има мало информација. Зна се да је рођен око 1786-88. и да је са 24. године био професор Московског универзитета. Његов син био је Исакиј, чиновник московског министарства правде, који је сачинио родословно дрво породице Фандорин са подробним коментарима и описима породичних реликвија.⁹ Исакијев син био је Петар, отац Ераста Фандорина. Он се обогатио у доба изградње железнице, а банкрутирао у време банкарске грознице. Умро је 1876. од срчаног удара.

Ераст Петрович Фандорин родио се 8. 1. 1856. Мајку није познавао а са 19. година отац му је умро након банкрота остављајући му само дугове.¹⁰ Зато је био приморан да напусти школовање у Москви и постане полицијски чиновник. Фандорин је имао два сина: Тамба Момотија, који се родио 1880. из брака са јапанком Мидорисан, а погинуо 1905. У његовом (само)убиству учествовао је и Фандорин. Други Ерастов син Александар родио се 1920 (или 1921) из брака са Елизаветом Анатољевом,¹¹ и постао је чувени доктор који је стигао готово

⁹ Видети сајт www.fandorin.ru

¹⁰ „Са деветнаест година остао је сироче без оба родитеља – мајку је изгубио још у детињству, а отац, усијана глава, страћио је иметак на неостварљиве пројекте, и раставио се с душом. У време железничке грознице се обогатио, у време банкарске грознице – пропао... ништа осим меница и богату гардеробу, у којој је само белих рукавица било пет пари не остави сину-јединцу.” Борис Акуњин, *Азazel*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 8, 43.

¹¹ У последњем роману из серије *Весь мир театр* приказана је Фандоринова љубав са кнегињом Ксенијом Георгијевном Романовом (са којом започиње везу у *Крунисању*). Ипак Акуњин овде напомиње да је Фандорин са њоме живео у грађанском браку испуњавајући услов да немају деце. Он ће се оженити у 60.-тој години са извесном Елизаветом, а у 64. ће постати отац. Елизавета је трудна напустила Русију 1919. што упућује да је Фандорин погинуо током грађанског рата. Овде морамо напоменути да се име Елизавета (Лиза) често појављује у Ерастовим авантурама. Тако се звала прва Фандоринова жена, седамнаестогодишњакиња (Ј)елизавета фон Еверт-Колокољцев коју су чланови Азazела разнели бомбом на дан венчања. Прва Фандоринова жена указује и на то како је Фандорин добио своје име наводећи сентименталистичку приповест Николаја Михаиловича Карамзина из 1792. *Сирота Лиза*. У њој се описује несрећна љубав Лизе и Ераста која се завршава Лизиним самоубиством. У роману *Цео свет позорница* Фандорин гледа ову представу и страствено се заљубљује у Лизу, тј. Ксенију Романову.

до номинације за Нобелову награду. За заслуге у медицини краљица Елизабета II прогласила га је бароном. Погинуо је заједно са женом Аном у авионској несрећи 1994.

Његов син Николај (Nicholas) родио се почетком 1960-тих у Лондону, магистар је историје, специјалиста за руски 19. век. Аутор је више радова о историји породице фон Дорнов/Фандорин, као и белетризованих есеја о авантурама свог претка Ераста Петровича и компјутерских игара посвећених њему. Након смрти својих родитеља сер Николас одлази за Русију. Ожењен је за Алтин Ферхатову Мамејевој (1973), главну уредницу порно-недељника „Ерос.” По доласку у Русију Николај се одрекао енглеског држављанства и узео руско. Има двоје деце, сина Ераста и кћер Ангелину,¹² близанце, рођене 1997. 1995. покреће фирму „Страна Советов” специјализовану за проналажење решења из безизлазних ситуација у којој као секретарица ради прелепа Ваља Глен. Висок је 1, 99 м, тамних очију, равне светле косе.

Серија о Ерасту Петровичу Фандорину обухвата 13 дететкивских остварења (12 романа и једна збирка прича) у којима се прате случајеви овог детектива у периоду од 1876. до 1911. године.¹³ Акуњини романи најчешће се оцењују као постмодернистичка интерпретација жанрова, дискурса и историјских догађаја Русије с краја 19. и почетка 20. века. Отуда се осим концепта детективске саге, необичност ове серије, тј. текстова о Ерасту Петровичу везује за три особине које су препознатљива одлика Акуњиновог писма: укрштање жанрова, хронотоп и дискурс 19. века и сам концепт детектива.

Постмодернистичка својства Чхартишвилијевих белетристичких текстова одређена су самим концептом „пројекта Акуњин” и везана су за померање, односно преиспитивање традиционалних односа између писца, аутора и његових остварења. Коришћење алијаса приликом објављивања текстова није никаква новина, напротив, уобичајен је поступак прикривања пишевог идентитета, нарочито уколико је исти одлучио да се бави оним литерарним облицима (књижевним жанровима) који су проscribeвани у времену у ком ствара. Да се Чхартишвили није послужио концептом пројекта, објављивање под псеудонимом једноставно би се објаснило као његово настојање да сакрије свој идентитет, пошто као представник академског писма тј. реномирани јапанолог, не жели да угрози свој кредибилитет потписивањем текстова који традиционално важе за тривијалне.

¹² Ангелина (анђео) јавља се у *Декоратеру*.

¹³ 1998. – *Азazel*, (приказује догађаје из 1876), 1998. – *Турецки гамбит* (1877), 1998. – *Левиафан* (1878), 1998. – *Смрт Ахилеса*, (1882), 1999. – *Пикови валет* (1886), 1999. – *Декоратор*, (1889), 1999. – *Статски советник*, (1891), 2000. – *Коронација, или Последни из Романов*, (1896), 2001. – *Любовница смрти*, (1900), 2001. – *Любовник смрти*, (1900), 2003. – *Алмазна колесница*, (1878. и 1905), 2007. – *Нефритови четки* (1881-1900), 2009. – *Весь мир театр*, (1911).

Међутим, Чхартишвили Акуњина није искористио попут Потемкиновог села, да би се сакрио иза фасаде непознатог аутора, већ у циљу реализовања карактеристичне постмодернистичке игре. Коришћење маске писцу је послужило ради остваривања мистификације чији је једини циљ да буде демистификована. За то он је искористио један од централних „конструкта” актуелних дискурских пракси: концепт пројекта.

По дефиницији „пројекат” представља крајње прагматичну категорију која подразумева пажљиво испланирано и реализовано остварење искоришћено ради прикупљања информација, истраживања, изградње, унапређивања, развијања и сл. Чхартишвили постмодернистички интерпретира овакав смисао, истовремено га и афирмишући и пародирајући.

Пројекат Акуњин остварује пишчеву намеру да у 20. и 21. веку докаже како је могуће живети од књижевности. Основу представљају тзв. популарни жранови, односно поступци бестселера, јер се помоћу њих најлакше остварује материјална корист. Тако се долази до једне ироничне ситуације у којој се књижевни пројекат не користи ради остваривања литерарних (уметничких) ефеката, већ у економске сврхе.

Тиме је књижевност добила једну крајње прагматичну оријентацију и то у складу са културном климом у којој се појављује. Пошто је она изразито потрошачки оријентисана, сасвим је разумљиво да је и литература постала роба. Популарни жанрови или бестселери представљају управо овакве, на потрошњи одређене књижевне облике (најпродаванији), те је разумљиво зашто је баш њих Чхартишвили унео у свој пројекат.

Пошто се ради о грузијском, односно руском писцу, оваква „економизација” књижевности добија још један специфичан смисао. Русија се у Западној Еворпи и Америци од 1917. доживљава као центар комунистичке, односно социјалистичке идеологије и праксе. Оне су подразумевале изразито цензурисан (ауторитативан) систем у оквиру кога су културни артефакти, посебно они главног тока, тј. официјелни, стварани, прихватани и вредновани с обзиром на своју идеолошку подобност. Бестселери су у таквом окружењу доживљавани као туђи и страни, продукти друштвено опасног капиталистичког поретка.

Промена друштвеног система која се десила у Совјетском Савезу деведесетих година прошлог века утицала је и на редефинисање односа према култури. Скрајнути и проскрибовани уметнички облици комунизма прешли су са маргине у центар културних токова. Пројекат Акуњин, својим концептом, прихваћеношћу и популарношћу (продаваношћу) зато на најбољи начин илуструје нову културну климу у Русији, тј. замену „дијалектичког метеријализма” оним потрошачким.

Конципирањем свог књижевног опуса у виду пројекта Чхартишвили је назначио и две битне ствари за његово прихватање. С једне стране, пошто се ради о једном крајње свесном и испланираном остварењу, то је свака случајност у текстовима искључена. Тиме је наглашено да су текстови производи крајње сврсисходне, хотимичне активности која не прихвата било какав утицај ирационалног, односно надахнућа. Они настају плански, укрштањем и комбиновањем (рециклирањем) постојећих елемената а не стварањем ни из чега, о чему ће касније више бити речи.

Али није само „генеза” текстова одређена на тај начин. Пројектна концепција приметна је и у њиховој семантици, тачније у усмеравању њиховог смисла. Намера о приказивању текстова као артефакта свесно и испланирано насталих јасно је наглашена и њиховом унутрашњошћу, односно самом текстуром. Акуњинови текстови не приказују једино авантуре својих јунака, већ подједнако сведоче и о ауторским активностима и интенцијама. Они су препуни трагова, и у детективском (синтаксичком) и у Деридином (семантичком) смислу, везаних како за свет који описују (догађаје) тако и за свет коме су намењени (текст). Зато се њихово конзумирање не заснива само на расветљавању мистериозних дешавања која преносе, него се у исто време тичу и разоткривања тајни везаних за проблеме ауторства, текстуалности и рецепције. Чхартишвилијеви/Акуњинови текстови доводе до крајњих граница појам (постмодернистичке) саморефлексивности представљајући у исто време и записе о фиктивном, али и стварном свету, тј. себи.

Таква њихова оријентација произилази из другог битног „интерпретативног” смисла који подразумева концепт пројекта. Овакав вид реализовања опуса не значи једино објављивање текстова са јасно одређеном намером, већ подразумева и „рад” на њиховом представљању. Зато су Акуњинови текстови само једна страна пројекта. Друга, подједнако важна јесте оно која се тиче њихове екстратекстуалности, тј. њихове прагматике. Реализовање плана да се помоћу Акуњинових „производа” остваре „економски ефекти” обухвата и многе практичне активности: јавна иступања аутора, „презентације, „интервјуе”, речју, маркетинг. У том смислу маркетинг представља извештаје које Чхартишвили „подноси” јавности о свом пројекту. На тај начин књижевност постаје делом дискурсне праксе која представља метонимију актуелне културе – шоу-бизниса – чиме доводи у питање све централне поставке логоцентричног хуманизма у литератури („митове” о писцу, делу и читаоцу) и белетристику од духовне категорије своди на практичну.

Све што прати Акуњинове текстове резултат је једне крајње осмишљене и добро реализоване маркетиншке кампање која, као и у

случају настанка самих текстова, искључује сваку случајност. У том светлу многи прагматични аспекти ових остварења постају јаснији. На пример, појављивање првог Акуњиновог романа 1. априла 1999. године, односно на дан шале, јасно потцртава ироничну дистанцу која је једно од основних обележја пројекта. Она је наглашена почевши од идентитета аутора и његовог односа према својим остварењима, преко самих карактеристика текстова, па све до њихове доступности, односно рецепције.

Први Акуњинови романи проузроковали су полемику око тога ко се крије иза овог алијаса. Чхартишвили је сам разбио мистификацију јер је у шестом роману, *Жандару пику*, унео траг којим је његов идентитет разоткривен. Помоћница „неухватљивог” преваранта Момуса (Жандара пика), Мими, током једне од њихових акција у којој треба да се приближе индијском аристократи (заправо прерушеном Фандорину и његовом помоћнику Анисију), маскира се као грузијска грофица Чхартишвили. Њена маска, националност и презиме омогућили су да се у Акуњиновој позадини препозна Чхартишвили.

Ова епизода је занимљива јер илуструје начин на који Чхартишвили (Акуњин) преноси и модификује чињенице стварног света у текстуалне догађаје. Ради алузије на самог себе, аутор је искористио мотив маскирања, и то интерпретирајући га кроз двоструку жанровску перспективу. Овај мотив јавља се као карактеристичан и за крими и за детективски жанр те је и у роману *Жандар пик* он присутан преко две различите конвенције – крими (пикарске) и детективске: Момус и Мими маскирају се како би се приближили и опљачкали маскираног Фандорина и Анисија. Повезивање ових конвенција извршено је хуморно, и то преко споредног лика. Клемпави и ружни Анисије обријан је до главе и прерушен у евнуха, али му то не смета да се заљуби у Мими, тј. Грофицу. Љубав је лажна, пошто Мими жели да га искористи како би се примакла индијском принцу (Фандорину, који зна да је у питању маска), али ипак Анисије доживљава праву романсу са њом, те они завршавају у кревету. Тако је остварена гротеска, и то како синтаксички, маскирањем и спајањем карикатуралног Анисија и прелепе Мими, тако и семантички, пошто љубавна сторија, упркос свему, завршава на прави начин – тј. креветом.

Вишесмисленост у погледу литерарне референције (крими, детективика, комедија) обогаћена је још једном, њеним односом према стварности. Маска коју користи Мими сем романескне има и стварносну (метафиктивну) импликацију јер указује, не на аутора и његове активности, већ на онога ко се налази иза те маске – тј. писца. Тако је поступак остваривања фиктивног света (маскирање и његово разобличавање) пренесен и у стварност, односно помоћу њега је успостављен однос *mis en abyme* између стварности и фикције.

Избор Мими, споредне јунакиње, као носиоца ових односа упућује на везе писца и аутора, односно ироничну дистанцу која се успоставља између текста стварности и оног фикције. Чињеница из стварности није алудирана преко главног или носећег лика и/или догађаја (ни преко Фандорина или Момуса, ни преко хватања преваранта јер Жандар пик и његова помоћница успевају да се извуку из замке великог детектива), што истиче да су стварносни елементи присутни на маргинама текстова о Акуњину. Комичност ове епизоде наглашава да се преношење и модификација старносних чињеница у текстуалне елементе врши уз изразиту иронијску дистанцу јер је писац за своју маску изабрао жену, и то преваранткињу. Ако је родно њихов однос у суштој супротности, мотив преваре их ипак повезује пошто се Чхартишвилијево прикривање иза алијаса Акуњин може разумети на тај начин.

Иронична (двосмислена) дистанца између Чхартишвилија и Акуњина присутна је и у осталим аспектима њиховог односа. У *Гробљанским причама* она је одређена преко разлике између дискурзивног (истриографског и есејистичког) које припада Чхартишвилијевом писму, и фиктивног (белетристичког) чији је аутор Акуњин.

Сем тога, иронична дистанца приметна је и у основи њихових имена, тј. националне припадности што долази до изражаја на фону промена које су се десиле у Русији (Совјетском Савезу) 90-тих година прошлог века. Распад комунистичког система довео је до осамостаљивања бивших совјетских република. Чхартишвили је по свом пореклу Грузијац, који је дошао у Москву, Русију. Таква његова „националност” присутна је и у алијасу – као Грузијац по рођењу он је Чхартишвили, али је као аутор Борис Акуњин, Рус. „Двојна” националност омогућила је коришћење и поигравање руском књижевном традицијом и ироничан однос према њој. То објашњава зашто је етимолоши Акуњин повезан са бунтовником: из те преспективе он ишчитава и пише класичну руску (али и западноевропску) литературу 19. века. Чињеница да је у питању јапански знак прочитан (транслитерализован) на руски начин још више појачава ироничност, односно наглашава да Акуњин као странац (други, Чхартишвили) приступа конвенцијама ове традиције истовремено уносећи у њих и елементе свог (јапанског, тј. Чхартишвилијевог професионалног) наслеђа.

Спајање (иронизација) различитих видова идентитета (личног, професионалног, националног, књижевног и сл) присутна је и у жанровском галиматијасу који одређује Акуњинове текстове. То је назначено не само њиховом текстуром (синтаксом и семантиком) већ и маркетингом (прагматиком).

Све текстове о Фандорину Акуњин је објавио „под” издавачком кућом „Захаров.” На корицама књига из серије „Авантуре Ераста

Петровича” написано је да је сваки од ових текстова настао на основама познатих дететкивских (под)жанровских особина: „Все жанры классического криминального романа в одной серии. *Издано*: „Азazel” (1876) — конспирологический детектив. „Турецкий гамбит” (1877) — шпионский детектив. „Левиафан” (1878) — герметичный детектив. „Смерть Ахиллеса” (1882) — детектив о наемном убийце. „Особые поручения” (1886, 1889) — повесть о мошенниках и повесть о маньяке. *Скоро выйдет*: „Статский советник” (1891) — политический детектив. *А потом*: Великосветский детектив, декадентский детектив, этнографический детектив, мистический детектив, недетективный детектив и прочая, и прочая...”

У својим јавним наступима Чхартишвили (Акуњин) је појаснио зашто се баш одлучио за детективски жанр, односно полиферијацију „булеварских” жанрова. С једне стране, разлог због кога је решио да за основу свог пројекта преузме сижее ових жанрова повезан је са њиховом проскрибованомшћу у доба совјетске Русије. Наиме, Чхартишвилијева жена Ерика је велики љубитељ детективике. Међутим, своју наклоност је увек покушавала јавно да прикрије те је књиге које је читала стављала у браон папир како људи не би видели корице, односно шта чита. Зато је Акуњин желео да пише детективске текстове којих се нико не би стидео да чита у јавности.¹⁴ Тако је настао циклус о Фандорину чија је детективска основа обухватила готово све могућности ових сижеа, од шпијунских заплета до оних са серијским убицама. Тачније, Акуњин је сижее и заплете позјамио од свих „булеварских” жанрова, као што су детективика, крими, хорор, ратни, борилачки, вестерн, шпијунски и сл. Једини који није ушао у ове оквире јесте пронографски.

С друге стране, до укрштања жанрова дошло је и стога што су по Чхартишвилију сви жанрови превише уски. Зато се он, по сопственом признању, поиграо особинама 14-15 жанрова. Облике масовне културе он је изабрао сматрајући да се преко њих и у њима формира национални менталитет. Овакве литерарне алузије представљају засебни слој његових текстова доступан „филолошки” наклоњеним читаоцима.¹⁵

Иако се користи велики број различитих жанровских поступака, ипак се основа свих текстова о Ерасту Петровичу Фандорину заснива на детективици. Али, као и у случају других (пост)модерниста и код Акуњина је детективски жанр „разводњен.” Чхартишвили остварује своје наративе деконструкцијом детективике увођењем проседеа

¹⁴ Издања „Авантура Ераста Фандорина” на српском језику („Информатика”, Београд, 2004-2007) на корицама делимично преносе неведене информације.

¹⁵ Человек дня - писатель Григорий Чхартишвили (Борис Акунин). – Радио Свобода, 21.11.2006, линк се налази на сајту: http://www.memoid.ru/node/Boris_Akunin_%28Chhartishvili,_Grigoriy_Shalvovich%29

других жанрова (и оних главног тока и оних са периферије) и коришћење дискурса и хронотопа класичне деветнаестовековне литературе са изразитом иронијском дистанцом.

Акуњинови текстови веома ретко су реализовани на традиционалан детективски начин који подразумева дистанцираног или приповедача споредног лика (детективног пријатеља/помоћника) сконцентрисаног на преношење тока истраге. Они по правилу увек представљају игру, и то како на плану композиције, тако и у погледу перспективе приповедања што и омогућава уношење поступака и особина других жанрова. У Фандориновим авантурама детективски наратив је само један од сегмента текста и он се јавља тројако.

Прво, препознатљиви елементи детективног наратива (детектив, злочин(ац), потрага и решење) повезани су са блиским, али ипак нетипичним заплетима (ратним, шпијунским, завереничким и сл.). Овакво повезивање омогућено (остварено) је преко перспективе приповедања.¹⁶ У таквим текстовима увек постоји повлашћен лик из чијег се фокуса преносе догађаји, тј. који врше приповедање, при чему се све што је везано за Фандорина јавља само успут. У погледу композиције ови текстови су најближи канону јер су степенасто организовани (нрп, *Азazel*, *Турски гамбит*, *Крунисање*).

Приказивање детективских наратива из туђе и жанровски нетипичне фокализације доводи до комике. Тако је, рецимо, у *Турском гамбиту*, тачка гледишта везана за жену, и то представницу нових стремљења (руска алитерација феминисткиње) кроз чију се визуру преносе ратна дешавања. Варвара Суворова догађајима на фронту даје типично женску интерпретацију: размишља о својој тоалети, односу према удварачима и све то са аспекта ослобођене, „нове” жене која се бори за равноправност свог рода. Таква њена позиција условљава читав низ комичних ситуација. Или у *Крунисању* потрага за киднапованим Романовим и Фандоринов сукоб са његовим архинепријатељем др Линдом, слично Колинсовом *Moonstone*-у, пренесена је кроз исповест дворуправитеља Романових Афанасија Стјепановича Зјукина. Најнеобичнији пример јесте *Љубавник смрти* где је све приказано кроз дикенсовску перспективу младог „деликвента” Сењеке.

Други облик деконструкције детективских наратива у Акуњиним текстовима везана је за паралелну композицију, када се приче о Фандориновим истрагама јављају напоредо са другим причама (*Ахилејева смрт*, *Жандар пик*, *Декоратер*). Детективски сегмент је у том случају реализован на принципима класичне школе и преноси детек-

¹⁶ Треба нагласити разлику између перспективе и дискурса приповедања. Под перспективом подразумевамо визуелни, идејно-идеолошки и емотивни, речју жанровски фокус (фокализацију) кроз коју се догађаји приказују. Дискурс је говор преко кога је та перспектива остварена. Акуњинови текстови разнолики су у погледу перспективе, али униформни на плану дискурса с обзиром на то да је говор у њима онај деветнаестовековни.

тивове поступке током истраге. Али, упоредо са њим, у виду засебне целине (*Ахилејева смрт*), паралелних поглавља (*Жандар пик*) или уметнутих сегмената (*Декоратер*) преноси се и други наративни ток који је увек одређен поступцима кримија. Ове линије су у сваком смислу супротстављене детективској. Сижејно, оне приказују припремање и извршавање злочина, док су у погледу перспективе увек повезане са злочинцем као приповедачем (плаћеним убицом – *Ахилејева смрт*, пикаром – *Жандар пик*, серијским убицом – *Декоратер*) и предочене унутрашњим говором (исповешћу, доживљеним говором или унутрашњим монологом). Њихова другост у односу на детективски слој наглашена је и графостилематички јер су просторно и/или визуелно (преко фонта) одељене од њега. У паралелним наративним токовима објашњава се мотивација и разбија мистериозност злочина те је Фандоринова улога (у детективском току) не толико везана за откривање идентитета починиоца колико за његово хватање.

Најнеобичнији пример деконструкције паралелне комозиције приметан је у романима *Љубавница смрти* и *Љубавник смрти*. Иако се они дешавају симултано, са јасним алузијама да су у питању истовремени догађаји, две приче су разбијене у два засебна романа.

Трећи облик присуства (деконструкције) детективног наратива приметан је у текстовима организованим на принципима прстенасте композиције (нпр. *Левијатан*). Прича о истрази јавља се као оквир који засвођује текст, док његову „унутрашњост” чини више жанровских варијетета. Веза између њих остварена је на тај начин што ликови из оквира мењају своју функцију у унутрашњим причама, те се Фандорин, од главног маргинализује у споредни лик, а осумњичени или споредни ликови постају приповедачи. Сем тога унутрашње приче функционишу као трагови за ону оквирну јер прикривају идентитет починиоца.

Као и код паралелне композиције, и у случају прстенсте разлика између оквира и унутрашњости наглашена је како у жанровском тако и у наративном погледу. Оквир је начешће приказан из перспективе дистанцираног, ауторског приповедача док су унутрашње приче увек повезане са неким од ликова. Норме прстенасте композиције су овде доследно спроведене јер се као приповедачи, у оквиру унутрашњих прича појављују и други ликови, сем онога из чије се перспективе врши приповедање. Уметнуте приче унутрашњих прича реализоване су или дијалогски, кроз разговор више ликова, или интертекстуално, цитирањем других текстова (изјава, новинских чланака и сл.). Отуда се у унутрашњости појављују не само жанрови из мистериозне жанровске области (детективски,¹⁷ крими и сл.) већ и љубавни, еписторал-

¹⁷ У *Левијатану* једна од унутрашњих прича везана је за комесара Гоша и у њој су јасно уочљиве елементи полицијске процедуре. Услед тога и (под)жанровски али и наративно (догађајно) приче о два детектива, Фандорину и полицајцу, функционишу као антиподи, нарочито ако се има у виду чињеница да је комесар један од учесника десетоструког злочина.

ни, небелетристички (новинарски) и ванлитерарни (историјско-енциклопедијски).¹⁸

Без обзира на то на који начин су композиционо, жанровски или приповедно реализовани, оно што је заједничком свим Акуњиним текстовима о Фандорину везано је за изразиту иронијску дистанцу приповедача и комику. Иронична интонација приповедања може се узети као карактеристична одлика наративног дискурса 19. века, односно такозваног ауткоријалног приповедача који не само да је причао причу већ је и коментарисао оно о чему говори истичући своју непоузданост, односно делимично знање.¹⁹

Иронизација и комични ефекти остварују се и уношењем аутентичних цитата (новинских чланака, писама, извештаја и сл). Њихов однос према тексту у који се умећу је двострук. С једне стране, ови документи, нарочито цитати из новина, су графостилематични, тј. приказани у другачијем формату од интегралног текста. Они имају „облик” фотокопије страница медија из кога се преносе чиме наглашавају своју аутентичност. Тако се разбија „визулена” униформисаност текста и појачава документаристичка илузија.

С друге стране, изгледом цитата истакнута је и њихова садржинска „другост”, и то на ироничан начин. Иако они преносе неке од најбитнијих информација у вези са случајем на коме детектив ради, дискурс којим су предочени одудара од оног интегралног задржавајући „дух” 19. века. Наиме, новински чланци, писма, извештаји и сл. својим говором јасно су одељени од оног литерарног (препуни сензационализма, емоција, експлицитних, често потпуно погрешних ставова аутора) те зато, мада преносе најважније информације, оне су прикривене копреном лажног говора.

Овакав двоструки смисао који цитати имају у тексту присутан је и у погледу њихове функције у истрази. Њихово фототипско уношење често подразумева да исечак, уз текст који непосредно извештава о случају на коме детектив ради, доноси и неки други, успутни, који није могао бити одстрањен јер би се његовим избацивањем окрњио и онај примарни. Али њихова физичка маргинализованост компензује се на смисаоно плану пошто они постају кључни елементи истраге: споредни текстови баве се темама које немају везе са злочинном, али ипак преносе кључеве помоћу којих је мистерију могуће разрешити.²⁰

¹⁸ Нпр. опис брода у писму Рециналда Милфорд-Стоукса у *Левијатану*.

¹⁹ Нпр. „А о чему је размишљао Петар Парменович Хуртински – то само Бог свети зна. Његове су се мисли, наиме, кретале одвећ тајанственим путањима.” Борис Акуњин, *Ахилејева смрт*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 15.

²⁰ У *Левијатану*, на пример, комесару Гошу случајно из фасцикле испада исечак из новина са два текста: једним о десетоструком мистериозном убиству у кварту Ри де Гренел и други о вакцинацији против колере у Паризу. Упаво овај потоњи текст омогућава Фандорину да разоткрије начин извршења убиства и идентитет злочинаца.

У сличној позицији могу се наћи и цитати текстова ликова. Код њих за истрагу није битан смисао (синтакса и семантика) коју текст преноси већ његови прагматични аспекти: идентитет аутора, датум објављивања (писања), медиј у коме се појављују и сл.

Као још један облик остваривања комичних ефеката цитатношћу могу се навести преношења (травестије) сцена из драмских и филмских комедија. Рецимо, „Драма *Ревизор*, нема сцена, ошамућено помисли Варја видевши како у вратима израста и кочи се у месту крупни жандарм. Ераст Петрович и Мизинов истурише напред револвере. Генералово лице било је љуто, титуларног саветника – несрећно. Собољев беше раширио руке и остао тако слеђен. Мића Гридњов је зинуо и трептао својим дивним трепавицама. Перепјолкин је подигао руку да поново закопча оковратник и заборавио да је спусти.”²¹

Или слеп-стик сцена из „Бројаница од жада” у којој од морфијума мамурни Фандорин савладава злог грофа Хруцког: „У самого Фандорина в руках ничего кроме злополучных чёток, увь, не было. От первого броска стальной змеи он кое-как увернулся, но едва не грохнулся наземь и отскочил назад ещё на несколько шагов. Всё, дальше пятиться было некуда – стена. Эраст Петрович взмахнул чётками, описав в воздухе свистящую восьмёрку. Пусть враг думает, что у него в руках тоже цепочка – поостережётся лезть. Но от взмаха замечательно прочная и надёжная нитка, продукция товарищества «Пузырев и сыновья», лопнула, и каменные шарики самым бесславным образом посыпались во все стороны. Чёрный человек сделал шажок вперёд, готовясь к решительной атаке. Слушая, как рассекает воздух смертоносная цепочка, Эраст Петрович вспомнил похвальную даосскую максиму: «Сила духа побеждает меч». Жаль только, что в фигуральном смысле. Но попробовать стоило, тем более что ничего другого в этой ситуации не оставалось. Фандорин собрал воедино расплзающуюся ткань духа, выставил перед собой мягкие, будто ватные руки, и в тот самый миг, когда противник ринулся в атаку, произнёс магическое слово «чжэнь», обозначающее духовную силу (ибо на телесную уповать не приходилось). Сработало! Чёрный человек повёл себя, словно сорвавшаяся с ниток марионетка: всплеснул руками, одна нога непонятным образом выехала вперёд, другая взметнулась кверху, и китаец с тошнотворным треском ударился затылком о булыжник мостовой.”

Ипак, оно што је заједничко свим текстовима и дискурсима који се појављују у Акуњиновим описима Фандоринових авантура јесте њихова изразита и иронична повезаност са текстуалним и дискурсним праксама 19. века. Сви приповедачи (као и јунаци), од синтаксичког

²¹ Борис Акуњин, *Турски гамбит*, превела Залта Коцић, Београд, 2004, 171.

склопа, преко ситлистике до идеологије, говоре кроз ове праксе. Анахроност таквог приповедања избегнута је „филолошким” алузијама. Говор је увек на граници пародије познатих класика (официјалне или маргиналне књижевности), али и сами догађаји деветнаестог века, без обзира на сву своју аутентичност, приказани су са израженим референцама на акутелне. Може се рећи да приповедачи преко свог говора и хронотопа, иако је у питању крај 19. и почетак 20. века приказују културу двадесетог. У том смислу су дискурс и хронотоп 19. века само маске оног с краја 20. и почетка 21. века.

Сви Акуњинови текстови посвећени су 19. веку добу када је „књижевност била велика, вера у напредак безгранична, а злочини су извршавани и решавани са елеганцијом и укусом.”²² Русија је у другој половини 19. века доживела другу најзначајнију реформу (тзв. „реформе одозго”) након оне Петра Великог. 1861. Алексеј II је ослободио сељаке који су имали робовски положај и либерализовао централизовану валст и економију, увео изборе, укинуо привилегије, основао судове и закон пред којим су сви једнаки, озаконоио пороте за компликоване случајеве, као и адвокате одбране који су се са тужилаштвом борили за гласове пороте, отворио основне школе за сву децу без обзира на сталез или еничку припадност, омогућио женама и Јеврејима више школовање и аутономију универзитета.²³

Велике слободе омогућавале су свима да изађу и поново се врате у земљу. Новине, магацини и књиге биле су слободне од цензуре што је довело до тога да су текстови из овог периода у Русији били најполемичнији од свих осталих, европских или америчких. Руска култура цвета у музици (Чајковски), књижевности (Чехов, Достојевски, Толстој, Тургенев), позоришту (Станиславски). Економија јача, долази пуно страних инвестиција, као печурке ничу банке, изграђује се инфраструктура, сељаци постају радници, гради се транс-сибирска железница која повезује по први пут европски и азијски део Русије. Нови капиталисти замењују стару и банкротiranу аристократију, али се појављују и нова транзициона раслојавања, корупција, привилегије, искоришћавања и сл.

После убиства Алексеја II 1881. поново се уводе рестрикције, што условљава постреволуционарно разочарење и апатију, али су покренуте реформе биле незаустављиве. Ипак, оне неће довести до демократских промена већ ће револуцијом из 1917. означити смену аристократског бољшевичким апсолутизмом.

Без обзира на све историјске импликације, у посткомунистичкој Русији период о коме је реч и у коме Фандорин ради доживљава

²² Ова посвета налази се на унутрашњој страни корица сваке од Акуњиних књига о Ерасту Петровичу Фандорину.

²³ С. Ф. Платонов, *Учебник Руской истории*, Ст. Петербург, 1994, 371.

се попут златног доба, а смене државних бирократија (у оквиру породице Романових) повезују се, нарочито од стране западне критике,²⁴ са стањем и променама током председничких мандата Јелцина, Горбачова и Путина (Медведева).

Акуњин овом периоду приступа постмодернистички. За оквире својих текстова он узима стварне историјске догађаје (појављивање ниҳилиста-атентатора као најављивача револуције, руско-турски рат, крунисање... и сл.) али их приказује кроз конвенције неисторијских жанрова и то тако што историјске апорије (нпр. смрт „Белог генерала”, смену московског гувернера и сл.) разрешава помоћу њих.

На тај начин Акуњинови текстови улазе у оквире онога што је Линда Хачион дефинисала као „историографска метафикција.” У њиховој основи налазе се стварни догађај, и то, по правилу, нека апорија историје која се фиктивно разрешава имагинативом реконструкцијом. Али, разбијање апоричности (демистификација) није повезана само са историјом. Она је истовремено окренута и разобличавању текстуалних стратегија и „огољавању” дискурсних пракси карактеристичних за период о коме је реч.

Метафикција се у текстовима о Ерасту Петровичу манифестује на више начина. Пре свега, она подразумева коментаре који рефлектују приповедачеву самосвест о конвенционалности приче коју приповеда, односно туђим текстовима које уноси. Зато је интертекстуалност други показатељ метафикције која је, сем цитирањем и коментарисањем аутентичних небелетристичких и ванлитерарних текстова, обележена и укрштањем детективског (класичне школе) са другим жанровима.

Историографско-метафиктивна својства Акуњинових текстова означавају да се Фандорин не креће само историјским већ и текстуалним хронотопом 19. века. Овај потоњи обухвата како класике руске и светске литературе, тако и говорно и текстуално устројство осталих медија дискурсних пракси овог периода.²⁵

Данилкин Лев²⁶ истиче да Фандорин који обитава у познатим текстовима руских класика, исте усваја потпуно другачије. Шта је за читаоце образоване на овој литератури драматично, за њега је траг; психолошки детаљ је чињенични доказ, а пејзаж који је у складу са

²⁴ Видети: Leon Aron, „A champion for the bourgeoisie: reinventing virtue and citizenship in Boris Akunin's novels,” *National Interest*, The Spring, 2004, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2751/is_75/ai_n6076395

²⁵ Критика, нарочито руска, наводи да је Акуњин привукао публику тиме што је свог хероја сместио у познати романескни простор класичне руске литературе. То је и сам Акуњин признао: “Я беру классическое литературное произведение, вбрасываю туда труп и пишу детектив.” Гай Д. Борис Акунин “подбросил труп” Нью-Йорку. <http://www.sem40.ru/famous2/m1749.shtml>

²⁶ Данилкин Лев, „Убит по собственному желанию. Послесловие,” Б.Акунин, *Особые поручения*, Москва, 2000, 313-318.

ликом, само место преступа. Аутор наводи да је на тај начин класична литература пренесена у детективски (булеварски) жанр и добила сасвим ново светло и смисао. Јер оно што је некада било основно обележје реалистичког писма сада постаје делом загонетке. Типични поступци реалистичког дискурса (детаљна карактеризација, описи пејзажа, друштвено-економских и сл. особина) не служе ради стварања ефекта реалистичности већ су укључени у наратив загонетања и одгонетања. По Леву у томе се огледа Акуњина оригиналност пошто је проседе једног правца, и то оног класичне вредности, пренео у потпуно други оквир. Реализам се не остварује као друштвена или психолошка слика, већ као део детективског са низом назнака (референци) на корпус на коме почива, и то почевши од слике „духа епохе” до појављивања великана 19. века и њихових рођака и пријатеља (нпр. породица Романових).

Детективски жанр је увек био поиман кроз призму реализма, и он се по правилу везивао за плаузибилност приказаних ликова и догађаја. Акуњин је отишао корак даље јер се према реализму односи као према литарарном наслеђу, односно једној од класичних дискурских пракси књижевности. Преиспитивање реалистичких могућности и граница (експлицитно – коментарима, и имплицитно – спајањем са конвенцијама детективике) основа је прогресивне пародије текстова о Фандорину.

Тиме се уноси дистанца између аутора и конвенција које користи и помера референција текста. Акуњин не користи реалистичке поступке само ради поигравања деветнаестовековним традицијама већ дистанца у њиховој употреби сведочи о увођењу актуелности. Остаје утисак да Чхартшвили, као што користи алијас Акуњин како би маскирао себе, исто чини и са конвенцијама реализма. Оне не служе једино ради преношења историјског и дискурсног хронотопа 19. века већ и да би се истовремено алудирале (маскирале) водеће дискурсне праксе с краја 20. и почетка 21 века.

Пошто је све смештено у раздобље такозваних реформи одозго, текстове о Фандорину одређује хронотоп високих државних кругова који су приказани у процесу транзиције. Чак и када је о криминалу реч (а он је по правилу повезан са простором Хитровке²⁷), ситуација је иста, јер су у питању злочинци и преступи „великог калибра” који угрожавају наведене кругове, односно саме реформе (мегаломански

²⁷ У XIX и на почетку XX века једно од најозлоглашенијих места старе Москве. Била је у источном делу централне зоне... Пијаца је добила име по генерал-мајору Николају Захаровичу Хотрову зато што је настала на једном од плацева које је генерал поседовао у том делу града... Хитровка је ликвидирана 1923. а тридесетих година XX века на месту саме пијаце подигнута је школа. Борис Акуњин, „Појмовник,” *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман*, превели Милена Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006, 291.

злочини, светске завере, отмице Романових, серијске убице и сл.). Зато је присуство политике наглашено а целокупна слика више него алузивна у погледу односа према актуелним дешавањима у Русији и уопште савременом свету.

Концет великог, тј. класичног детектива представља изузетно ефикасно средство за приказивање наведених карактеристика. Својом ексклузивношћу, класични детективи увек су били везани за високе друштвене слојеве с обзиром на то да су се бавили изузетно деликатним и сложеним злочинима које официјалне снаге нису могле да реше и који су увек били у вези са највишим друштвеним сферама. Детективска ексклузивност не подразумева само могућност уласка у највише слојеве, већ означава и потпуну независност од њих (принцип приватности). Такође, детективи су способни и за кретање злочиначким или непријатељским круговима о којима су имали подједнако знање као и о оним највишим. Велики детективи увек су представљали спону између антагонистичких друштвених појава приказујући често да граница између њих није тако чврста и јасна како на први поглед изгледа.

Акуњин је у много чему отишао корак даље од класичне детективске школе. Узимајући за оквир својих текстова руске и светске класике 19. века он је анулирао раскорак који је постојао између наведеног детективског поджанра и реалистичког правца. Аутори класичне школе су експлицитно и имплицитно инсистирали на реализму, али не у смислу књижевног правца већ као принципу мотивације ликова и догађаја. Акуњин реализам тумачи као облик дискурсне праксе књижевности те своје текстове конципира управо на овакав начин.

Међутим, реализму он приступа ретроспективно те је у његовој употреби приметан нанос херменеутике. Он заправо реализам тумачи и приказује из перспективе актуелности те је таква интерептација део постмодернистичке пародије. Јер, сем као стваралачки концепт обликовања грађе, реализам је присутан и као онај остварен пошто велики део Акуњиновог писма почива на цитатима и алузијама пасажа познатих 19-вековних текстова и/или дискурса.²⁸

Два примера су довољна као потврда.

Цитат који упућује на почетак *Мајстора и Маргарите*:

²⁸ Акуњинови заплети алудирају на Казуо Ишигуроа, приповедач *Љубавнице смрти*, сироче Сењка подсећа на Оливера Твиста (што је и поднасловом истакнуто: дикенсовска прича), цео први део *Дијамантске кочије* је алузија на *Младог капетана* Рибникова Александра Куприна. У *Азазелу* се појављује и референца на Ану Каренину јер роман почиње самоубиством из 1876. када је и Ана себе убила. У *Левијатану* се преноси сегмент из новина који је потписао G. du Roy, што је алузија на новинара Georges Duroya из Мопасанове приче „Бел Ами”...

„У понедељак 13. маја 1876. године, тек што беше избило два сата по подне пролетње свежег и летњег топлог дана, у Александровском парку се, пред више сведока, збивало нешто крајње необично, што се није уклапало ни у шта очекивано.”²⁹

Алузија на реалистички дискурс: „У Племићки сабор се 18. фебруара увече сјатила заиста читава Москва. Време беше весело, разуздано – покладе. У граду који се већ уморио од дуге зиме, празновало се готово сваки дан, али су се организатори данас нарочито потрудили. Читаво белоснежено степениште дворца било је у цвећу, напудерисани лакеји у ливрејама боје пистаћа ломили су се да прихвате с рамена забачене бунде, пелерине и крзнене огртаче, из сале су допирали чудесни звуци мазурке а у трпезарији су замамљиво звецкали кристал и сребро – тамо су постављали столове за банкет.”³⁰

Посебно су замиљиви романи *Љубавница смрти* и *Љубавник смрти*. Први је приказан преко укрштања текстова – извештаја цинкароша и дневника главне јунакиње Колунбине, а други кроз сленг јунака-приповедача Сењеке.

До нарочитог изражаја реалистички дискурс прочитан из перспективе с краја 20. и почетка 21. века долази не само у приповедачевом већ и у говору ликова. У питању су аутентичне реплике које одређују карактер(изацију) ликова, било да припадају вишим или нижим слојевима. Потоњи говор је и посебно занимљив, али и егземпларан јер указује да је у питању свесна (интерпретативна) примена реалистичког метода. Социолект који се јавља код Акуњина далеко је слободнији од ауторове цензуре у односу на реалистички с обзиром на то да се сиров преноси, обилује вулгаризмима и жаргоном, али таквим да они одају устисак аутентичног 19-овековног. У њему је Акуњин померио само границу цензуре, али га је стилски и садржински приказао као аутентичан:

„Нико не таламбаса... За то нема да ти цвили. Ко да смо ми тупације. Ма и да накалиш ту твоју чукарицу. У чему је, бре, квака? Шта глумаримо овде? Муда нам отекоше, само гаће цепамо од седења. Не мож' да циркаш, не мож' кове да чешкаш. Пустићемо корење.”³¹

Овакав однос према традицијама 19. века приметан је и у концепту великог детектива. Ераст Петровић је центар свих текстова „Авантура”, али није у средишту пажње (дискурса) с обзиром на то да је приповедање веома ретко блиско њему, већ је начешће из перспективе неког другог лика, и то споредног.

²⁹ Борис Акуњин, *Азazel*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 5.

³⁰ Борис Акуњин, *Жандар ник*, *Посебни задаци*, превод Славица Ђукић, Београд, 2005, 70.

³¹ Б. Акуњин, *Крунисање*, *Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005, 145.

Борис Акуњин је, како сам каже, желео да створи националног хероја на кога би млади могли да се угледају јер у Русији последњих 200 година није било таквих јунака. Зато је и свој руски мит ставио у оквире краја 19. и почетка 20. века. Отуда Фандорина Евгений Белжеларский,³² назива не само суперменом-криминалистом већ и ходајућим друштвеним експериментом (ходячий социальный эксперимент).

Лик дететкива, без обзира на поджанр (школу) у којој се појављује, своје типичне одлике добија на основу посебних обележја у погледу изгледа, карактера, ексцентричности, идеологије (светоназора), метода и пратиоца. Пошто Акуњинови текстови настају као постмодернистичко читање, односно интерпретација текстова класичне детективике, то је и у особинама Ераста Петровича Фандорина приметно присуство многих великих дететкива. Може се рећи да је он настао карикатуралним пренаглашавањем (пародирањем) традиционалних особина класичних детектива.

Критика Фандорина одређује као Шерлока Холмса руске империје на основу његових интелектуалних способности, аристократских, тј. центлментских манира и детекције која се базира на анализи спољашњих информација. Сам Акуњин наводи да је више познатих ликова из књижевности послужило као прототип за Фандорина. Један од њих је Чатски, Александра Грибоједова од кога је Фандорин преузео осећај дужности, тј. да служи случајевима а не појединцима. У њему су приметни и наноси Андреја Болконског (из *Рата и мира*), принца Мишкина (*Идиот*) и Печорина (*Јунак нашег доба*). Али ни чувени Џејмс Бонд није занемарен јер је Фандорин не само велики заводник већ се користи и најнапреднијим научним достигнућима (тзв. геџетима) 19. века у решавању својих случајева, као што су и заплети у којима се појављује неретко шпијунски. Ипак, несумњиво је да је за генезу овог лика најзаслужнија детективска традиција.

Ераст Петрович Фандорин³³ већ својом појавом означава не-обичност у односу на просек. По мерилима 19. века он је висок (1, 78 метара), широких рамена и атлетске грађе коју одржава редовном гимнастиком, односно, након повратка из Јапана, свакодневним вежбањем борилачких вештина. Коса му је црна (у каснијим текстовима смеђа), плаве су му очи, носи танке бркове фазониране нагоре.³⁴ Обла-

³² Эрастомания, Литература / Проект, Но. 14 (460) 24 марта 2006, www.itogi.ru

³³ „Открива завере, мајстор за тајне истраге. Ордења и медаља има као на флаши од шампањца... И у Турској се истакао, и у Јапану, и у Европу путовао на посебне задатке... „Изузетне способности за вођење деликатних тајних послова, нарочито оних који захтевају дедукцију у истрази” (из досијеа Фандорина, Борис Акуњин, *Жандар тик, Посебни*)

³⁴ Фандорин ликом подсећа на Хју Гранта кога је Чхартисвили желео за глумца свог детектива. Фоторобот Ераста Петровича могуће је погледати на www.fandorin.ru (превод Славица Ђукић, Београд, 2005, 54).

чи се по последњој моди и личи на модел из париских модних магази-на.³⁵ Увек је у рукавицама, шеширу и дугом огртачу са елегантним штапом за шетњу у коме је оштра сабља. Привлачи жене и фаталан је за многе од њих.

По својим особинама, манирима и пореклу Фандорин је јако близак Лорду Питеру Вимсеју, Дороти Сајерс, атлетском, шармантном и паметном аристократском плејбоју. Нота плејбојства је присутна не само у Ерастовом честом мењању партнерки већ и у његовој љубави према аутомобилима и опсесији инжењерством (свој пут у САД он користи и како би стекао диплому из ове области).

Иако је читав Фандоринов изглед необичан (ексцентричан), нарочито се издвајају његови седи залисци, замуцкивање (праћено руменилом) и вештина у борби, било са, било без оружја. Док су залисци и замуцкивање³⁶ резултат типичне физичке „аномалије” присутне код свих великих детектива (нпр. изразита висина и мршавост Холмса, дебљина Неро Вулфа, низак и здепаст раст Поароа и сл.), дотле је мајсторство у борилачким вештинама нешто што га раздваја од њих.

Треба напоменути да многим детективима класичне школе спретност у борби није страна (нпр. Дипен и Холмс). Међутим, код Фандорина она је много више од показатеља физичке агилности и спремности. Иако огромне снаге, коју до свог пута у Јапан Ераст Петровић негује гимнастиком и дизањем тегова (*Левијатан*), тек ће боравак у земљи излазећег сунца одредити њен прави смисао. Савладавањем вештина нинџи Фандорин ће научити да њихово практиковање и свакодневно вежбање не означава усавршавање физичких предиспозиција већ представља средство ка досезању духовне равнотеже и савршенства.³⁷

Пут у Јапан омогућава Фандорину да сазри (што је у складу и са тенденцијом ка саги која одређује „Авантуре Ераста Петровића”) и

³⁵ „Као да је сишао са слике париског часописа који пева хвалоспеве моди за летњу сезону 1882. године: одело од кинеске сирове свиле светлопешчане боје, шешир широког обода од италијанске сламе, зашиљене ципеле с белим камашнама и сребрним дрикерима, у руци - отмен штап с такође сребрном главом. Ипак, пажњу није привлачила толико путникова гиздава одећа колико импозантна, могло би се чак рећи ефектна спољашњост. Млади човек био је висок, витак, плећат, овај је свет посматрао бистрим плавим очима, необично су му пристајали танки, засукани брчићи, а на црној, уредно зачешљаној коси истицао се један детаљ – интригантно се на залисцима преливала сребрним сјајем.” Борис Акуњин, *Ахилејева смрт*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 7.

³⁶ 24. 9. 1876. Фандорин је требало да се ожени седамнаестогодишњом Елизаветом Александровом, ћерком тајног саветника фон Еверт-Кољокољцева. На дан свадбе, међутим, она је погинула од пакета-бомбе који је у дом тајног саветника послала леди Естер. Видети роман *Азazel*.

³⁷ „Суштина је у томе да су физичке вежбе код њих Европљана спорт, а код нас – пут ка духовном самоусавршавању.” Борис Акуњин, *Левијатан*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 74

коначно изгради свој светоназор, тј. препознатљиву идејно-идеолошки однос према свету.³⁸ Он долази у тренутку великог потреса – непосредно након убиства супруге – и обележен је како у његовим физичком тако и у духовном смислу.

Ако су записи и замуцкивање ознака велике личне трагедије која иницира промену, Конфучијеве изреке што прате Фандоринову дедукцију и бројанице од жада од којих се не раздваја, показатељ су његове источњачке духовне оријентације. Треба поменути да је промена приказана изузетно успешно, тј. мотивисано, пошто је већ у почетним романима (*Азazel*, *Левијатан*), тј. до одласка у Јапан, Фандорин за духовна упоришта (савете) узимао максиме познатих 19-овековних „философских” приручника.³⁹ Боравак на Истоку помоћи ће му да емотивно зацели (у Јапану он сусреће другу велику љубав, Мидори), пронађе идејно-идеолошко упориште и усклади своје физичке и духовне снаге.

Фандоринов светоназор је једна од најупечатљивијих особина која га раздваја од осталих типова детектива (било класичних, било *hard-boiled*). Као и сви велики детективи и он је изразит индивидуалиста који доследно брани своју независност. Каријеру започиње као члан полиције, а затим постаје званичник за специјалне задатке и по томе подећа на Сименоновог Мегреа.

Али, и њега као и Чендлеровог Марлоа и Ераста руковиди сопствени приватни код. Међутим, за разлику од америчког колеге у чијој се основи налази егзистенцијализам, темељ Фандориновог кода је источњачки: „...ја сам одавно разумео: живот и није ништа друго до хаос. У њему нема ама баш никаквог реда, а ни принципа... Ја имам принципе. Али то су моји властити п-принципи, који су смишљени за мене, а не за цео свет. Нека света, нека иде својим путем, а ја ћу својим. Онолико колико је то могуће. Властити принципи... то није жеља да се уреди цела васељена, већ покушај да се некако организује простор у непосредном о-окружењу. Али ништа више от тога. И чак ми ни то мало не успева најбоље.”⁴⁰

У том смисли у Фандорину приметни су наноси свих школа детективике: окружење, изглед и манири су класични, веза са полици-

³⁸ Концепт Фандорина као лика у развоју нетипичан је за детективске текстове ма које школе у којима се детективи увек појављују као оформљене личности.

³⁹ На пример, спремајући се за долазак Брилинга, свог првог учитеља у детективској професији, Фандорин у својој скромној соби на столу оставља књиге: *Философски есеји* Дејвида Хјума и *Белешке париског детектива* Жана Дебреа, односно *Упутства за правилно дисање првог брамана г. Чандре Цонсона*, по коме је сваког јутра радио гимнастику за јачање духа. (*Азazel*, 63). Исту литературу он цитира и на својој пловидби „Левијатаном.”

⁴⁰ Б. Акуњин, *Крунисање, Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005, 231. Примећује се да је Фандоринов светоназор непосредно изведен из смисла који је назначен у одредници *акунин*.

јом, тј. државом (а поново самосталност) су из полицијских процедура, приватна пракса којој се касније окреће је иста као у *hard-boiled*, а сам светоназор представља „микс” (постмодернистичку интерпретацију) класичне школе, *hard-boiled*а и јапанске филозофије са јасним референцама на деветнаестовековне руске идеологије, интелигенцију и нихилизам пре свега.

Трансформација коју Ераст доживљава у Јапану приметна је и на жанровском плану пошто од *Ахилејеве смрти* текстови о Фандорину обилују борилачким елементима. Сем тога он добија и свог верног слугу, здепастог бившег јакузу Масу. Тиме у сваком смислу, како конвенционалном (пар детектив-његов пријатељ), тако и личном, унутрашњем, обликовање Фандорина као великог детектива бива заокружено. Друга битна промена десиће се након *Државног саветника* када Фандорин, схватајући да је услед промене на челу Москве, тј. Русије, немогуће часно, односно без уплива политике, вршити државне послове, напушта полицију и постаје приватни детектив.

Све ове промене уочљиве су и у Фандориновом методу. У *Азазелу* Фандорин се учи основама дедуктивног метода.⁴¹ Његов учитељ Иван Францевич Брилинг, чувени инспектор за специјалне задатке, један је од завереника тајне организације и од њега Фандорин поима два препознатљива, интелектуална и дискурсна, обележја. С једне стране то је „аналитички говор” (анализа по ставкама: „под један, под два...”) што ће постати нераскидиви део не само Фандориновог већ и дискурса приповедача и свих осталих ликова.⁴² С друге стране, од Брилинга Фандорин се учи и интуицији: „то је у нашем послу најважније. Још не знаш како ће се ситуација развијати, али предосећај ти говори које мере треба да предузмеш.”⁴³

Фандоринов метод, као и његов изглед и понашање, такође представља спој и пренаглашавање аналитичких својстава класичних детектива. У првом реду реч је о абдукцији с обзиром на то да је он у стању да на основу једва приметних спољашњих особина реконструира (претпостави) информације битне за одређене ликове, тј. догађаје. Овакве дипеновске (холмсовске) способности наглашене су не само имплицитно, коришћењем истих поступака као и наведени детективи, већ и експлицитно, описивањем сцена које несумњиво упућују на Поа и Дојла. На пример, у *Левијатану* је описана сцена у којој

⁴¹ „Реконструкција опште слике на основу ситних детаља. Ту је најважније не претерати, не извући неправилан закључак ако информације дају могућност различитог тумачења.” Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 64.

⁴² Нпр. „Ераст Петровић одмах ће нам открити ко је тај Јуда. Рећи ће „то је под један, то је под два, то је под три” и – готово.” Борис Акуњин, *Државни саветник*, превели Олга Кирилова и Дејан Михаиловић, Београд, 2005, 75.

⁴³ Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 64.

Фандорин седи на палуби са Кларисом Стамп и само на основу погледа на путнике сазнаје најбитније о њима. Али не само то, он може: „много тога да вам кажем о човеку чак и везаних очију, према звуцима које производи и по мирису.”⁴⁴

Фандоринова абдукција засновано је на два поступка: деду-кцији и пројекцији. Дедукција подразумева закључивање на основу прикупљених информација (трагова) док пројекција „означава преношење аналитичких творевина ума у практичну фазу.”⁴⁵ Али, абдукција на основу спољашњих информација само је део Ерастовог метода. Други, подједнако битан, и за велике детективе такође карактеристичан, везан је за психологију. Фандорин у свим случајевима на којима ради покушава да пронађе мотив који је преступника нагнао на злочин услед чега ликови са којима се сусреће, односно он сам, своје поступке одређује као психолошке. Ипак, за разлику од других великих детектива, психологија којом се Фандорин служи ближа је Дипеновом (романтичарском) уживљавању него ли расуђивању на основу типа личности. Мистични аспект овог поступка посебно ће доћи до изражаја након његовог повратка из Јапана где Фандорин долази у контакт са вештинама и филозофијом нинџи те ће уживљавање у ликове али и предмете попримити облик источњачког стапања бивства. Осим тога, у клану Мидорине нинџа породице Момоћи, Ераст учи и вештину нинџа помоћу које је могуће на основу црта лица прочитати судбину, прошлост и будућност „субјекта.”

Трећа страна Фандориновог метода повезана је са његовом необичном срећом која га прати у свим коцкарским играма⁴⁶ и она је блиска такозваним „*Nad I but know*” детективима. Реч је о аналитичкој интуицији о чијем значају Фандорин учи од свог првог учитеља, с тим да је код Фандорина иста обогаћена хазардерском нотом. То ипак искључује случајност у процесу „генерисања” решења јер представља непосредно преношење сцена у којима детектив баш помоћу коцке савладава своје противнике, тј. приморавајући их на пораз долази до битних информација. Такво преокретање пуког случаја (што јесте у основи хазарда) у наклоност фортуне може се узети као још један показатељ дистанце (пародије) кроз коју су поступци класичне школе приказани.

⁴⁴ Борис Акуњин, *Левујатан*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 58.

⁴⁵ Борис Акуњин, *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман*, превели Милена Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006, 192-3.

⁴⁶ „Поседујем, господо, редак дар: невероватно ми иду од руке хазардне игре. Необјашњив феномен. Већ сам одавно навикао. Очигледно је цела ствар у томе што је мога покојног оца једнако невероватно хтео малер. Добијам увек, коју год игру да играм, и зато их не подносим.” Борис Акуњин, *Ахилејева смрт*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 35. На тај начин Фандорин умногоме подсећа на Пушкиновог Хермана што је и Акуњин нагласио у *Дијамантским кочијама*.

Пародирање поступака класичне школе до нарочитог изражаја долази у односу између детектива и његовог пријатеља, односно Фандорина и Маса. Класичну школу одређује препознатљив пар детектив и његов пријатељ, који је још од Поовог конципирања означен као спој супротности. У Акуњиновом случај спој ова два лика је у погледу супротности доведен до крајњих граница, што ипак не искључује и њихову блискост.

Највећа разлика односи се на њихов изглед: Фандорин је висок и леп, насупрот Маси који је низак и буцмаст. Али, и једна и други су изузетно спретни у борби голим рукама, односно хладним оружјем (и то превасходно реквизитима нинџи). Сем тога, детектив и његов пријатељ облаче се потпуно различито – детектив изразито европски, и то по најновијој моди, а пријатељ традиционално, и то у духу далеког истока – кимона и папуче од дрвета. Маса је и велики прождрљивац, за разлику од уздржаног Фандорина. Њихова појава, као спој две различите културе, изазива комичне ефекте, нарочито пошто се приказује кроз визуре других ликова-приповедача.⁴⁷ Али, Маса је искоришћен и као спона (мотивација приказа) живота нижих слојева пошто је за Фандорина везан онај највиших.

Треба нагласити да је избор Јапанца за Фандориновог пратиоца изузетно ефектан и вишеструко мотивисан. Он је директно условљен Ерастовим боравком у Јапану где детектив успева да Масу, тада младог јакузу, спаси сигурне смрти и трајно веже за себе. Али, у избору Јапанца за детективовог пријатеља приметно је и пародирање норме, односно правила којим су се (махом) руководили аутори класичне школе. У питању је позната Ван Динова „забрана” да се ликови Кинеза користе за починиоце. Ова поставка је пародирана тиме јер је Јапанац (а не Кинез) постао детективов пријатељ (а не злочинац). На то је алудирано и чињеницом да сви споредни, европски ликови непрестане греше у погледу Масиног порекла те га називају Кинезом. Изокретање овог поступка (тј. пародија пародије) приметно је у *Дијамнтским*

⁴⁷ На тај начин приказан је и простор у коме они обитавају: „У једној соби није било никаквог намештаја, само пругасти мандраци на поду, и то је све. Тамо газда и Маса раде ренши, јапанску гимнастику. Кад гледаш - прави-правцати ужас. Лемају један другог рукама и ногама, мислиш: начисто ће се поубијати... И кујна је била занимљива, у њој је газдово Маса. Скроз без шпорета, и без бурета с купусом и краставчићима. Ал је у ћошку био гвоздени ормар који се зове фрижидер. У њему је вазда ладно, као у ледари, а на полицама стоји жива риба. Они... секу је на парчиће, попрскају браон сирћетом и тако живу тамане с пиринчем... Најчудновитији је био газдин кабинет. Од кабинета је имао само име, иначе је више личио на механичарску радионицу. На полицама су биле књиге, углавном техничке, на иностраним језицима; сто затрпан листовима хартије...; поред зидова – разноразни гвоздени отпад, опруге, гумени обручи и штошта друго. То је зато што је Ераст Петровић инжењер, штудирао је чак у Америци.” Борис Акуњин, *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман*, превели Милена Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006, 155-6.

кочијама када, за време руско-јапанског рата, Фандорин користи забуну и Масу представља као Кинеза.

Осим изражених супротности у погледу изгледа, Фандорин и Маса деле и низ сличности, иронично представљених. То се посебно односи на њихову изразиту склоност према женама. Међутим, док је Фандорин суздржан у погледу иницијативе и није онај који заводи, иако увек прихвата завођење, Маса не може да одоли европским женама. Дobar део комике Акуњинових текстова везан је за узгредно описивање Масиних љубавних авантура.⁴⁸ Док су за Фандорина везане лепотице виших слојева, Јапанац своју пасију задовољава са припадницама нижих слојева, служавкама, куварицама и др., које су, попут њега, пуније и једре наспрам сувоњавих, бледих и каприциозних Фандоринових љубавница.

Фандоринов однос према женама јесте одлика који га највише одваја од проседа класичне школе. По правилу у овом поджанру љубавне сторије биле су „забрањене” детективима и резервисане за споредне ликове. У „Авантурама Ераста Петровича” сви догађаји повезани су са детективним романсама те љубав представља један од централних мотива заплета. Иако је ово блиско *hard-boiled* школи, оно што Фандорина раздваја од дикова јесте то да његове љубавнице никада нису преступнице, већ готово увек жртве.⁴⁹

Блискост детектива и његовог пријатеља огледа се и у њиховом односу према језику. Иако су обојица полиглоте,⁵⁰ међусобно се споразумевају на јапанском што им омогућава да у кризним ситуацијама употребљавају говор који остали не разумеју. Када користе језик

⁴⁸ „На улици су се, уз гласне повике, јурцала дечурлија. Најмање тројица дерана, најодважнијих, беху црнпурасти, с косим окицама. Тулипанов заврте главом сетивши се да код околних куварица, собарица и праља Фандоринов камердинер важи за ‘душицу’ и срцеломца. Ако се овако настави, за једно десет година читав ће округ бити пун малих Јапанчића.” Борис Акуњин, *Декоратер*, превела Славица Ђукић, Београд, 2005, 94.

⁴⁹ Фандоринов однос према женама приказан као пародија поступка класичне школе до посебног изражаја долази у његовом сукобу са архинепријатељем др Линдом. У *Крунисању* се испоставља да је реч о жени која свој сексипил, иако просечног изгледа, користи, попут фаталних жена, да би остваривала криминалне планове. У њеној концепцији јасно се уочавају алузије на Дојлов „Скандал у Бохемији,” тј. Ирену Адлер, и Агатину *Завесу* у којој злочинац (убица) користи сугестију да би остварио свој наум.

⁵⁰ Знање страних језика Фандорин дугује „нени Лизбет (у тренуцима старости – мисис Џејсон), праве енглеске дадиље... Лизбет је свог штићеника научила да лети устаје у пола седам, а у пола осам зими, да ради гимнастику до првог зноја и да се затим полива хладном водом, да пере зубе док не изброји до двеста, да никада не једе до осећаја ситости, као и масу других ствари, апсолутно неопходних једном центлмену.” Борис Акуњин, *Азazel*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 72-3. Занимљиво „Фандорин, када говори на страним језицима, уопште не муца.” Борис Акуњин, *Крунисање, Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005, 271.

околине, тј. руски, њихов дискурс одређују аномалије – Фандориново замуцкивање⁵¹ и Масино врскање.

На овај начин остварен је детективски пар који умногоме подсећа на онај Сервантесов – Дон Кихота и Санча Пансу, и то прочитан из перспективе детективног жанра и са вишевековном дистанцом. Дубокоумне Кихотове сентенце (тј. његов идеализам), замењене су изрекама о благородним мужевима које Фандорин користи, а Пансине пословице Масиним хаику песмама.

Али, у односу ова два лика више је него уочљиво и присуство једног другог пара сасвим другачјег медија – француски инспектор Клузо и његов пратилац (слуга) Кејто из серијала филмова о Пинк Пантеру. Ова блискост долази до изражаја у сценама Фандориновог и Масиног вежбања борбе у којим неретко страда ентеријер и по својој комици (појачаној приказима из перспективе других ликова који не разумеју источњачке вештине) јако подсећа на заседе које Кејто поставља Клузоу.⁵² Ако су Маса и Кејто блиски по свом пореклу, Клузоу и Фандорину је заједничко „афазија” – Фандорин замуцкује (али без комике), док је Клузоова језичка аномалија основа вербалне комике.

У погледу детективских заплета који карактеришу Ерастове авантуре приметне су различите варијанте устаљених класичних детективских поступка. Код Акуњина је све изузетно те се Фандорин сукобљава са злочинцима који по својим поступцима и науму угрожавају не само виши друштвени већ уопште и државни поредак, и нема обичних преступника. Тиме се потцртава детективова ексклузивност која је додатно појачана компликованошћу афере на којој ради. Сем тога, Фандорин за решавање случаја има веома ограничено време (неколико дана) чиме његов успех, али и динамичност догађаја, посебно долазе до изражаја.

Оно што донекле удаљава Фандорина од класичних детектива јесте да су решења неретко предочена кроз његове верзије, што је у складу како са учењима првог учитеља Брилинга тако и са аналити-

⁵¹ „Када дворски саветник престане да замуцкује, то је лош знак – господин Фандорин је или крајње узбуђен, или је ђаволски љут.” Борис Акуњин, *Жандар ник, Посебни задаци*, превод Славица Ђукић, Београд, 2005, 84.

⁵² „Газда и слуга изађоше и минут касније из суседне просторије... зачу се ужасан тресак... У гостинској соби догађало се следеће. Дивљачки узвикујући Фандорин и Јапанац млатили су се ногама, које су уз фијук парале ваздух. У једном тренутку газда с таквим задовољством тресну дежмека песницом у груди да јадничак одлете у зид; али он не да се није онесвестио, него је срдито крикнуо и поново се бацио на противника. Фандорин коначно дрекну нешто неразумљиво, макљажа престаде. Собар леже на под, а државни саветник ухвати га једном руком за појас а другом за оковратник и, без видљивог напора, поче да га диже до нивоа својих груди и да га спушта натраг. Јапанац је висио мирно, прав као штап.” Борис Акуњин, *Државни саветник*, превели Олга Кирилова и Дејан Михаиловић, Београд, 2005, 96.

чким мишљењем по ставкама. Фандорин „разрађује” више могућности решења, и често се испољава да је починилац персона којој он преноси верзије (као у *Азазелу* или *Крунисању*) чиме је актуелизовано правило да је најмање сумњив лик починилац. Такође, идентитет злочинца ретко је прикривен, махом се зна о коме је реч (што се потцртава и паралелном композицијом, те је читалац у надмоћнијој позицији од детектива) а наратив се усмерава не толико ка откривању идентитета преступника колико ка спречавању његовог другог злочина или укрштању детективног и злочинчевог пута.

У ту сврху Фандорин користи своју моћ прерушавања која је пренаглашена. Он не само да мења своји изглед, већ и говор јер престаје да замуцкује, потпуно улази у лик и користи карактеристичан социолект, чак је и модулација гласа другачија. Маскирање је Фандориново омиљено средство прикупљања информација и он је тако добар у њему да ни ликови који га познају не могу да га разоткрију.⁵³

Литература:

⁵³ Фандоринове глумачке способности долазе до изражаја у роману *Цео свет позорница* у коме се све дешава у позоришту, чак се он појављује и као аутор драме „Две комете на небу без звезда” а главну улогу у њој у последњем тренутку препушта Маси.

Борис Акуњин, *Државни саветник*, превели Олга Кирилова и Дејан Михаиловић, Београд, 2005.

Борис Акуњин, *Крунисање, Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005.

Борис Акуњин, *Љубавница смрти*, превела Биљана Вићентић, Београд, 2006.

Борис Акуњин, *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман*, превели Милена Борис Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006.

Борис Акуњин, *Дијамантска кочија*, превео, Петар Буњак, Београд, 2007.

Борис Акунин, *Кладбищенские истории*, <http://lib.albedaran.ru>

Борис Акунин, *Нефритовые чётки*, <http://lib.albedaran.ru>

Борис Акунин, *Весь мир театр*, <http://lib.albedaran.ru>

Dejan Milutinović

THE FANDORIN – AKUNIN PHENOMENON: PRAGMATIC POSTMODERNISM OR SHOWBUSINESS IN LITERATURE

Summary

The paper analyzes the Akunin project, that is, his series of adventures of Erast Petrovich Fandorin, the Russian author Grigory Shalvovich Chkhartishvili. The author outlines that Boris Akunin is much more than a mere pen name, since Chkhartishvili speaks of him as the name of a project which he wished to use to show how it is possible to write and publish texts based on the norms of the “popular” genres in Russia in the 20th and 21st century (in other words „boulevard” novels) and to support oneself by doing so. The texts from this project (with the exception of the adventures of the vestal Pelagia) can be viewed as a detective saga because it presents the events in the Fandorin family, from the 17th to the 21st century. The series of Erast Petrovich Fandorin encompass 13 works of detective fiction (12 novels and one volume of short stories) which follow the cases of this detective during the period from 1876 to 1911. Akunin’s novels represent a post-modernist interpretation of genres, discourse and historic events in Russia from the end of the 19th and beginning of the 20th century. Hence, except for the concept of a detective saga, the unusual nature of this series, that is the texts of Erast Petrovich, is related to three characteristics which are a recognizable feature of Akunin’s letter: the mixing of genres, the chronotope and discourse of the 19th century and the very concept of the detective. Even though a great number of different genre procedures is used, the basis of all the texts on Erast Petrovich Fandorin is still based on detective fiction. But, as in the case of other (post)modernists, for Akunin the detective genre is „watered down.” Chkhartishvili realizes his narratives through the deconstruction of detective fiction by introducing other genres (both the mainstream ones and those from the margins) and using the discourse

and chronotope of the classic 19th century literature with its pronounced ironic distance. What is characteristic is that the narrators in Akunin's texts, by means of their speech and chronotope, even though this occurred at the end of the 19th and beginning of the 20th century. In that sense the discourse and chronotope of the 19th century are merely masks of what took place at the end of the 20th and beginning of the 21st century. Through the concept created by Fandorin, that is, the Akunin project, in a pragmatic postmodern manner Chkhartishvili confirmed the fact that in literature there are no trivial or great genres, that show business, irrespective of its economic orientation, can also be artistic, and that the detective genre, in its classical "performance" has still not used up all its expressive and esthetic possibilities.

