

NAZWY WŁASNE OD (LITERACKIEJ) KUCHNI
ONOMASTYCZNE ASPEKTY PISARSTWA MARKA SŁYKA
NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI „W BARSZCZU PRZYGÓD”

Słowa tematyczne: nazwy własne, onomapoetyka utworu, mechanizmy kreacji literackiej, postmodernizm, fikcja niemimetyczna

WPROWADZENIE

Badania nad nazwami własnymi użytymi do celów literackich przebiegają w przestrzeni, którą tworzy tekst w różnych wymiarach komunikacyjno-poznawczych, i dają różne możliwości podejścia do materiału. Można w postępowaniu badawczym wyjść od nazw i skupiając uwagę na ich formie językowej oraz spektrum funkcji, odnieść onomastyczne i stylistyczne metody opisu materiału do tekstu i organizujących go zasad komunikacji literackiej. Można też zastosować inne ujęcie, w którym proponowane kategorie opisowo-interpretacyjne odnoszą się przede wszystkim do tekstu (stanowiącego okaz lub typ) zawierającego nazwy własne, te zaś mogą interesować nie tyle jako określone twory językowe, ile jako elementy koncepcji literackiej realizowanej w tekście i przez tekst oraz związane z nim struktury komunikacji. Stoję na stanowisku, że o wyborze sposobu postępowania decyduje sam materiał, który może być rozpatrywany nie tylko ze względu na jego literackie zastosowanie w ramach możliwej do odczytania onomapoetyki utworu, ale też pod względem językowym, jako zbiór czy też układ różnych słowoform. Tak jest zwłaszcza wtedy, gdy w grę wchodzi onimy, które są różne od nazw składających się na zastaną pozaliteracką rzeczywistość językową. Przy obecnym stanie badań pozyskać taki materiał jest jednak trudno, co dobrze wiedzą badacze zajmujący się nazwami własnymi w powiązaniu z praktyką twórczą różnych pisarzy i właściwościami procesu historycznoliterackiego. Niewątpliwie wymaga to poszerzenia zakresu dotychczasowych penetracji literackich. Interesujące może być np. rozpoznanie onomastyczno-stylistycznego zróżnicowania polskiej prozy ostatnich

dziesięcioleci XX w., zwrócenie uwagi na powiązanie nazw z językiem w jego zastosowaniach referencyjnych, ale też z językiem służącym budowaniu różnych typów fikcji i nastawionym na elementy tworzące literacki charakter tekstu, powiązany z kategoriami intertekstualności, postmodernizmu, metatekstowości i metafikcyjności oraz innymi, jak np. ludyczność czy fragmentaryzacja fabuły i afabularność¹. Z tą ostatnią — niekoniecznie i tylko niekiedy rozumianą jako zupełny brak substancji zdarzeniowej (Owczarek, 1999, s. 14 i nast.) — wiąże się interesujące zagadnienie relacji między planem historii, która ma być przedstawiana w tekście (przy naruszeniu koniecznych warunków fabularności), i strukturą dyskursu jako podstawą wypowiedzi językowej, którą jest utwór literacki. Zagadnienie to i inne zasygnalizowane wyżej wątki problemowe można odnaleźć w twórczości Marka Słyka, autora „zupnej” trylogii, na którą składają się powieści: „W barszczu przygód” (pierwodruk 1977, wyd. książkowe 1980), „W rosole powikłań” (1982) i „W krupniku rozstrzygnięć” (1986).

O PISARZU I JEGO TWÓRCZOŚCI (ODCZYTANIA I OCENY).
UWAGI NA TEMAT MECHANIZMÓW KREACJI LITERACKIEJ
W ANALIZOWANYM UTWORZE

Marek Słyk to pisarz mało znany szerszemu kręgowi czytelników. Jego pisarstwo było dotychczas komentowane przede wszystkim w związku z tym, że wymienia się go jako autora utworów spod znaku „rewolucji artystycznej”, którego nazwisko pojawia się przy okazji krytycznoliterackich polemik dotyczących młodej i nowatorskiej prozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. (Czapliński, 1997, s. 29). Należy zaznaczyć, że wspomniana „rewolucja” nie była jednolita. Twórczość Słyka można powiązać z jej odmianą kreacyjną (Czapliński, Śliwiński, 1997, s. 58 i nast.), zrywającą z realizmem i dosłownością, podkreślającą własną literackość.

Pisarstwo Słyka było różnie odczytywane i oceniane przez krytyków oraz historyków literatury, na co bez wątpienia silny wpływ miał złożony kontekst historyczny wspomnianej „rewolucji artystycznej” w prozie, która z różnych przyczyn nie powiodła się jako suma przedsięwzięć literackich. Tropy interpretacyjne związane z dyskursem postmodernistycznym, które miałyby świadczyć o oryginalności pisarskiej oferty, pozwalające widzieć w trylogii Słyka rodzimą wersję literackiej postmoderny, paralelną wobec literatury zachodniej, nie dla wszystkich czytelników powieści zapoznanych z tym zagadnieniem miały istot-

¹ Wskazane kategorie wymienia B. Witosz przy opisie stylistyki prozy ostatniej dekady XX w. (zob. Witosz i in., 2003, s. 63), ale można je też selektywnie stosować do utworów, które zostały napisane wcześniej.

ną wartość poznawczą, wiązały się z lekturą tekstów rozpatrywanych przede wszystkim w kategoriach zabawy intelektualno-literackiej².

Moje rozważania dotyczyć będą powieści stanowiącej pierwszą część wspomnianej „zupnej” trylogii, to jest „W barszczu przygód”³. Przybliżę niektóre podejmowane przez komentatorów tej prozy zagadnienia związane z jej literackim i językowym ukształtowaniem. Na tym tle ukazane zostaną właściwości onomastyczne: zasadniczy przedmiot analizy i opisu będą w tym artykule stanowić nazwy własne wprowadzone do utworu, ich związek z literackim dyskursem i światem tekstu.

Wskazana powieść doczekała się dość licznych recenzji oraz późniejszych omówień w związku z całą trylogią, nazwisko Słyka wymieniane i wzmiankowane jest też w wybranych opracowaniach poświęconych prozie polskiej ostatnich dziesięciu lat XX w. Oceny pisarstwa zaprezentowanego „W barszczu przygód” mają charakter biegunowy: niektóre są pozytywne czy niekiedy wręcz entuzjastyczne (jak w przypadku H. Berezy), podkreślają wartość literackiego konceptu i nowatorstwo, inne zaś sprowadzają to pisarstwo do poziomu grafomanii czy też infantylnej zabawy literackiej ignorującej wartości i zadania literatury i kultury polskiej w określonym czasie historycznym (przypomnijmy: 1980 r., postulat „zaangażowania” itp.)⁴. Zdaniem H. Berezy, promującego debiutancką powieść Słyka z nieskrywaną aprobatą, ale też przesadą, jest to „przygoda lekturowa [...] niezrównana”, „utwór o cechach narracyjnej doskonałości” (1979/1981, s. 395). Krytyk podkreśla, że świat tej prozy

[...] jest bogatszy w przygody niż świat rzeczywisty, świat rzeczywisty wyżęło się tu z bezprzygodowości [...], bezprzygodową czasoprzestrzeń oddzielono tu od czasoprzestrzeni przygód, zostawiono tylko tę ostatnią, spreparowano jej koncentrat, wypreparowano jej tworzywo — wewnętrzną język wyobraźni i myśli, i zewnętrzny język mowy i pisma — w taki sposób, że stało się ono mistrzowskim narzędziem przygód wyobraźni i myśli w języku polskim, którym się tak włada, jak nim nie władano od bardzo dawna (s. 396).

² Na temat czytania prozy Słyka za pomocą matryc poznawczych utożsamianych z dyskursem postmodernistycznym zob. Nowacki, 1996, s. 4–5; por. też syntetyczne ujęcie zagadnienia: Kaliszuk, 2015, s. 172.

³ M. Słyk napisał tę powieść w 1977 r. i debiutował nią w tym samym roku jako prozaik na łamach „Twórczości”, w kolejnych trzech numerach tego czasopisma (nr 4, 5 i 6). Za ten debiut prozatorski otrzymał Nagrodę im. W. Macha, przyznaną przez Zarząd Główny ZLP w 1980 r.

Informacja bibliograficzna na podstawie: Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku, www.ppi.pl/mediawiki/index.php?title=Marek_SLYK (dostęp: 24 III 2017).

Wydanie książkowe „W barszczu przygód”, z którego w artykule korzystam, ukazało się nakładem Wydawnictwa Iskry w 1980 r.

⁴ Por. celny komentarz do tej sytuacji A. Urbańskiego (1981, s. 12): „W ostateczności dawno już żadna polska powieść nie ukazywała się w tak skandalizującej atmosferze, jak dzieło Słyka”.

Inne recenzje są bardziej stonowane, pozytywne oceny, jak w przypadku stwierdzeń, że „książka jest naprawdę dobra” (Kuncewicz, 1981, s. 12), że „wnosi do literatury polskiej coś nowego” i „ćwicz wyobraźnię” (Zadura, 1981/2007, s. 156), łączą ze wskazaniem różnych pisarskich niedociągnięć. W wypowiedziach zawierających wyraźnie ujemną ocenę pisarstwa autora „W barszczu przygód” znalazły się np. sformułowania mówiące o tym, że jest to „literatura niedobra, choć warsztatowo nienaganna”, powieść, którą czyta się i zapomina (Bauer, 1981, s. 14), ale też bardziej radykalne w swej negatywnej wymowie, wskazujące na epistemologiczne skażenie tej prozy, infantylizm pisarski i wreszcie nieporadność językową: „W powieści Słyka płyną też słowa bez jakiegokolwiek wyboru, rozdyma się rzeczywistość i łopocze na wietrze bzdury” (Zieliński, 1980/1987, s. 209).

Niezależnie od reakcji, jakie wywołała powieść, piszący na temat mechanizmów twórczych w pisarstwie Słyka odnoszą się do użytego języka. Jest to wątek dla zaplanowanych przeze mnie analiz onomastyczno-literackich zasadniczy, dlatego warto go nieco rozwinąć, widząc właśnie w języku i podejmowanych w tekście czynnościach językowych element decydujący o specyfice (czytaj: odrębności i względnej oryginalności) omawianego utworu. Jak słusznie zauważył B. Zadura, mamy do czynienia z powieścią, w której autor prowadzi swego bohatera, poszukiwacza przygód i prywatnego detektywa, „poprzez mniej lub bardziej nieprawdopodobne ciągi zdarzeń” i zarazem tworzy jedyną rzeczywistość w tym świecie przygodę, jaką jest „przygoda z polszczyzną” (1981/2007, s. 155). Zdaniem C. Dziekanowskiego twórczość autora „W barszczu przygód” i kolejnych „zup” jest interpretacją kreacyjnej funkcji języka, dalej: „[...] cokolwiek w świecie Słyka się przydarza, wydarza się w języku, w mowie, w słowach. Język jest sprężyną przygód, ich wyzwalaczem, jakby mieszanką wybuchową, a jednocześnie jest on narzędziem prześwietlania przygód” (1989, s. 67). Przy tym wszystkim powieść nie przedstawia rzeczywistości, buduje istniejący na własnych zasadach świat i rzeczywistość, której jedyną racją istnienia jest tworzony i zapisywany tekst, manifestuje swą literackość i językowość, stąd np. sformułowania, które czas i przestrzeń podporządkowują językowi⁵ czy może raczej czynności pisania i pismu. Bardzo dobrze pokazuje to fragment tekstu, w którym narrator i zarazem piszący oraz bohater w jednej osobie udaje się w drogę do kochanki: „Jestem w pełnym galopie, wypoczęty koń przesadza ogromne kaktusy i mniejsze nieco pokrzywy z mniejszą pasją; jeśli tak dalej pójdzie, to u Mefii będziemy już po kilku zdaniach” (s. 95); w innym miejscu opisuje swą reakcję na wiadomość o amputowaniu nóg po wypadku samochodowym i dodaje pisarski komentarz: „Co?!!! — wrzeszczę,

⁵ Zwrócił na to uwagę E. Kuźma (1994, s. 169), opisujący twórczość Słyka jako jeden z literackich przykładów „polskich symulaków postmodernistycznych”.

wyję bliski szaleństwa, daleki rezygnacji jeszcze, jeszcze nie zrozpaczony. Nie wiem, czy zauważyliście w tym ferworze, że postawiłem po raz pierwszy aż cztery znaki wzmacniające: trzy wykrzykniki i jeden pytajnik, ale co z tego, że do tak wielkich posuwam się środków, gdy wisi nade mną widmo większe, niepomierne straszniejsze...” (s. 290). Język jako „sprężyna przygód” wyznacza kierunek kreacji literackiej, w której świat powieści jest imitacją lub też nawet „szyderczą parodią podliteratury zamulającej współczesną wyobraźnię” (Komendant, 1987, s. 96): sensacyjno-przygodowej, miłosno-erotycznej, fantastyczno-obyczajowej, jest to swego rodzaju komiks czy też raczej „pastisz komiksu opisanego słowem”, „nadrealistycznego i groteskowego”, rządzącego się estetyką kiczu (Bojarska, 1981, s. 51). Jednocześnie mamy tu do czynienia z wyraźnie literackim obrazem świata, w który wpisane są dygresje autotematyczne i formy dyskursywne związane ze stylizacją wypowiedzi, stąd rozproszenie zdarzeń w przestrzeni mowy, w żywiole narracji, która bierze rozpęd „z niespodziewanych przejęzyczeń, semantycznych przesunięć, zderzeń słów” (Komendant, 1987, s. 96).

TYTUŁ POWIEŚCI I IMIĘ GŁÓWNEGO BOHATERA — KONTEKST KULINARNY.
MÓWIENIE JAKO KRYTYKA MOWY I „NUDA” JAKO KATEGORIA INTERPRETACYJNA
DYSKURSU LITERACKIEGO

Zróżnicowanie ocen związanych ze wskazaną powieścią Słyka zaznacza się już w odniesieniu do sposobu nominacji językowej tego utworu, czyli do tytułu, będącego nazwą własną tekstu, traktowanego jako ideonim, który ma charakter metatekstowy i może być odczytywany jako wypowiedź o tekście, ze względu na elementy semantyczne i pragmatyczne występujące w relacji tytuł–tekst. Tytuł nie uszedł uwadze komentatorów, którzy w pewnych wypadkach oceniali go negatywnie za jego antyestetyczne przesłanie i brak faktycznej zawartości informacyjnej, niedopasowanie do tekstu, stąd wskazania interpretacyjne mówiące o tym, że jest to „barwna opowieść opatrzona idiotycznym tytułem” (Urbański, 1981, s. 12). Pojawiały się też inne głosy, które tego typu oceny i „wybrzydzenia” brały w ironiczny cudzysłów, jak np. ten: „[...] ach jaki to wstrętny tytuł [...] jakby rozdarte buraczki przylepiły się do skóry, jakby botwinka wczepiała się we włosy, i w dodatku to jakaś pornografia, tu majtki, tam krocze, można sobie i barszcz, i seks obrzydzić [...]” (Bojarska, 1981, s. 50), a nawet w trybie polemiki z opinią o „idiotycznym tytule” starały się wykazać jego językowo-literacką zasadność: „Czemuż ten tytuł ma być idiotyczny? Nazwać by go można zaskakującym, ale jest to tytuł bardzo na swoim miejscu, jest to tytuł bardzo w duchu powieści nim opatrzonej i gdy już zaistniał, zaistniał normalnie, naturalnie [...]” (Zadura, 1981/2007, s. 153). Ważne dla uzasadnienia tytułu jest spostrzeżenie,

że najczęściej używanym słowem w powieści jest przymiotnik *przysłowiowy*. Mamy więc na przykład: „przysłowiową uczciwość” (s. 14) i „przysłowiową finezję” (s. 52), „przysłowiowe odosobnione lokum”, „przysłowiowe papierosy” (s. 54), „sen”, który „jest nieskończenie długi, ciągnie się niby makaron przysłowiowy” (s. 55), „przysłowiowy żagiel w czasie sztormu” (s. 59), „przysłowiową ciemność” (s. 74), „przysłowiowego prosiaka”, „przysłowiowe dłonie”, „przysłowiowe przewartościowanie wszystkich wartości” (s. 180). Ten sam przymiotnik pojawia się też jako sygnał budowania tekstu na zasadzie odtworzeń językowych w odwołujących się wprost do utartej frazeologii wynurzeniach, por. m.in.: „Raz nawet przeskoczył zdechłego słonia, który [...] wyzionął swego małego przysłowiowego ducha w dużym ciele” (o koniu, na którym na początku jedzie główny bohater utworu, s. 8), „sytuacja była dla mnie przysłowiowym kamieniem u nogi czy szczęścia w nieszczęściu”, „na wszelki przysłowiowy wypadek”, „zmyśl o przysłowiowe niebo ważniejszy, to jest wzrok” (s. 18), „poniżej poziomu przysłowiowej krytyki” (s. 22), „splatać przysłowiowego figła” (s. 43), „nienawistna złośliwość rzeczy z pozoru martwych wystrychnęła mnie na przysłowiowego dudka” (s. 92), „to doprawdy przechodzi przysłowiowe ludzkie pojęcie” (s. 134), „pracujemy w pocie przysłowiowego czoła” (s. 150), „masochista wyłazi ze mnie niby przysłowiowe szydło z worka”, „ładuję się [...] głową w paszczę przysłowiowemu lwu”, „czuję się jak w przysłowiowym domu” (s. 214). Przykładów jest o wiele więcej, można je bez trudu odszukać na kolejnych stronach powieści. Jest to przejaw szerszego zjawiska, którym jest manifestowanie językowości tekstu i ujmowanie powieściowej materii w „słowach niejako obciążonych dziedzicznie, wymacerowanych i ośmieszonych, skompromitowanych żargonem, sloganem, frazesem, złotą myślą” (Bojarska, 1981, s. 52). Być może chodzi tu o pokazanie, że ten, kto mówi, jest poniekąd skazany na różne nawykowe sposoby mówienia, posługuje się podsuwanymi przez język formułami. Ten stan rzeczy można odnieść do sytuacji, w której mówienie staje się „krytyką mowy” (Nowacki, 1996, s. 8). Element tej krytyki można odnaleźć też w tytule: *W barszczu przygód*. Przede wszystkim da się go zinterpretować w odniesieniu do utrwalonych struktur języka, w tym wypadku do frazeologizmu *dwa grzyby w barszcz*, który oznacza ‘zbyteczne nagromadzenie takich samych elementów’ (USJP I, s. 200). Do pomyślenia jest tu także odwrócenie tego zakodowanego w języku sensu i przewartościowanie znaków językowej konwencji, zgodnie z którym ‘za wiele tego dobrego’ (SFJP I, s. 96) zmieni się np. w ‘dużo i więcej [materiału literackiego, motywów i zdarzeń] znaczy lepiej’. Trzymając się dalej frazeologicznego tropu interpretacyjnego i mając na względzie przygodową konwencję powieści, w której bohater prowadzi śledztwo w sprawie morderstwa i naraża się na różne niebezpieczeństwa, na jego szlaku „czyhają pułapki i ślepe zaułki” (s. 237), można tu przywołać jeszcze zwrot *wleźć w barszcz* lub *znaleźć się w barszczu* ‘naro-

bić sobie kłopotu, nieprzyjemności' (SFJP I, s. 96). Motyw „barszczu” prowadzi też czytelnika powieści w kierunku kucharzy, którym dedykowana jest książka, i kuchni, która jest przecież naturalnym miejscem przyrządzania różnych potraw, w tym zup. Tyle tylko że w tym wypadku chodzi o „barszcz przygód” sporządzony w postaci tekstu będącego literackim zapisem oraz o kuchnię literacką, na co również można znaleźć potwierdzenie w kolejnych częściach powieściowej trylogii, posługujących się metaforyką kulinarną (Nowacki, 1996, s. 10). Dopowiedzieć można, że jest to kuchnia odsłaniająca szczegóły warsztatu pisarskiego w duchu postmodernistycznej krytyki powieści, przybierającej m.in. formę „satyry na pisanie książek, na literaturę w ogóle” (Bojarska, 1981, s. 51).

„Barszcz” pojawia się jako motyw słowny w tekście powieści dwukrotnie, przy tym szczególnie interesujące jest to jego wystąpienie językowe, które wpisuje go w nieprzewidziany przez uzus porządek frazeologiczny: „[...] smętnie wypatruję talerza z owym barszczem na tapecie [...]” (s. 164), por. fraz. pot. *wziąć coś na tapetę* ‘zacząć się czymś zajmować, zrobić coś, zaangażować się w coś’, *być na tapecie* ‘być omawianym, stać się ośrodkiem zainteresowania [...] w danej chwili’ (USJP III, s. 22). Obok tego w tekście wzmiankowane są inne jeszcze zupy: „kapuśniak” — użyty na zasadzie utrwalonej w języku przenośni — i „żurek” — wprowadzony na poziom znaczenia przenośnego na zasadzie analogii: „[...] siąpi kapuśniak, mży przysłowiowy żurek” (s. 211). Z nazwą rodzaju zupy kojarzy się też imię głównego bohatera powieści, Flakonona Fluxa. Przez osoby, którym jest znany, jest on — przez skrócenie formy podstawowej imienia *Flakonon* — nazywany *Flakiem* i bardziej pieszczotliwie *Flaczkiem*, w ten sposób zwracają się do niego, np.: „— Tak, Flaku. Bogowie zapraszają nas do wspólnej zabawy” (s. 24), „— Czytaj więc dalej, Flaku” (s. 26), „— Nie gniewaj się, Flak [...]” (s. 268, tu w formie wołacza równego mianownikowi); „— [...] drogi Flaczku” (s. 173). Imię wchodzi w asocjację ze słowem *flak*, które z kolei prowadzi do nazwy *flaki* ‘potrawa z pokrojonych w cienkie paski przedżołądków i żołądków wołowych lub cielęcych [...]’ (USJP I, s. 917), zdr. *flaczki*. Na tym jednak nie koniec, ponieważ także ten element języka kulinarnego może być traktowany jako element tekstu, który jest reprodukowany, podlega on bowiem frazeologizacji i występuje w postaci wyrażenia określającego *nudny jak flaki z olejem*, czyli ‘bardzo nudny’ (USJP I, s. 917). W tym wypadku w imieniu *Flak* zawarta byłaby aluzja frazeologiczna odsyłająca do tego wyrażenia, na co dodatkowo wskazuje informacja przekazana w „W krupniku rozstrzygnięć” (trzeciej powieści cyklu), pozwalająca połączyć semantycznie imię bohatera z jego nazwiskiem: „Plux znaczy po festylsku olej” (s. 222) (por. Nowacki, 1996, s. 8). Jak się okazuje, odwołanie się w interpretacji onomastycznoliterackiej do frazeologii ma w materiale głębsze uzasadnienie. Kategorią interpretacyjną, którą należy w tym kontekście przywołać, jest „nuda” i związane z realizowanym w powieści dyskursem literackim

(opierającym się w znacznej mierze na wypowiedziach nieprzedstawiających, to jest nienastawionych na odtwarzanie przebiegu zdarzeń) znużenie tekstem. Wrażenia, które ma czytelnik w trakcie lektury tej powieści, opisał w recenzji Z. Bauer, stwierdzając, że „W barszczu przygód” „wzięte z osobna, bez opinii krytycznych o tym utworze, to chyba najtrudniejsze dwadzieścia arkuszy zadrukowanego papieru” (Bauer, 1981, s. 14). Narracyjny słowotok, z którym mamy tu do czynienia, refleksje autotematyczne, dygresje, dekonstrukcje w planie językowym i literackim, niewątpliwie utrudniają czytanie tekstu i mogą znudzić, tym bardziej że jest to czytanie, które nie przynosi oczekiwanego rozwiązania, wynagradzającego lekturowy trud. Jak dowodzi D. Nowacki, w ten sposób pisarz „wyniósł na ołtarze nudę, zniecierpliwienie, dręczące znużenie [...] — z grubsza idzie o nieunikniony gest odrzucenia tekstu przez czytelnika”, gest — należy dodać: „podszyty [...] swoistym masochizmem”, którego źródłem jest „[f]lakowatość opowieści Flakonona” (1996, s. 7–8).

ONOMASTYKON LITERACKI, PRZEGLĄD KATEGORII NAZEWNICZYCH.
JĘZYKOWA KREACJA ŚWIATA POWIEŚCI, PROJEKT AUTONOMII UTWORU
I ZAGADNIENIE MIMETYCZNOŚCI

Spróbuję teraz odnieść się już bardziej bezpośrednio do onomastykonu powieści, wskazując na nasycenie tekstu nazwami i reprezentowane w nim kategorie nazewnicze, przede wszystkim zaś starając się określić ich charakter i sposób funkcjonowania w sferze onomapoetyki utworu. Najlicniejszą grupę stanowią tu antroponimy. Są to imiona i nazwiska użyte do blisko 80 antroponominacji. Dość licznie poświadczone są też toponimy (ponad 30 nazw, odnoszących się przede wszystkim do miejscowości, krajów i krain, zbiorników wodnych i elementów przestrzeni miejskiej: ulic i budynków). O jednych i o drugich będzie bardziej szczegółowo mowa niżej, dlatego pomijam w tym miejscu przykłady. W niemałej liczbie występują w utworze chrematonimy (26 lub nawet więcej, przy odpowiednio szerokim rozumieniu tej kategorii), czyli nazwy związane z wytwórczą działalnością człowieka, z jego aktywnością kulturową. Są to przede wszystkim nazwy firmowe różnego rodzaju produktów: spożywczych, papierosów (firmy *Carmin* i damskich *Lesbi*), zegarków, kosmetyków (dezodoranty *Faun* i *Satyr*, *Flora* i *Nimfa*), samochodów i odnoszące się do obiektów w typie instytucji, jak fabryka leków *Farmacolino*, do grup ludzkich, jak np. zespół muzyczny *Makrofon*, także inne, związane z tworzeniem pewnych pojęć i wyobrażeń (chodzi w tym wypadku o nazwy stylów w sztuce, por. niżej). Interesujące są zwłaszcza te chrematonimy, które odsłaniają zakorzenienie tekstu w określonym historycznie świecie i wymiarze lokalnym (polskim) i jednocześnie stanowią znak dystansu wobec tego świata,

upozowanego w nieliczący się z realiami sposób, stąd „przysłowiowe nożyki formy Holsilver, tej znanej holenderskiej filii naszego Polsilvera” (s. 150). Ponadto w utworze pojawiają się zoonimy (w liczbie trzech). Wśród nich na uwagę zasługuje szczególnie jedna nazwa, dopasowana do fantastyczno-fantasmagorycznego świata tekstu, odnosząca się do sześcionogiego i pięćdziesięciometrowego stwora nazywanego „potwornym w ogromie mamutem” (s. 98) i „smokiem” (s. 101), który żywi się rzodkiewką i codziennie wydala z siebie gigantyczną kupe, przeciwdziałając entropii zagrażającej światu. Nosi on imię *Best*, objaśnione następująco w tekście: „zdrobniale, w skrócie od bestii” (s. 98).

Przyjmuję wstępne założenie, że nazwy własne tworzące słownik onomastyczny reprezentowany w tekście stanowią środek językowej kreacji tekstowej i niejako stwarzanego *ad hoc* świata powieści (Kuncewicz, 1981). Jest on wymyślony i wyraźnie inny niż świat referencji utożsamiany z rzeczywistością empiryczną. Wypada w związku z tym przywołać słowa narratora stanowiące element autorefleksji na temat autonomii utworu:

[...] chcę po prostu, by mój świat egzystował na zasadach autonomicznych, w życiu raczej nie spotykanych, chcę, mówiąc inaczej, zbudować oryginalny, a przynajmniej w miarę oryginalny model świata, chcę pokazać ludziom, że nie jedynie możliwy jest świat realny, świat trwający w czasie historycznym, że wiele rzeczy wydarzyć by się mogło, ba! wiele nie istniejących w realnym obyczajów mogłoby się przyjąć, gdyby ludzie inaczej podchodzili do pewnych spraw, weźmy przykład pierwszy z brzegu — językowych (s. 214).

Jest w tej proklamacji odrzucenie mimetyczności rozumianej jako iluzja bezpośredniego przedstawienia rzeczywistości i wyzwolenie wyobraźni motywujące kreacyjną swobodę podmiotu czynności twórczych, może też znajduje tu wyraz przekonanie, że nasze doświadczenie rzeczywistości ma charakter językowy. Gra ze stereotypem bezpośredniej reprodukcji obiektywnej rzeczywistości jest bardzo wyraźnie widoczna w nazwach rzeczy, stanowiących jeden z elementów świata powieści i narracji o tym świecie⁶, wynikający z dyskursywnego usytuowania tekstu, który nie stroni od stylizacji i przetworzonych językowo cytatów z rzeczywistości, stąd napój *Bobo-Lola* zamiast *Coca-Cola*, papierosy o nazwie firmowej *Carmin* zamiast *Carmen* (marka znana palaczom z czasów PRL-u) czy wyścigowy wóz marki *Lombardari Super* zamiast *Lamborghini*. Z demonstracyjnie realizowaną „ludyczną wersją lingwistycznego pisarstwa” (Galant 1998, s. 149) mamy do czynienia w przypadku nazw stylów w sztuce, które na zasadzie podwójnego językowego kodowania (efekt parodystyczny) odchodzą od realistycznego przedstawienia przestrzeni zdarzeń, por.: „— Prokoko — objaśnia [...] — Sycysjsja, Kutworyzm, Mementyzm, Potworyzm, Barok en rol, Gotyzm,

⁶ O „powrocie do rzeczy” widocznym w sferze chrematonimicznej utworów należących do najnowszej polskiej prozy i rozpatrywanym na tle założeń postmodernizmu pisze M. Graf (2015, s. 92–129).

Mimizm, Prometyzm. Są to style na ogół futurystyczne. W stylu turystycznym mamy jeszcze kilka namiotów padyszachowskich” (s. 133).

MAPA POWIEŚCIOWEGO ŚWIATA — NAZWY GEOGRAFICZNE.
 UWAGI O ONTOLOGII LITERACKIEJ PRZESTRZENI
 (FIKcjONALNY CHARAKTER PRZEKAZU I ŚWIAT REALNY)

W rozważaniach nad onomastykonem „W barszczu przygód” chcę teraz skupić się na nazwach stanowiących elementy przestrzenno-geograficznego opisu świata tej powieści i odnoszących się do postaci, które ten świat zaludniają. Zaczę omówienie od toponimów. Są to nazwy, które wyznaczają różne obiekty w wykreowanej w formach językowych tekstu przestrzeni geograficznej. Warto im się przyjrzeć bliżej choćby z tego względu, że są wymyślone niejako wbrew tradycyjnej koncepcji *mimesis*. Funkcjonują jako przedmioty językowe „wyzwolone z potrzeby reprezentowania innych rzeczy” (Kuźma 1994, s. 155), bez potrzeby odwoływania się do rzeczywistości pozawyobrażeniowej i pozaliterackiej, i dlatego cechuje je językowe właśnie przemieszanie, niedopasowanie, poniekąd zaprzeczające ciągłości wyznaczonej za pomocą tych nazw przestrzeni. Mamy więc na początek obszar określony jako *Jezióra*, przy tym ta neutralna, zdawałoby się, i przejrzysta semantycznie nazwa od razu zostaje wprowadzona w ramę deskrypcyjną, którą narzuca piszącemu ustalony porządek frazeologiczny języka: „[...] jeziora należały do bezrybnych, a i raków w nich nie było” (s. 7). Dalej wymieniona jest nazwa miejscowa *Wiwis*: „Dostrzegłem już pierwsze bardziej znane kąty Wiwis, tej spokojnej, jowialnej wioski” (s. 9), „Dwie mile na prawo za osadą Wiwis [...]” (s. 16), i jest mowa o *Pojezierzu Wiwisekt*, która to nazwa zwraca uwagę tym, że do pewnego miejsca w ciągu foniczno-graficznym powtarza miano wioski, pozwalając na skojarzenie ze słowem *wiwisekcja*⁷. Obok tego pojawia się wzmianka

⁷ Jest to skojarzenie, które wydaje się zupełnie oderwane znaczeniowo. Związek z kontekstem literackim czytelnik może w tym wypadku próbować ustalić na zasadzie domysłu dopiero w toku dalszej lektury. Słowo *wiwisekcja*, poza znaczeniem specjalistycznym (biologicznym, medycznym), opisującym zabieg operacyjny określonego rodzaju, ma też znaczenie przenośne, zgodnie z którym jest to ‘bardzo dokładna analiza czegoś’ (USJP IV, s. 457). Można powiedzieć, że dyskurs powieściowy, z którym mamy do czynienia w „W barszczu przygód” odwołuje się do tak rozumianej *wiwisekcji*, na niej w istocie opiera się „drobiazgowy śledztwo” (s. 34) w sprawie kryminalnej, stanowiące główny motyw historii, ale też z nią przede wszystkim identyfikować trzeba zapis myśli i odczuć będących udziałem bohatera i opowiadającego w jednej osobie: „Ślaniam się cały, wylewam z siebie wymioty i rozgorczyce, trzęsę mną pomieszany z dreszczami samoistnymi chłód, porzucam na moment, na monument momentu porzucam realne, godne kiedy indziej frapować, ingerencje we własną próżność. Czuję, że bez związku to z pogodą i że klóci się płakliwe pojękiwanie, które wzmacnia akustyczne pudło *wiwisekcji*, z hardym, wręcz banalnym moim estetyzmem męstwa: szukania pełni przez zbliżenie do mikroświatów, a nie przez objęcie rzeczywistego ogromu oddaleniem się w dystans” (s. 68), por. też: „[...] myślami podważę wieko czaszki, co dopasowaw-

o „wiatrach Zachodniej Perfemii” (s. 8), z nazwą bliżej nieokreślonego obiektu geograficznego zlokalizowanego jakby w zupełnie innej przestrzeni. Dalej jest mowa o jeziorze *Bau-Bau*, leżącym, jak można się domyślać, w granicach opisanych wcześniej Jezior, por.: „Siadłem więc na konia, który poniósł mnie [...] nad jezioro Bau-Bau, gdzie [...] doszło do zbrodni na Quatradzie Farsecie, mym znajomym” (s. 34) i zaraz potem: „Chyba zapomniałem jeszcze nadmienić, że jezioro nazywano Bau-Bau, ale sądzę, że to nie jest takie znowu istotne” (s. 35) i o wyspie *Pontarmia*: „[...] na wyspie Quatrada Farseta, nazywanej przez tubylców Pontarmią” (s. 35). Na tym samym terenie znajduje się jeszcze jezioro *Kubdagh*, por.: „[...] z jej domostwa nad jeziorem Kubdagh, należącego bezsprzecznie do pojezierza Wiwisekt” (s. 154). Inny, bardziej odległy obszar, z którym związane są przygody bohatera i działania różnych innych postaci, wyznaczają nazwy miast, przede wszystkim: *Bermong* (por. informację dotyczącą odstępów w przestrzeni w wypowiedzi Trupa Ostenta: „— [...] po zakupy jeżdżę do odległego o dobre parę setek mil Bermongu...”, s. 48), *Non Moral* (tu mieszczą się zakłady aparatury astrologicznej, por. s. 62) i *Mon Maral* (miejsce olimpiady, por. s. 242, „miastomoloch”, s. 361) oraz *Gardard* („— [...] mój kochany mąż obraca na wielką skalę zbożem, w istocie [...] opium, z którego wyrabiany chleb odurza i otumania miasta Bermong, Gardard i Mon Maral”, s. 193). Na liście miast, które są wymieniane w tekście, znajdują się jeszcze: *Faraton* (por. niżej) i *Expont* (s. 361). Literacka umowność utworu jest niekiedy przekornie podważana przez zapewnienia o pozaliterackiej referencjalności świata danego w aktach opowiadania i pisania powieści, który miałby tu być dla niepoznaki poddany kryptonimizacji:

Ale wy może nie wierzycie, że Bermong w ogóle gdzieś istnieje! Zwariować można z takimi klientami! Sprawdziliście na mapie, co?! Nie było?! A czy niniejsza książka też nie jest swego rodzaju mapą? Czy nie potraficie sobie wystawić, jak to zresztą już robiono w historii, na podstawie choćby odległości między metropoliami, że Bermong to w istocie nie Bermong, tylko miasto X, którego prawdziwej nazwy nie podaję ze względów grzecznościowych dla mieszkańców tego urbanistego kolosa? (s. 210).

Jest to element autorefleksji, pomyślanej jako gra z czytelnikiem⁸, nieprzekreślająca w żadnym wypadku literackości i wpisanej w język oraz nazwy fik-

szy się do kapelusza stała się kanciastym po prostu garem, a podważywszy również i inne pokrywy, nienawistne sztywne zasłony wiwisekcyj, przerosną sam siebie w absurdzie [...]” (s. 70).

⁸ Nazwałbym to grą z systemem reprezentacji w przekazie literackim, opartą w tym wypadku na symulacji konkretnych zewnętrznych odniesień tekstu i prowadzoną w utworze także z nazwami własnymi. Jak pisze E. Jędrzejko (1997, s. 72), utwór literacki jako pewna komunikacyjna całość realizowana w języku jest swoistą formą „gry” z nadawcy z odbiorcą. W kategoriach gry traktowanej jako sposób działania językowego mogą być ujmowane różne środki tekstotwórcze oraz szczegółowe decyzje i techniki nominacyjne. Stąd różne rodzaje gier językowych, które można zaobserwować w onimach literackich. O ich formie i sposobie funkcjonowania w tekście decyduje stosunek do reguł i wzorców systemu języka oraz do norm i konwencji kulturowych.

Zagadnienie gier onimicznych z perspektywy analizy onomastykonu literackiego polskiej prozy współczesnej omawia M. Graf (2015, s. 217–249).

cyjności tego przekazu. Mapa powieściowego świata odnosi się do przestrzeni, która jako przestrzeń mówiona stwarzana jest *ad hoc* i uzupełniana w miarę przyrastania w tekście kolejnych nazw, np. *Etyniliaro*: „[...] niepewność, granicząca z nadzieją chybotliwość pewności, [...] że zmierzam teraz ku bujnej krainie Etyniliaro, to także nie daje się wykluczyć” (s. 209), *Festylija*: „Pod nami wspaniałe krajobrazy zachodniej Festylii [...]” (s. 266), dalej jest mowa o księstwie *Questyn*: „Jeśli jednak myślicie, że w ten sposób zajadę na zbyt daleko, że jeszcze utknę gdzieś na bezdrożach pustynnych, pod samą granicą z przyległym księstwem Questyn, to nie doceniacie i mnie, i mojego sprytu graniczącego niekiedy z magią” (s. 298) i księstwie *Faratonia*, z przywołaną na potrzeby opisywanej sytuacji (bohater jest legitymowany przez milicjanta) nazwą państwa i stolicy:

- Jakie więc ma pan obywatelstwo? — pyta nienawistny milicjant.
- Można mnie od biedy mieć za Faratończyka.
- Księstwo Faratonia? No, no. [...] A miasto, miasto pańskiego urodzenia? — zdobywa się przecież w końcu.
- Faraton — odpowiadam bez zająknięcia. (s. 342)

Nie wchodząc w szczegóły związane z poszukiwaniem toponimicznych odpowiedników podanych nazw, można już po tym bardzo wstępnym przeglądzie potwierdzić zgłoszoną w omówieniu krytycznoliterackim opinię, że „[...] miast i krain, o których opowiada Słyk, nie ma na żadnej mapie, one istnieją w nieskończonych czasoprzestrzeniach, które oddzielają rzeczywistość języka od rzeczywistości «przedmiotów i ruchów» [...]”, czyli rzeczywistości pozajęzykowej i zarazem pozaliterackiej (por. Bereza, 1980/1982, s. 227). Niezależnie od tego czytelnik może odnaleźć w toponimach użytych w powieści pewne analogie brzmieniowe do toponimów autentycznych, np. *Festylija* — *Kastylija*, *Faratonia* — *Katalonia*, *Faraton* — *Maraton*, *Gardard* — *Stargard*. Nośnikiem tych analogii jest zazwyczaj część końcowa wyrazu. W niejednym wypadku „etymologia brzmieniowa” (Nowotna-Szybistowa, 1970, s. 183) nazw to sprawa trudnych do ustalenia lub stanowiących tylko luźne hipotezy transformacji językowych. Istnienie pewnych podobieństw brzmieniowych łączących toponimy powieściowe z nazwami własnymi odnoszącymi się do miejsc istniejących realnie (poza przekazem literackim, poza dziedziną czytania), także podobieństw z innymi słowami, nie zmienia ich literackiej ontologii: są to twory językowej wyobraźni pisarza, służące budowaniu fikcji w jej odmianie niemimetycznej, stanowiące element „narracyjnego lingwizmu”. W tę poetykę wpisują się przypadki użycia nazw skonstruowanych w wyraźnej sprzeczności z tradycyjnymi konwencjami prezentacji literackiej opartej na realizmie, odsłaniających przed czytelnikiem swą językową umowność. Dobry przykład to nazwa *Kive-Evik* (odnosząca się do elektrowni, ale być może na zasadzie styczności przestrzennej

nazywanego obiektu z miejscem, gdzie jest on zlokalizowany⁹, stąd traktuję ją jak toponim; por. s. 59), przy której mamy do czynienia ze zjawiskiem uporządkowania naddanego widocznego w materiale językowym. Nazwa ta jest złożona z dwóch członów, z których drugi powtarza w odwrotnej kolejności elementy pierwszego, stanowi jego lustrzane odbicie.

Rzecz ciekawa, widoczna w powieści „[s]kłonność do kreacji fantastycznych, odrealnionych światów, tłumaczących się jedynie w perspektywie indywidualnego przeżycia” (Galant, 1998, s. 57) zostaje w sferze wyobrażeń przestrzennych poddana próbie. W pewnym miejscu utworu, gdy mowa o olimpiadzie, która odbywa się w mieście Mon Maral, pojawiają się nazwy uruchamiające indeksy referencjalne dające dostęp do świata realnego. Tekst wprowadza tu informacje o sportowcach biorących udział w zawodach olimpijskich (walkach bokserskich), którzy jako określone indywidua mają swoje miana, a te łączą się w tekście z nazwami geograficznymi odnoszącymi się do państw, z których pochodzą zawodnicy, np.: „[...] po czym znowu odzywa się spiker: „— W pierwszej walce finałowej spotkają się zwycięzcy półfinałów wagi papierowej [...]. Będzie to reprezentant Korei Jang Wang Ho — burza oklasków — i reprezentant Wenezueli Mile Lopez — również burza” (s. 245). Wśród choronimów, które są w ten sposób wprowadzane do tekstu, występują nazwy identyfikowane z rzeczywistymi miejscami na mapie świata, czyli już wymienione *Korea* i *Wenezuela* oraz *Puerto Rico*, *Kuba*, *Jugosławia*, *Szwecja*, *Austria*, *Meksyk* (por. s. 249–250). Mamy tu do czynienia z zabiegiem eksten-sjonalnym rozszerzającym wymiar spacjałny świata wewnątrz utworu i zmieniającym w tym fragmencie status przestrzeni, o której mówi się w utworze. Skłonny byłbym widzieć w tym zabiegu element testowania literackiej umowności, związany z metaliterackim ufikcyjnianiem fikcji, ale też z nieuchronnym istnieniem w praktyce tekstowojęzykowej i literackiej mechanizmów przedstawieniowych nasuwających myśl o empirycznej rzeczywistości. Komentarz do tej sytuacji odnajdziemy nieco dalej w tekście:

Gotów byłem jak zawsze dawać świadectwo światom tajemnym, dziewiczym, kreować myśli najbardziej własne, niedostępne, a tu tymczasem musiałem podać nazwy istniejących kra-in, tu musiałem punkt ciężkości położyć na znanych bokserach! Wbrew swemu nieliczeniu się z polityką, wbrew swemu kosmopolityzmowi musiałem zająć stanowisko, ujawnić emocje plemienne, sympatie narodowościowe! Mało tego: świat, który stworzyłem, coraz bardziej upo-dabniał się do świata dawno stworzonego; usiłowania, by nie dopuścić możliwości zaszeregowania mnie do danej kultury, osadzenia mnie w danej tradycji, te usiłowania po prostu wciąż więcej stawały się daremne! A przecież chętnie swe wizje wyświetlałbym językiem w cało-ści wymyślonym, słowami, które-m sam był zestawiał z głosek obiektywnych! Sam chętnie

⁹ Na takiej zasadzie jak: *Elektrownia Polaniec*, *Kopalnia Węgla Brunatnego Belchatów*, *Stocznia Gdynia* itp.

posłużyłbym się nową logiką, nowymi własnymi regułami! Nawet zrezygnowałbym ze słów samych, zastępując je, dajmy na to, znakami innymi, by w każdym calu być oryginalnym! A tu tymczasem takie fiasko! (s. 254)

W ten sposób w powieści werbalizowana jest problematyka *mimesis* w dwóch w istocie odmianach i z różnymi przedmiotami odniesienia, którymi są, z jednej strony, pewne obiekty rzeczywistości, niemającej jednak charakteru bezpośredniego i pozajęzykowego, z drugiej zaś — sam język i należące do niego słowa¹⁰.

„DZIWNI LUDZIE” O „DZIWNYCH NAZWISKACH” I IMIONACH —
CHARAKTERYSTYKA NAZW OSOBOWYCH

Najliczniejszą grupę wśród nazw występujących w tekście powieści stanowią antroponimy, występujące najczęściej w formie dwuelementowych zestawień złożonych z imienia i nazwiska, wyjątkowo z jakimś dodatkowym wyróżnikiem. W ten sposób przebiega prezentacja głównego bohatera powieści: *Flakonon Flux*, inne to np. w odniesieniu do postaci męskich: *Quatrad Farset*, *Truup Ostent*, *Defart Lumbagot*, *Funflul Lulenop*, *Fesirm Argjupo*, w odniesieniu do postaci kobiecych: *Mefia Fufnon*, *Onata Biufst*, *Lamborda Etanio*, *Susirwa Lonometra*, *Heldurna Fimpejjo*. Jak łatwo można zauważyć, to nie tylko „dziwni ludzie o dziwnych nazwiskach” (Kuźma, 1994, s. 167), ale też o niespotykanych w świecie realnym imionach. Być może taki dobór imion i nazwisk postaci ma pewne uzasadnienie, zwłaszcza na tle wiedzy o niektórych działających w świecie powieści osobach, którą uzyskujemy z tekstu i przede wszystkim na poziomie refleksji metaliterackiej. Są to mianowicie postaci z założenia fantazmatyczne, istniejące jako figury identyfikowane z narracyjnym formatem tekstów kultury popularnej i na tej może zasadzie „przerysowane”, będące (jak pisze E. Kuźma) „człekopodobnymi mechanizmami” (1994, s. 167). Znajduje to odpowiedni wyraz w nazywaniu. Do już podanych nazw dwuelementowych dochodzą przykłady użycia samych imion lub nazwisk, przy czym nie zawsze da się je w tekście w sposób całkiem pewny rozróżnić. W większości przypadków są to antroponominacje, które nie mają odpowiedników w nazwach istniejących w języku poza światem utworu, ale mogą się wśród nich pojawić też nazwy znane z rzeczywistości pozaliterackiej lub tylko przywodzące na myśl jakieś formy autentyczne. Jako przypadki użycia języka są w jednakowym stopniu podporządkowane mechanizmom pisarskiej kreacji: funkcjonują w ramach narracyjnej fikcji, która nie jest mimetyczna, to jest stanowi

¹⁰ O mechanizmach przedstawieniowych występujących w postmodernistycznym modelu twórczości literackiej, który — jak można przyjąć — ujawnia się i realizuje na poziomie refleksyjno-reprezentacyjnych odniesień w tekście analizowanej powieści, pisze R. Nycz (2000, s. 161–196).

świat zbudowany ze słów, istniejący wyłącznie na płaszczyźnie zapisu w postaci tekstu. Na przykład wśród imion i nazwisk detektywów prowadzących śledztwo w sprawie morderstwa znalazły się antroponimy powołane najprawdopodobniej do istnienia przez wyobraźnię pisarza: *Kaul*, *Kovkes*, *Kabas*, *Kefien*, poza tym *Mordal* (w odróżnieniu od wcześniej wymienionych ten ostatni literacki onim może nasuwać określone asocjacje w planie leksykalnym) oraz przejęty ze słownika imion i zgodny z zasadą realistycznej prezentacji *Konrad*. Z kolei poganiacze Besta to *Proum*, *Sord*, *Jemb*, *Jart*; są to miana, o których w zasadzie nic więcej poza tym, że wskazane osoby tak się nazywają, nie da się powiedzieć.

Wrażenie, jakie można odnieść z lektury, jest takie, że świat przedstawiony w powieści jest w wymiarze antroponimicznym specyficzny i „niecodzienny”. Zapelniają go nazwy, które w niejednym wypadku czytelnik będzie skłonny uznać za „dziwne”. Przede wszystkim cechuje je „obcość”, ujawniająca się w różnych nazwach w różnym stopniu i niezależnie od tego, czy mają one genezę literacką, wynikającą z powiązania z indywidualnymi aktami twórczości językowej, czy też pozaliteracką, gdy są przeniesione ze słownika nazw autentycznych. Niektóre z nich mogą kojarzyć się pod względem formalno-brzmieniowym z nieraz bardzo odległymi od polskiego językami i obszarami kulturowymi, jak imiona w rodzaju *Buebeddyr* (pełna nazwa: *Buebeddyr Bimpurs Trzeci* — chodzi o króla) czy *Susirwa* i np. *Fesirm*. Zbliżony typ ewokacji językowej reprezentują przykłady imion, które można zestawzić z istniejącymi nazwami o pochodzeniu orientalnym. Należy do nich *Madassar*: „[...] wspominałem swego odległego przodka Madassara Pluxa [...]” (s. 9); por. z *Mudassar*¹¹, potwierdzona jest też wersja *Madassar*, m.in. na obszarze Indii i zwłaszcza Pakistanu¹². Z kolei *Hasnim* (prawdziwe imię profesora Fajnola, któremu opowiadający bohater nadał wcześniej inne miano: „[...] profesor Radejrad (domyślam się tego imienia) Fajmol lada chwila nas się doczeeka”, s. 113) przypomina takie imiona pochodzenia arabskiego jak *Hasim* czy *Hakim*¹³. Inny brzmieniowo charakter mają imiona *Alverf*, *Heldurna*, *Hularorn*, połączone z nazwiskami, które zdają się pochodzić z różnych języków, ale nie mają odpowiedników w rzeczywistości pozaliterackiej (z wyjątkiem pierwszego miana, dla którego można znaleźć potwierdzenie, w tym wypadku jednak jest ono zapewne przypadkową kombinacją elementów formy językowej), por.: *Bors*, *Fimpejjo*, *Fajsarl*.

¹¹ Informacje z Wikipedii: M. Khan, ur. 1987, indyjski tancerz i choreograf filmowy, https://en.wikipedia.org/wiki/Mudassar_Khan; M. Nazar, ur. 1956, pakistański krykiecista, https://en.wikipedia.org/wiki/Mudassar_Nazar (dostęp: 15 V 2017).

¹² Zob. <http://www.namespedia.com/details/Madassar> (dostęp: 20 V 2017).

¹³ Por. <http://www.namespedia.com/details/Hasim>, <http://www.namespedia.com/details/Hakim> (dostęp: 20 V 2017).

Niektóre imiona (podobnie zresztą jak niektóre nazwiska) można próbować objaśniać na tle nazewnictwa uzualnego. Na przykład imię żeńskie *Matrycja* (pełna nazwa: *Matrycja Remodas*) to zapewne odpodobniona przez zamianę początkowych spółgłosek i odpowiadających im liter *Patrycja*, a *Onata* (pełna nazwa: *Onata Biufst*) to może skrócona *Donata*. Imię męskie *Loen* (pełna nazwa: *Loen Bogg*) ujawnia po przestawieniu liter samogłoskowych wyjściową formę, która została przekształcona: *Leon*. Inne imię męskie, *Defart* (pełna nazwa: *Defart Lumbagot*) miało być może za wzór *Edwarda*. Mamy tu do czynienia z zespołem chwytów opartych na deformującym stosunku do wzorców językowych, którymi są nazwy występujące poza światem utworu. Ich celem jest podkreślenie literackości i sztuczności podanych nazw, uzgodnionych pod tym względem z właściwościami prozy, która podkreśla własną literackość i niezależność wobec rzeczywistości. I jeszcze kilka innych przykładów, dla których dałoby się znaleźć odpowiedniki wśród imion notowanych w słownikach: i. ż. *Melvina* (pełna nazwa *Melvina Konormo*) to wariant *Malwiny* (por. SI, s. 179), z kolei *Mina* (pełna nazwa: *Mina Albord*) występuje jako usamodzielniona forma skrócona od *Hermina* lub *Wilhelmina*, *Williamina* (por. SI, s. 279; WD, s. 159). Na uwagę zasługuje jeszcze i. m. *Momo* (pełna nazwa *Momo Hermend*), które w tej postaci jest m.in. używane jako zdrobnienie od hiszpańskiego *Guillermo* (por. *Wilhelm*)¹⁴; i. m. *Jofrim* nie ma dokładnego odpowiednika, można je porównać z biblijnym *Efraim* (por. SI, s. 78). Należy podkreślić, że wskazane tu i wcześniej związki z realnie istniejącymi nazwami nie są w planowy (wynikający z projektu literackiego) sposób motywowane regułami uprawdopodobnienia. Tym samym nie osłabiają efektu „fantastyzacji” powieści (Dziekanowski, 1989, s. 67).

W wybranych imionach, którymi zostały obdarzone postaci w powieści, można widzieć reminiscencje klasyczne, związane z językiem greckim i łaciną. Taki charakter mają imiona członków rodziny sławnego zbrodniarza Trupa Ostenta, który je wymienia: *Atenion* („— [...] Mieszkamy w tych podziemiach od czasu, gdy mój pradziad... [...] Atenion Ostent odkrył stare, nienaruszone podziemia [...]”, s. 49; imię potwierdzone: *Atenion*, malarz gr. żyjący na przełomie IV/III w. p.n.e., A. z Cylicji, jeden z przywódców drugiego powstania niewolników na Sycylii 104–101 p.n.e.; zob. Mała encyklopedia kultury antycznej, 1973, s. 96) i *Fedypion* („— [...] po czym urodził się mój ojciec Fedypion [...]”, s. 52; por. z i. *Edyp*). Z językiem greckim można powiązać imię *Lexi*, wymienione w dalszym ciągu wspomnianej w utworze historii rodzinnej (żona *Ateniona*), zakładając, że jest to familiarna forma od i. *Aleksandra* i jemu podobnych, mających pochodzenie greckie, ale w tym wypadku trzeba brać pod uwagę przekraczanie granic językowych i związek

¹⁴ <http://www.name-doctor.com/name-momo-meaning-of-momo-46776.html> (dostęp: 20 V 2017).

z uzusem innych systemów imienniczych¹⁵. Z językiem greckim kojarzy się ponadto imię żony króla Bimbursa *Xyliada* (por. i. gr. *Xylia*¹⁶), opatrzone nazwiskiem, którego obcość (wobec języka polskiego) została osłabiona przez swojską formę odmęzowską: „— Tu muszę wspomnieć [...] o mojej żonie, Xyliadzie Bimbursowej” (s. 90). Imię *Mefia*, które nosi kochanka Flakonona Pluxa, nawiązuje swym brzmieniem do imienia *Zofia*, ale na poziomie podkładu apelatywnego zostało opatrzone przeciwstawnym w stosunku do niego znaczeniem. Jest to znaczenie wykreowane na zasadzie filologicznej konfabulacji, której elementem jest „filomefia”, objaśniana w tekście przez odwołanie do mającej greckie korzenie „filozofii”, i na tym tle nasuwająca bohaterowi myśl o wskazany imieniu:

„[...] złoczyńca, którego śledzimy, zawiądnął nieoczekiwanie przeciwstawnym filozoficznemu kamieniem filomefów. Jak wiesz zofia czy sofia to mądrość, a mefia to po prostu głupota, sprzyjająca zbrodni głupotki”.

To oczywiście wiem, jednak nie pomyślałem, że istnieją profesjonalni filomefowie [...], że istnieje naukowa filomefia. „Filo” to wiadomo „umiłowanie”, „miłujący” i wszystkie funkcje logiczne tego znaczenia; skoro „mefia” to „głupota” więc „filomefia” oznacza „umiłowanie głupoty”. Do diabła, czyżby Mefia Fufhon maczała w tym swoje arystokra- i zarazem artys-tyczne paluszki paluszeczki? (s. 165–166).

Język łaciński ewokuje z kolei nazwa *Festivius Memoriard Fufnon*, zwłaszcza pierwsze imię z zakończeniem *-us*, nasuwające skojarzenia z łac. *festivus*, m.in. ‘wesoły, miły’ (SŁP, s. 211), i drugie, które przywołuje na myśl łac. *memoria* ‘pamięć; wspomnienie’ (tamże, s. 306), tu jednak z antroponimicznym dopasowaniem do innego, już nieklasycznego wzoru formalno-brzmieniowego (por. *Bernard*, *Gerard*). Poważny ton, który wprowadza ten antroponim, rozpisany na trzy składowe nazwy w urzędowym dokumencie, który jest w tekście cytowany, zostaje przełamany za sprawą informacji: „syn Idioteusa i Kодиotyńy” (s. 220). W imieniu *Idioteus*, które w tym wypadku jest karykaturą przymiotnikowych imion rzymskich na *-us*, na pierwszy plan wysuwa się wpisane w klasyczną formę językową nawiązanie do słowa *idiota*, które pobrzmiewa, choć już słabiej, też w imieniu *Kодиotyńa*. Takie przełamania tonacji znaczeniowej wnoszonej przez nazwy można odnaleźć też w innych przykładach, które czysto zewnętrznie (przez pisownię) można ewentualnie łączyć z łaciną. Chodzi tu przede wszystkim o grafie nazw upodobnioną do łacińskiej. Żona Trupa Ostenta ma na imię *Quoda*, co można w podtekście odczytywać przez asocjacje z *kłoda* ‘pień zwalnego lub zrąbanego drzewa bez gałęzi; kłoc’, również z pot. *leżeć, walić się, zwa-*

¹⁵ Jest to forma potwierdzona m.in. w języku angielskim, por. <http://www.namespedia.com/details/Lexi>, <http://www.name-doctor.com/name-lexi-meaning-of-lexi-7828.html> (dostęp: 20 V 2017), można ją zapewne traktować jako oboczną w stosunku do form *Lexie*, *Lexy* (WD, s. 159).

¹⁶ <http://www.namespedia.com/details/Xylia> (dostęp: 20 V 2017).

lić się jak kłoda ‘leżeć, upaść sztywno, ciężko, bez czucia’ (USJP II, s. 135). Z kolei owoc „miłości szalonej” (opartej na zamianie płci) Lemuriona Atlantidiona Rojana z Truupem Ostentem, „rudy debilek” (s. 193), nosi imię *Fixat*, por. *fiksat* pot. ‘ktoś, kto fiksuje, człowiek dotknięty jakąś manią; dziwak, maniak’ (USJP I, s. 900), *fiksować* rub. żart. ‘tracić równowagę psychiczną, stawać się niepoczytalnym’ (SPP, s. 76). Z kwestią pisowni, nietypowej dla języka polskiego, która może mieć swoje źródło w łacinie, ale też może być efektem ogólnej stylizacji dającej wrażenie obcości językowej, mamy do czynienia w przypadku imienia, które nosi ofiara morderstwa: *Quatrad*, por. np. łac. *quadratum*, pol. *kwadrat*. Nawiasem mówiąc, w innej antroponominacji wskazane powieściowe imię funkcjonuje jako nazwisko (por. *Ilo Quatrad*, s. 332). Bardzo interesującą i być może stylizowaną klasycznie nazwą, złożoną z trzech składników antroponimicznych, które, jak się wydaje, można semantycznie ze sobą powiązać, jest *Lemurion Atlantidion Rojan*. Pierwszy składnik jest aluzją do nazwy *Lemuria*, oznaczającej „hipotetyczny zatopiony kontynent na Oceanie Indyjskim, [...] wymyślony przez XIX-wiecznych darwinistów w celu wyjaśnienia izolacji lemurów na Madaskarze i występowania skamieniałości ich przodków w Afryce i południowo-wschodniej Azji”¹⁷. Drugi przywodzi na myśl *Atlantyde*, czyli pozostaje w czytelnym związku z nazwą innej mitycznej krainy, o której pisał Platon i która „miała być miejscem istnienia rozwiniętej cywilizacji zniszczonej przez serię trzęsień ziemi i zatopionej przez wody morskie”¹⁸. W obydwu wypadkach są to odwołania do geografii, która nie ma wymiaru realnego, jest wytworem ludzkiej fantazji, poruszających wyobraźnię rojeń. Może dlatego trzeci składnik tej antroponominacji to *Rojan*, por. *roić* książk. ‘myśleć, marzyć o czymś nierealnym [...]; fantazjować’ (USJP III, s. 964). Cała nazwa jest bez wątpienia fantazyjna, nie pełni jednak funkcji semantycznej w stosunku do nazwanej postaci.

Co jeszcze można powiedzieć o nazwach osobowych wprowadzonych do powieści? Trzeba powtórzyć, że sprawiają wrażenie niecodziennych, udziwnionych i przede wszystkim obcych w odbiorze językowym, i dodać: przeważnie wykreowanych przez pisarza z dostępnego w zasobach języka materiału na zasadzie onomastycznoliterackich wariacji. W zgodzie z tym stanem rzeczy pozostaje np. podana przez pisarza informacja, że miano *Bimpurs* wzięło swój początek od *impuls*, imię *Susirwa* zostało utworzone na wzór *Minerwa*¹⁹. Tu konieczne jest jednak zastrzeżenie: nawet jeśli uznamy autora utworu za ważną figurę literackiej „kuchni”, to trzeba pamiętać, że jego informacje nie stanowią instrukcji obsługi tekstu przez czytelnika.

¹⁷ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lemuria_\(fikcyjna_kraina\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lemuria_(fikcyjna_kraina)) (dostęp: 22 V 2017).

¹⁸ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Atlantyda> (dostęp: 22 V 2017).

¹⁹ Korespondencja z pisarzem, 23 IV 2018 r.

Materiał składający się na literacki antroponomastykon powieści pozwala zaobserwować pewne powtarzalności w zakresie ukształtowania formalnego nazw. Są to imiona na *-on*, których listę otwiera *Flakonon*, dalej idą inne, o których była już mowa wyżej, i dotąd niewymieniane, jak np. *Farmon* (przeniesione, występujące w toponimii miejskiej, por. „ulica Farmona Quasta [...]”, s. 323) czy *Morvon*, oraz nazwiska na *-o*: *Argjupo*, *Etanio*, *Fimpejjo*, *Komanio*, *Konormo* i *Mulvisto*.

Obok form nazwiskowych nieznaczących leksykalnie pojawiają się też takie, które mają motywację semantyczną. Powieściowy morderca został obdarzony imieniem *Truup*, które czytelnik łatwo połączy ze słowem *trup*. Jedna z bohatererek powieści, kobieta z latającego dzbanka i „twórczyni gafologii” (s. 230), nosi z kolei nazwisko *Biufst*, kojarzące się z biustem jako jej wyróżniającym arybutem. W niejednym wypadku w grę wchodzi luźne asocjacje oparte na podobieństwie nazwy do wyrazu pospolitego, stanowiącego pełnowartościowy leksykalnie znak językowy i w ten sposób przekazującego przypisaną doń treść znaczeniową, np. *Ostent*, por. *ostentacyjny*, *Fajnol*, por. *fajny*, czy *Lumbagot*, por. *lumbago* med. ‘silny ból w okolicy lędźwiowej spowodowany najczęściej zapaleniem korzonków nerwowych [...]’ (USJP II, s. 481). Duch zabawy literackiej opartej na styczności semantycznej elementów językowych w tekście i podtekście utworu dał o sobie znać we wzmiance o „banku Sejfersa” (s. 179), łączącej ze sobą *bank* i *sejf*. Semantyczność nazw może być tylko sugerowana lub celowo uwidoczniiona jako element żartu odsuwającego na bok rzeczywistość zewnętrzną wobec tekstu. Dobrym przykładem są tu nazwiska, które można uznać za coś w rodzaju cytatów z nurtu groteskowo-ludycznego nazewnictwa literackiego (por. Kosyl 1993), utworzone przez dekompozycję, czyli rozbitcie istniejących w języku słów na mniejsze elementy: *debil* — *de Bil*, *wątlusz*²⁰ — *von Thusch* (tu z dodatkową modyfikacją pisowni na wzór niemiecki), por.: „— [...] Ten uszczerbek — wskazuję wklęsnięcie w jednym z dziąseł — został spowodowany przez krwawego rozpusznika, hrabiego de Bil, gdy drugi — znowu wskazuję — przez krwiożerczego barona von Thuscha” (s. 368).

Predylekcje, które dochodzą do głosu w nazewnictwie osób zaludniających świat, o którym się w powieści mówi, ujawniają się na poziomie formy brzmieniowej tych nazw. Powtarza się w nich spółgłoska szczelinowa [f], w jednym miejscu zmodyfikowana do [fʰ], por. przykład niżej, oraz spółgłoski zwarto-otwarte, ustne: drżące [r] i boczne [l] oraz nosowe: [m] i [n], występujące w różnych konfiguracjach. Wskazane elementy dźwiękowe odnajdziemy w nazwie *Mefia Fufnon*: imię tworzą dwie otwarte sylaby, nazwisko składa się natomiast z dwóch sylab zamkniętych, z których każda zawiera dwie powta-

²⁰ Zool.; zob. *dorsz* (USJP IV, s. 362).

rzające się spółgłoski, odpowiednio [f] i [n], przedzielone samogłoską (inną dla każdej z nich). Efekt instrumentacji głoskowej widać wyraźnie w nazwie *Funflul Lulenop*, z powtórzoną w imieniu i nazwisku sekwencją [lul]. Celowy porządek jakości brzmieniowych wykazują też inne onimy. Należą do nich ujęte w tekście jako określenia osobowe tylko pośrednio: *Molmoryd Farnfalm* („przy ulicy Molmoryda Farnfalma [...]”, s. 334), gdzie mamy do czynienia ze współbrzmieniem następujących po sobie zespołów głoskowych, które w składających się na ten antroponim formach wyrazowych wykazują też powtarzalne różnice wynikające z wymian spółgłosek: [mol] — [mor], [far] — [fal], i *Bingot Bongs* (por.: „szpital imienia Bingot Bongsa”, s. 342), z powtórzeniem opartym na współbrzmieniach spółgłoskowych i różnicy użytych samogłosek: [bing] — [bong]. Motywowane przez wyraz dźwiękonaśladowczy jest prawdopodobnie imię *Puff*, kojarzące się z onomatopeicznym *puf, puff* pot. ‘wykrzyknik (zwykle powtórzony) naśladujący sapanie parowozu lub odgłos wystrzału’ (USJP III, s. 846). Podane przykłady (i inne, do których też można się odwołać) pokazują, że materiał antroponimiczny, z którym mamy do czynienia w powieści (nie tylko on zresztą), zawiera elementy fonostylistycznej waloryzacji, wpływającej na zwiększony stopień wyrazistości nazw jako znaków językowych. Funkcją tej waloryzacji jest wywołanie wrażenia językowej niezwykłości i oryginalności nazw, przy czym uzyskany kształt brzmieniowy może być wynikiem przeinaczania słów (wyrazów pospolitych) i nazw (własnych), których można się domyślać lub nie, gdy nie zostawiają po sobie wyraźnego śladu, w innym wypadku są to formy pod względem wyrazowym nieprzetworzone, co nie wyklucza dopasowania do jakiegoś brzmieniowego wzoru. Niewątpliwie wygląd foniczny nazw występujących w powieści jest zwracającym uwagę elementem tekstowego doświadczenia czytelnika. Zastanawia się on nad nim, stykając się np. z imionami typu *Hajah* (i. m., pełna nazwa *Hajah Komanio*) i *Jeiha* (i. ż., pełna nazwa *Jeiha Fejzolówna*) oraz np. z imieniem *Ulitejja* (i. ż.). Warto w tym miejscu odwołać się do autora powieści, który tak oto charakteryzuje stosowaną przez siebie metodę pisarską: „Jest to tak jak z komponowaniem fraz muzycznych: można dobierać dźwięki na zasadzie samej melodii, tkwiącej w zestawianych po nowemu, oryginalnie — tonach”²¹.

UWAGI KOŃCOWE

Nazwy własne występujące jako znaki rozpoznawcze ludzi, miejsc i rzeczy w powieści Marka Słyka tworzą zbiory zróżnicowanych form, podporządkowanych dyspozycjom semiotycznym wpisanych w utwór jako wypowiedź językową, łą-

²¹ Korespondencja z pisarzem, 23 VI 2018.

czącą przestrzeń konwencji związanych z literaturą obiegu popularnego, złożoną z cytatów, analogii, trawestacji, pastiszowości i parodii, i „przestrzeń nieskrępowanej wyobraźni” (Bauer, 1981, s. 14). Wymyślony i fantastyczny świat stoi w opozycji do realizmu jako kodu przedstawienia (por. Compagnon, 2010, s. 94–95 i nast.), a dyskurs powieściowy manifestuje ludyczny charakter modelu komunikacji i twórcze podejście do języka, który umożliwia postmodernistyczną grę z przekazanym przez tradycję pojmowaniem literatury i literackości. Nazwy, które występują w utworze, są w większości wytworem językowej inwencji autora i stanowią element zakodowanej w tekście informacji o świecie, który jest „celowo i bez reszty niecodzienny” (Kuncewicz, 1981, s. 12), odmienny od świata rzeczywistego. Ich językowa odmienność czy nawet obcość ma określony formalno-retoryczny aspekt, są one nośnikami ekspresji językowej i decydują o nacisku położonym na komunikat. Mają genezę literacką jako formy językowe nowo utworzone czy też przetworzone z form istniejących w języku (nie zawsze możliwych do ustalenia), odwołujące się do różnych wzorów brzmieniowych i podsuwające różne foniczne skojarzenia. Są one częścią tekstowego świata, który przede wszystkim stanowi kreację językową. Przykładem są antroponimy, ale dotyczy to też toponimów oraz innych występujących w tekście utworu nazw, przede wszystkim tych z obszaru chrematonimii. Obok tego rodzaju onimów pojawiają się w utworze też inne, odsyłające do nazewnictwa uzualnego. Tego rodzaju nawiązania, którym towarzyszą zewnętrzne językowe zbieżności z nazwami występującymi w rzeczywistości pozaliterackiej, nie dają jednak podstaw do czytania powieści jako tekstu realistycznego. W szerszej perspektywie można je uznać za część składową literackiego eksperymentu, odwołującego się do języka wraz z jego zdolnością „powoływania bytów do istnienia” (Czapliński, Śliwiński, 1997, s. 59) i zmierzającego „do zweryfikowania tezy o literaturze jako zbiorze wypowiedzi ufundowanych na sobie-swojskim zespole reguł” (Uniłowski, 1995, s. 38). Wypada na koniec dopowiedzieć, że wspomniany eksperyment zyskuje właściwe rozwinięcie w powieściach stanowiących kolejne tomy trylogii, którą rozpoczyna „W barszczu przygód”.

LITERATURA

- Bauer, Z. (1981). Zaskroniec w barszczu. *Życie Literackie*, nr 38, s. 14.
- Bereza, H. (1979/1981). Przynoś, *Twórczość*, nr 3. Przedruk w: tenże, *Taki układ*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, s. 394–397.
- Bereza, H. (1980/1982). Swoboda. *Twórczość*, nr 6. Przedruk w: Idem, *Bieg rzeczy*. Szkice literackie. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, s. 217–228.
- Bojarska, M. (1981). Komu powieść, komu komiks? *Nowe Książki*, nr 14, s. 50–52.
- Compagnon, A. (2010). *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Czapliński, P. (1997). *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków: Wyd. Literackie.
- Czapliński, P., Śliwiński, P. (1997). *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków: Wyd. Literackie.
- Dziekanowski, C. (1989). Pisarz fantastyczny. *Miesięcznik Literacki*, nr 4, s. 63–70.
- Galant, J. (1998). *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*. Poznań: Wyd. Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Graf, M. (2015). *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*. Poznań: Wyd. Naukowe UAM.
- Jędrzejko, E. (1997). Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych. W: E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk (red.), *Gry w języku, literaturze i kulturze*. Warszawa: Energeia, s. 65–75.
- Kaliszuk, P. (2015). „Kpiąca myśl i szaleńcza wyobraźnia”. *Niesamowite opowieści Marka Słyka, Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF, vol. XXXIII*, s. 171–190.
- Komendant, T. (1987). Subiektyw. *Twórczość*, nr 7, s. 94–98.
- Kosyl, C. (1993). Główne nurty nazewnictwa literackiego (zarys syntezy). W: M. Biolik (red.), *Onomastyka literacka*. Olsztyn: Wyd. WSP, s. 67–100.
- Kuncewicz, P. (1981). O Słyku, Berezie i kosmicznej kupie. *Literatura*, nr 34, s. 12.
- Kuźma, E. (1994). Fantazmatyka postmodernistyczna (na przykładach z polskiej prozy). W: A. Mar-tuszewska (red.), *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*. Gdańsk: Wyd. UG, s. 151–173.
- Nowacki, D. (1996). Trylogia Marka Słyka. Paradoxy lektury. *FA-art*, nr 1, s. 4–11.
- Nowotna-Szybistowa, M. (1970). Nazewnictwo Cyberiady Stanisława Lema. *Cz. II. Onomastica*, XXV, s. 181–201.
- Nycz, R. (2000). *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas.
- Owczarek, B. (1999). *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa: PWN.
- Uniłowski, K. (1995). Twórca jako konsument. O trylogii Marka Słyka. *Rocznik Tow. Literackiego im. A. Mickiewicza*, XXX, s. 37–47.
- Urbański, A. (1981). Komiks polski. *Literatura*, nr 34, s. 12.
- Witosz, B., Wojtak, M., Sławkowa, E., Skudrzykowa, A. (2003). *Style literatury (po roku 1956)*. Katowice: Wyd. UŚ.
- Zadura, B. (1981/2007). „...logika wszelkiego stworzenia jest uparta po prostu jak osioł”. *Twórczość*, nr 12. Przedruk w: tenże, *Szkice, recenzje, felietony*. T. 2. Wrocław: Biuro Literackie, s. 152–157.
- Zieliński, M. (1980/1987). *Zdzieciniała tragedia*. *Nowy Wyraz*, nr 10. Przedruk w: tenże, *Kilka niewzruszonych przekonań*. Kraków: Znak, s. 205–209.

Słowniki i encyklopedie, wersje drukowane

- Mała encyklopedia kultury antycznej* (1973). Wyd. 4 przejrzane i uzupełnione. Warszawa: PWN.
- SFJP — Skorupka, S. (1985). *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. I–II. Warszawa: PWN.
- SI — Janowowa, W., Skarbek, A., Zbijowska, B., Zbiniowska, J. (1991). *Słownik imion*. Wyd. 2 popr. i rozszerz. Wrocław: Ossolineum.
- SŁP — Kumaniecki, K. (1990). *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. 18. Warszawa: Wyd. Szkolne PWN.
- SPP — Anusiewicz, J., Skawiński, J. (1996). *Słownik polszczyzny potocznej*. Warszawa–Wrocław: PWN.
- USJP — Dubisz, S. (red.) (2006). *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*. T. I–IV. Warszawa: PWN.
- WD — Mcleod, I., Freedman, T. (1995). *The Wordsworth Dictionary of First Names*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Adresy internetowe

<http://www.name-doctor.com/name-momo-meaning-of-momo-46776.html>

<http://www.namespedia.com/details/Hakim>

<http://www.namespedia.com/details/Hasim>

<http://www.namespedia.com/details/Madassar>

<http://www.namespedia.com/details/Xylia>

http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=marek_SŁYK

https://en.wikipedia.org/wiki/Mudassar_Khan

https://en.wikipedia.org/wiki/Mudassar_Nazar

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Atlantyda>

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Lemuria_\(fikcyjna_kraina\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lemuria_(fikcyjna_kraina))

PROPER NAMES FROM THE (LITERARY) BACKSTAGE. ONOMASTIC ASPECTS
OF THE PROSE OF MAREK SŁYK ON THE BASIS OF HIS NOVEL “IN THE BORSCH
OF ADVENTURES”

SUMMARY

The study aims to contribute to research on the onomastic-stylistic diversity of Polish prose in the late 20th century. In focus are those onomastic properties of literature that reveal connections between names and language in the process of creating non-mimetic, literary-style fiction. These properties also point to the nature of proper names as they function in a literary work of art — that work being a post-modern intellectual-literary game. The names used in the novel (anthroponyms, toponyms, chrematonyms, also zoonyms) mainly derive from the author’s linguistic creativity: they contribute to the world-view projected through the text. That world-view is “purposefully and totally unusual”, different from the real world.

Key words: proper names, onomopoetics, mechanisms of literary creation, postmodernism, non-mimetic fiction

