

MAGDALENA GRAF

m.graf@amu.edu.pl

PAWEŁ GRAF

lapsang3@amu.edu.pl

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

DOI: <http://dx.doi.org/10.17651/ONOMAST.62.1>

Onomastica LXII, 2018

PL ISSN 0078-4648

NAZWA W BUTONIERCE — WOKÓŁ ONIMII TEKSTU POETYCKIEGO (NA PRZYKŁADZIE POEZJI BRUNONA JASIEŃSKIEGO)

Słowa tematy cz ne: onomastyka literacka, nazwy własne w poezji, futuryzm, Bruno Jasieński, fenomenologia

Onomastyka literacka ma już — jako dyscyplina badań językoznawczych¹ — ugruntowaną pozycję naukową. W jej rozwoju można zaobserwować kolejne etapy — od formułowania i uściślenia przedmiotu badań, przez praktyczne zastosowanie narzędzi interpretacyjnych, po zwrot ku onomastycznym imponderabiliom. Jej instrumentarium, od początku istnienia tej dziedziny badań kształtowane na podstawie analizy tekstu prozatorskiego, z trudem daje się jednak zastosować do analizy innych typów utworów, zwłaszcza poetyckich. Toteż, o ile w badaniach onomastykonów dzieł prozatorskich (ekscerpowanych przede wszystkim z powieści realistycznej) onomaści korzystali z narzędzi zaproponowanych przez Aleksandra Wilkonia, o tyle w onimicznych interpretacjach liryki panowała metodologiczna swoboda, będąca przede wszystkim efektem braku ustalonego, dostosowanego do specyfiki poezji paradygmatu badawczego. Dodatkowo niemal od pierwszych dekad istnienia onomastykę literacką cechuje interdyscyplinarność (czy też pograniczność) badań, dziś stanowiąca już metodologiczny imperatyw. Dotyczy to także onomastykonów utworów poetyckich, choć w tym przypadku mówić należy raczej o intradyscyplinarności, co potwierdza przegląd stosowanych dotąd przez badaczy strategii interpretacyjnych, wykorzystujących przede wszystkim instrumentarium badawcze dyscyplin filologicznych. Niezależnie jednak od przyjętych założeń interpretacje poetyckich onimów stanowią — w obszernym już dorobku dyscypliny — niewielką grupę tekstów. Dość wspomnieć, że w ostatniej monografii z zakresu nazewnictwa literackiego w sproblematyzowanym opisie stanu badań odnajdujemy tylko krótki passus poświęcony onimii w utworach poetyckich — Artur Rejter, wskazując 12 najważniejszych tendencji w rozwoju dyscypliny, dopiero na dziewiątej po-

¹ O kolejnych etapach jej rozwoju, z uwzględnieniem ostatnich prac, w sproblematyzowany sposób pisze m.in. A. Rejter (2016).

zycji wymienia interesujący nas obszar analiz. Już to pozycjonowanie — praca Rejtera dotyczy wszak problematyki z zakresu genologii onimicznej, obserwowanej na przykładzie fraszki i form jej pokrewnych, a zatem utworów wierszowanych — dowodzi, że zagadnienia te nie cieszyły się dotąd większym zainteresowaniem badaczy, trudno też wskazać (zwłaszcza we wcześniejszych opracowaniach) ich metodologiczną odmienną od analiz onimii w tekstach prozatorskich (dotyczy to choćby problemu funkcjonalnej interpretacji nazw, w której w znacznej mierze korzystano z kanonu zaproponowanego przez A. Wilkonia, uzupełnianego niekiedy o dodatkowe funkcje, czy konfrontowania poetyckiego onomastykonu z nazewnictwem uzualnym). Ta badawcza niechęć wobec poezji powoduje, że w kolejnych studiach poświęconych nazewnictwu literackiemu obszar ten wskazywany jest niezmiennie jako przestrzeń szczególnie widocznych onomastycznych zaniedbań (Rejter, 2016, s. 17).

Wprowadzając czytelników w podejmowaną w pracy problematykę, we wstępnej części swej monografii A. Rejter zauważa:

Podjęcie badań w tych zakresach [chodzi m.in. o epoki dawne i reprezentujące je utwory poetyckie — M. G., P. G.] wymaga przewartościowania podejścia do materii onomastycznej tekstu literackiego, głównie odważnego zerwania lub reinterpretacji niewolniczego instrumentarium sprawdzającego się w przypadku prozy realistycznej, ale nade wszystko włączenia onomastyki literackiej w szersze pole opisu, sytuujące dziedzinę w spektrum tekstocentrycznych dyscyplin ponadlingwistycznych, takich jak stylistyka, teoria tekstu (także lingwistyczna) i dyskursologia (2016, s. 17–18).

Niemal natychmiast nasuwa się tu pytanie, czy tekstologiczny zwrot w badaniach onomastycznych to w przypadku onimicznej interpretacji poezji jedyna droga do unowocześnienia i dostosowania narzędzi badawczych do wymogów zmieniającej się humanistyki? Zanim jednak na nie odpowiemy, spróbujmy pokrótce przybliżyć dotychczas stosowane strategie interpretacyjne.

Jak już wielokrotnie wskazywano, onomaści niechętnie poświęcają uwagę poezji, często są to opracowania incydentalne, raczej analizujące pod kątem onimii twórczość ulubionego bądź w danym czasie ważnego (popularnego) autora (np. M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, W. Szymborskiej czy L. Staffa i Z. Herberta) niż opracowania syntetyzujące, umieszczające twórczość poetycką w szerszym kontekście badawczym, czy prace teoretyczne, proponujące nowe drogi analityczne. Studia te różnią się przyjętą strategią badawczą — w pracach, które ukazały się w postaci artykułów, dominuje różnie definiowany biografizm; wczesne opracowania (zwłaszcza autorstwa Ł. M. Szewczyk) konfrontują dorobek literacki poety z cechami określonych konwencji nazewniczych (np. w młodszej twórczości A. Mickiewicza autorka odnajduje przede wszystkim wpływ klasycystycznej tradycji onomastycznej; por. Szewczyk, 1993, s. 144) lub osadzają interpretacje w kontekście stylistycznym (stąd m.in. teza, że poetyckie

onimy w utworach Adama Mickiewicza pełnią rolę leksykalnych wykładników stylu realistycznego; por. Szewczyk, 1993, s. 153–154); wyzyskują koncepcje z zakresu lingwistyki tekstu, zwłaszcza w opracowaniach gatunków charakteryzujących się swoistymi, silnie respektowanymi wykładnikami genologicznymi (np. Sarnowska-Giefing, 2003) lub — odchodząc od koncepcji gatunkowych — włączają analizy w szerszy kontekst historycznoliteracki, np. dostrzegając w poetyckich onimach medium socrealistycznej perswazji (Graf, 2006, s. 156–202). Ich autorzy próbują rozstrzygać różnorodne kwestie, jak choćby problem granicy między nomen proprium a wyrazem pospolitym (tu m.in. tekstowa ranga deskrypcji jednostkowej i ekwiwalentów nazwy własnej) czy zagadnienia związane ze znaczeniem nazwy własnej. Warto w tym miejscu przywołać ustalenia Ł. M. Szewczyka, która m.in. zauważała:

Nazewnictwo literackie jest zbiorem nazw własnych o różnym stopniu nasemantyzowania. Pozbawione znaczenia są autentyczne nomina propria, denotujące i wyodrębniające te same denotaty w tekście literackim i w rzeczywistości pozajęzykowej (np. Napoleon) [...]. Asemantyczne są nazwy własne przejęte ze słownika nazewnictwa uzualnego, oznaczające fikcyjne denotaty (np. Jaś) (1993, s. 16–17).

W świetle dalszych badań dziś już z całą pewnością możemy stwierdzić, że w przestrzeni tekstu literackiego, niezależnie od jego rodzajowej czy gatunkowej proveniencji, nie ma nazw pozbawionych (szeroko definiowanego) znaczenia — ujawnia się ono na różnych etapach lektury, stąd każda pojawiająca się w tekście nazwa własna może być funkcjonalnie i semantycznie zinterpretowana².

² Interpretacje funkcjonalna oraz semantyczna różnią się znacząco od analiz dokonywanych w „prehistorycznych” czasach onomastyki literackiej oraz od rozbiórów czynionych w tym okresie przez literaturoznawców. Przykładowo: K. Górski w szkicu „Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki” (1963) mówił w odniesieniu do nazw własnych o ujęciu językoznawczym i literaturoznawczym. W tym pierwszym — jego zdaniem — zwraca się uwagę przede wszystkim na nazwy stworzone przez pisarza, na etymologię nazw, aspekt słowotwórczy itd. W drugim pojawia się nastawienie interpretacyjne i funkcjonalne — zdaniem Górskiego możemy mówić kolejno o całkowitej nieobecności nazwy, o niepełnieniu przez nią żadnych funkcji semantyczno-strukturalnych, o pełnieniu funkcji strukturalnych, wreszcie o pełnieniu funkcji semantycznych. Prowadzi to do analiz dość zaskakujących, które niezbyt wiele wnoszą do rozumienia dzieła literackiego, np. do rozpoznania, że pisarz popada w szablony, co było udziałem A. Mickiewicza, gdy „kazał wszystkim Dobrzyńskim używać tylko imion [...], a to ze względu na częstość występowania ich w polskich przysłowiach”. W perspektywie czasu interpretacje tego typu utraciły ważność i nie wykazują związku ze współczesną wiedzą zarówno literaturoznawczą, jak onomastycznoliteracką.

Bardziej interesujące były interpretacje Kazimierza Wyki, który o „Hawranu i Muraniu” (te miana pojawiły się w wierszu W. Broniewskiego) pisze: „Gdyby ktoś nie wiedział, że Hawrań i Murań to nazwy szczytów, mógłby je wziąć za imiona istot żywych [...]. Ta niezwykła para, tym razem onomastyczna, [...] wyszła na spotkanie. Góry są, ponieważ istnieją, lecz nie brak w nich tajemnicy i baśni antropomorficznej” (1977, s. 633–634).

Modyfikując w niewielkim stopniu narzędzia wykorzystywane do analizy tekstów prozatorskich i uzupełniając je np. o konieczne — ich zdaniem — funkcje, autorzy opracowań implicytnie stwierdzali, że utwór poetycki z perspektywy występującego w nim nazewnictwa niemal nie różni się od tekstu prozatorskiego. Byłaby to niezmiernie interesująca supozycja badawcza, gdyby stanowiła świadome założenie poznawcze³, lecz wydaje się, że wynikała ona (zwłaszcza w pracach Ł. M. Szewczyk) przede wszystkim z przyjęcia nadrzędnej perspektywy koncepcji języka poetyckiego, co automatycznie na plan dalszy usuwało kontekst genologiczny. Osobnym problemem jest ponowne zdefiniowanie zakresu funkcji poetyckiej — wydaje się bowiem, że w przypadku onimicznej analizy tekstu poetyckiego jej odrębne wskazywanie jest zabiegiem o tautologicznym charakterze — naszym bowiem zdaniem nazewnictwo literackie w liryce apriorycznie pełni funkcję poetycką, która zarazem może być odmiennie (przez poszczególnych badaczy) definiowana i interpretowana. Dla Ł. M. Szewczyk funkcja ta — w odniesieniu do Mickiewiczowskich „Ballad i romansów” — polegała przede wszystkim na rytmiczno-składniowym ukształtowaniu tekstu („tworzą bowiem rymy, najczęściej gramatyczne, bogate, przeplatane”) oraz na wykorzystaniu onimów jako elementów zabiegów stylizacyjnych i składników „poetyckiego obrazowania przesyconego nastrojową atmosferą” (1993, s. 31–32). Swoje bogate analizy autorka podsumowuje następująco:

Funkcje stylistyczne nazewnictwa literackiego podporządkował poetyce utworów, ich gatunkowym właściwościom oraz zasadom onomastyczno-stylistycznym epoki, zasadom, których był współkodyfikatorem. Język artystyczny Mickiewicza stanowi zamknięty system, w którym nazwy własne, podobnie jak pozostałe elementy, mają ściśle wyznaczone miejsce i sobie właściwą funkcję do spełnienia i w którym wszystkie elementy się warunkują w wypełnianiu tych funkcji (1993, s. 160).

Wydaje się jednak, że dziś wśród metodologicznych założeń trzeba przyjąć i to, że onomastykon poetycki nigdy nie jest systemem zamkniętym lub przynaj-

³ Pierwsze, istotne sygnały koniecznych modyfikacji w zakresie procedury badawczej przynosi artykuł poświęcony onimii w utworach Z. Herberta. I choć w początkowej partii tekstu B. Czopek-Kopciuch zapowiada: „Nie sposób analizować nazw własnych i ich funkcji w tej poezji w oderwaniu od życia poety, jego poglądów i filozofii” (2010, s. 445), a analizowany tomik „jest manifestem ideowym i etycznym Herberta”, w dalszej jego partii zaznacza: „Układ wierszy w tomie jest bardzo logicznie przemyślaną kompozycją, warto więc prześledzić, jaki jest układ nazw własnych w tej właśnie kompozycji, zgodnie z układem poszczególnych wierszy. Być może pomoże to ustalić funkcje nazw własnych” (s. 447), to w końcowej części tekstu pojawia się bardzo ważny passus. Badaczka zauważa mianowicie: „Nie można mówić o tym, że nazwy własne w tomie «Pan Cogito» pełniły funkcje, które wyróżnili badacze-onomaści. [...] Wszystkie nazwy własne używane przez Herberta to symbole. Wydaje się, że przed językoznawcami zajmującymi się onomastyką literacką stoi nowe wyzwanie — przyjrzenie się nazwom własnym w liryce, określenie ich funkcji i zaproponowanie metody ich badania” (s. 451).

mniej założyć jego potencjalną otwartość — przekonuje o tym choćby twórczość Tadeusza Różewicza i wielokrotnie przezeń dokonywane modyfikacje własnych utworów, które — jako „dzieła w ruchu” — traciły i otrzymywały zarówno nowe wersy, jak i pojawiające się w nich nazwy własne (które w tej perspektywie okazywały się niekonieczne, np. rytmicznie, ale zawsze wynikały z semantyki kolejnej wersji utworu). Zmienna semantyka eliminowała zbędne już miana. W jednym z wierszy taką „ruchomą” nazwą był *Nikifor Krynicki*, który pojawił się w jednej z wersji, w kolejnej w ogóle nie istniał, z jeszcze innej został przez poetę usunięty. Ponieważ w świetle założeń krytyki genetycznej dzieło literackie (a więc i jego warstwa onimiczna) istnieje właśnie w owych zmianach, dopiskach i skreśleniach (a dotyczy to również — chcąc nie chcąc — nazwy własnej), trudno w tym przypadku mówić o nazewnictwie w wierszu bez uwzględnienia zarówno procesu twórczego, jak wyzyskanej w jego analizie metodologii oraz jej instrumentarium. Co więcej, krytyka genetyczna, badając np. kolor atramentu czy rodzaj papieru, dodaje nazwom nowe obszary istotności. Warto też spojrzeć na wiersz — zwłaszcza współczesny, który nie realizuje klasycznych konwencji gatunkowych — jako na tekst o określonej idiostrukturze, co pozwoli poszerzyć perspektywę spojrzenia, wyzwalać badacza od konieczności wpisania utworu w stanowiący analityczną dominantę kontekst genologiczny. Zabieg ten, naszym zdaniem, uczyni z tych ustaleń nie dominujący, a jeden z możliwych kontekstów interpretacyjnych, otwierając tym samym interpretację na inne, dostrzeżone w procesie badawczym (zdeterminowanym określoną metodologią) jakości tekstu literackiego. Wiersz współczesny, zwłaszcza awangardowy, zanegował tradycyjną lekturę genologiczną — nazwy nie są tutaj odsyłaczami ku określonym poetykom, gatunkom, stylom. Wzrosła natomiast ich rola intertekstualna, semantyczna, antropologiczna itd. Współczesny utwór poetycki jest też związany z towarzyszącymi tej poezji filozofiami i teoriami, które z kolei implikują samo postrzeganie nazwy, wpływając tym samym na jej dalszą interpretację.

Jest to tym istotniejsze, że w przypadku wielu gatunków poetyckich warstwa nazewnicza nie stanowi koniecznego atrybutu tekstu, jak ma to choćby miejsce w barokowej fraszce czy oświeceniowej satyrze, realizującej określony schemat o zhierarchizowanym układzie komponentów, np. zawierających nomen proprium ideonimów typu: *Na* + antroponim, *Do* + antroponim, *O* + antroponim itp. (Rejter, 2016, s. 52–53). Na przeciwległym biegunie dotychczasowych badań sytuują się zatem analizy pomijające kryterium genologiczne, jak ma to miejsce choćby w opracowaniach U. Kęsikowej, która interpretując występujące w poezji Juliusza Słowackiego hydronimy, nadrzędnym kontekstem interpretacyjnym czyni perspektywę autorską i wysoką rangę elementów tworzących idiolekt poety, na bardzo daleki plan usuwa natomiast kontekst gatunkowy czy rodzajowy. Pisząc o funkcji poetyckiej nazw, badaczka zauwa-

za, że jednym z jej przejawów jest „wyzyskanie nazw wodnych w tworzeniu rymów, [...] a niektóre formy odbiegające od powszechnie znanych tłumaczyć można właśnie wymogami rymu”. Hydronimy stanowią też komponent poetyckich porównań i związków frazeologicznych (Kęsikowa, 2003, s. 516–517). Podobną strategię przyjęła M. Walicka, która, interpretując nazewnictwo w utworach poetyckich Leopolda Staffa, skupiła się przede wszystkim na typologicznej klasyfikacji tych onimów oraz ich zestawieniu w określone „kręgi tematyczne”, wśród których najliczniejszą grupę stanowiły onimy o biblijnej i mitologicznej genezie — tej ostatniej grupie *propriów* autorka poświęciła nieco więcej uwagi (Walicka 1998). W tym ujęciu nazewnictwo jest przede wszystkim „dowodem rozwoju warsztatu poetyckiego twórcy oraz świadectwem historii literatury — poszczególnych epok i prądów literackich” (s. 291). W nowszych pracach obserwacje tego rodzaju wiążą się z wyzyskaniem stosowanego w onomastyce niemieckiej terminu *toposy onimiczne/nazwy topiczne*, czyli nazwy związane z tradycją literacką, występujące zazwyczaj w literaturze dawnej oraz w tekstach podejmujących onimiczny dialog z tradycją (Sarnowska-Gieffing, 2010, s. 345–346).

Ponieważ poetyckie onimy równie rzadko stanowią przedmiot zainteresowania literaturoznawców, warto w tym miejscu przywołać interesujące rozpoznania K. Biedrzyckiego, wskazującego, że nazwa własna jest jak fotografia, która nadaje postaci literackiej „twarz” i tym samym steruje odbiorem tekstu, ustanawiając konkretny model jego lektury, przy czym — jak wskazuje Biedrzycki — możliwe są cztery, uzależnione od stopnia lekturowych kompetencji, strategie odbioru. W pierwszej onimy nie uruchamiają u czytelnika żadnych skojarzeń; kolejne odzwierciedlają stopniowo zwiększający się poziom kompetencji. Brak asocjacji otwiera lekturę na potencjalne uzupełnienia, czyli dodatkowe, znajdujące się w tekście informacje, np. (auto)biograficzne. W następnym modelu czytelnik podąża za dostrzeżonymi w tekście odautorskimi wskazówkami; wreszcie — w ostatniej strategii — odbiorca staje się partnerem poety, osobą, która ma bliskie twórcy doświadczenia i interpretuje nazwy przez obrazy odnalezione we własnej pamięci. „Dla takiego czytelnika imiona i nazwy są rodzajem szyfru, za pomocą którego może on odtworzyć znany mu świat” — zauważa badacz i od razu też dodaje, że czwarty typ lektury ma utopijny charakter, gdyż „ludzi mogących bezbłędnie odczytać wszystkie znaki zostawione przez autora już nie ma”⁴ (Biedrzycki, 2008, s. 157). Pisząc o poetyckim obrazie miasta w poemacie Czesława Miłosza, notuje:

⁴ Dopowiedzmy, że nie tyle już ich nie ma, ile nigdy ich nie było, ponieważ każde kolejne użycie nazwy naznacza ją innymi kontekstami, emocjami, aksjologią, czyniąc z niej zasadniczo odmienny wariant semantyczny.

W istocie słowa opisują tu byty wyobrażone. Lwów niewiele ma wspólnego z realnym miastem, które się tak nazywa, ani z tym, które się tak nazywało przed dziesięcioleciaми. To przede wszystkim słowo. Sama nazwa, bez odniesienia w samym poemacie, bez topografii i doprecyzowanych, rozpoznawalnych miejsc [...]. — Inne słowa nazywają, owszem, ludzi, zwierzęta, rośliny, rzeczy — ale przecież, podobnie, są przede wszystkim słowami (s. 75–76).

Dodajmy do tego — na zasadzie zestawienia — słowa Aleksandra Wata, jednego z najważniejszych twórców interesującego nas w tym szkicu okresu. W jednodniówce „GGA”, w manifestie zatytułowanym „Prymitywiści do narodów świata i do Polski”, poeta pisał:

SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. [...] znaczenie [sic!] słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia należy je traktować jako materiał dźwiękowy UŻYTY NIEONOMATOPEICZNIE (Wat, 2008, s. 115).

Wat wraz z innymi (również obcymi) futurystami nadawał poetyckiemu słowu specyficzne znaczenie. Nade wszystko było ono jakością samą w sobie — jego brzmienie, użyta do zapisu czcionka, rozmieszczenie w przestrzeni kartki, kolor farby drukarskiej uczestniczyły w tym, co nazywamy znaczeniem. Futuryści słowa częstokroć wymyślali, a utwór — jak pisali Wielimir Chlebnikow i Aleksiej Kruczonych — „mógł się składać z *jednego słowa*. [...]. Dzieło sztuki to sztuka słowa” (Chlebnikow, 2005, s. 313). Podobne poglądy teoretyczne znajdujemy u Tytusa Czyżewskiego:

[...] każde słowo posiada wartość **autonomiczną** (wymówione czy pisane), wytyczając wartości logiki, pojęcia czy wreszcie onomatopeicznego dźwięku. Słowo, jako takie⁶, [...] mające wartość w sobie samym, staje się podłożem do nowej poezji i prozy (1992, s. 296)

i Brunona Jasińskiego:

Poezja jest taką kompozycją słów [...]. Zdanie jest kompozycją przypadkową, spojona jedynie słabym klejem drobnomieszcząńskiej logiki. Na jego miejsce — skondensowane, ostre i konsekwentne kompozycje słów, nie skrępowane żadnymi prawidłami składni, logiki czy gramaty czności, jedynie twardą wewnętrzną koniecznością, która po tonie A domaga się tonu C, po tonie C tonu F (Jasiński, 1972, s. 212).

W poezji Jasińskiego jednym z takich słów jest bezimienne, deskryptywne, pisane wielką literą Miasto („Na kilometry sienników rozpostarło się Miasto — / Wielki, parzący się kurnik.”; „żarłoczne, wszystkożerne Miasto”), pozbawione referencji miasto, które tak intryguje komentatora poezji C. Miłozsa.

W tym miejscu wypada wrócić do problemu poetyki — jak widać, futuryści konstruowali własną poetykę. W tym sensie wyprzedzali też późniejsze

⁵ Językowi poetyckiemu A. Wata, szczególnie jego namopanikom, poświęcony jest nasz tekst: M. Graf, P. Graf, 2014.

⁶ To powtórzenie tytułu tekstu Chlebnikowa i Kruczonych.

rozpoznania teoretyczne (przywołać należy tu m.in. ustalenia S. Balbusa (1995, s. 7–31), które odrzuciły ideę poetyki czystej, będącej poetyką w ogóle — w Polsce nieskuteczną próbę skonstruowania takiej poetyki podejmował Z. Łempicki). Otóż — w największym skrócie streszczając wskazaną metarefleksję — nie istnieje jedna poetyka, istnieją natomiast poetyki, każdorazowo wynikające ze stojącej za nimi teorii. Sama poetyka pozwala z niezliczonych elementów tekstowych i kontekstowych otaczających dzieło skonstruować tekst, który można zobaczyć i który z kolei podlega dalszej interpretacji, czynionej w określonych ujęciach metodologicznych. Tym samym nie jest możliwa analiza nazw własnych (ani innych jakości utworu) zmierzająca ku jakiejś nieokreślonej poetyce, ponieważ to określona poetyka pozwala najpierw dostrzec nazwy własne w dziele (lub je w percepcji pominąć), by potem uczynić je elementem konstrukcyjnym dzieła. Inna poetyka (konstruująca inny tekst) automatycznie determinuje odmienną koncepcję nazw własnych i inaczej określa ich tekstowe znaczenie.

W przypadku futuryzmu nasuwają się dwie jednoczesne drogi — pierwsza polega na uwzględnieniu poetyki tworzonej przez samych futurystów, dla których słowo w poezji (proza rządzi się tutaj innymi prawami i inaczej rozumieć należy występujące w niej nazwy) autonomizuje się, zyskuje wartość samoistną i — jako nazwa — z jednej strony wskazuje na ważne dla futuryzmu doświadczenia społeczno-kulturowe, z drugiej — kieruje uwagę na samą siebie, budując z innymi nazwami-słowami szeregi jukstapozycyjne, zdeterminowane logiką powiązaną z artystą i jego percepcją. Dlatego też badanie onimów z perspektywy formalnej, śledzenie ich etymologii, relacji z innymi składnikami leksykalnymi tekstu czy odniesień referencjalnych w przypadku tej poezji wydaje się bezcelowe. Nieistotne też będą poszukiwania prostych związków z biografią autora, co doskonale — w aforystycznej formie — wyraził F. Picabia: „Gdzie pojawia się sztuka, znika życie” (za: Sztabiński, 2011, s. 62).

A ponieważ każda teoria wymaga wspierającej ją praktyki, prześledźmy kilka fragmentów poezji Brunona Jasińskiego, interpretując obecne w nich onimy. W „Mikołaju i literaturze”⁷, który to wiersz jest zjadliwą krytyką polskiej sztuki i literatury, św. Mikołaj przynosi prezenty:

Otworzył teatr wszystkie drzwiczki —
I czeka, roniąc łzy jak ołów.
„Po co mi *Białe rękawiczki*,
Kiedy czuć spod nich smród *Popiołów*.”

Jak kokoty stroją mię w kolie,
Boy się *Położył* i też nie był w stanie,
Może by pomógł jeszcze coś Molier,
Ale na pewno nie *Zmartwychwstanie*”. [...]

⁷ Wszystkie analizowane teksty pochodzą z: Jasiński, 2008.

Idzie i dla was św. Mikołaj,
O biedna Polska Literaturo.

Niesie poetom *Sny o potencji*,
Wszystkim, co bladzi i wycieńczeni,
Tuwim, co także nie mógł już więcej,
Wyda tom wierszy *Siódmy Jesienin*. [...]

Zaś Zbierchowskiemu, co gryzł się w smutkach
Nad sztuki polskiej gasnącą arią,
Przyniósł mój pierwszy wierszyk do „Szczutka”,
A mnie od wiersza honorarium.

Lektura biograficzna wskazałaby tutaj dwie sprawy: znaną niechęć Jasińskiego do Juliana Tuwima (i skamandrytów w ogóle) oraz początek „kariery” satyryka, zainicjowanej podjęciem paroletniej współpracy poety z lwowskim pismem satyrycznym „Szczutek” (jego redaktorem był Henryk Zbierchowski), której przywołany wiersz byłby pierwszym elementem. Pokazałaby też, że futurysta z przekąsem przeinaczył tytuły znanych dzieł polskiej literatury współczesnej (np. *Sny o potencji*), pokazując, że te dzieła — dary św. Mikołaja — nikomu do niczego nie są potrzebne, nie są już dla współczesnej kultury ważne.

Można jednak zobaczyć tekst w perspektywie intertekstualnej, dostrzegając zarazem wartość słowa jako takiego. Otóż w przypadku „Białej rękawiczki” Stefana Żeromskiego nie tylko, a raczej nie tyle chodzi o to, że Jasiński cieszy się z niepowodzenia sztuki starszego kolegi po piórze, który nie darzył futuryzmu i futurystów estymą. Rzeczywiście, dramat Żeromskiego powszechnie uznany został za utwór słaby, a wystawiający go teatr poniósł klęskę⁸. Należy jednak tytuł przywołanego utworu potraktować jako znak odsyłający do znaczenia — dopiero w takiej egzegezie możemy zauważyć starcie dwóch wizji literatury. Z jednej strony — głoszonej przez Jasińskiego koncepcji sztuki mocno związanej z życiem, z drugiej — postulowanej w „Białej rękawiczce” sceniczności, teatralności każdego ludzkiego doświadczenia. W utworze Żeromskiego mowa jest o nieautentyczności podmiotu, uwikłanego w role, konwencje i schematy. Ironiczne zderzenie przez Jasińskiego dramatu Żeromskiego ze smrodliwymi „Popiołami” staje się krytyką zaproponowanej koncepcji filozoficznej. Tym samym teatralność sama w sobie zostaje zdemaskowana jako sztuczność. Występujący na scenie podmiot okazuje się nieautentyczny i niewiarygodny, niewiarygodna staje się również literatura dająca wyraz takiej naturze człowieka. Idąc tym tropem, dostrzegamy, że dzieła Żeromskiego zostały przez Jasińskiego postawione w swoisty stan oskarżenia — pojawia się wą-

⁸ Zob. <http://blog.polona.pl/2015/11/dramaty-niesceniczne-stefana-zeromskiego/> (dostęp: 22 IV 2018).

pliwość, ile w nich realnego doświadczenia, ile zaś umowności i wystylizowanych efektów. Jasiński natomiast daje nam swym wierszem pokaz najkrótszej z możliwych, zarazem bardzo treściwej recenzji literackiej. A ponieważ rękawiczki przynosi św. Mikołaj, który wszak wchodzi przez komin, rozumiemy doskonale, dlaczego śmierdzą one paleniskiem. Do tego zestawienia rymowe „Popiołów” z ołowiem podkreślają zarówno ciężki styl recenzowanej powieści, jak i niebezpieczeństwo zatrucia się tą „ołowianą” prozą. Opozycja otwartości i zamknięcia, łącząca drzwiczki z rękawiczkami, dodaje całej zwrotce dodatkowych walorów — stara literatura, wzorem rękawiczek „zamykających” dłoń, nie należy już do nowego, otwartego na aktualne zjawiska artystyczne teatru. Odchodzą przynależni do przebrzmiałej przeszłości Molier z Tołstojem, nie należy już do dnia dzisiejszego Staff z jego „Snami o potędze”, które nie przywracają już wycieńczonym poetom potencji, oraz skamandryci, „podrabiający” Jesienina w kolejnych tomikach.

Jeszcze wyraźniej odchodzenie paseistycznej kultury widoczne jest w wierszu „Śnieg”: „Siwa Matka Boska, / Szuka Żalu, Zrozumienia i Pokuty” — tymczasem, jak zauważa dumnie poeta, proponując nową erotykę i nową literaturę — „Po witrynach, po parkanach i po kioskach / jaskrawieją rozrzucone moje *Buty*”. W końcowej partii utworu wydarzający się romans nabiera treści:

Chcesz? — będziemy dziś przy gwiazdach tańczyć nago...
Daj mi dotknąć swoich miękkich ust-atłasów...

... Polecimy na Bleriocie do Chicago
Jeść o zmierzchu słodki kompot z ananasów...

Nie o *Chicago* tu jednak idzie (choć nazwa ta, złączona rymem z nagością, wskazuje na nowoczesną, również obyczajowo, Amerykę), ale o *Bleriota* — samolot skonstruowany przez Louisa Blériota, którym jego twórca po raz pierwszy przeleciał nad kanałem La Manche. Co interesujące, również kompot z ananasów odsyła do onimu — konotuje on bowiem nazwisko Igora Siewierianina (i jego znaną frazę o ananasach w szampanie), bliskiego Jasińskiemu w swej futurystycznej estetyce.

Nazwy jako nośnik krytyki literackiej to cecha wielu wierszy Jasińskiego, utwory poety (i to nie jedynie te spod znaku „Epitafiów Wielkich Polaków”) to często nie tylko teksty artystyczne, ale także ubrane w liryczny kostium miniatury krytycznoliterackie. I rzecz wcale nie w tym, że poeta, nieraz nie przebijając w środkach, rozprawia się z literackimi oponentami lub niszczy pomniki literackiej przeszłości, przygotowując przestrzeń na nadejście nowych wieszczów. Stąd wśród licznych antroponimów odnajdujemy nazwiska osób współtworzących literacki parnas:

W parkocieniu krokietni — jakiś meeting panieński.
 Dyskutują o sztuce, objawiając swój traf.
 One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastął Jasięński,
 Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff.

(But w butonierce)

Jasięński stosuje chwyt, który jest charakterystyczny dla literatury najnowszej — umieszcza w swych wierszach onimiczne odesłania do własnych tekstów. Ideonim w funkcji intratekstualnej pojawia się kilkukrotnie, co dodatkowo wzmacnia jego (również impresywną, wręcz perswazyjną)⁹ funkcję:

Tak mi dobrze, tak mojo, aż rechoce się serce.
 Same nogi mnie niosą gdzieś — i po co mi, gdzie?
 Idę młody, genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,
 Tym, co za mną nie zdążą, echopowiem: — Adieu! —

(But w butonierce)

Zresztą cały swój debiutancki tomik poeta zadedykował samemu sobie, wzmacniając znaczenie nazwiska autora, tutaj jednocześnie utekstwowionego:

Brunonowi Jasięskiemu

Genialnemu Twórcy

„Buta w butonierce”

[...] poświęcam

(But w butonierce)

Futuryzm — zarówno polski, jak i wcześniej włoski oraz rosyjski — głosił bezwzględną aprobatę nowatorstwa, potrzebę oryginalności, uznanie dla nowości. Kult dnia dzisiejszego, wychylonego w stronę Jutra. Krakowski futurysta pisał: „Poezja musi być codzienną, głęboko aktualną”. Nie miejsce w tym szkicu, by odpowiadać na pytanie, czy zadanie, które sobie stawiał, zrealizował. W perspektywie nazewniczej istotne staje się pytanie inne: w jaki sposób onimia może uczestniczyć w tym pragnieniu? Czy poeta jutra winien używać nazewniczych neologizmów?¹⁰ A może wystarczy, by unikał nazw po-

⁹ Poeta „reklamował” nie tylko ten tomik. W innym wierszu czytelnik dowie się, że: „W witrynie jednej z księgarni / (jakiej — tu nie wspomnę), / [...] / leżały cicho / skromnie / trzy książki. / Pierwsza, / do której oczy mimowolnie bieżą, / jak od ciała odcięty pulsujący organ: / *Brunona Jasięskiego* / „*Nogi Izoldy Morgan*” / Jak sam autor w przedmowie usiłował dowieść — / pierwsza nowa polska powieść, / trzymająca w napięciu od deski [...] (Trzy książki).

¹⁰ W pewien sposób użyte w poniższym fragmencie poetyckim neologizmy imitują nazwy miast:

Białe kwiaty gdzieś na korsie... może w Nizyzy...

Kołowieje — Cichopada — Białośnieży

(Śnieg),

a funkcję imitacyjną wspiera użycie nazwy autentycznej (Nicea) w jej oryginalnym, włoskim wariancie *Nizza*.

etycko „zużytych” bądź też potrafił włączać nazwy w obręb wiersza w niespotykany dotychczas sposób? Wydaje się, że wszystkie trzy sposoby są w poezji Jasińskiego równie istotne. W swym manifestcie, sięgając po synekdochę liczby, pisał: „Będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich. Czas opróżnić postumenty, oczyścić place, przygotować miejsca tym, którzy idą”. Zatem w pierwszej kolejności samemu sobie. Prowadzi to zarówno do sygnalizowanego wcześniej wskazywania własnych tekstów, będących znakiem dziejącej się terażniejszości, jak i do przywoływania nazwisk innych futurystów, którzy — mimo przynależności do grona nowatorów — sami stają się przeszłością. Dlatego z pewną dezynwolturą Jasiński „wyznaje”:

Mogę tak pisać, jak Siewierianin.
Mogę tak pisać, jak Majakowskij.

Mogę tak pisać, jak Apollinaire.
Mogę tak pisać, jak Marinetti. —
[...]

O bracia włoscy, rosyjscy, francuscy,
tacy ogromni w swoim patosie!
O ukochani, najdrożsi, bliscy —
mam już was wszystkich po dziurki w nosie!
(Bruno Jasiński, *But w butonierce*)¹¹

Niekiedy z wiersza wyłaniają się prywatne emocje, jak ma to miejsce w przypadku „pojedynku” z Knutem Hamsunem, który otrzymał w 1920 r. literacką Nagrodę Nobla. W swojej „Pieśni o głodzie” z 1922 r. Jasiński pisze:

nie będę żył, jak kato, ni walczył, jak samson.
głód, który rośnie we mnie, ciska mną w gorączce.
był człowiek, który nie jadł, nazywał się hamsun
i zrobił na tym później sławę i pieniądze.

Pierwszy wers podkreśla uczciwość poety, który w swej walce o sławę nie spiskuje i nie używa nadludzkiej siły — symbolami tych działań są miana znanych postaci. Przemawia przez niego zarazem rozczarowanie — oto Hamsun, autor „Głodu”, otrzymuje najwyższe literackie uznanie, tymczasem Jasiński, autor innego „Głodu”...

Pozostaje mu gest odrzucenia, sformułowany wprost i wyrażony w pisowni, przez zabieg sygnalizujący apelatywizację nazwisk (co na płaszczyźnie wizualnej jest gestem odebrania ich nosicielom podmiotowości i ważności):

¹¹ „But w butonierce” to zarówno tytuł całego tomiku, jak i wchodzącego w jego skład wiersza. Jednocześnie jednak wśród wierszy rozproszonych tytuł ten, wraz ze stanowiącym jego integralną część imieniem i nazwiskiem poety, pojawia się raz jeszcze.

poeci, jesteście niepotrzebni!
 ja nie czytam strinberga ani norwida
 nie przyznaję się do żadnego spadku
 [...]

 ja
 który śpię
 kiedy otello morduje desdemonę

(Prolog)

oraz wybór nowego bohatera i nowego czytelnika:

Precz! Chcę dziś słać czarnych ordynarnych chamów,
 Co nie potrafią France'a odróżnić od francji!

(Bruno Jasiński, But w butonierce)

Ten gest, dość częsty w poezji Jasińskiego, nie jest jednak stosowany konsekwentnie. Odnajdziemy przykłady, w których — pozornie — futurysta przywraca swym adwersarzom podmiotowość, jak choćby w dedykowanym Pani Sztuce wierszu:

Na klawiszach usiadły pokrzywione bemole,
 Przerażliwie się nudzą i ziewają Uaaaa...
 Rozebrana Gioconda stoi w majtkach na stole
 I napiera się głośno cacao-choix.
 [...]

 Pani dzisiaj, doprawdy, jest klasycznie... niedbała...
 [...]

 I przedziwnie, jak Pani nie przestaje być w tonie,
 Będąc zresztą obecnie najzupełniej moderne. —
 Co środy i piątki w Pani białym salonie
 Swoje wiersze czytają Iwaszkiewicz i Stern.

(Rzygające posągi)

Tu jednak istotną rolę odgrywa subtelne zarysowanie sytuacji — oto utwory wielkich poetów czytane są podczas pełnego nudy i rutyny spotkania towarzyskiego. Wartość nazw może też zostać osłabiona przez odpowiednie zabiegi leksykalne: oto w poniższym passusie poetycki (i onimiczny) antyklmaks zachodzi dzięki zestawieniu nazwisk znanych twórców z wyliczeniem elementów stołowej zastawy. Zasada ekwiwalencji wersów sprawia, że wielcy kompozytorzy zrównani zostali z przedmiotami, obłędem i wynikającym z niego śmiechem. Wśród tych postaci — wskazuje na to występująca w trzecim wersie deskrypcja — czołową rolę odgrywa — a jakże! — Julian Tuwim:

Kraśniński, i Verdi, i Strauss, i Bizet,
 Filiżanki, łyżeczki, i obłęd, i chichot.
 Kapelmajster zziajany w skrzywionym pince-nez
 Jeden z całą orkiestrą walczy jak Don Kichot.

(Café)

Tego typu zabiegi tekstowe nie zaskakują współczesnych czytelników tej poezji, stanowiły jednak interesujące novum dla pierwszych odbiorców futuryzmu. Taką nowością była też obecna w tych utworach chrematonimia — kategoria nazw, która nawet w literaturze współczesnej częściej niż do poezji przynależy do prozy. Tymczasem w wierszach Jasińskiego pojawiają się liczne nazwy: alkoholi (m.in. kawowego likieru i gatunku szampana), perfum (*l'Origan, Cotty*), papierosów (*Piemont*), gier towarzyskich (np. *serso/cerceau*), marek samochodów (*Ford*) oraz nazwy firmowe (np. *Pathé* — firma produkująca płyty i gramofony, ale przede wszystkim działająca w branży filmowej). Co więcej, nazwy te nie tylko poświadczają programowe osadzenie tej poezji w codzienności (np. słyhać tu przebrzmiałe już echa zatonięcia *Titanica*, na etażerze stoi *porcelanowy Paderewski*, nazwa *Pathé* odzwierciedla zainteresowanie futurystów medialnością), ale stanowią komponent poetyckich chwytów, np. dzięki metonimicznemu użyciu onimów:

Boga byście sprzedali za półmisek zarcia,
 A żaden nie wie nawet,
 Że w dolnej kieszeni kamizelki
 Nosi całą Warszawę
 [...]

 W maleńkim kieszonkowym pudełku
 Oklejonym popielatą banderolą.
 (Zapałki)

Jak widzimy, konteksty genologiczne, tekstologiczne, także biograficzne, nie pozwalają w pełni uchwycić specyfiki funkcjonowania nazw w poezji awangardowej. Czytelnik jednak musi znaleźć taką strategię lekturową, która umożliwi mu nie tylko zauważenie futurystycznego słowa i dokonanie jego semantycznej analizy, ale nade wszystko pozwoli mu zrozumieć głębszy sens awangardowego wiersza, naznaczonego licznymi tekstowymi imionami.

W naszym przekonaniu interesujące rezultaty przynieść może sięgnięcie do stworzonej przez Bernharda Waldenfelsa teorii obcego. Obce — jak zauważa niemiecki fenomenolog — jest warunkowane labilnymi granicami (nietrwałość granicy jest jej esencjonalną cechą), co znaczy, iż może ono stać się nagle s w o i m. Swoje natomiast może znaleźć się w przestrzeni obcości. Nazwa własna, istniejąca przed wierszem, implantowana do tekstu poetyckiego z innej rzeczywistości (literackiej lub realnej), jest właśnie obcym dla wiersza. Sprawia, że stojące za tekstem doświadczenie poety jawi się t a k , a n i e i n a c z e j, mierzy się z innym porządkiem, który stara się oswoić. Wiersz musi „przyjąć” coś spoza własnego obszaru, coś, co przynależy do kogoś innego. Przyjmając i n n e podmiotu [sic!], stojące za swymi sygnaturami. Ponieważ jednak jest to tekst konkretnego poety, obce niesione przez nazwę staje się częścią

jego kondycji, jego doświadczenia, buduje jego własną tożsamość, którą musi narracyjnie uspołnić. Jednocześnie to, co obce, próbuje, na swoich prawach rozgościć się w wierszu. Waldenfels pisze:

Odpowiadanie na obce [...] jest *podwójnym wydarzeniem*, w którym ja sam uczestniczę [...], lecz w ten sposób, że nie zaczynam od samego siebie, ale od roszczenia innego. Obecność mnie samego [...] polegałaby [...] na obecności innego we mnie, której krok w krok towarzyszyłaby moja nieobecność dla mnie samego. To, że to, co własne, nigdy nie da się ująć w czystej formie, nie znaczy [...] że ono nie istnieje, tak samo jak fakt, że źródeł nigdy nie da się ująć jako czyste źródła, nie znaczy, że ich nie ma. Doświadczenie obcego jest i pozostanie pewną postacią doświadczenia, tylko właśnie w paradoksalnej formie źródłowej niedostępności, obecnej nieobecności (2002, s. 26–27).

Wprowadzona w obręb tekstu nazwa własna byłaby zatem otwarciem przestrzeni obcości. Już samo imię jest „podejrzane”, jak zauważa cytowany badacz:

Także imię, które noszę i które jest moim imieniem, otrzymałem od innych niczym znamię; mówiono do mnie, zanim ja zacząłem mówić do innych. Imię, którym inni się do nas zwracają, jest wcześniejsze [...]. Spotykam siebie w spojrzeniu innego (s. 27).

W przypadku Brunona Jasińskiego rzecz się komplikuje. Pojawił się bowiem na świecie jako Wiktor Zysman. Ale też nazwisko Jasiński zostało mu narzucone decyzją ojca. Jedynie imię Bruno było tożsamościowym wyborem. Natychmiast jednak stało się ono cudze, stało się własnością zewnętrznego świata. Jak zatem rozumieć wskazywane w wierszach „własne” utwory? Czy były „Buty”, „nogi Izoldy” i stojący za nimi „Bruno”? Oczywiście nie był to Jasiński. Raczej przychodzący z zewnątrz, stworzony wyobrażeniami innych, obcy, który rościł sobie prawa do miejsca w wierszu swego alter ego. Przywoływani Tuwim, Iwaszkiewicz, Stern, ale też Majakowski, Siewierianin czy Marinetti, to obcy, którzy determinowali obraz samego Jasińskiego. Ten przeto w odpowiedzi wykrzywił ich obrazy w swej poezji, tworząc przestrzeń nazewniczej ambiwalencji, w której własna tożsamość jest „rozpięta” na swoje i cudze, gdyż obcy „bierze odwet za swój brak przynależności w ten sposób, że przekształca tych, którzy przynależą w nie-obcych” (Waldenfels, 2002, s. 39), sam jednak jest przekształcony, stając się częścią tego, którego zmienia. Tym samym Jasiński okazuje się częścią kultury, w obrębie której został wyznaczony, ukonstytuowany nazwami, przywołanymi przez niego aktem artystycznej wolności. To obce nazwy budują jego własną postać, udzielając sobie jego doświadczeniu. A jego wiersze są twórczą odpowiedzią na obecność obcego.

Futuryzm radzi sobie z tymi problemami technologicznie; obce, „atakujące” tożsamość poety, zostaje zmienione w zderzeniu z najnowszymi wynalazkami, stając się nowe, nowatorskie a zatem futurystyczne:

Śpiew propellera do słów Heredii¹²,
 Kiedyś zgubionych w smaltowej mgle...
 Grałem jej jedną z moich komedii
 W ekstrapowietrznym tylko-en-deux.
 (Spacer)

Obce (nawet tak bardzo, jak twórczość symboliczna), nagle się przypominające, zostaje zderzone z dźwiękiem aeroplanu. Tym samym staje się swoim. Tożsamość poety nie ulega rozbiciu, a użyte onimy stają się nazwami jego samego. W ten sposób przesuwają się granice, również granice biografii i twórca konfrontuje się sam ze sobą w absolutnie nowym doświadczeniu. Nazwy zaś wskazują, że obce jest doświadczenia tego źródłem.

ŹRÓDŁO CYTATÓW

Jasiński, B. (2008). *Poezje zebrane. Wstęp i oprac. B. Lentas, współpr. M. Ogonowska*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

LITERATURA

- Balbus, S. (1995). *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury*. W: W. Bolecki, W. Tomasiak (red.), *Poetyka bez granic*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Biedrzycki, K. (2008). *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*. Kraków: Wyd. UJ.
- Chlebniow, W. (2005). *Widziadź widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*. Oprac. A. Pomorski. Warszawa: OPEN Wyd. Naukowe i Literackie.
- Cieślikowa, A. (1993). *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*. W: M. Biolik (red.), *Onomastyka literacka*. Olsztyn: Wyd. WSP, s. 33–39.
- Czopek-Kopciuch, B. (2010). *Funkcje nazw własnych w poezji Zbigniewa Herberta (na przykładzie tomiku „Pan Cogito”)*. W: R. Łobodzińska (red.), *Nazwy własne a społeczeństwo*. T. 2. Łask: Leksem, s. 445–452.
- Czyżewski, T. (1992). *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. A. Baluch. Wrocław: Ossolineum.
- Górski, K. (1963). *Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki*. *Pamiętnik Literacki*, nr 54/2, s. 401–416.
- Graf, M. (2005). *Onomastyka na usługach socrealizmu. Antroponimia w literaturze lat 1949–1955*. Poznań: Bogucki. Wyd. Naukowe.
- Graf, M., Graf, P. (2014). *A usta znów rozluźniają się do słów okaleczonych — namopani*ki Aleksandra Wata (recepja, język, interpretacja). *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza*, 21 (41), z. 1, s. 35–47.

¹² Futurystyczny kontekst pozwala przyjąć, że z wielu postaci noszących to nazwisko chodzi o poetę José-Maria de Heredię. Poetów dokładnie tak nazwanych było jednak dwóch. Ponieważ tylko jeden z nich był symbolistą, a symbolizm stanowił dla futurystów tradycję negatywną, można wnioskować, iż przywołany został Heredia żyjący w latach 1842–1905.

- Jasieński, B. (1972). *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Oprac. E. Balcerzan. Wrocław: Ossolineum.
- Kęsikowa, U. (2003). *Hydronimy w utworach Juliusza Słowackiego*. W: M. Biolik (red.), *Metodologia badań onomastycznych*. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego, s. 511–524.
- Kosyl, C. (1998). *Nazwy własne w literaturze pięknej*. W: E. Rzetelska-Feleszko (red.), *Polskie nazwy własne*. Encyklopedia. Warszawa–Kraków: Tow. Naukowe Warszawskie–IJP PAN, s. 363–387.
- Pajdzińska, A. (2010). *Antroponimy w poezji Wisławy Szymborskiej*. W: H. Pelcowa (red.), *W świecie nazw. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Czesławowi Kosyłowi*. Lublin: Wyd. UMCS, s. 301–312.
- Rejter, A. (2016). *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu*. Katowice: Wyd. UŚ.
- Sarnowska-Gieffing, I. (2003). *Od onimu do gatunku tekstu. Nazewnictwo w satyrze polskiej do 1820 roku*. Poznań: Wyd. Naukowe UAM.
- Sarnowska-Gieffing, I. (2010). *Toposy i tematy imienne w perspektywie onomastyki literackiej*. W: H. Pelcowa (red.), *W świecie nazw. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Czesławowi Kosyłowi*. Lublin: Wyd. UMCS, s. 345–355.
- Szewczyk, Ł. M. (1995). *Adam Mickiewicz wobec literackich konwencji onomastycznych*. *Onomastica XL*, s. 143–149.
- Szewczyk, Ł. M. (1993). *Nazewnictwo literackie w twórczości Adama Mickiewicza*. Bydgoszcz: Wyd. Uczelniane WSP.
- Sztabiński, G. (2011). *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*. Warszawa: Neriton.
- Waldenfels, B. (2002). *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*. Przeł. A. Sidorek. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Walicka, M. (1998). *Mitologiczne nazwy własne w poezji Leopolda Staffa*. *Onomastica XLIII*, s. 291–308.
- Wat, A. (2008). *Publicystyka*. Warszawa: Czytelnik.
- Wyka, K. 1977. *Rzecz wyobraźni*. Warszawa: PIW.

A NAME IN A BUTTONHOLE — ONYMY IN POETIC TEXTS
(BASED ON THE EXAMPLE OF BRUNO JASIEŃSKI'S POETRY)

SUMMARY

This article addresses the issue of the interpretation of proper names in poetry. The state of research on the functions of proper names in literature is well described, but it is possible to note the lack of a fixed interpretation strategy in poetry which means that, despite little interest in poetry, its researchers often try to propose their own methods of analysis. The authors of the article, who tackle onyms in the poetry of Bruno Jasieński, present their own methodological approach to the matter, based on B. Waldenfels' concept of the "phenomenology of the alien".

Key words: literary onomastics, proper names in poetry, futurism, Bruno Jasieński, phenomenology

