

Małgorzata Miławska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kwinto, Siara i Yanek Drzazga – o antroponimach w wybranych filmach Juliusza Machulskiego

Juliusz Machulski jest jednym z najpopularniejszych reżyserów polskiego kina – jego utwory rozpoznawane są przez kolejne pokolenia widzów¹, a filmowe cytaty nie tylko krążą w rozmowach wiernych fanów *Seksmisji*, ale stanowią już nawet pewnego rodzaju „dobro narodowe”². Kultowość dzieł Machulskiego to wszakże rezultat połączenia kilku czynników: świetnej, w niektórych wypadkach niemal legendarnej gry aktorów, umiejętności natury warsztatowej autora, a także jego szczególnego podejścia do językowego kształtu dialogów. Okazuje się bowiem, że wspomniany reżyser (i zazwyczaj także scenarzysta swoich filmów) może pochwalić się niebywałym słuchem, co pozwala mu na wprawne komponowanie wypowiedzi bohaterów i uzyskanie – by posłużyć się sformułowaniem Marka Hendrykowskiego – wysokiego wskaźnika „cytowalności”³. Jako bystry obserwator (i „podśluchiwacz”) rzeczywistości Machulski podchodzi do potocznej polszczyzny bez dystansu badacza, ale za to z ciepłem i humorem, których przecież w codziennym porozumiewaniu się nie brakuje.

Nazwisko Machulskiego najczęściej bywa łączone z komedią, a więc specjalnością reżysera (elementy tego gatunku przenikają nawet ukradkiem do innych jego filmów, z założenia niekoniernie komediowych). Swoisty nawyk wesołości to jeden z głównych filarów autorskiej strategii Machulskiego; dru-

¹ Por. K.J. Zarębski, *Ciągle jestem głodny*, „Kino” 2010, nr 2, s. 13–15.

² Por. T. Lubelski, *Nasza komedia narodowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 286–303; A. Szczygieł, I. Zalewski, *Juliusz Machulski. Jestem lajtowym reżyserem*, „Film” 2003, nr 3, s. 34–37.

³ *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, wybór i oprac. M. Hendrykowski, Poznań 2013, s. 40 (tu zob. również s. 323–324).

gim jest natomiast potrzeba krytycznego komentowania współczesności⁴. Taki dochodzący do głosu we wszystkich utworach danego artysty „czynnik osobisty”⁵, trwały i stale rozwijany, André Bazin uważał za podstawowy wyznacznik kina autorskiego. Tak samo każdy film Machulskiego to element pasujący do większej układanki – budowanego przez lata uniwersum o indywidualnych, wyróżniających się rysach.

Przyjmując zatem, że odrębność stylu reżysera wynika również z artystycznego traktowania warstwy językowej, warto skupić się nie tylko na opisie środków gramatyczno-stylistycznych stosowanych przez Machulskiego w dialogach, ale i na jednostkach może mniej dla kinowego widza wyraźnych, a przecież istotnych: antroponimach. Przedstawiona w dalszej części artykułu analiza ilustruje, że imiona, nazwiska i pseudonimy filmowych postaci to równie ważne cegiełki wpływające na całokształt twórczości Machulskiego, które łączą pewne wspólne właściwości i funkcje.

Na przyjęcie takiego założenia pozwala lektura prac z zakresu onomastyki literackiej (zwanej niekiedy onomastyką stylistyczną⁶). Za podstawowe zadanie tej dyscypliny Kazimierz Rymut uznał

badanie **funkcji** [podkr. – M.M.] nazw własnych w dziele literackim, tak ich funkcji indywidualizujących, przejętych jakby z tekstu językowego w ogóle, jak też funkcji naddanych im przez autora dzieła literackiego. Naddanie nazwom własnym określonych funkcji powoduje, że służą one zamierzonym celom wyrazu całego dzieła literackiego⁷.

W tym samym tomie Ewa Rzetelska-Feleszko podkreślała jednak, że „zasadniczym celem studiów nad nazewnictwem literackim było [...] od początku i jest w dalszym ciągu poznanie **środków stylistycznych** [podkr. – M.M.], jakimi operują twórcy dzieł literackich posługując się nazwami własnymi”⁸. Wydaje się więc, że zadawane przez onomastów podczas analizy utworu lite-

⁴ Por. A. Majer, *Juliusz Machulski – autentyczna autozabawa*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 2, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 217–239.

⁵ A. Bazin, *Polityka autorska*, w: *idem, Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 187.

⁶ Por. C. Kosyl, *Nazwy własne w literaturze pięknej*, w: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, red. E. Rzetelska-Feleszko, Warszawa–Kraków 1998, s. 363–387.

⁷ K. Rymut, *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewniczych*, w: *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 17.

⁸ E. Rzetelska-Feleszko, *Perspektywy badawcze onomastyki literackiej*, w: *Onomastyka literacka*, s. 21. O problemach definicyjnych związanych z omawianą dyscypliną zob. I. Sarnowska-Giefing, *Onomastyka literacka – integracja językoznawstwa i literaturoznawstwa?*, w: *Metodologia badań onomastycznych*, red. M. Biolik, Olsztyn 2003, s. 435–446.

rackiego pytania – zarówno te dotyczące funkcji nazw własnych, jak i te poszukujące środków zastosowanych do ich skonstruowania (wszak nie wykluczają się one wzajemnie) – można także wykorzystać podczas rozważań nad warstwą językową dzieła audiowizualnego⁹.

Opis filmowego onomastykonu powinien zatem funkcjonować w analizie tej płaszczyzny na takich samych prawach jak interpretacja innych zabiegów językowych – to umożliwiłoby pełne omówienie przeprowadzonej w utworze stylizacji¹⁰. Próbę odpowiedzi na zarysowane wcześniej pytania zilustrowano w dalszej części artykułu, koncentrującej się na antroponimach w filmach Machulskiego jako immanentnych, znaczenio- i stylotwórczych składnikach dzieła, przejawach działalności artysty mających wpływ na poetykę tekstu kultury¹¹.

Aby niniejszy szkic miał cechy uogólnienia, świadomie sięgam do nowszych i starszych filmów Machulskiego. Wśród subiektywnie wybranych dzieł znalazły się więc takie tytuły, jak *Vabank* (1981), *Seksmisja* (1983), *Kingsajz* (1987), *Kiler* (1997), *Kiler-ów 2-óch* (1999), *Superprodukcja* (2002) oraz *Kołysanka* (2010), a także *Déjà vu* (1989)¹², które wymieniam na końcu ze

⁹ Tak zresztą postąpili autorzy artykułu o tytułach filmów fabularnych: K. Skowronek, B. Skowronek, *Ideonimy polskich filmów fabularnych (1947–2002)*, w: *Metodologia badań...*, s. 610–628.

¹⁰ Por. I. Domaciuk, A. Siwiec, *Perspektywa onomastyczna w interpretacji utworu literackiego*, „Polonistyka” 2007, nr 7, s. 17–21; E. Jędrzejko, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, w: *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Rzetelska-Feleszko i U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 65–75.

¹¹ Na takie przyglądanie się nazwie własnej pozwala rozumienie jej jako minimalnej jednostki o charakterze tekstowym. Małgorzata Rutkiewicz-Hanczewska wskazuje, że tekstowość onimów jest trójwymiarowa – każda nazwa własna jest jednocześnie **pretekstem**, **tekstem** i **podtekstem**. Stanowi pretekst, gdy dopiero kreuje się w umyśle odbiorcy; tekst – gdy staje się strukturą językową; wreszcie staje się nazwą w użyciu społecznym, a więc podtekstem – i jako ta ostatnia podlega procesowi interpretacji. Choć autorka w swej pracy zajmuje się onimi uzualną, wydaje się, że o jej ustaleniach warto pamiętać również w badaniach z zakresu onomastyki literackiej (por. M. Rutkiewicz-Hanczewska, *Nazwa własna i trójwymiarowość jej istnienia*, w: eadem, *Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczyźnie motywacyjno-komunikatywnej*, Poznań 2013, s. 19–65).

¹² W ramach wyjaśnienia należy dopowiedzieć, które ze scenariuszy wymienionych filmów powstały przy udziale kilku osób. Scenariusz *Kingsajzu* to efekt współpracy Machulskiego z Jolantą Hartwig (w czołówce *Seksmisji* obok ich nazwisk pojawia się także Pavel Hajný), a *Déjà vu* – z Aleksandrem Borodiańskim. Autorem scenariusza *Kilera* jest Piotr Wereśniak; Machulski jednak, razem z Ryszardem Zatorskim, dokonał adaptacji tego tekstu i napisał dialogi – nazwał tę sytuację „doctoringiem” (M. Sadowska, *Chodzi o to, żeby było śmiesznie*, „Kino” 1997, nr 10, s. 23–25). W przypadku *Kołysanki* Machulski znów został adaptatorem – zmodyfikował początkowy pomysł na serial autorstwa Adama Dobrzyckiego (K.J. Zarębski, op.cit.).

względu na jego odrębność (imiona i nazwiska postaci są wyłącznie angielskie i rosyjskie – te ostatnie nie zostaną tu omówione). Niektóre chwytły artystyczne zauważalne w warstwie antroponimów pojawiają się tylko w pojedynczych utworach i wynikają z prawideł przyjętego gatunku, inne natomiast powtarzają się w kilku z nich, dlatego można uznać je za tendencje ogólniejsze. Zaczniemy od tych pierwszych, które – mimo zewnętrznego zróżnicowania – łączy wspólna **idea kostiumu**, zakładająca pewien „realizm onomastyczny”¹³.

Akcja *Vabanku* ma miejsce w Warszawie w 1934 roku. By w pełni oddać klimat Polski międzywojennej, Machulski wpisał w krajobraz postaci o nazwiskach i pseudonimach z epoki, zaczerpniętych z jednego z ówczesnych tygodników o tematyce kryminalnej: „Tajnego Detektywa”¹⁴. Nazwiska *Kwinto* i *Duńczyk* oraz pseudonimy *Nuta* i *Moks* to niejako zabytki onomastyczne, przywrócone do powszechnej świadomości po bez mała 50 latach w błyskotliwym debiucie fabularnym Machulskiego¹⁵. Na uwagę zasługuje przede wszystkim nazwisko głównego bohatera, Henryka Kwinty – jego „muzyczność” wiąże się nie tylko z umiejętnością grania na trąbce, ale również z opanowaniem osobliwej sztuki otwierania kas pancernych „ze słuchu”.

W *Seksmisji* – komedii *science fiction* – z przyczyn zrozumiałych posłużono się zabiegiem odwrotnym: zgodnie z podstawowymi zasadami gatunku imiona i nazwiska kobiet żyjących w nowej żeńskiej rzeczywistości są niecodzienne lub unowocześnione za pomocą obco brzmiących cząstek¹⁶. Imię *Lamia* chociażby odnosi do postaci mitologicznej¹⁷. *Emmę* natomiast wśród Polek spotyka się dość rzadko, podobnie zresztą jak *Teklę* czy *Bernę* (zapewne skróconą wersję

¹³ C. Kosyl, op.cit., s. 370. Antroponimy te stanowiłyby zatem ilustrację omawianego przez przywołanego badacza nurtu realistycznego w onomastyce literackiej.

¹⁴ P. Śmiałowski, *Uśmiechniesz się tylko raz – gdy otworzysz kasę*, „Kino” 2012, nr 3, s. 10–15.

¹⁵ Nazwiska *Kwinto* i *Duńczyk* zanotowano w słowniku Kazimierza Rymuta w artykułach hasłowych *Kwinta* i *Duniec*. K. Rymut, *Nazwiska Polaków. Słownik historyczno etymologiczny*, Kraków 1999.

¹⁶ Por. uwagi Aleksandry Cieślukowej o nazwach własnych w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza i Stanisława Lema (A. Cieślukowa, *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, w: *Onomastyka literacka*, s. 35; zob. również I. Domaciuk, *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*, Lublin 2003; C. Kosyl, op. cit.).

¹⁷ W hasle *Lamia* w *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego pojawia się następujące objaśnienie: „[...] wg starogr. wierzeń lud. upiór a. wampir wysysający krew ludzką, z czasem bajeczna porwaczka dzieci, którą niańki straszyły niegrzeczne dziecko; wg późnego mitu mającego wyjaśnić to wierzenie, Lamia była kochanką Zeusa, która za sprawą zazdrosnej Hery oszalała i zabijała własne, a potem i cudze dzieci; w śrdw. łac. czarownicy nazywano *Lamiae*” (wyd. 7 popr., Warszawa 2001, s. 573). Mimo widocznego nawiązania do imienia tej postaci nie można stwierdzić, by – oprócz ogólnego wrażenia „niepolskości” – bohaterka *Seksmisji* miała przypominać ją także w innych aspektach.

imienia *Bernadetta*)¹⁸. Krótkość tych imion – każde składa się tylko z dwóch sylab – można zinterpretować jako wyraz przywiązania kobiecej społeczności do praktycznej sfery życia, co dodatkowo poświadczają nazwiska dwóch pierwszych wymienionych bohaterek: *Reno* i *Dax*.

Co ciekawe, nawet kobiety starsze, które jeszcze pamiętają świat zamieszkiwany wspólnie z mężczyznami, noszą nieznacznie zmodyfikowane (zanglicyzowane graficznie) – prawdopodobnie w celu dostosowania do obowiązujących zasad – nazwiska polskie: córka opuszczona przez Maksa Paradysa zmieniła je na *Yanda* (wzorowanym być może na nazwisku Krystyny Jandy), a najstarsza z kobiet nazywa się *Julia Novack*. Porozumiewawczym reżyserskim mrugnięciem w stronę sympatyków *Vabanku* i *Seksmisji* jest imię jednej ze strażniczek pilnujących Alberta i Maksa: *Zajaconna*, będące oczywistym nawiązaniem do nazwiska aktorki grającej tę postać – Elżbiety Zajacówny. Widać więc wyraźnie, że wśród kobiet panuje tendencja do ponadnarodowego zapisu nazw własnych, objawiająca się także w pominięciu polskich liter „ą” i „ó”. Wizja zunifikowanego świata przyszłości nie może obejść się bez wspólnego języka dominującego, którym – jak zasugerowano – jest język angielski.

Tworząc filmową baśń – *Kingsajz* – Juliusz Machulski sięgnął po liczne zdrobnienia – środek typowy, niemalże naturalny w opowieści o krasnoludkach. Najważniejsi bohaterowie to zatem *Olo*, *Ala* i *Adaś*. Ten ostatni nosi szczególnie interesujące nazwisko: *Haps*, stanowiące homofon w stosunku do wykrzyknika *chaps* – derywatu od potocznego czasownika *chapsnąć* używanego na określenie nagłego chwycenia czegoś lub kradzieży¹⁹, co wydaje się znamienne w kontekście przygód Adasia – oskarżonego o nielegalne przywłaszczenie receptury na eliksir pozwalający przenieść się krasnoludkom z Szuflandii do wymarzonego Kingsajzu.

Nosicielem nazwiska o formie deminutywnej jest nadszyszkownik *Kilkujadek*. Eksplicację tego antroponimu – dzięki skojarzeniu z kolokwialnym *niejadkiem* – można ująć w parafrazie „je (przynajmniej) za trzech”, o czym zresztą świadczyłaby nieco przysadzista sylwetka bohatera. Nazwisko to jest dość gorzkie w swej wymowie – będąc dygnitarzem w totalitarnej Szuflandii, *Kilkujadek* nie musi kupować jedzenia na kartki, a ponadto ma nieograniczony dostęp do Kingsajzu, mimo zakazu obowiązującego inne krasnoludki.

Choć wyraz *nadszyszkownik* nie należy do antroponimów, wypada o nim wspomnieć przynajmniej z jednego powodu. Ten dowcipny neologizm sło-

¹⁸ Rymut w *Słowniku imion współcześnie w Polsce używanych* (Kraków 1995) podaje, że imię *Lamia* nosiły cztery osoby, *Emma* – 1099, *Tekla* – 5596. Formy *Berna* nie poświadczono; w słowniku pojawiają się za to podobne imiona: *Bernadetta* (z wariantem *Bernadeta*) i *Bernarda*.

¹⁹ Por. artykuł hasłowy *chapnąć* – *chapać* w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* (red. S. Dubisz, Warszawa 2003, t. 1, s. 397).

wotwórczy utworzono na wzór nazw niektórych stopni oficerskich, np. wojskowego *podpułkownika* czy *podporucznika* lub policyjnego *nadinspektora* i *nadkomisarza* (najbardziej tu prawdopodobnych, bo wskazujących na relację nadrzędności), a jego rdzeń związany z szyszką odsyła do świata baśni, w którym krasnoludka spotykało się głównie w lesie. Innym ogniwem tego odwołania jest więc także nazwisko Ola: *Jedlina*. Tą „lesistością” skojarzeń Machulski buduje efekt ironii – widz podczas seansu dowiaduje się, że niewielu krasnoludkom dane było kiedykolwiek wyjść poza ciasną i zamkniętą Szuflandię.

Wreszcie warto przyjrzeć się bohaterom *Kołysanki*, upiornej rodzinie Makarewiczów, która sprawnie ukrywa przed gośćmi swoje specyficzne upodobania kulinarne, nie przykuwając uwagi otoczenia niczym wyjątkowym. Jak tłumaczył Machulski, jej „przezroczystość” stanowi zabieg świadomy:

Moja żona Ewa Machulska, autorka kostiumów, zasugerowała, że główne postacie – to powinni być ludzie, którzy mogliby żyć zawsze i nigdzie by się nie wyróżniali. I takie są te kostiumy – charakterystyczne dla pewnego typu ludzi, mogących żyć w każdym okresie od XIX wieku²⁰.

W opozycji do innych filmów grozy, gdzie znajdziemy staromodne lub złowieszczo brzmiące imiona (wystarczy przypomnieć np. Mortycię Addams), tutaj – w nieco przewrotny sposób – o udanym kamuflażu wampirów decydują imiona powszechnie znane i popularne: *Bożena*, *Michał*, *Wojtek*, *Marysia*, *Ola* i *Kuba*, a także (jedno z bardziej typowych w polszczyźnie) patronimiczne, stereotypowo mieszczańskie nazwisko zakończone na *-ewicz*²¹.

Jak widać na przykładzie tych czterech filmów, antroponimy są ściśle powiązane z regułami, które rządzą poszczególnymi gatunkami (nawet jeśli te reguły Machulski traktuje przekornie) – to takie same sygnały i znaki kulturowe jak cała scenografia i rekwizyty. Współkreują założony sztafaż, umożliwiając wiarygodne osadzenie postaci w przedstawionych realiach. Być może ta dbałość reżysera o najdrobniejszy detal (przejawiająca się również w doborze antroponimów) skłoniła Konrada Zarębskiego do konstatacji, że „we współczesnym kinie gatunków Machulski nie ma sobie równych”²².

Obok chwytów artystycznych związanych z wyborem określonego gatunku w instrumentarium nazewniczym Machulskiego można wyróżnić tendencje powracające w wielu filmach na przestrzeni lat. Wśród nich należy wymienić –

²⁰ Cyt. za K.J. Zarębski, op.cit., s. 14.

²¹ Por. C. Kosyl, op.cit.; K. Rymut, *Nazwiska*, w: *Polskie nazwy własne...*, s. 143–160. Nazwisko to może również sugerować pochodzenie kresowe – por. artykuł hasłowy *Makary* w *Wielkiej księdze imion* Ilii Marinkovića (Wrocław 2004, s. 561).

²² K.J. Zarębski, *Kołysanka*, „Kino 2010”, nr 2, s. 75.

pośrednio już zasygnalizowane przy *Seksmisji* – **upodobanie do angielszczyzny**. Machulski, doskonale podsłuchując współczesną polszczyznę po przełomie z 1989 roku, zauważył ogólnonarodowy, przesadny nieraz zachwyty tym językiem będącym wówczas symbolem wolności i ukierunkowania na otwarty (wreszcie) Zachód. Z angielskiego *killera* np. reżyser (wraz ze współscenarzystami) utworzył swojskiego Jurka *Kilera*, prostego taksówkarza, everymana, którego – z powodu nazwiska – przypadkowo utożsamiono z płatnym mordercą noszącym taki właśnie pseudonim. Do pospolitego życia Jurka nagle wkraczają gangsterzy, politycy, piękne kobiety i gra o wielkie pieniądze. A że wizerunek *killera* wymaga poświęceń, mężczyzna zaczyna kopiować znane wzorce – opierając się głównie na amerykańskim kinie sensacyjnym i polskim nurcie nazywanym kinem bandyckim²³. W filmie perfekcyjnie oswojono „amerykańskość” i przeniesiono ikonografię tamtejszych filmów na polski pejzaż. *Kiler* jest więc udanym pastiszem zarówno w makroskali (całego filmu), jak i w mikroskali (głównego bohatera).

Odwolywanie się do potocznie rozumianej angielszczyzny można również wiązać z zachowaniami pretensjonalnymi – chęcią pokazania wyższości (przede wszystkim intelektualnej) nad rodakami. To prawdopodobnie ona kieruje młodym krytykiem filmowym, który w *Superprodukcji* podpisuje się jako *Yanek Drzazga*. Absurd tego imienia (niewspółgrającego z odapelatywnym pospolitym nazwiskiem) uwypukla w rozmowie z młodzieńcem dziennikarz prowadzący program typu talk-show – wymawia je nie z jotą, ale z głoską [y]: *Y-anek*. Możliwe wprawdzie, że filmoznawca próbuje tym imieniem dodać sobie odwagi – z tekstów wyłania się przecież bezkompromisowy krytyk, a z życia – przestraszony maminsynek z granatowym plecaczkiem.

Ciekawym zabiegiem Machulskiego – dość częstym w jego dorobku filmowym – jest także wprowadzanie **zabawnych pseudonimów gangsterskich**, zazwyczaj łobuzersko naśladowujących te prawdziwe. W polskiej mafii spotkamy ksywy w formie pamiątek po znanych przywódcach (*Napoleon*), przywołujące drapieżne zwierzęta (*Szakał* i zmodyfikowany na wzór gwaryzmu *Kujot*), cechę szybkości (*Torpeda*) lub wyglądu (*Wąski*) albo derywowane od nazwisk nosicieli (*Siara* od *Siarzewskiego*). Ale w *Déjà vu* Machulski idzie krok dalej i obok ironii pojawiają się – bardzo przez reżysera lubiane – **gry intertekstualne**²⁴. Wśród przedstawicieli półświatka Chicago spotkamy więc sporo filmowych (reżyserskich i aktorskich) nazwisk; jest tu „*Big Jim*” *Cimino*, *Alfredo*

²³ Por. G. Stachówna, *Dawcy szczęścia. Charyzmatyczni bohaterowie filmowi*, „Dialog” 2005, nr 9, s. 84–92 (zob. również A. Kołodyński, *Kiler i inni*, „Kino” 1997, nr 12, s. 33–35; T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009; M. Przylipiak, J. Szyłak, *Nurt bandycki*, w: idem, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 178–193).

²⁴ Por. A. Majer, op.cit.

Scorsese, De Palma, Pacino i Coppola, a nawet *Stallone* czy *Franco De Niro*. W tym utworze – o nieco jednak słabszym potencjale komediowym – Machulski mistrzowsko posługuje się także aluzjami wizualnymi, co stanowi zaproszenie widza do erudycyjnej zabawy w kino²⁵. Natomiast w dużo śmieszniejszej *Superprodukcji* głównego bohatera kilkakrotnie osaczają zniecałkowane oficerowie Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego o równie znamienitych nazwiskach: kapitan *Bergman* i porucznik *Tarkowski*. Machulski nie obawia się też onimicznych autocytatów – chętnie wraca do poprzednich dzieł i przyprowadza „starych znajomych”. Tak jest w przypadku *Kingsajzu*, gdzie widzimy trochę niższych sobowtórów głównych bohaterów o zdrobniałych imionach: *Kwintek* i *Kramerko* – w *Vabanku* największych wrogów, tu: nierozłącznych przyjaciół.

Wśród tendencji ogólnych w filmach Machulskiego nietrudno też zauważyć funkcjonowanie **nazwisk znaczących**²⁶. W obydwu częściach *Vabanku* występuje np. komisarz *Przygoda* – paradoksalnie będący jednym z niczego nieświadomych pionków w zaplanowanej intrydze. Nazwisko *Drzazga* kojarzy się z zadziornością i ostrym językiem recenzji Yanka, spędzającym sen z powiek rodzimym filmowcom. Oprócz niego w *Superprodukcji* istotną rolę odgrywa Donata *Fiok*²⁷ – nieznośna, pretensjonalna i nierozgarnięta amatorka marząca o karierze gwiazdy filmowej. W *Kingsajzie* pojawia się za to *Zenona Bombalina*, redaktor naczelna czasopisma „Pasikonik”: nazwisko etykieta odnosi się do bombastyczności postaci, jej skłonności do egzaltacji i przesady w ubiorze, które uwydatnia fakt, że gra ją mężczyzna – Witold Pyrkosz (jako intertekstualne przypomnienie Jej Ekscelencji z *Seksmisji*²⁸).

Przedstawiona tu propozycja interpretacji osobowych onimów w dziełach Machulskiego jest z pewnością tylko jedną z wielu możliwych. Na jej podstawie można jednak stwierdzić, że antroponomastykon filmów reżysera współtworzy świat przedstawiony i uwiarygodnia jego realia – nawet baśniowe. Jednocze-

²⁵ Według Magdaleny Graf najnowsza proza chętnie – m.in. poprzez nawiązania intertekstualne widoczne w literackich onimach – „eksponuje swą literackość”. Wygląda na to, że Machulski w ten sam sposób podkreśla „filmowość” swoich dzieł i ich osadzenie w przestrzeni współczesnego kina, także zagranicznego (por. M. Graf, *W ponowoczesnym supermarkecie czy onimicznym śmietniku? O roli nazewnictwa w polskiej prozie współczesnej*, „Roczniki Humanistyczne” 2007, z. 6, s. 47–57).

²⁶ Por. uwagi o nazwiskach znaczących w literaturze oświeceniowej, np. w: I. Domaciuk, A. Siwiec, op.cit.; C. Kosyl, op.cit. Ze względu na kreację nie można tu mówić o tzw. nazwach odpowiednich, o których pisał Mariusz Rutkowski (por. M. Rutkowski, *Nomen omen – o przypadkach nazw „odpowiednich”*, „Onomastica” 2002, R. 47, s. 107–117).

²⁷ Znaczenie wyrazu *fiok* podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego*: ‘pukiel lub inny element pretensjonalnego ucieszenia, przesadnego przybrania głowy kobiecej’ (red. S. Dubisz, Warszawa 2003, t. 1, s. 909–910).

²⁸ Por. A. Majer, op.cit.

śnie jego elementy mogą być również wykładnikami komizmu – antroponimy zachęcają widza do rozwiązywania intertekstualnych (interfilmowych?) zagadek, charakteryzują postaci i ośmieszają językowe przyzwyczajenia współczesnych Polaków, akcentując obecność absurdu w otaczającej nas rzeczywistości. W swojej twórczości Machulski proponuje, by z dużym humorem spojrzeć na nas samych, nawet w tych bardziej gorzkich momentach. Wynika to z typowej dla reżysera „chłopięcości” i potrzeby dowcipnego kontaktu z drugim człowiekiem²⁹.

Małgorzata Miławska

Kwinto, Siara and Yanek Drzazga – about Anthroponyms in the Selected Films by Juliusz Machulski

Juliusz Machulski—one of the representatives of the Polish authors' cinema—is a director recognized by the generations of the audience. His oeuvre is distinguished by characteristic features such as inseparable comedic traits, critical comment on reality and an artistic attitude to the Polish language spoken by his film characters. During the analysis of the linguistic layer of the movies by Machulski, it is worthwhile to signal at least the role of anthroponyms, since proper names—according to research from the circle of literary onomastics—perform equally important function in creating stylization like other linguistic endeavours. Personal -onyms in the films by Juliusz Machulski combine certain common characteristics: they may be used for co-creation of onomastic realism (then, they are a kind of costume), but they also may attest to a consequent (repeating in many films), experimental predilection of the author – for Anglicization, for constructing a network of intertextual references or for creation of pseudonyms or meaningful surnames.

KEYWORDS: Juliusz Machulski, authors' cinema, literary onomastics, anthroponymy

mgr Małgorzata Miławska – doktorantka w Zakładzie Frazeologii i Kultury Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zainteresowania badawcze: łączenie badań językoznawczych z filmoznawstwem – poszukiwanie artystycznej kreacji polszczyzny w filmach przedstawicieli kina autorskiego.

²⁹ B. Janicka, *Siara, Kiler i inni*, „Film” 1997, nr 12, s. 68.