

Ekspresjonizm i jego sposoby nazywania świata

PAWEŁ GRAF*

CITATION: Graf P., Ekspresjonizm i jego sposoby nazywania świata, „*Stylistyka*” XXXIII: 211–227, <https://doi.org/10.25167/Stylistyka33.2024.13>

Tytuł tych rozważań i zawarta w nim obietnica całości – oto otrzymujemy analizę ekspresjonistycznego sposobu nazywania świata – oferować mogą czytelnikowi jedynie zawiedzione oczekiwanie. Niestety z wielu powodów nie można temu zaradzić. Tytułowe pojęcie – ekspresjonizm – jedynie chwilowo wydaje się jasne, znane i zrozumiałe. Wręcz oczywiste. Obrosło też ono obszerną bibliografią. Dzieła Stanisława Przybyszewskiego, Franza Kafki czy Bertolta Brechta, autorów, których zalicza się do twórców nurtu ekspresjonistycznego, są wznawiane i czytane mniej lub bardziej chętnie do dziś. Obrazy George’a Grosza, Wassily’ego Kandinsky’ego, Oskara Kokoschki albo Franza Marca kojarzy każdy miłośnik sztuki przełomu XIX i XX wieku. Tak jednak nie jest. Przejrzystość pojęciowa ekspresjonizmu i związane z nim klasyfikacje czy dyferencjacje nie są oczywiste. Przykładowo przywołani malarze równie często są określani mianem ekspresjonistów, co abstrakcjonistów (Kandinsky) bądź uchodzą za reprezentantów Nowej

* <https://orcid.org/0000-0001-9725-8726>, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polska, lap-sang3@amu.edu.pl



Rzeczowości (Grosz). Próba określenia zakresu ekspresjonizmu, poprzez sięgnięcie do różnych prac badawczych opisujących ten kierunek, natrafia na liczne sprzeczności, niekonsekwencje i rozbieżności. Już samej nazwie można przypisać różne źródła, przykładowo łacińskie, w których znaczyłaby tyle, co *wyraz*, *wyrażanie*. To jednak translacja nazbyt szybka. Dokładniejsza analiza podpowiada szereg odmiennych lub alternatywnych sensów; *expressio* zatem to *odcisk pieczęci*, *wylwanie wosku* i *miejsce tegoż wylwania*, dalej *jasność* i *wyrazistość wypowiedzi*, a nawet *wyraz twarzy* (zob.: *eLexicon Mediae et Infimae Latinitatis* – WWW). W obszarze sztuki za twórcę terminu uchodzi zapomniany zupełnie malarz Julián-Auguste Hervé, autor cyklu obrazów wystawionych w 1901 roku i nazwanych właśnie *Ekspresjonizm*, zarazem jednak spotykamy opinie, że przypisanie to jest umowne, słowo funkcjonowało bowiem od lat 50. XIX wieku i właściwsze byłoby łączenie go z niemiecką grupą artystyczną Die Brücke, powstałą w roku 1905, w ramach której określano reguły nowego kierunku, lub też oddanie prekursorstwa czeskiemu historykowi sztuki Antoninovi Matějčekowi (zob.: *Expressionism in art* – WWW), który określił w ten sposób doświadczenia przeciwstawne impresjonizmowi, bądź Wassily'owi Kandinsky'emu (z jego obrazem *Der Blaue Reiter* z 1911 roku, dającym nazwę grupie), inspirującemu licznych artystów określających się mianem ekspresjoniści. Poszukiwania prekursorów, reprezentantów i następców wskazywały na tak różne postacie jak: El Greco, Vincent van Gogh, Friedrich Nietzsche (spotkamy też opinie, że Nietzsche na pewno nie!), Fiodor Dostojewski, Franz Kafka, Sigmund Freud, James Joyce, Georg Trakl, Ernest Hemingway, Malcolm Lowry i wielu innych. Niekiedy trudno wręcz powiedzieć, który twórca ekspresjonistą nie był, jak możemy przeczytać:

Można argumentować, że wszyscy artyści są ekspresyjni, ale istnieje wiele przykładów produkcji artystycznej w Europie od XV wieku, które podkreślają skrajne emocje. Taka sztuka często pojawia się w czasach niepokojów społecznych i wojen, takich jak Reformacja protestancka, Niemiecka wojna chłopska i Wojna osiemdziesięcioletnia między Hiszpanią a Holandią, kiedy skrajna przemoc, skierowana głównie do ludności cywilnej, była reprezentowana w propagandzie przez popularne wydruki. Były one często mało imponujące pod względem estetycznym, ale potrafiły wzbudzić u widza skrajne emocje (WWW-4; zob. też: WWW-3; SLP XIX; SLP XX; Chalupecký 2020).

Dodając do tego fakt, że ekspresjonizm ogarnia literaturę i muzykę, architekturę i naukę, teatr i film, malarstwo i taniec, a także pewne zachowania prywatne i poglądy społeczne, widzimy, z jak skomplikowanym

zjawiskiem mamy do czynienia. Jak pisze jeden ze znawców problematyki Norbert Lynton:

Ekspresyjne ze swej istoty jest każde działanie człowieka [...]. Wiele dzieł sztuki dwudziestego wieku, zwłaszcza w środkowej Europie [...], opatrzone etykietą ekspresjonistycznych [...]. Nigdy jednak nie istniał ruch ekspresjonistyczny. To natężenie ekspresyjności nie jest zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla sztuki dwudziestego wieku. Okresom kryzysów towarzyszyli artyści, których twórczość odzwierciedla niepokoje czasów, w jakich żyli (Lynton 1980: 56–57).

Uzupełniając swój wywód, wskazuje on na renesans i romantyzm, sztukę Wenecjan oraz na „bohaterskich prekursorów”, wśród których wylicza m.in.: Albrechta Dürera, Albrechta Altdorfera, Hieronima Boscha, Matthiasa Grünewalda, Lucientesa Goyę, Williama Blake’a czy Eugène’a Delacroix.

Podobna sytuacja występowała w ekspresjonizmie polskim. Kierunek ten w rodzimym obiegu artystycznym nie miał szczęścia, do tego czytelnicy – i dziś, i wówczas – rzadko są/byli zainteresowani *stricte* twórczością ekspresjonistów polskich; zarazem i w polskich analizach teoretycznych panuje poznawczy zamęt. Nie miał szczęścia, ponieważ kojarzył się najpierw z Niemcami, a w okresie 1900–1918 Niemcy, jak również tworzona przez nich sztuka, zdecydowanie bardziej byli łączeni ze zniechęconym zaborcą niż ze źródłem estetycznych fascynacji. Stanisław Przybyszewski, wprowadzający nowy prąd w polski obieg artystyczny, miał do tego opinię dziwaka, seksualnego maniaka i skandalisty, a niemieckie zapośredniczenie jego ekspresjonizmu nie czyniło propozycji, którą przedkładał, nadmiernie interesującą. Dalej, centrum polskiego ekspresjonizmu znalazło się nie w Warszawie, Krakowie czy Lwowie, ale w prowincjonalnym wówczas Poznaniu, co również nie przyczyniało mu zwolenników; dodajmy, iż poznańscy twórcy mieli pióra umiarkowanie wybitne, a także, że tworząc w przededniu Wielkiej Wojny i po niej, proponując w tym czasie religijny synkretyzm, porywy ducha, mistycyzm oraz niczym nieskrępowaną ekspresję – nie uczestniczyli w aktualnych artystycznych i społecznych problemach epoki. Wszystko to czyniło nowy prąd zjawiskiem marginalnym na mapie literatury polskiej. Czyniło go sprawą niemiecką, czeską nawet, natomiast nie polską. Co do zamętu teoretycznego wymieńmy kilka przykładowych problemów. O ile Krystyna Jakowska w książce *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”* (Jakowska 1977) uważa utwór Józefa Wittlina za najważniejsze być może dzieło polskiego ekspresjonizmu, inny jego znawca, Erazm Kuź-

ma, pisze: „Ale *Sól ziemi* to już zupełnie inny etap i wątpliwe, czy można ją jeszcze wiązać z paroksyzmami ekspresjonizmu” (Kuźma 1994: 58). By odrzucić niemiecki rodowód ekspresjonizmu (francuskiego zasadniczo nie znano), rozpoczęto poszukiwanie rodzimych prekursorów. Najpierw temporalnie blisko, wskazując rozmaite zjawiska i twórców z okresu Młodej Polski, z Janem Kasprowiczem i Stanisławem Wyspiańskim na czele. Również lokując prąd poza Poznaniem, przesuując tym samym jego obecność z peryferii do centrum, co prowadziło do tropienia cech kierunku w dziełach Brunona Schulza, Tadeusza Micińskiego czy Jarosława Iwaszkiewicza. Granice przesuвано przestrzennie i czasowo dalej, odnajdując obecność ekspresjonizmu w polskim romantyzmie, wskazując tutaj wręcz arcydzieło w postaci *Genesis z Ducha* Juliusza Słowackiego, sięgając w końcu do doświadczeń buddyzmu i religii Wschodu kontaminowanych z chrześcijaństwem oraz chrześcijańskimi herezjami. Nawet artyści innych, odmiennych nurtów chętnie nazywali się ekspresjonistami; przykładowo czynili tak formista i futurysta Tytus Czyżewski czy Andrzej i Zbigniew Pronaszkwowie. Wszystko to doskonale podsumowuje uwaga Jindřicha Chalupecký’ego z jego pracy o czeskim ekspresjonizmie: „Co mamy rozumieć przez pojęcie *ekspresjonizm*, niezupełnie wiadomo” (Chalupecký 2020: 12), natomiast w kwestii poetyki normatywnej, jak pisze Jerzy Kwiatkowski, dyrektywa była jedna, zarazem nadzwyczaj prosta: „Twórz, jak chcesz” (Kwiatkowski 1965: 89).

Oczywiście poetykę tę próbowano opisać, wskazując m.in. takie jej – oczywiście całkowicie niespójne i niekonkretne – elementy, jak: dominacja szczerości nad pięknem; silna subiektywizacja wypowiedzi artystycznej; stronienie od obiektywizmu; silne nasycenie dysharmonią, emocjami, brzydota; liczne deformacje; udziwniona leksyka; niepokojąca, zarazem dosadna metaforyka; dysonans i wulgarność. Szokowanie odbiorcy. Dużo krzyku, krwi, Boga, Absolutu, bóstw.

Koniec świata – jak pisze Kwiatkowski – dysharmonia podniesiona do kosmogonicznej rangi. A jednocześnie – tylko i wyłącznie – projekcja wewnętrznego przeżycia. Ekspresjonizm w stanie czystym (Kwiatkowski 1965: 101).

Uderza nas – to kolejny problem badań nad ekspresjonizmem – owa „dysharmonia podniesiona do kosmogonicznej rangi”, a zatem język naukowego opisu, który albo – niezależnie od woli opisującego, mimochodem niejako – przeistacza się w spotęgowaną, mistyczną nawet obrazowość:

Wyobraź sobie obraz, z którego krzyczy do ciebie róż, zieleń spoziera na ciebie spode łba, a zdecydowane pociągnięcia pędzla stają się coraz bardziej złowrogie, im dłużej na nie patrzysz (WWW-5),

jest naznaczony silną egzaltacją:

„Nigdy nie było epoki bardziej spustoszonej rozpaczą, przerażeniem i śmiercią. Nigdy na świecie nie panowała bardziej grobowa cisza. Nigdy człowiek nie był mniejszy. Nigdy nie był bardziej niespokojny. Nigdy radość nie była bardziej nieobecna, a wolność bardziej martwa. A oto wycie rozpaczy: człowiek woła o swoją duszę, pojedynczy krzyk udreki wznosi się z naszych czasów. Także sztuka krzyczy w ciemności, woła o ratunek, odwołuje się do ducha: to ekspresjonizm” – pisał austriacki krytyk sztuki Hermann Bahr (1863–1934) w eseju *Ekspresjonizm* (1916) – (WWW-6),

– albo, co gorsza, obsuwa się w banał. Przykładowo (absolutnie nie oskarżam tu autorów szkiców, winę ponosi moim zdaniem sam kierunek determinujący własny opis) Małgorzata Filipek, analizująca obraz ojczyzny w polskich przekładach poezji Miloša Crnjanskiego, którego według niej cechuje „specyficzny ekspresjonistyczny sposób postrzegania świata, dla którego wyobraźnia stanowiła podstawową kategorię poznawczą i artystyczną” (Filipek 2015: 121–122), pisze, przywołując w swym tekście rozpoznania Jana Wierzbickiego:

Ojczyzna uobecnia się [...] głównie za sprawą nazw miejscowych, nielicznych odwołań do prawosławia oraz aluzji historycznych i literackich, jednak ukryte w toponimach konotacje sprawiają, że poezja ta „o nieprzebrzmiałym do dzisiaj pięknie” (Wierzbicki: 1980: 132) nie pozwala nieprzygotowanemu do lektury odbiorcy spoza środowiska oryginału odczytać wielu jej aspektów kulturowych (Filipek 2015: 131).

Dalej, nie wiadomo, co dokładnie miałyby być – przy nieokreśloności granic kierunku i niezgody w kwestii dzieł fundujących, swoistym braku inwariantu – przedmiotem opisu; jesteśmy tym samym skazani na arbitralny wybór. I wreszcie, za czytelnicze zawiedzione oczekiwanie odpowiada sam autor, pisząc tekst z pogranicza literaturoznawstwa i onomastyki literackiej. Literaturoznawcza (bliższa piszącemu) pokusa zajęcia się ekspresjonizmem *sensu largo*, gdzie nazywanie jest jednym z wielu elementów dzieła i jego interpretacji, samo zaś myślenie o nazwach jest nieco „literaturoznawczo uproszczone”, zderzona z onomastycznym nastawieniem na nazwę *sensu stricto*, badaną precyzyjnymi narzędziami onomastycznymi, może być przyczyną odczucia pewnego „braku” przez czytelnika, który obszarów pogranicznych unika. Zarazem mam nadzieję, że wspomniane „pomiędzy” może być źródłem inspiracji dla obydwu dyscyplin tu wyzyskiwanych, tym bardziej że rysowane

w tekście rozumienie nazwy własnej, a ściślej: ekspresjonistycznej nazwy własnej, jest zaskakujące i nieoczywiste.

W podejmowanych dotychczas próbach opisu poetyki ekspresjonizmu czynionych w obszarze literaturoznawstwa w zasadzie nie zwracano szczególnej uwagi na używane przez ekspresjonistów nazwy własne. Z kolei analizy językoznawcze zasadniczo koncentrowały się na ekspresji, rozumianej bardziej jako postawa wobec rzeczywistości, niż ekspresjonizm, który nie wywołał dotąd istotniejszego zainteresowania w ramach badań językowo-stylistycznych. Przykładowo Czesław Kosyl (Kosyl 1998: 363–388), w obszarze badań onomastycznoliterackich, analizuje nurt ekspresjonistyczny jako ten, w obrębie którego twórcy wykazują upodobanie do nazw, np. imion, rzadkich i niereprezentatywnych, sugerujących pewną dziwność, nieoczywistość świata przedstawionego. Podawane przykłady zaczerpnięte są jednak z tekstów niewiele z ekspresjonizmem mających wspólnego, jak *Roksolanki* Szymona Zimorowica, proza Zofii Nałkowskiej czy opowiadania Stefana Grabińskiego. Kosyl, ewidentnie nie ceniąc doświadczenia ekspresjonistycznego (w stosunku do analizy pozostałych nurtów tu mamy do czynienia jedynie z krótkim, sygnalizującym problem, akapitem), sytuował je w ramach nazewnictwo-semantycznej dowolności: „Stworzenie pozorów semantyzacji zdaje się zachęcać do poszukiwania ukrytych w nich rzekomo znaczeń” (Kosyl 1998: 371).

Michał Głowiński, również podkreślając indywidualizm twórczy, wyróżnił ekspresyjny akt lekturowy:

Ekspresyjny styl odbioru [który] zakłada [...] nieustanną obecność autora, a każdy element utworu interpretować może jako – świadomy lub nieświadomy – przejaw jego świata intymnego, jego odczuwania, jego wyjątkowej i z natury niepowtarzalnej sytuacji wewnętrznej. Podstawową właściwością tego stylu jest więc to, że zmierza do indywidualizacji (Głowiński 1975: 25).

Tymczasem, jak pisze Manfred Lurker: „Język to medium, w którym rozbłyskuje widzialna i ukryta pełnia świata” (Lurker 2011: 122) – **a skoro tak, to język nazw własnych ekspresjonizmu skrywa jakości, których nie ujrzymy w innym doświadczeniu artystycznym, jakości rozbłyskujące nieoczekiwanym sensem.**

Z innych diagnoz warto, moim zdaniem, przywołać przynajmniej dwa rozpoznania pokazujące odmienność języka ekspresjonistycznego, rozpoznania unikające tak banalizacji, jak mglistości i egzaltacji. Marek Cieszkowski przeciwstawia Nietzschego i tworzony przezeń język nadczłowieka, który

precyzyjnie rekonstruuje, językowi modernizmu, którego najwyższym wyrazem staje się właśnie ekspresjonizm:

[...] dla modernistycznej poezji nie jest [...] rzeczywistość, lecz słowo i język – dwie kategorie, które stają się autonomiczne. Twórcy tego okresu mówią o rozpadzie rzeczywistości, utracie treści i sensu oraz powrocie do formy. Zburzenie jedności słowa i rzeczy staje się znakiem epoki, a szok spowodowany wyobcowaniem i deformacją ma służyć uwolnieniu się od przyzwyczajen tradycyjnego postrzegania świata i jego prezentacji. Odpowiedzią na rozpad [...] jest ekspresjonizm [...] nowy sposób patrzenia na świat, rolę człowieka jako podmiotu w procesie postrzegania [...] wizjonerski pokaz. Relacje czasowe i przestrzenne zostają zastąpione rodzajem kosmicznego zespolenia i pozbawione jakichkolwiek ograniczeń. Zasada dynamiki staje się jedną z podstawowych zasad [...]. Każde używane słowo musi posiadać określoną wartość emocjonalną: w odpowiedni sposób wyartykułowane powinno wryć się głęboko w duszę, zagnieździć w niej i na niej zaciążyć. To właśnie z duszy mają wydobyć się prądźwięki, a ich połączenie ma stanowić namiastkę struktury syntaktycznej całości. Słowo to egzystencja, która stała się dźwiękiem, pramaterią wydobytą z głębi duszy. Poeci modernizmu są zdania, że wszelkie zjawiska gramatyczne obniżają intensywność wyrażania, ponieważ należą one do logicznych funkcji myślowych. [...]. Język będący tworem opartym na konwencji nie jest w stanie sprostać nowym wyzwaniom. [...] język nie jest już więc nośnikiem znaczeń [...] [jest] instrumentem służącym do wyrażania dźwięków. [...] Nie przedmioty są ważne w trakcie mówienia o świecie, ale poszczególne słowa (Cieszkowski 2003: 41–42).

Powyższe uwagi są tutaj o tyle istotne, że dookreślają tok dalszego wywodu. Otóż literatura czy – szerzej – doświadczenie ekspresjonistyczne polega na zerwaniu związku wydawałoby się oczywistego i koniecznego, związku między słowem a rzeczą; na odkryciu praegzystencji słowa samego w sobie, wrywającego się z niewoli zarówno gramatyki, jak i terminów je opisujących i petryfikujących rozumienie słowa w jego potencji; na samodzielnej wartości, istotności i semantyce nowego słowa, w jego nowym (pierwotnym zarazem) doświadczeniu (wszystko to bliskie jest również futuryzmowi, tak jak go rozumiem; wskazuję na ten trop, ponieważ ostatnio coraz częściej wskazywane są podobieństwa między obydwoma kierunkami). Sprawia to, że ekspresjonistyczne pojmowanie nazw własnych musi być odmienne od naszych, również współczesnych, przyzwyczajen.

Inne badania, które chciałbym przywołać, to prace Erazma Kuźmy, który przeciwstawił sobie na poziomie doświadczenia językowego ekspresjonizm niemiecki i polski, ten pierwszy wywodząc z poezji Novalisa (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), który „marzył o poezji muzyczno-językowej, która wskazywałaby na siebie samą, a nie na świat istniejący poza nią” (Kuźma 1974: 161), drugi zaś – z polskiego romantyzmu, po

którym nasi ekspresjoniści odziedziczyli „lekceważenie dla języka jako tworu racjonalnego, dla gramatyki, dla poezji – i kult dla słowa-logosu, pragnienie komunikacji bezpośredniej i bezsłownej” (Kuźma 1974: 164). W rezultacie, niezależnie od różnic, „Poezja nie powinna być tożsama ze światem, lecz ma tworzyć konstrukcję homologiczną względem niego”, które to przekonanie dość zgodnie dzielą badacze dzieł ekspresjonistycznych (Kuźma 1974: 161). W o rok wcześniejszym tekście *Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu (Grupa „Zdroju”)* (Kuźma 1973) możemy przeczytać, o prymacie w twórczości ekspresjonistycznej funkcji emotywniej, supremacji wyrażania postawy mówiącego wobec przedmiotu tego wyrażania. Nakładają się na to kompozycyjne i logiczne chaotyczności, wielokontekstowość oraz silna indywidualizacja wypowiedzi. Te i inne analizy, koncentrując uwagę również na języku, niekiedy głównie na języku w jego funkcji poetyckiej, zasadniczo pomijały warstwę onimiczną utworów. Jak pisała Magdalena Graf, faktycznie literaturoznawcy (nie tylko – dodajmy, że językoznawcy również) z dużym trudem zauważają obszar panowania nazwy własnej (Graf 2017).

A zatem – rozważania niniejsze są swoistą refleksją nad sposobami użycia nazw własnych w doświadczeniu ekspresjonistycznym. Ten niby prosty cel od razu napotyka liczne nieprzekraczalne czy może lepiej powiedzieć mgliste granice, z których należy tu precyzyjnie zdać sobie sprawę. Po pierwsze, jak widzimy, nie do końca wiadomo, co miałyby zostać poddane analizie, skoro ani historia nurtu, ani poetyka, ani wreszcie wypowiedzi dyskursywne twórców i analizy badaczy nie pozwalają precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie, co ekspresjonizmem jest, a co nie. Dlatego podjęte zostały badania przyczynkowe, w ramach których następuje zawężenie do trójki autorów związanych z poznańskim „Zdrojem”, będących tzw. ekspresjonistami poznańskimi, i dalej do charakterystycznych dla kierunku utworów, będących jedynie fragmentem ich obfitej twórczości. Równie dobrze można zatem powiedzieć, że tekst dotyczy nie tyle ekspresjonizmu, co utworów Jerzego Hulewicza, Józefa Wittlina i Emila Zegadłowicza, widzianych poprzez zawarte w nich onimy, że dotyczy dzieł z ich ekspresjonistycznego okresu, zredukowanych do pojedynczych tomów, a nawet wybranych urywków, w myśl zasady, że fragment zaświadcza o całości, małe pozwala zrozumieć duże i w skali mikro odbija się rozmiar makro. Decyzja taka, dająca się rzecz jasna uzasadnić, ma tę też zaletę, że dotyczy ekspresjonizmu *expressis verbis*, pozwalając zarazem wziąć w nawias wszystkie problemy związane z samym kierunkiem

i niejasnościami mu towarzyszącymi. Po drugie, istotne będą tutaj nie tyle same analizy, wyekscerpowane nazwy, co możliwość postawienia określonych pytań, związanych z tym, co określa się jako nazwę własną, oraz określenie, poprzez nazwy własne, pewnych istotnych cech literatury ekspresjonistycznej. Chodzi zatem o zarysowanie określonego problemu estetyczno-onomastycznego w obszarze literatury.

Stanisław Przybyszewski, nazywany przez Augusta Strinberga „genialnym Polakiem”, któremu Edvard Munch podarował w hołdzie swój *Krzyk*, inicjował w Polsce ekspresjonizm. W porozumieniu z Jerzym Hulewiczem współtworzył w Poznaniu czasopismo „Zdrój”, gdzie Przybyszewski w artykule *Powrotna fala* wręcz wykrzyczał istnienie nowego prądu. Szybko jednak okazało się, że głównym aktorem ekspresjonistycznej sceny został Hulewicz i on głównie nadawał charakter pismu. W roku 1918 ukazała się jego opowieść *Samskâra*, które to słowo oznacza siłę formotwórczą, wkomponowaną w ludzką osobowość pamięć kształtów (por.: Kuźma 1976: 43–44). Ukazał się też manifest w formie litanii *Do świętego Buntownika* (Hulewicz 1918b: 16–17). Sporządźmy, na wzór ślepego indeksu, wykaz nazw własnych wyekscerpowanych z tych tekstów. Mamy zatem w manifeście¹: **Bunt, Buntownik, Święty Buntownik, Święty Buntownik Twój, Bóg, Duch** (13 razy na półtorej strony), **Dziewicy Łono, Pieśni Bunt, Pełnia Życia, Ciało, Pan, Miłości Bunt, Moc, Krzyż Chrystusa, Życie, Zbawił**. Obok tych użyć natrafiamy na „ducha skarłowaconego”, niebędącego nazwą własną, oraz na „Bastylię”, nazwę własną, pochodzącą jednak z innego rejestru semantycznego. Treść jest prosta i w pewnym sensie powtarzalna, dlatego nie będę jej prezentował przy kolejnych utworach. Oto pojawił się Święty Buntownik, który zaczerpnąwszy krwi Chrystusa, wyniósł Ducha ponad wszystko inne. Poszukując nowej formy, odnowił formy stare, skarłale, co, za aprobatą Boga, dało Życie, którym Bóg zapłodnił Dziewicy Łono i Zbawił. Bunt, będący Miłością, poszedł w świat, napełniając go Duchem. To doprowadziło do Pełni Życia, do Pieśni Buntu, a Buntownik został pobłogosławiony za umożliwienie Zwycięstwa Ducha w żywej formie, co przybliżyło nas do doskonałości.

W dłuższej *Samskârze* natrafimy na następujące onimy: **Duch, Duch Kazirodczy, Duchy Ofiary, Duchy Świadomości, Świadomość, Tajemnica, Poznanie, Ból Poznania, Zwierzę, Zwierzęctwo, Bóg, Mściwy Bóg, Materia,**

¹ Nazwy sprowadzam do formy mianownika, niekiedy też zachowuję ich przymiotnikowe określenia.

Myśl, Nędza, Doskonały, Prawdy Doskonałego, Ty, Miłość, Milosierdzie, Piekło, Wieczność. Mamy też rejestr wschodni: **Lohicco** (bramin, zatem człowiek najwyższej klasy (warny) kapłańskiej), **Pitriyâna** (ścieżka ojców związana z sześcioma południowymi znakami zodiaku), **Devâyâna** (droga Boga), **Moksha** (zbawienie), **Yama** (hinduski bóg śmierci). Niejasne są „Oczy” oraz „Słowa”, znajdujące się w inicjalnej pozycji zdania, co utrudnia ocenę zapisu.

Odsuwając chwilowo refleksję nad istnieniem, formą i znaczeniem nazw ekspresjonistycznych, zobaczymy podobne rozwiązania w poezji Emila Zegadłowicza oraz w Wittlinowskich *Hymnach. Imagines*, który to tytuł oznacza ostateczne stadium w rozwoju osobniczym przeobrażających się owadów, powstało w roku 1918, kiedy to Zegadłowicz był aktywnym uczestnikiem grupy Zdrojowców. W tym dość skomplikowanym kompozycyjnie tomie mamy następujące nazwy własne: **Orion, Tęsknota, Braciszek z Fiesole, Ziszczenia Marzeń Dzień, Anielskie Zwiastowanie, mapa Kolchidy i Tuli** (miejsca mitologiczne), **Strach, Wiara, Lęk, drzewo Poznania, Beznadzieja, Smutek, Martwe Morze, Sędzia, posąg Afrodyty, Ojciec, Syn, Hostia, Matka Zbawiciela, Dusza, Zło, Czas, Dobro, Piękno, Bóg Piękna, Nadzieja, Męczennicy, Święci, Sacrosanctum, Madonna, Pasterz, Śmierć, Życie, Narodziny, Niepewność, Niepoznane, Nadmiar, Nieznana, Piękna, Pustka, Samotność, Marzenie, Radość, Czyn, Słowo, Odwaga, Sława, Chwała, Szczęście, Fata-Morgana, kłątwa Gehenny, Rycerz-Pieśniarz, Niegdyś-El dorado, Ręce Niczyje, Odwaga Mroku, Pogrzeb Cisy, Kofetua** (z obrazu *Król Kofetua i Żebraczka*). Obok nazw tego typu mamy też miana nieistotne czy raczej – ukujmy neologizm – poza-istotne, w rodzaju: „Dedal”, „Ikar”, „Prometeusz”, „Pandora”, „Trójca święta”, „Hamlet”, „Hektor”, „Penelopa”, „Jazon”, „Colombina”, „Pierot”, „świętego Łukasza zakonu bractwo”, „Tor kwemada”, „Aladyn”, „Zawisza”, „wiry Melstromu”, „Sekwana”, „Paryż”. Wreszcie nieliczne nie-nazwy: „ewangelia” (trwogi), gwiazdy smętne „Pątniczki”, „Wyspy Robinsona”, „Wielka Armada”.

Z *Hymnów* Wittlina, jednego z najmłodszych Zdrojowców, możemy z kolei wynotować takie nazwy jak: **Pan, Płód, księgi Pentateuchu, karty Ewangelii, Bóg, Ty, Twój, Twoje, Ciebie, Golgota, Sądny Dzień, Łaska, Krzyż, Nienazwany, Nazywany, o TY, Oceanie Spokojny!, Falszywy Ojciec nasz, Jezusowa Matka, mroki Tysięcznej i Jedynej Nocy, Thalatta** (okrzyk radości wydany przez armię grecką), **Eheu! Eheu!** (niestety), **Uaaaaaaaaaaaaaaaa** (odgłos ziewania). Znajdujemy tu również poza-nazwy: „Europa”, „Abraham”,

„Tristan i Izolda”, „płyną Nile i Dunaje/ Wisły, Gangesy”, „Alpy i Tatry” oraz miana typu: „święta Cecylia”, „dziad Rębajło”, „Boża Rodzicielka”, „Cygan”, „most Rialto”, „usta bajek Andersena, Grimów”, „Ja, Józef Wittlin”.

Tytułem egzemplifikacji zobaczymy fragment *Do świętego Buntownika* Hulewicza:

Iżeś Ducha wyniósł ponad świętość nadaną tradycji a cisnął precz wszelaką nauczoną doskonałość, duszy błąkać się kazał w poszukiwaniu nowej formy, którą odnalazłeś, rozdzwięk uczyniwszy z dniem a łącznik z wiecznością, iżeś pokochał Życie a formą martwą wzgardził – przeto błogosławiony bądź, Buntowniku Święty!

Nadał Bóg stworzeniu Ducha swego i położył nań Buntu znamię.

DAŁ ŻYCIE.

Kiedy zaś stygnąć poczęło, Bóg zadał gwałt formie starej, a upodobawszy sobie Dziewicy Łono, tradycją grzechu nieskażone, Buntem zapłodnił i – ZBAWIŁ.

Ilekroć tedy w formie przymierało życie, napelniał je Bóg męką własną, iżby nowej formie męki doskonałej nadać znamię.

KRZYŻ CHRYSZTUSÓW.

Wiecznie umęczony Bóg dla doskonałości Ducha w formie.

Znamię boskiej męki spoczęło w tobie. Ponownie więc Pan obdarzył stworzenie swoje tajemnicą Miłości, iżby boska krew, z pięciu płynąca chrystusowych ran twoich, pomazała Ducha w formie nowej.

MŁOŚCI BUNT. [...]

I mniemał być panem Buntu, którym obdarzył nas Bóg przez ciebie, gdy święte zarzewie umocniłeś wielką pokorą ciała i zezwoliłeś kleszczyć je Pisanem prawem na urąganie złotego cielca, na spokój i leniwą sytość chwały jego.

Łzy twoje radością życia i ducha pogodą.

Wieścisz radość życia, swobodnem ramieniem z Pełni Życia czerpać każesz (Hulewicz 1918b: 19–20).

Zapewne onomasta, nawet onomasta literacki, może być powyższymi wyliczeniami nazw zaskoczony. Może nawet bardzo zaskoczony. A nawet oburzony. Nazwy własne, a zatem te pisane wielką literą, zarazem będące określeniami jednostkowymi, sytuuję tutaj jako nie-nazwy czy poza-nazwy; słowa pospolite natomiast, choćby odgłos ziewania, jako nazwy własne. Otóż tak! Tak właśnie! W tym miejscu należy, choćby na marginesie, przypomnieć nowatorskie badania rozpoczęte przez Magdalenę Graf, która zauważyła, iż w obszarze badań onomastycznoliterackich znajdują już swe miejsce rozmaite formy językowe, w których zapis (wielka litera) nie determinuje istnienia *nomina propria*. Najciekawsza, moim zdaniem, propozycja to kategoria wieloimienności, pisanych małą literą deskrypcji pośrednich oraz, nade wszystko, bezimienności, gdzie nazwę stanowi jej postać nieobecna. Tym samym puste

nazewnictwo miejsce może stanowić obszar jednostkowego określenia (Graf 2018: 23–38). Badaczka analizowała też słowa pospolite pełniące funkcje nazw własnych (Graf 2020: 9–34). Jak konkluduje: „Sądzę, że z powodzeniem można [...] postawić hipotezę, że zastosowanie ekwiwalentu nazwy wzbogaca jej interpretację” (Graf 2020: 17); „Quasi-nazwą byłyby więc wszelkie formy (językowe i pozajęzykowe) pełniące funkcje onimiczne” (Graf 2020: 20).

Na gruncie literacko-literaturoznawczym, wspominając ekspresjonizm, pewne obserwacje w tym obszarze poczynił też Karol Irzykowski, co rekonstruuje Jakub Beczek:

Hebbel pisze w swoim dzienniku, że nieraz płakał, wymawiając słowa jak: Stern, Tulpe, Lilie, Rose, słowa są także symbolami, a więc poematami, ale nie można się na tym ograniczać, że się odkryło twórczość przyrody, trzeba samemu iść w ślad za tym i tę twórczość kontynuować.

Wedle Irzykowskiego [...] Sfera „beziemności” w ogóle nie jest więc brana pod uwagę. Pisarz dopiero na stworzonym przez siebie materiale ma udowodniać prawdy, których istnienie jedynie przewidywał. Ma dochodzić do wniosków skrywających *in potentia* przesłanki do nowych odkryć. Łączy się z tym przekonanie o czynnym charakterze słowa. Tylko permanentne podmienianie znaczeń pozwala, choćby momentalnie, zamknąć rzeczywistość w nazwach. W ten sposób kreowanie dzieła sztuki kojarzone być musi z bezustannym odświeżaniem poszczególnych leksemów tak szybko, jak zmienia się kolejny przejaw rzeczywistości.

Za zadanie poezji – pisał Irzykowski w 1894 roku w jednym z listów do Emila Grosa – uważam tedy: za pomocą kombinacji imion wydobyć beziemność, to znaczy wrócić do niej, „aby koło było zamkniętym” (Beczek 2019: 92).

Zadajmy sobie najpierw pytanie (na które onomaści literaccy i uzualni wielokrotnie wszak odpowiadali): Czym jest nazwa własna? Jak ją rozpoznać? Przede wszystkim identyfikuje ona coś, co jest jednostkowe, **określa To własnie jako to, co niepowtarzalne, indywidualne, osobnicze**. Rozpoznajemy ją, najprościej, po wielkiej literze, którą jest pisana, aczkolwiek można i należy odrzucić tę regułę nade wszystko, gdy mowa o literaturze. Choć nie jest to w tej chwili przedmiotem refleksji, to przykładowo w utworach współczesnego twórcy José Saramago, choćby w jego powieści *Kain*, takie imiona i określenia, jak: *abel, kain, ewa, ogród edeński*, pisane są małą literą, natomiast pisane z wielkiej są: *Co, Ognisty miecz, Lepsza czy Zwariowałaś*; a mowa tu nie o poezji, lecz prozie! Jak pamiętamy, Jacques Derrida, jak również inni dekonstrukcyoniści negowali możliwość istnienia nazwy własnej. Byłaby ona możliwa, według Derridy, gdyby jednocześnie była – a to jego zdaniem warunek *sine qua non* – nazwą sekretną, znaną jedynie jej nosicielowi. Albo

samemu Bogu, dla którego świat może być własny. Jak i jego imię, które określa samo istnienie, „jestem, który jestem”. Żadne imię, nazwisko, miano miejsca nie pełni tej funkcji, jest ono znane wielu, *ergo* jest określeniem pospolitym. Zdaniem Geoffreya Hartmana (Hartman 1982: 128) autentyczne imię pisarza nie kryje się w jego podpisie, lecz uobecnia je, ujawnia całe jego dzieło. Można uznać, że ekspresjonizm podąża tą właśnie drogą. Jak istotny jest akt nazywania dla pisarza, pokazuje Milan Kundera, tym razem jako krytyk sprzeciwiający się poprawkom stylistycznym imion własnych w przekładach i korekturach twórczości Kafki; o czym pisze ze zjadliwym przekąsem (Kundera 1993: 103).

W zaprezentowanej ekspresjonistycznej twórczości spotykamy przeto następujące typy nazw, z których dwa pierwsze są nieistotne dla ekspresjonistycznego doświadczenia. Pierwszym są poza-nazwy, zatem określenia pozornie własne (byłyby one własne w innym typie literatury), które zostały zdegradowane do nazw pospolitych, najczęściej w sposób nieuświadomiony, jako swoista literacka wata słowna, element narracji lub opisu. Gwiazdy przypominają Pątniczki, płyną sobie Nile itd. Nie mają one w poetyce ekspresjonistycznej większego znaczenia, podobnie jak te nazwy własne (nie-nazwy) drugiego typu, które są pisane wielką literą jedynie siłą konwencji i inercji. Przywoływana rzeczywistość gdzieś się wszak dzieje, są w niej obecne kulturowe aluzje, ktoś coś wskazuje. To również nie ma tutaj większego znaczenia. W dziele ekspresjonistycznym (mowa cały czas o diagnozie wyprowadzonej ze wskazanych wyżej tekstów, nawet jeśli rozpoznana zasada odnosi się do innych utworów) określenia, których własność pochodzi spoza świata przedstawionego i ekspresji artysty, z konwencji zapisu, z automatycznego umieszczenia fabuły w określonej spacialności itd., jedynie przypominają swym zapisem nazwy własne. To raczej my bezrefleksyjnie uważamy je za coś swoistego. **Prawdziwe nazwy własne to te, za których niepowtarzalność i jednostkowość odpowiada subiektywność artysty.** Są one własne mocą jego ekspresji, ta zaś może uczynić czymś indywidualnym rzecz dowolną: noc, płód, pogrzeb, określony wykrzyknik-okrzyk, dowolny stan świadomości, każdy poddany jednostkowym emocjom kawałek świata. Jej własność zależy jedynie od twórcy i zarazem do niego należy, jemu tylko jest znana. Ją notuje w swym dziele, wyróżniając określone słowa w zgodzie z budującym ekspresjonistyczne utwory jego własnym odczuwaniem świata. Reguły języka usytuowane zawsze zewnątrz dzieła, rozpoznania teoretyczne wynikające z innych obszarów wrażliwości

nie mają tu żadnej mocy naukowej. Jak pisał wspomniany już Chalupceky, analizując dzieło czeskiego ekspresjonisty Richarda Wienera:

Warunkiem twórczości była dla niego zawsze autonomia formy literackiej – nie dlatego, żeby w niej znajdował świat idealny, a zatem ucieczkę przed swoim losem rzeczywistym, wręcz przeciwnie, właśnie dlatego, ażeby w tej sztucznej formie uwidocznic swoje realne życie, ażeby poprzez idealność formy literackiej osiągnąć ową *image essentielle* istnienia (Chalupceky 2020: 26).

Jak pisałem, w obszarze onomastyki taki stosunek do nazwy własnej, dowolne autorskie wytwarzanie nazw ze słów pospolitych i arbitralne pozabawianie własności utrwalonych określeń jednostkowych, ma prawo wywołać skrajne emocje, emocje tego typu towarzyszą jednak ekspresjonizmowi od zawsze. Zobaczmy przykładowo opis jednej z pierwszych wystaw malarskich:

Fritz Schumacher, profesor drezdeńskiej politechniki, był przerażony, kiedy zauważył, że studenci zaczęli niestaranie rysować. Młodzi architekci oszaleli po wystawie Vincenza van Gogha. Zaostrzony ołówek wymienili na pędzel. Zapomnieli o kompozycji i perspektywie. Teraz najważniejsze były emocje, rzeczywistość nasycona czy też zniekształcona uczuciem. Malowali zamaszyście, jaskrawymi kolorami – niedługo nawet farby zaczęły wyciskać wprost na płótno (WWW-7).

W przypadku ekspresjonizmu jego brak granic, nieostrość poetyki, niemożność precyzyjnego zaliczenia lub niezaliczenia konkretnych dzieł niweluje jakiegokolwiek mówienie o nazewniczym systemie. Zarazem jednak widzimy pewną ekspresjonistyczną zasadę, polegającą na – ukujmy neologizm – **uwłasnościowieniu bytu**, który staje się własny po zderzeniu z autorską ekspresją. W końcu systemowość odsyła do złożenia i skomplikowania, a ekspresjonizm jest doskonałym przykładem takiej złożoności.

Wracając do problematyki nazywania i teorii *nomina propria* – własność nazwy, znana twórcy i jedynie przez niego samego kreowana, jest jedynie przeczuwana przez odbiorcę, który rozumiejąc mechanizm, nie do końca rozumie decyzje autorskie, nie rozróżnia w pełni między nazwami istotnymi i przypadkowymi, własność swą jedynie „markującymi”.

Uświadomienie sobie tych spraw pozwala też inaczej czytać teksty późniejsze, w których nazywanie jest dość zaskakujące, niejasne, co było rozmaicie tłumaczone, nie było natomiast związane z długim trwaniem ekspresjonizmu oraz z jego „myśleniem onomastycznym”. Tak więc, obok przywołanego Kaina Saramago, te same lub podobne sposoby **uwłasnościowienia** widzimy choćby w *Trans-Atlantyku* Witolda Gombowicza (**Chude, Kiepskie, Olej Grzechów**

moich, **Wstydlive, Rodzice**) czy w prozie Olgi Tokarczuk (**Noc, Mrok, Sarny** na zewnątrz). A zatem jeśli piszą oni te i takie słowa wielką literą, nadając światu przedstawionemu szczególną i specyficzną własność, czyniąc wybrane byty swoistymi mocą autorskiej woli, czytelnik uśmiecha się ze zrozumieniem. To oczywiście nazwy własne, tyle że to **nazwy własne ekspresjonistyczne**. Rozpoznaje on tym samym długie trwanie określonej stylistyki, poetyki i filozofii. Przypomina sobie ekspresjonistyczny **Krzyk**, nie tylko Edvarda Muncha.

Literatura

- Beczek J., 2019, Trudne początki, czyli Irzykowski, Hauptmann i *naturalizm mowy*. – *Karol Irzykowski – człowiek sporu, postać sporna*, red. M. Chmurski, K. Sadowska, K. Siatkowska-Callebat, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Chalupecký J., 2020, *Czescy ekspresjoniści*, przeł. J. Goszczyńska, A. S. Jagodziński, J. Waczków, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Cieszkowski M., 2003, Język w służbie idei, „*Scripta Neophilologica Posnaniensa*”, t. V.
- Głowiński M., 1975, Świadczenia i style odbioru, „*Teksty*”, nr 3.
- Graf M., 2017, Onimiczny rysopis postaci, czyli o czym nie zawsze pamiętają literaturoznawcy (na przykładzie literatury socrealistycznej i antysocrealistycznej). – *Roz-poznanie. Filologiczne demony Wojciecha Wielopolskiego*, red. P. Graf, M. Cieliczko, Poznań: Maiuscula.
- Graf M., 2018, Od wieloimienności do bezimienności, czyli postać nie-nazwana. Onomasty literackiego uwagi o postaci i postaciowaniu. – *Postać w kulturze wizualnej*, t. 1: *Ujęcia literackie*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, D. Bruszevska-Przytuła, P. Przytuła, Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko-Mazurski.
- Graf M., 2020, Onimiczne imponderabilia. Kilka uwag o ekwiwalentach nazw własnych we współczesnej prozie polskiej. – *Język artystyczny. Obrzeża, marginesy, rudymenty...*, t. 17, red. A. Rejter, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Filipek M., 2015, Obraz ojczyzny w polskich przekładach poezji Miloša Crnjanskiego, „*Przekłady Literatur Słowiańskich*”, t. 6, cz. 1.
- Hartman G. H., 1982, Words and Wounds. – *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Hulewicz J., 1918a, *Samskára*, Poznań: Biblioteka Zdroju.
- Hulewicz J., 1918b, Do świętego Buntownika, „*Zdrój*”, kwiecień–czerwiec.
- Jakowska K., 1977, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*, Wrocław: Ossolineum.
- Kosyl Cz., 1998, Nurt ekspresjonistyczny. – *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, Warszawa: Instytut Języka Polskiego PAN.

- Kundera M., 1993, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kuźma E., 1973, Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu (Grupa „Zdroju”), „*Pamiętnik Literacki*”, z. 64/1.
- Kuźma E., 1974, Świadomość języka polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu: próba porównania, „*Pamiętnik Literacki*”, z. 65/2.
- Kuźma E., 1976, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław: Ossolineum.
- Kuźma E., 1994, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii literatury*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Kwiatkowski J., 1965, „Dionizje” – ekspresjonizm i mitologia. – *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lurker M., 2011, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa: Alethea.
- Lynton N., 1980, Ekspresjonizm. – *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- SLP XIX – *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, 1994, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław: Ossolineum.
- SLP XX – *Słownik literatury polskiej XX wieku*, 1992, red. A. Brodzka, Wrocław: Ossolineum.
- Wierzbicki J., 1980, Ekspresjonizm w Jugosławii, „*Literatura na Świecie*”, nr 9.
- Wittlin J., 1998 (1920), *Hymny. – Wybór poezji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie; *Poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zegadłowicz E., 1919, *Imagines. – Poezje*, Kraków: Drukarnia Dziubanowskiego.

Strony WWW (dostęp do wszystkich stron WWW w tym tekście: 28.12.2023):

- eLexicon Mediae et Infimae Latinitatis* – <https://elexicon.scripores.pl/pl/#>; użyte strony:
https://elexicon.scripores.pl/de/lemma/EXPRESSIO#haslo_pelny
- Expressionism in art* – <https://www.xamou-art.com/expressionism/>
- WWW-3 – <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ekspresjonizm>
- WWW-4 – <https://upwikipl.top/wiki/expressionism>
- WWW-5 – *Wprowadzenie do ekspresjonizmu* <https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/expressionism1/a/expressionism-an-introduction>
- WWW-6 – <https://www.artmajeur.com/pl/magazine/5-historia-sztuki/rozne-historie-ekspresjonizmu/331900>
- WWW-7 – <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/blekitny-jezdziec-na-moscie-niemiecki-ekspresjonizm/>

Expressionism and its ways of naming the world

The text offers a reflection on the specificity of the existence of proper names in expressionist literature. Unlike the “classical” form, when a researcher of literary onomastics interprets a specific class of words, *nomina propria*, in expressionistic experience, lexemes written with a capital letter often lose their “own” meaning and become secondary or even common. Instead, ordinary words, even not self-reliant parts of speech, expressions of feelings, intellectual states, etc., distinguished in the works by the artists who create them, acquire properties. In the article, after outlining problems related to the study of the title artistic direction, the author lists its names, groups them and discusses their meaning. Thus, the category of proper name is expanded, showing how *licentia poetica* determines a seemingly stable research term, its scope and meaning. The research material comes from the expressionist works of Jerzy Hulewicz, Józef Wittlin and Emil Zegadłowicz.

Keywords: *expressionism, literary onomastics, proper names in culture and literature, Jerzy Hulewicz, Józef Wittlin, Emil Zegadłowicz*