

Maria Delaperrière

Czy istnieje poezja impresjonistyczna? : od Mallarmégo do... Leśmiana

Postscriptum nr 2(52), 24-33

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Delaperrière

Institut National des Langues
et Civilisations Orientales, Paryż

Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana¹

Impresjonizm wobec tradycji

Pytanie o istnienie poezji impresjonistycznej może się wydać mało uzasadnione, gdy zważyć, że samo pojęcie impresjonizmu, choć zaczerpnięte z dziedziny malarskiej, zadomowiło się już w literaturze od dawna i funkcjonuje jako określony styl wypowiedzi odwołujący się — podobnie jak barok, ekspresjonizm, surrealizm, do wspólnego źródła malarsko-poetyckiej wyobraźni². Gdy spojrzeć na impresjonizm poetycki z tej perspektywy (jest to spojrzenie najczęstsze)³, inspiracje malarskie wydają się oczywiste i wielokrotnie były analizowane: nie trudno odnaleźć w poezji obrazy rozświetlonych plenerów przypominające impresjonistyczne krajobrazy.

¹ Niniejszy szkic został przedstawiony na III Kongresie Polonistów w Poznaniu (8-11 czerwca 2006 r.). Jest to skrócona wersja obszerniejszej rozprawy przygotowanej do tomu pt. *Pod znakiem antymomii*, Kraków: Universitas, 2006 (w druku).

² Zob. M. Praz, *Mnemosine, Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, 1949, tłum. polskie: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa: PIW 1981, s. 6.

³ Wśród ostatnich prac warto wymienić bogate studium Anny Rossy: *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków: Universitas 2003.

Można jednak spojrzeć na impresjonizm inaczej i zdefiniować go nie tylko jako nowy sposób malowania (czy opisu), ale jako **decydujący moment przesilenia**, który zapoczątkował w końcu XIX wieku odejście od klasycznej reprezentacji rzeczywistości opartej na *mimesis*. W takim ujęciu chodzi o coś więcej niż malarskie wpływy. Nie jest sprawą bez znaczenia, że kiedy malarze impresjoniści zastanawiali się nad tym, jak przedstawić samo zjawisko postrzegania rzeczywistości, w tym samym czasie podobne kwestie nurtowały także poetów. Co więcej, jeszcze przed oficjalnymi wystąpieniami Moneta, Mallarmé sformułował swą wręcz rewolucyjną zasadę poetycką, utrzymując, że „nie rzecz się liczy, ale efekt, który ona wywołuje”⁴. Można by przypuszczać, że takie uwydatnienie „efektu” kosztem „rzeczy” musi zawęzić problem zbieżności sztuk do eksperymentów czysto estetycznych (sztuka dla sztuki). Nie wolno jednak zapominać, że te eksperymenty są odbiciem najgłębszych przemian nowoczesności związanych z oddalaniem się od symboliczno-kosmicznej wizji świata, w której natura była źródłem sensu. W malarstwie tradycyjnym, realistycznym o sensie obrazu decydowała jego treść (anegdota historyczna, temat literacki itd.), w impresjonizmie zastępuje ją kolor. Podobnie dzieje się w nowoczesnej poezji, tylko że nie o kolor chodzi, ale o dobór słów: „nie idee tworzą wiersze, ale słowa” przypomina znowu Mallarmé. Odtąd nie chodzi już o „korespondencje sztuk”, ale raczej o współnictwo inwencji w oparciu o laboratoryjną pracę artysty i poety w ich stopniowym odcinaniu się od naśladowania rzeczywistości w sztuce (odchodzeniu od *mimesis*).

Odkrycia malarskie impresjonistów odegrały dużą rolę także w poezji polskiej, ale procesy estetyczne związane z kryzysem reprezentacji przebiegały tu wolniej, a impresjonizm był odbierany głównie w powiązaniu z naturalizmem i symbolizmem. Obraz naturalistyczno-impresjonistyczny fascynował polskich poetów samą siłą sugestii. Tak właśnie emocjonalnie działały na poetów młodopolskich obrazy Wyczółkowskiego, Ruszczyca, Fałata, Stanisławskiego, u których efekt poetycki był najczęściej opisem konkretnego lub zmyślnego obrazu (ekfrazą albo hipotypozą), przywołując najczęściej impresjonistyczny krajobraz, ale także przedmioty lub portrety jak w wierszu Tetmajera *Pod wrażeniem*, którego sam tytuł sugeruje już powiązanie z impresjonizmem:

Kiedy na oczy srebrno-szafirowe
spuści powieki i na wznak upadnie,

⁴ Mallarmé, *List do Casalisa*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, Gallimard, „Pleiade”, Paris, 1998, t. 1, s. 669.

i leży miękko, sennie i bezwładnie,
lekkko schylając ku ramieniu głowę —

a płomień gazu, co nad nami płonie,
półnagą stroi ją w światła i cienie,
i ledwo znać jej białej piersi technienie,
widnej w przejrzystej koronek osłonie;

wówczas ma w sobie taki urok boski
i takie dziwne piękności i czary,
że, zda się, jakiś malował ją stary
anioły w duszy noszący mistrz włoski⁵.

Na pierwszy plan wysuwa się tutaj sam efekt. Ale nie jest to jeszcze „efekt” w znaczeniu, które nadał mu Mallarmé. Tetmajer traktuje „efekt” po malarsku, nie rezygnując z ekfrastycznej opisowości przedstawianego obrazu. Jesteśmy tu jeszcze bardzo daleko od poszukiwań obrazu poetyckiego w samym języku. Sam obraz „oczu srebrno-szafirowych” mieniących się półcieniami kolorów, odpowiada ulubionej tonacji impresjonistycznej, ale skądinąd ma jeszcze znaczenie referencjalne, ponieważ odnosi się do jakiegoś konkretnego było nie było portretu.

U poetów młodopolskich impresjonistyczne inspiracje nie naruszają na ogół tradycji czysto poetyckiej, wzbogacają jedynie paletę malarską. Chodzi o obraz „zmontowany”, sztuczny⁶, świadczący o zawężeniu przestrzeni poetyckiej, z góry pomyślanej jako krajobraz wewnętrzny, oddający stan psychiczny podmiotu, ale zgodnie z ustaloną konwencją. Można już mówić o początkach kryzysu wyobraźni symbolicznej, ale nie dotyka on jeszcze samego języka.

Od koloru do słowa

Punktem zwrotnym w poezji polskiej okaże się dopiero twórczość Leśmiana, któremu z perspektywy naszych rozważań można przypisać rolę, jaka przysługiwała Mallarmému w poezji francuskiej. Czy jednak można dopatrywać się u Leśmiana wpływów malarskich? Na pierwszy rzut oka może się to wydać wątpliwe. Same inspiracje impresjonistyczne są u Le-

⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Pod wrażeniem*, w: tegoż, *Poezje*, wiersze wybrała i ułożyła M. Baranowska, Kraków: Ewentus 1996, s. 93.

⁶ O roli sztuczności jako czynnika dalszych przemian w sztuce pisze Andrzej Nowakowski, zob. tegoż, *Apoteoza sztuczności*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Universitas 1995.

śmiana dużo mniej oczywiste niż na przykład u Tetmajera. Michał Głowiński podkreśla, że:

subiektywizacja [u Leśmiana — MD] nie przebiega w sposób znany z impresjonistycznej liryki opisowej, nie dokonuje się bowiem za sprawą tego, co nazwać by można komentarzem lirycznym, a więc bezpośrednim waloryzowaniem emocjonalnym przedstawianych przedmiotów; jego stylistycznym wyrazem było zwykle w tej liryce mnożenie przymiotników — w poezji Leśmiana nigdy one nie występują w takim nagromadzeniu i nigdy też funkcja waloryzacyjna nie stanowi ich zadania podstawowego. Leśmianowski świat opisywany, choćby podlegał maksymalnie podmiotowemu przefiltrowaniu, zachowuje swą przedmiotową autonomię, w jego obrębie konkret nie przestaje być konkretem, nie traci swej wymierności⁷.

Leśmian rzeczywiście nie był impresjonistą w sensie, który nadawali temu pojęciu poeci młodopolscy. Inaczej jednak ma się rzecz, gdy spojrzeć na impresjonizm jako na **pierwszą oznakę kryzysu reprezentacji**, tak, jak go widział Mallarmé. Autor *Rzutu kośćmi* nie próbował „opisywać” obrazów impresjonistycznych Moneta, Degasa, Pissara, Gauguina, z którymi pozostawał w bliskich kontaktach i z którymi wymieniał się odkryciami estetycznymi. Jak już była mowa, malarstwo impresjonistyczne służyło mu *nie za inspirację*, ale za katalizator we własnych dążeniach do autonomii językowej w poezji. Podobnie Leśmian dopatrywał się w samym symbolizmie erozji symbolu. U obu poetów dokonuje się jakby samoistnie autonomizacja obrazu poetyckiego głównie poprzez kolor. Gdy Mallarmé przywołuje „roziskrzony kolor kwiatów”⁸, wśród których róża, kojarząc się z ciałem Herodiady, „kwitnie jasnym ogrodem, skropiona krwią promienną i dziką”⁹, przypomina się wiersz Leśmiana *W malinowym chruśniaku*, gdzie maliny są „narzędziem pieśczoży” dla pary kochanków „zapodzianych po głowy” i gdzie czerwień soku miesza się z czerwienią zranionych palców: nie miłość, ale czerwień wysuwa się na plan pierwszy.

Wiersze Mallarmégo i Leśmiana są oczywiście odległe, ale łączy je sposób traktowania obrazu poetyckiego; zarówno czerwień róży Mallarméańskiej, jak i czerwień zmysłowa malin są wyrazem doznań, które jednak nie mają już nic wspólnego z psychizacją rzeczywistości, natomiast zbliżają się do impresjonistycznego postrzegania malarskiego. Punktem wyjścia jest więc konkret, który jednak nie pełni roli poznawczej, nie wpisuje się w łańcuch przyczynowy rzeczywistości. To oderwanie od przyczynowości cha-

⁷ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, Kraków: WL 1981, s. 197.

⁸ Mallarmé, *Les Fleurs*, 1864, w: tegoż, *Œuvres complètes*, dz. cyt., s. 10.

⁹ Tenże, *Hérodiade*, 1869, w: tegoż, *Œuvres complètes*, dz. cyt., s. 17.

rakteryzuje właśnie malarstwo impresjonistyczne: wystarczy przypomnieć słynny *Wschód słońca* Moneta, słońca, które, wylaniając się jakby poza czasem fizycznym, jest jedynie jarzeniem się kolorów utrwalonych w mgnie- niu.

Równocześnie impresjonizm zrywa ze statyczną, platońsko-plotyńską wizją kosmosu, porywając twórców w kręgi zawrotnej dynamiki kolorów, nie doszukując się już symbolicznych sensów. W poezji odpowiednikiem tego zjawiska będzie dynamika słów, które stają się, jak pisze Głowiński, widzialne. Polega to na tym, że słowo u Leśmiana zostaje skonfrontowane z „jednorazowością i niepowtarzalnością samej wypowiedzi poetyckiej”¹⁰. W ten sposób „widzialność słów” łączy się z ich ruchem¹¹. Gdy czytamy u Leśmiana: „on patrzył i patrzył, cudaczniako istnienie”¹² lub: „aż zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów / wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazurowy”¹³, słowo funkcjonuje tu nie jako nazwa czynności, ale samo w sobie poddane jest metamorfozie.

Podobnie u Mallarmégo — zwłaszcza w pierwszej fazie jego twórczo- ści, której towarzyszyła fascynacja impresjonizmem — pojawia się także apologia wibracji słownych. „W wierszu winniśmy szukać — pisał w jed- nym z listów do F. Coppée — przede wszystkim słów, które są już wystar- czająco sobą, żeby nie przyjmować wrażeń z zewnątrz — i które odbijają się jedne w drugich aż do stworzenia wrażenia, że nie mają własnych ko- lorów, ale są jedynie momentami przejścia w gamie”¹⁴.

Słowa w ruchu zdolne są do tworzenia nowych niespodziewanych me- tafor o ulotnym trwaniu („biały lot” wachlarza kontrastuje z „błyskiem bran- solety”¹⁵, „lot włosów” przeobraża się w „paroksyzm płomienia”¹⁶, orgia kolorów w ogrodzie przywołuje „niebieskie kadzidło zbladłych horyzon-

¹⁰ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, dz. cyt., s. 69.

¹¹ Tamże, s. 100.

¹² B. Leśmian, *Dzień skrzydlaty* (z tomu: *Napój cienisty*, 1936), cyt. za: tegoż, *Poezje wybrane*, Wrocław: Ossolineum 1974, BN I 217, s. 158. Wszystkie cytaty z Leśmiana zaczerpnięte są z tego wydania.

¹³ Tenże, *Zamyślenie* (z tomu: *Łąka*, 1920), dz. cyt., s. 124.

¹⁴ „Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans un poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir l’impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu’à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n’être que les transitions d’une gamme.” Lettre à François Coppée, 5 XII 1866, *Œuvres complètes*, dz. cyt., s. 709. (podkreślenie Mallarmégo).

¹⁵ „Ce blanc vol fermé que tu poses/ contre le feu d’un bracelet”. *Eventail*, 1884, tamże, s. 83.

¹⁶ „La chevelure vol d’une flamme à l’extrême”. *La chevelure vol...*, 1887, tamże, s. 26.

tów”, „ekstazę spojrzeń”, „ogrody przednieba” i „roziskrzenie nimbów”¹⁷. U Leśmiana takich obrazów jest wiele: „Ogród zawrzał zielenią, już inną, już nie tą”¹⁸, „obłok sam siebie zaćmiewa w upale / Dno błękitem przeciera”¹⁹. Te paralele dotyczą przede wszystkim poetycko-malarskich metafor (a nie zwykłych opisów).

U obu poetów iluzja świata przedstawionego obiera za punkt wyjścia konkret, ale **zrywa z integralnością opisu**, który charakteryzował np. romantyzm, a w którym każdy element mógł być traktowany jako *pars pro toto* kosmosu. W wyżej wymienionych przykładach dzieje się zupełnie inaczej, każde zjawisko jest wyosobnione, samoistne, jak samoistny jest sam moment odbieranego wrażenia.

To impresjonistyczne zawieszenie czasu zredukowane do naskórkowego doznania stanie się w przyszłości źródłem odmiennych interpretacji. Futuryści, inspirując się impresjonizmem, dopatrzą się w tym utrwalaniu różnorodności obietnicy przyszłości. Będą to interpretacje krańcowe. Niemniej można dziś z całą pewnością stwierdzić, że utrwalanie czasu momentalnego w malarstwie impresjonistycznym odbiło się echem w literaturze, i to w stopniu nie mniejszym niż hegemonia koloru. Chodziło o pokonanie zasadniczej różnicy między obrazem poetyckim i malarskim, polegającej na odmiennym stosunku do czasu i przestrzeni.

Impresjoniści pokonują ją w sposób paradoksalny. Obraz impresjonistyczny, utrwalając ulotność chwili, równocześnie ją unicestwia. Reprezentacja sprowadza się do światła, które naznacza czasowością malowany w danym momencie przedmiot, ale ta zmaterializowana na płótnie malarskim czasowość może istnieć tylko subiektywnie, w świadomości patrzącego, i tym samym przyczynia się do zanegowania czasu obiektywnego. Ta cecha impresjonizmu została doskonale uchwycona i wykorzystana przez Prousta, ale można odnaleźć jej ślady w poezji Leśmiana. Oto przykład impresjonistyczno-proustowskiego chwywania czasu:

Przypominam — wszystkiego przypomnieć nie zdołam:
Trawa. Za trawą — wszechświat... A ja — kogoś wołam.
(...)
Ogród, gdzie dużo liści znajomych i twarzy —
Same liście i twarze!.. Liściasto i ludno!²⁰

¹⁷ „l'encens bleu des horizons pâlis (...) jardin de nos limbes (...) Extase des regards, scintillement des nimbés !”. *Les Fleur*, dz. cyt.

¹⁸ B. Leśmian, *Przedwieczerz* (z tomu: *Napój cienisty*), dz. cyt., s. 197.

¹⁹ Tegoż, *Południe* (z tomu: *Dzieńba leśna*), dz. cyt., s. 254.

²⁰ Tegoż, *Z lat dziecięcych* (z tomu: *Napój cienisty*), dz. cyt., s. 194.

Czas odnaleziony jest tu czasem subiektywnym przywołanych doznań, które ze względu na silnie obecną podmiotowość zbliżają się do ekspresjonizmu — ale samo malarstwo skłaniało się ku takim paradoksom. Wystarczy przypomnieć van Gogha, u którego nasilenie wrażeń percepcyjnych prowadzi do ekspresjonistycznych szaleństw.

Między nicością a iluzją

Malarze impresjoniści zanurzali się w naturze, wierząc, że zbliżą się do niej bardziej niż dane to było klasykom, romantykom lub realistom, obnażając jakby z góry iluzyjność reprezentacji. Przestrzeń obrazu impresjonistycznego, gdy ogląda się go z bliska, jest jedynie zespołem plam pozbawionych sensu, ale z oddalenia odsłania cudowne krajobrazy. Iluzja percepcji została więc uchwycona, dzięki technice, która podporządkowana jest jeszcze *mimesis*, ale która równocześnie przydaje dziełu sztuki autonomii w stosunku do referencji. Ta dwoistość obrazu impresjonistycznego wyprzedzała i uprawomocniała koncepcję Nietzscheańską, zgodnie z którą źródłem prawdy jest właśnie sztuka, jako iluzja iluzji. Prawda poznawcza kryje się więc właśnie w tej dwuznaczności dzieła, która w przeciwieństwie do sztuki klasycznej nie szuka już zgody między rzeczą i sądem o niej, ale przeciwnie uwydatnia nietożsamość tej rzeczy w stosunku do jej reprezentacji.

Leśmian (podobnie jak Mallarmé) eksponuje właśnie iluzję, którą sam tworzy. U obu poetów pojawia się wyzwanie rzucone naturze, które zdaje się zapośredniczać właśnie impresjonizm tworzący nie krajobraz, ale mgnienie krajobrazu wyrastającego z iskrzącego się słowa. Doskonale to uchwycił Mallarmé:

Mówię: kwiat! i ponad niepamięcią, której głos mój nie nadaje żadnego konturu, wznosi się muzycznie, coś innego niż znany kielich, sama soczysta idea: kwiat nieobecny w bukietcie²¹.

Wizji Mallarmégo odpowiada echem Leśmian:

Patrzę, niby przez nagły w mej ślepotcie wyłom,

²¹ „Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli ou ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'ature que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. Mallarmé, *Crise de vers*, 1896, w: tegoż, *Œuvre complètes*, dz. cyt., s. 211.

A światy roziskrzzone — zaledwo na mgnienie
Odsłaniają mym oczom, jak nieba mogiłom,
Dalekie, zatajone w srebrze ukwiecenie²².

Obaj poeci znaczą tu granice przedstawialności, tak jak to czynili Monet lub Seurat (a później abstrakcyjniści), kiedy uwydatniali kolorem to, co niewidzialne, ale już nie w znaczeniu, które nadawali mu symboliści, ale fenomenolodzy, twierdząc, że esencja nie może być reprezentowana, możliwe jest jedynie uobecnianie bycia przez odsłanianie. Chodzi o uchwycenie czegoś, co — jak mówi Lyotard — można pojąć, ale czego nie można ani zabaczyć, ani pokazać²³. Uwagi te można zastosować do poezji Mallarmégo i Leśmiana. Obaj tworzą swe światy dzięki magii słowa, ale są to światy pozbawione przyczynowości. Tak to przedstawia pan Błyszczyński:

Wyłoniłem z mroku ogród, oderwany od przyczyny,
Rozkwieciłem próżnię, namnożyłem ścieżek²⁴.

Zarówno u Mallarmégo, jak i u Leśmiana bezprzyczynowość i bezczasowość emanująca z obrazów impresjonistycznych chwytanej chwili zanurza się jeszcze w symbolizmie i prowadzi nieuchronnie w przestrzeń niemości. Ale istotne jest także to, co obu poetów oddala. U Mallarmégo niemość symbolizowana jest przez błękit będący symbolem „martwego nieba”²⁵. U Leśmiana preziera ono spośród odbijających się w sobie światów:

Świat się sprawdza w jeziorze...
Nie ma świata! — Nie było! — Jest — znów! — ²⁶

U Leśmiana grą odbić zawsze kieruje czynnik podmiotowy. Słusznie podkreśla Głowiński, że słowo „patrzyć” ma zupełnie inne znaczenie niż „widzieć”, że czynnik podmiotowy z opisu nie zanika i jeśli się nie dostrzeże jego istnienia przedstawiany świat będzie zawieszony w próżni²⁷. Jest to ważne stwierdzenie, podkreślające nowy status ontologiczny podmiotu

²² B. Leśmian, *Gwiazdy* (z tomu: *Łąka*), dz. cyt. s. 48.

²³ Tak określi po latach Lyotard dążenia malarstwa awangardowego. Zob. J. Lyotard, *Le sublime et l'avant-garde*, w: tegoż, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée Paris 1988, s. 19-23.

²⁴ B. Leśmian, *Pan Błyszczyński* (z tomu: *Napój cienisty*), dz. cyt., s. 232.

²⁵ Mallarmé, *Le Ciel est mort* (z tomu: *L'azur*, 1866).

²⁶ B. Leśmian, *W chmur odbiciu* (z tomu: *Napój cienisty*), dz. cyt., s. 190.

²⁷ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, dz. cyt., s. 196.

lirycznego, który odwołuje się nie do uczuć, ale do postrzeżeń, obiektywizując własne doznania subiektywne, co znowu zbliża Leśmiana do impresjonistów:

Obłok blaskiem sam siebie zaćmiewa w upale,
Dno błękitem przeciera lub nie ma dna wcale.
Rumianek, co w tych żarach biel gubi cudacznie,
Trzykróć w nic się odzłoci, nim kwiatem być zacznie...²⁸

Dalej wyraźnie zostaje podkreślone, że chodzi o tworzenie świata w postrzeganiu:

Zielenieje mi w oku — w skrócie i pochyło...²⁹

Spojrzenie impresjonisty jest tu punktem wyjścia dla Leśmiana. Wrażliwość pozwala mu uchwycić świat, który przekształca się pod okiem poety. Przedmioty, które pokazuje, istnieją tylko w momencie, gdy się je postrzega. Ale także przychodzi na myśl Baudelaire, który w swej słynnej definicji nowoczesności hołdował chwili, ale równocześnie zanurzał się w wieczności. U Leśmiana ta oscylacja dominuje w całej jego twórczości. I w przeciwieństwie do impresjonistów zrywających z symbolizmem (przykład *Wschodu słońca* Moneta, w którym iskrzenie się kolorów utrwalonych jest jedynie zjawiskiem fizycznym) u Leśmiana impresjonistyczna „wrażeniowość” zostaje przesunięta w dziedzinę metafizyki. Leśmian usubiektywnia postrzeżenia w poszukiwaniu rzeczywistości niematerialnej w samym sercu materialności. W *Topielcu* zieleń jawi się pozornie jako element autonomiczny, ale narrator nie może się powstrzymać, by nie próbować docierać do jej esencji. Po latach Miłosz przenikać będzie sekrety „sroczości”, ale już Leśmian, wychodząc od wrażenia, buduje paradoksalnie wizję nieprzedstawialności świata, którego nie ma i który przecież jest:

Wrażenie barw i szumów i bezdennych światów
Zmieszane w jedność, niby w stworzenia pradobie,
Oddziela się ode mnie, jako woń od kwiatów
I trwa już ponad mną — i już samo w sobie!³⁰

²⁸ B. Leśmian, *Południe* (z tomu: *Dziejba leśna*), dz. cyt.

²⁹ Tamże.

³⁰ B. Leśmian, *Leżę na wznak na łące* (z tomu: *Sad rozstajny*), dz. cyt., s. 19.

Tu dotykamy zasadniczej różnicy między związkami z impresjonizmem u Mallarmégo i u Leśmiana. Ich światy wyobraźni i poszukiwania językowe zbliżają się o tyle, o ile łączy ich świadomość kryzysu *mimesis* pojmowana w najszerszym słowa znaczeniu, zarówno estetycznym, jak i metafizycznym. Ich eksperymenty poetyckie zdradzają podobne inspiracje, ale rozwijać się będą inaczej. W swych dążeniach poetyckich Mallarmé dochodzi do autonomii języka i neantyzacji referencji. Leśmian, odchodząc od naśladownictwa rzeczywistości, tworzyć będzie własne światy zaczerpnięte z wyobraźni językowej. Mallarmé uchwycił istotę impresjonizmu jako sztuki ujawniającej granice przedstawialności. Punktem dojścia jego poezji będzie zniwelowanie w rozrzucie typograficznym dyskursu sprowadzonego do białych plam i depersonalizacja. Leśmian szuka dróg innych: wzmacniając dyskurs narracją mitotwórczą i kreacyjnością słów, dążyć będzie do amplifikacji poetyckiej wizji. Światy obu poetów naznaczone są ontologią negatywną, ale u Mallarmégo prowadzi ona do atrofii symbolu, podczas gdy Leśmian wybiera dwuznaczność powielanych bezustannie odbić, otwierając już drogę do poetyckiej fenomenologii.

W ewolucji polskiej poezji Leśmianowi przydziela się miejsce osobne, przeznaczone dla twórców „okresów przejściowych”. Nie mieści się już w symbolizmie i opiera się nowoczesności awangardowej. Spojrzenie na jego twórczość z perspektywy impresjonizmu malarskiego pozwala dostrzec jego prekursorską rolę w kształtowaniu się nowej świadomości poetyckiej polegającej na zastępowaniu subiektywności emocjonalnej subiektywnością oglądu świata i tym samym uwydatnianiu iluzji świata przedstawionego. Tutaj zbliża się do Mallarmégo i zarazem od niego oddala: nurt mallarméański znajdzie przedłużenia w poezji kubistycznej, purystycznej, wreszcie w lingwistycznych eksperymentach grupy *Oulipo*. Leśmian zapowiada i wyprzedza nurt oparty na fenomenologii percepcji, który łączyć go będzie z tak różnymi poetami, jak: Przyboś, Białoszewski, Szymborska, Miłosz...

Powiązanie obrazu ze słowem stanowi dziś bez wątpienia jedno z najważniejszych zjawisk w polskiej poezji współczesnej przejawiające się w grze intertekstualnej, ekfrazie, nowych próbach werbalizacji obrazu i praktyk intersemiotycznych i multimedialnych. Ale gdy sięgnąć do źródeł, ujawnia się pierwszy impresjonistyczny ferment, a jest nim kreacyjność Leśmiana.