

Kategorie reprezentacji i cielesności w wierszu *Z dłońmi tak splecionymi...* Bolesława Leśmiana

Kategorie cielesności i reprezentacji nie są tożsame ani jednoznaczne, niemniej wiele je łączy. Pojęcie cielesności ma szeroki zakres, bo ciało jest wszechobecne w kulturze i dwudziestowiecznej humanistyce, a wręcz zajmuje w niej centralne miejsce¹. Zyskuje rozmaite reprezentacje kulturowe lub traci utrwalone, o czym poucza trzytomowa *Historia ciała*². Wymiana reprezentacji na kolejne reprezentacje opowiada ciało w nieustannym ruchu, poruszeniu i działaniu. Mimo mnogości przedstawień od początku naznaczonych wartościowaniem, ciało odczuwa piętno i piękno tożsamości. Doświadczające, a zarazem doświadczone ciało interpretuje i zostaje zinterpretowane – wystawione na pokaz. Im więcej ciał wokół, tym więcej reprezentacji. Jedynie ruch i działanie umożliwiają wymknięcie się poza znaki śmiercionośnemu uwiecznieniu, lecz ostatecznie przełom XIX i XX wieku obejmuje całe ciało spojrzeniem.

Trzytomowa *Historia ciała* uzmysławia jedno: reprezentacje, usiłując uobecnić, przekonująco konstruują i rekonstruują ciało, a zarazem przesłaniają oraz zapośredniczają autentyczne podmiotowe doświadczenie. Krótko mówiąc, ukazujemy „zamiast” i nazywamy „obok”. Tym samym ciało, kładąc znak

* Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny, Instytut Polonistyki i Logopedii, e-mail: widszewski@gmail.com.

¹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 9.

² *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015; t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2013; t. 3, *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014.

pod własną nieobecność³, interpretuje samo siebie⁴. Nie ulega wątpliwości, że kłopot pojawił się wraz z odsunięciem kategorii metafizycznych, takich jak cel, jedność, byt⁵, opartych na opozycji *soma* i *cogito* oraz z zanikaniem odrębności podmiotu i przedmiotu lub z ich magiczną czy widmową odrębnością.

tak się miesza
tak się miesza
we mnie
to co siwi panowie
podzielili raz na zawsze
i powiedzieli
to jest podmiot
a to jest przedmiot⁶

– czytamy u Zbigniewa Herberta. Konieczność ekwiwalentyzacji oraz wynikającą stąd substytucyjność reprezentacji opisują wnikliwe rozpoznania Michała Pawła Markowskiego⁷, Arne Melberga⁸ czy klasyczne prace Ericha Auerbacha⁹ i Wolfganga Isera¹⁰, traktujące o wymienionych dwu aspektach reprezentacji: mimetycznym i performatywnym. O tym, jak język przekazuje doświadczenia zmysłowe, pisał także, a może przede wszystkim, Roman Ingarden¹¹. Nie wolno nam pominąć również Maurice'a Merleau-Ponty'ego¹². Kwestia reprezentacji pozostaje nierozstrzygnięta, ponieważ za obiema teoriami przemawiają równie mocne racje.

Podczas gdy modelem *mimetycznym* rządzi zasada współmierności lub adekwatności, która określa reguły odnoszenia reprezentacji do świata, model *performatywny* opiera się na wytwarzaniu: reprezentacja jest wyobrażeniem, które w ostatecznym rozrachunku nie odsyła donikąd poza sobą samym¹³.

³ Greckie *logos* wiąże się z *legein*, oznaczającym 'mówić, kłaść, wyjawiać'.

⁴ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało. O jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11-27.

⁵ M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 353.

⁶ Z. Herbert, *Chciałbym opisać*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 86.

⁷ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2012. Zob. tenże, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999.

⁸ A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

⁹ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

¹⁰ W. Iser, *Representation. A Performative Act*, [w:] *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, red. M. Krieger, Stanford 1987.

¹¹ R. Ingarden, *Studia z teorii poznania*, oprac. A. Węgrzecki, Warszawa 1995; tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

¹² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, posł. J. Migasiński, Warszawa 2001; tenże, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska i in., wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i popr. J. Migasiński, Warszawa 1996.

¹³ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, s. 290.

Zatem model mimetyczny akcentuje wierność i adekwatność, zaś w modelu semiotycznym czy performatywnym

prawdziwość reprezentacji wynika nie z jej „podobieństwa” do rzeczywistości, ale przeciwnie: z jej mocy negocjowania tego, co „zewnętrzne” wedle reguł doskonałej autonomii ontologicznej. Te dwie różne filozofie wynikają ze strukturalnej dwudzielności samej reprezentacji¹⁴.

Omawiana tu dwudzielność okazuje się problemem cielesnej obecności podmiotu i cielesnej ekonomii, rozumianej poprzez

ekonomiczny ruch śladu zakładający jednocześnie swe znamię [*marque*] i zamazanie – margines swej niemożliwości – wedle stosunku, którego żadna spekulatywna dialektyka tego samego i innego nie mogłaby opanować¹⁵.

Ekonomia dynamiki reprezentacji zakłada wspólną płaszczyznę, wspólny mianownik porozumienia, wynikający ze wspólnych potrzeb uczestników kulturowej wymiany. Tymczasem, zdaniem zwolenników teorii performatywnej, trudno wyznaczyć niezamącony, źródłowy fundament wymiany, bo natura znaku

ustanawia go od początku jako ślad, każe mu zmieniać miejsce i znikać w trakcie ukazywania się, wykraczać poza siebie nie zmieniając pozycji. Zatarcie tego zarannego śladu różnicy jest więc „tym samym”, co jego zarysowanie w tekście metafizycznym. Tekst ten powinien zachować znamię tego, co utracił lub odłożył, odsunął na bok. [...] to, co obecne, staje się śladem śladu, znakiem znaku. Nie jest już tym, do czego odsyła się zawsze w ostatniej instancji¹⁶.

Zatarcie zarannego śladu różnicy między tym, co może zostać uobecnione, a tym, co ginie bezpowrotnie w chwili uobecniania. Jawność Bycia Bytu.

Jak dotrzeć do śladu Leśmiana? Jak mówić o swoistości liryki autora *Sadu rozstajnego*? Jak wobec złożoności problemu reprezentacji ciała analizować twórczość poety mającego tak bogatą recepcję (o czym wyczerpująco pisała Małgorzata Górczyńska)¹⁷? Jak daleko może posunąć się poeta w pogoni za ciałem? Za autentycznym przeżyciem doświadczenia ciała. Chciałbym wydobyc „ciałość” poezji Leśmiana w wierszu o incipicie *** [Z dłońmi tak

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1993, cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 175.

¹⁶ J. Derrida, *Różnia (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył Marek J. Siemiek, przeł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978, s. 406.

¹⁷ M. Górczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.

splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...], a zarazem „uniknąć przy tym oznaczenia go lub nadawania mu znaczeń”¹⁸, by nie traktować liryki jako *corpus delicti*.

Utwór pochodzący z cyklu *W malinowym chruśniaku*¹⁹ przechowuje „doświadczenie somatyczne” – doświadczenie „Somatekst” i jego reprezentacji²⁰:

Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś, klęcząc, spała,
W niedostępne mym oczom wpatrzona widzenie,
Płaczesz przez sen i wstrząsem wylęklęgo ciała
Błagasz o nagłą pomoc, o rychłe zbawienie.

Jeszcze płaczu niesytą do piersi cię tulę,
A ty goisz się we mnie, niby Ignąca rana,
A ja płacz twój całuję, biodra i kolana
I ramię, i zsuniętą z ramienia koszulę.

Lecz, karmiony ust twoich splakany oddechem,
Nie pytam o treść widzeń. Dopiero z porania
Zadaję ciemną nocą tłumione pytania.
Odpowiadasz bezładnie – ja słucham z uśmiechem.

Liryk urzeka subtelną, wysublimowaną erotyką, charakterystyczną dla Leśmiana. Sytuacja liryczna wydaje się jasna: męzczyzna obejmuje śpiącą niespokojnie kobietę. Tymczasem mówiący nie budzi ukochanej targanej „wstrząsem wylęklęgo ciała”, męczzonej koszmarem. Całuje ją i obejmuje, ale nie wrywa jej sennym marom. Dlaczego? Wiersz stanowi zapis *post factum* intymnej mowy ciała, zapis uchylecia opozycji: przeszłość – przyszłość, podmiot – przedmiot, Ja – Ty. Ciało zostaje objęte drugim ciałem i „goi się niby Ignąca rana”. Somatyczny dialog przybiera formę dotyku. Ciało śniącej kobiety, którym wstrząsa lęk, staje się granicą wysłowienia i źródłem logosu. „Nie wyjawia, nie skrywa, ale daje znaki”²¹ – powiada Heraklit.

¹⁸ J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12.

¹⁹ B. Leśmian, *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...], [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 200.

²⁰ A. Dziadek, dz. cyt., s. 23 i 167-168. „W pierwszej kolejności nasuwa się na wskroś oczywiste, jednoznaczne skojarzenie z feministyczną krytyką literacką, jednak nie chodzi mi o takie rozumienie terminu, ponieważ przedmiotem refleksji w tym rozdziale nie będą teksty, które odwołują się bezpośrednio do problematyki korporealnej w kategoriach różnicy seksualnej. Wiążą się one natomiast ściśle z ciałem ze względu na specyfikę percypowania, w którym biorą udział rozmaite zmysły (wzrok, słuch, dotyk). Obok wskazanego powyżej znaczenia istnieje również francuski termin «Somatexte», który pojawia się w zupełnie innym kontekście w pracach opierających się na kognitywizmie. W ujęciu kognitywistycznym Somatekst (zapis tego terminu wielką literą stosuje Christian Bonnet) jest definiowany w kontekście typografii i komunikacji jako to, co nadaje Tekstowi formę drukowaną: (...) odstępy, miejsca puste, układ na stronie. (...) Somatekst jest zbiorem sygnałów niejęzykowych postrzeganych za pomocą zmysłów i stanowiących ucieleśnienie Tekstu, jego «ciało». Tamże, s. 167-168.

²¹ Heraklit, *O naturze*, cyt. za: K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, wstęp i oprac. K. Mrówka, Warszawa 2004, s. 263.

*** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś kłęząc, spała...] narasta koncentrycznie i skokowo wokół ciała utożsamionego z raną (*notabene* motyw ciała wyrastającego z rany podejmuje *Kłęska* [Dawniej mi się zdawało, żem z mroków chaosu...] – poprzez kompozycję utożsamiającą świat i ranę²² znosi różnicę „przed – po”, czy jakby chciał Derrida, różnię²³). Tym samym od inicjalnego wersu, „dłoni tak splecionych”, leksem ‘splatać’ zostaje wprowadzony pomiędzy słowami analogicznie do wariacji muzycznej lub jak temat w opowiadaniu²⁴, a sens naciska, powodując napięcia pomiędzy *signifiants* w łańcuchu wersów. Czemu naciska? Bo „jedyną dostępną formą kontaktu z wypowiedzią Innego jest «nacisk» (*insistance*) ze strony *signifiant*. «Obecność *signifiant* w Innym jest w istocie obecnością zwykle zamkniętą dla podmiotu, bowiem zwykle znajduje się ona w stanie stłumienia (*verdrangt*) i dlatego naciska ona poprzez swój automatyzm powtórzenia»²⁵. Nacisk, a więc dotyk, więc gest. Utwór nie wywołuje obrazu marzenia sennego z nicości, ale się „nicestwi”, odsłaniając co pewien czas widok rozedrganego ciała – dotykiem. Słowo odsłania dokładnie tyle, ile zasłania²⁶. Nie widzimy więcej ponad to, co ukazane w zapisie gestu *post factum*. Liryk nie przekazuje barwnie ujętych treści marzenia, nie wydobywa zmysłowych detali, tj. kolorów, majączenia światła itp. *Dotyka*. Sensualność i synestezyjność przenikają na inny, pozaleksykalny stopień *significance*²⁷, poza kategoryzację podmiot – przedmiot. *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś kłęząc, spała...] inscenizuje doświadczenie ciała, z jednej strony czule dotykane: „Jeszcze

²² A. Skrendo, *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwoł”*, [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 96–120.

²³ J. Derrida, *Różnia...*, s. 383–386.

²⁴ A. Dziadek, dz. cyt., s. 22. Por. tegoż, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 33. Adam Dziadek, stosując w analizie poezji pojęcie rytmu według Henriego Meschonnicca, wyjaśnia: „«Wartość [*vaueur*]»: element zarówno znaku, jak i tekstu, które są w dziele nierozłączne. Wartość występuje w pełnym zakresie na poziomie literackości. Pełni funkcję elementu systemu dzieła, w miarę jak dzieło konstytuuje się poprzez różnice. Te różnice pojawiają się jako: fonemy, słowa, postaci, przedmioty, miejsca, sceny itd. Nie istnieje wartość w stanie czystym, jedynie wewnątrz systemu. Wartość nadaje całemu dyskursowi semantykę odmienną od sensu leksykalnego”. A. Dziadek, *Rytm i podmiot*, s. 33. Chodzi o system rozumiany przez autora *Critique du rythme* jako „bezustanne strukturowanie”.

²⁵ K. Kłosiński, *Roland Barthes. La plaisir du texte*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysa i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997, z. 2, s. 50–51. Zob. J. Kristeva, *Generowanie formuły*, [w:] tejże, *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015, s. 186 i 280. Tomasz Stróżyński przekłada *insister* i *consister* jako 'nalegać' oraz 'polegać', tymczasem Krzysztof Kłosiński tłumaczy te terminy jako 'naciskać' oraz 'zgęszczać' i powiada: „Kristeva cytuje inne zdanie Lacana, że «w łańcuchu *signifiant* sens naciska, ale żaden z elementów tego łańcucha nie zgęszcza się w znaczeniu» (w oryginale gra słów *insister/consister*) i prowadzi do wniosku, że konceptualizuje on w sposób radykalnie nowy «relację *signifiant/sens* jako relację naciskania, a nie zgęszczania”. K. Kłosiński, dz. cyt., s. 51.

²⁶ Choć omawiany „somaliryk” pochodzi z tomu *Lęka* (1920), przywołuje na myśl tytuł zbioru pt. *Napój cienisty* (1936), asocjujący osłonięcie od światła, niedostępność dla oczu oraz dotyk ust. Ze względu na spoistość wywodu przytaczam *corpus delicti* zaczerpnięty z inicjalnego cyklu *Dziewczyzna rozumna*: „Dusza przez sen tak szumi”. Stwierdzenie o właściwości słowa czerpię z wiersza Tadeusza Dąbrowskiego *Słowo*, [w:] *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 41.

²⁷ A. Dziadek, *Projekt...*, s. 34.

płaczu niesytą do piersi cię tulę”, „płacz twój całuję, biodra i kolana / I ramię”, a z drugiej dotkniętego łękiem, wstrząsem, płaczem we śnie, ponieważ ciało śpiącej to „Ignąca rana”, czyli rana otwarta jeszcze, gojąca się, bolesna dotkliwie. „Cały czas chodzi nam o coś, co wers poetycki robi”²⁸. Rana odmyka inną rzeczywistość, ale jednocześnie przymyka się rzeczywistość dobrze znana. Dlatego Leśmian, opisując ukochane, targane „wstrząsem wylękle ciało”, nie podaje dookreśleń cierpienia²⁹, jakie fantazja zwykła podawać do „potwarzania” kreatur i powtarzania wielokrotnych, niepokojących groteskowych przestrzeni, do odbijania i uosabiania przeżyć. Za to sugestywnie obrysowuje językiem cielesny, niemal widmowy kontur, powidok, poświat. Poeta tuli swoim ciałem i całując, obejmuje ustami, a miejsca dotyku są znaczące: ona jest *signifiance* – *signifiant* w ruchu – tu w tym śnie nie ma spoczynku, on zaś tym, który zabliznia ranę – on jest bliźnim. Wers przypomina wtedy szew, ślad po zrośnięciu tkanek, Ignienie. Wiersz – ligninę.

Bliskość *psyche* intymna do tego stopnia, że można jej dotknąć, odsuwa pokusę zawłaszczenia ciała wzrokiem. Wynika stąd logiczna konsekwencja – zamilknięcie, milczenie. Paradoksalne działanie utworu uwidacznia tekstualność. Liryczny opis splotu ciał uzmysławia sensor dotyku. Kinestezja³⁰ współgra z postawą poetyckiego milczenia, jaką oddaje „znaczącość”³¹ wiersza. Tekst Leśmiana przybiera dynamiczną postać, przebiega tropem zjawisk kontrastu i następstw transwersyjnych odbić, asocjując „somatekst” o efemerycznej postaci splotu, warkocza, sieci, ogniów, tkaniny czy organicznej tkanki, *notabene* utkanej z włókien chromosomu³². Nośnik materiału DNA przechowuje cechy, świadczące o autentyczności i osobowości, przenika każdą komórkę ciała. Chromosom stanowi figurę milczenia, kontrasygnatę³³ jedności, obcowania z poezją, a zarazem zbliżenia psycho-cielesno-duchowego. Chromosom możemy zobaczyć³⁴ jako skrzyżowanie obecności i nieobecności, bytu

²⁸ A. Sosnowski, *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Wrocław 2013, s. 9.

²⁹ M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 107–108. Badacz zauważa: „Wniosek o upodrzednieniu określenia wobec określanego przedmiotu jest sądem końcowym wyłącznie w porządku lektury tekstów. W porządku ich tworzenia jest (prawdopodobnie) odwrotnie, to znaczy przekonanie to stanowi wstępny, przyjmowany bezzakończoności aksjomat. To nie z ubóstwa epitetów wynika «twardość» przedmiotu, lecz raczej zakładany sposób ujmowania świata w siatkę kategorii implikuje pewien sposób myślenia o nim. W tej zaś kategoryzacji to, co jest, znaczy więcej, niż jakie jest”. Tamże.

³⁰ Gr. *kineo* – 'poruszam', *aisthesis* – 'czucie'.

³¹ A. Dziadek, *Projekt...*, s. 34.

³² Gr. *chróma* – barwa, *sóma* – ciało.

³³ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, s. 290.

³⁴ A. Dziadek, *Projekt...*, s. 168. *Projekt krytyki somatycznej* prezentuje sposób czytania transwersalnego, angażujący zmysł wzroku. Na stronie 168 czytamy: „Tekst jest przeznaczony do czytania i zawiera informację, Somatekst z kolei musi być zobaczony i służy podtrzymaniu relacji z czytelnikiem. Zgodnie z ustaleniami neurolingwistów struktury podkorowe mózgu odpowiadają ze emocjonalne podtrzymywanie lektury – w takim ujęciu sygnały Tekstu i sygnały Somatekstu wywołują reakcję przedkorową, emocjonalną, przedświadomą i tym samym wywierają znaczący wpływ na czytelnika, który z nimi obcuje”.

i nicości, *signifiant* i *signifié*, ciała i słowa, *somy* i *semy* pod postacią *chiasmós*³⁵, oznaczającej figurę retoryczną, ale też skrzyżowanie włókien wzrokowych, odbierających wrażenia w polu widzenia, tzn. w obszarze widzianym przez nieruchome oko. Mówimy o genotekście, wygenerowanym przedmiocie semiotycznym, osadzonym głębiej niż

struktura głęboka artykułująca następstwa linearne. Ten „głębszy” mechanizm, genotekst, posiada zdolność aplikowania najmniejszych elementów znaczących, morfofonemicznych, w sposób nieskończony, po to, aby móc generować przedmioty semiotyczne, które empirycznie można przedstawić za pomocą modelu grafu³⁶.

Jak ujrzyć genotekst podpisany³⁷ przez Leśmiana? Syntagma trójstrofowego trzynastozgłoskowca sylabicznego przypomina skręcone, splecione włókna DNA, najsilniej skupione w dwuwersie:

A ty goisz się we mnie, niby lgnąca rana,
A ja płacz twój całuję, biodra i kolana,

czyli w miejscu występującym dokładnie w połowie utworu. Taka kompozycja asocjuje objęcie, tulenie, a także pępek, miejsce na ciele porośłe żywą tkanką tuż po narodzinach. Sen ewokuje nieuchronne skojarzenie z pępkiem snu, metafora Freuda oznacza dotyk tego, co nieznanne, tego, co się dosiada do nieznanego³⁸. Stąd właśnie wiersz emanuje i rozprzestrzenia się sekwencyjnie, uzmysławiając splot włókien DNA. Jedynie te wersy mieszczą proste wypowiedzenia o symetrycznej budowie: „A ja / A ty”. Liryk zawiera cztery okresy. Dzięki temu, mimo rozbudowanej składni, wyczuwamy wyrazisty rytm podczas lektury (*metron*³⁹), wzmocniony porządkiem rymów dokładnych: I. abab, II. abba, III. abba, jak i średniówką z uprzednim akcentem na drugiej sylabie, wyczuwalną jedynie w wersach nieparzystych pierwszej strofy oraz wersie 2 i 3 drugiej strofy, a to dodatkowo dynamizuje lekturę. Rytm (*rytmos*⁴⁰) przeplata człony w taki sposób, by retardować wystąpienie orzeczenia lub zaraz po jego wybrzmieniu rozciągać dopełnienia, mnożyć przydawki. Orzeczenia, informujące o czynnościach podmiotu, asocjują „wstrząsy wylękłego ciała”,

³⁵ M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2. „Specjalne znaczenie emocjonalne, które posiadają pewne poematy – znaczenie wykraczające poza jakikolwiek konkretny sens [meaning] przekazany przez utwór – przypisuje on [Carl Gustav Jung – przyp. D.K.] nieświadomym siłom działającym w psychice czytelnika nieświadomie lub podświadomie; nazywa je «pierwotnymi obrazami» [«primordial images»] lub archetypami”. Tamże, s. 211.

³⁶ A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, s. 41.

³⁷ Łac. *infra* – ‘poniżej, głębiej’ + struktura.

³⁸ A. Lipszyc, *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 23.

³⁹ A. Dziadek, *Projekt krytyki...*, s. 30–40.

⁴⁰ Tamże.

dlatego wokół nich dynamizuje się i narasta tempo oddechu, np. „Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała, / W niedostępne mym oczom wpatrzone widzenie”. Twórcze modyfikacje współzależności pomiędzy grupami podmiotu i orzeczenia otwierają możliwość wtrąceń i nawrotów, co uwidacznia dzięki analizie logiczno-retorycznej (fenotekst) chromosomowy kształt „Somatekstu” (genotekst), metonimicznie wyrażony puentą: „Odpowiadasz bezładnie – ja słucham z uśmiechem”, eksponującą podmiot. Z porządkiem wersyfikacyjnym współgra rytm tropów. Zgęszczanie się epitetów („spłakany oddech”) w peryfrazie („karmiony ust twoich spłakany oddechem”), ekspresyjnie podmalowanych inwersją, przepływanie asercji w porównania („Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała”), słowem – zjawisk językowych koncentrycznie narastających wokół ciała-rany śpiącej, przywodzi na myśl metaforę Martina Heideggera o języku, który nas „obchodzi”. Transwersalna naprzemiennność tropów i asercji wyznacza rytm wiersza skojarzony z rytmem wstrząsów ciała. Pulsowanie tropów, przerzucanych do kolejnych wersów, akcentuje średniówka w funkcji pauzy. Właśnie pauza wyznacza granicę reprezentacji ciała, bo konsekwentnie uprzedza następstwo tropu.

Dzięki zdolności aplikowania najmniejszych elementów znaczących genotekst wywołuje wrażenia zmysłowe charakterystyczne dla perspektywy leżącego ciała. Harmonia głoskowa, współgrając z dynamiką intonacji, translokuje wznoszenie i opadanie, lękliwe wstrząsy ciała, nagle kurcze mięśni, a także splot ciał. Podczas lektury wychwytyjemy szумы, nawroty spółgłosek – spanie i niespokojne spięcia, wstrząsy ciała szamoczącego się po pościeli oddaje alternacja *s : sp : p* następnie *cz : c'* asocjuje onomatopeicznie szep; *s : sz* imituje szamotanie się, szum bielizny pościelowej; *s : s'* może ewokować oddech śpiącego: [*s, si, s, si*] lub oddech przez płacz.

Sygnatura poety multiplikuje gestem „permanentnej parabazy”⁴¹ Leśmiana, który pisze Leśmiana, który *post factum* czyta Leśmiana, który doświadcza autentycznego, niezapśredniczonego ciała własnym ciałem. Leśmiana, który dotyka problemu tożsamości, bo jak wspomnieliśmy, *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] jest domeną milczenia. *Rytmos* przebiega od wylęklęgo wstrząsem ciała do dotyku, do ukojenia, od doświadczenia do płynnego przejścia pomiędzy reprezentacjami. Dzięki pisaniu oba momenty ewokują i interioryzują intymność i Inność doświadczenia cielesności. Ślad syllepsy przebiega od Leśmiana przez Leśmiana do Leśmiana, by dotknąć naszego ciała na przykład wtedy, gdy czytamy: „Goisz się we mnie, niby lgnąca rana”. Gdy wymawiamy słowo „lgnąca”, odczuwamy mikroruch języka, wędrującego w ślad za głoskami *l, g, n* od przodu do tyłu podniebienia, a głos wpada nosowo w głąb krtani na głoskach niskich *q, a* – co dodatkowo podkreśla wygłosowa „rana”. Podążając za głosem, zanurzamy się w ranę-ciało. Epitet „lgnąca” to centromer⁴², jądro splotu DNA i słowo-temat

⁴¹ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11. Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1972, s. 75 i 170.

⁴² Łac. *centrum* – ‘środek’, gr. *méros* – część.

rozniesione metonimicznie po wierszu (*verso*: 'Ignąca', *recto*: 'splatać'). Centrum utworu skupia sens osobowego Bycia ciała, a zarazem dysonans niezbornej, astygmatycznej reprezentacji ciała. Polisemiczne „Ignąć” to 1) garnąć się do kogoś lub czegoś, 2) przylepiać się do czegoś, 3) skłaniać się, garnąć się do kogoś, czuć sympatię, mieć pociąg do kogoś, pragnąć zbliżenia; ale też 4) grzęznąć, więznąć w czymś. Wszystkie te znaczenia absorbuje liryk, nawet splakane, złane potem ciało, które może być lepkie. Tym sposobem leksem „Ignąca” skrywa ironię samego znaku, rozumianego jednocześnie jako „podstawienie pod nieobecność «zamiast» czegoś innego lub przeciwko czemuś innemu – i uobecnienie – przywołanie, oddanie bądź restytucja tego, co istnieje poza samą reprezentacją, czyli na «wystawieniu» tego czegoś na widok”⁴³. Wszystkie znaczenia 'Ignąć', implikowane przez wiersz, określają śniące ciało obejmowane ciałem przytomnym, ale zarazem żadne nie wyczerpuje ciała w jego obecności. Ono nie więźnie ani nie grzęźnie w reprezentacji – milczy. Można by rzec, że ciało samo jest żywą i wieczną negacją własnego organu – języka.

Ciało poddane tekstualnej grze obecności i nieobecności wymaga przeniesienia uwagi z analizowanej struktury na fizyczną powłokę znaku, bo wyzyskując materialny (ontyczny) potencjał *signe (geste)*, „somaliryk” inscenizuje cielesne doświadczenie – „z dłońmi tak splecionymi”: splotu, wiązania, ogniwa, warkocza, sieci, włókien tkaniny, włókien mięśni, organicznej tkanki. Kreśli widmowy ślad obecności ciała, uświadamiając jednocześnie nieobecność, a ściślej, możliwość zarówno obecności, jak i nieobecności. Uwydatnia nie-zależność ejdetycznie pojmowanej formy znaku oraz syntagmatycznej i semantycznej za-wartości. „Somawiersz” pobudza percepcję powłoki tekstu, uwidaczniającą ślady (*trace*) ciała poddanego afektom, czytelne jedynie dzięki percepcji wzrokowej po uprzedniej analizie języka. Oczekuje przytomnego obcowania z poezją, intymnego, intymniejszego niż dekodowanie znaczeń oraz sensów utwierdzającym gestem interpretacji. „Somatekst” czerpie źródło z gry (*le jeu*) pomiędzy statycznością pisma (*signifié*) i dynamicznością struktury retoryczno-logicznej (*signifiant*) wiersza. „U początku” tekstu zatem tkwi niespójność, nieodzowna w odczytaniu *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...]. Kieruje uwagę na sens niesprowadzalny do stwierdzenia obecności bądź nieobecności jakiejś cechy, a następnie sformułowania zaobserwowanych wniosków. „Somaliryk” Leśmiana wymaga wczucia się i wycucia „przestrzeni inskrypcji”, „infrastruktury” wiersza, niewykładalnej i nieprzekładalnej. Dostrzegalnej tylko pod postacią różnicy czy też różni, zmarszczonego naskórka tekstu.

Owo „na początku” to właśnie możliwość inskrypcji: wpisania tego, co istnieje, w tkanę różnic po to tylko, by jednocześnie to umożliwić i unie-możliwić (tzn. pozbawić znamion bezpośredniości)⁴⁴.

⁴³ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, s. 290.

⁴⁴ Tenże, *Efekt inskrypcji...*, s. 111 i 112.

Leśmian postępuje, rzec by nawet trzeba, po omacku. „Somaliryk” pobudza nieświadomość, podszeptuje język niby sufler (*la parole soufflée*)⁴⁵. Tekst sugeruje regularny ruch ku dołowi: „A ja płacz twój całuję, biodra i kolana, // I ramię, i zsuniętą z ramienia koszulę”, lecz brak pewności, czy to świadome zamierzenie poety. Raczej usta składające pocałunki jedynie ukazują miejsca na ciele śpiącej kobiety, podczas gdy leży ona na boku skulona w embrion. Ani więcej, ani mniej. Wolno przyjąć, że owszem, autor postępuje w tajemniczy, acz umyślny sposób. Pytanie tylko, czy wtedy, kiedy jeszcze pisze, czy wtedy, gdy już czyta dopiero co napisany wiersz? Jeśli interpretujemy z przytoczonych dwu wersów systematyczny ruch liniowy wzdłuż ciała ku dołowi lub systematyczny ruch po linii ku duszy, ku sercu nękanym przez mary, ku tajemnicy spowitej w środku pępka snu albo pępka rozumianego hinduistycznie jako jezioro umiejscowione na brzuchu Garbhodakaśaji Wisznu, czyli jako brama do wszelkiej możliwej rzeczywistości, *etc.* – czy nie kusi nas harmonia strukturalnej rachuby? Nieuchronność następstwa litery za literą, słowa za słowem, zdania za zdaniem, wersu za wersem, strofy za strofą, wiersza za poezją. Najpierw to, potem to. Subtelnie i namiętnie od szyi poczynając, całować szamoczące się we śnie ciało ukochanej, które nie znajduje sobie jednego wyleżanego miejsca. „Sens sensu senny jest”⁴⁶.

Albo jeszcze lepiej: to! (...) Sens jest tylko błyskiem, draśnięciem: «*When the light of sense goes out, but with a flesh that has revealed the invisible world*» (...). Albo jeszcze inaczej: haiku (*rys*) odtwarza gest desygnacji małego dziecka, które pokazuje palcem, co jest co (haiku nie liczy się z podmiotem), mówiąc po prostu: to! ruchem tak szybkim (pozbawionym całego pośrednictwa: wiedzy, nazwy, a nawet posiadania), że wskazane wymyka się wszelkiej klasyfikacji przedmiotów⁴⁷.

Signe, gest obrysowywania rany językiem: to. Czy nie na tym polega ironia, „permanentna parabaza alegorii”: nicuje konwencjonalny i arbitralny stosunek między znaczeniem dosłownym a przenośnym, czyniąc nieskutecznym akt predykcji: S jest P pod względem P1 – ?

[...] wydaje się, że tylko opisując język, który nie ma na myśli znaczeń, które wypowiada, można rzeczywiście wypowiedzieć znaczenia, które ma się na myśli⁴⁸.

⁴⁵ J. Derrida, *La parole soufflée*, [w:] *L'écriture et la différence*, Paris-Seuil 1967, s. 253–292. Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuki w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 167–168.

⁴⁶ P. Śliwiński, *Kwadratura wiersza*, [w:] tegoż, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 81.

⁴⁷ R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2012, s. 120–121. Jak wskazuje Dziadek, przywołany wiersz to fragment z *The Prelude* W. Wordswortha. Przekłada go tak: „Gdy światło sensu gaśnie, ale z błyskiem odsłaniającym niewidzialny świat”. Tamże, s. 120.

⁴⁸ P. de Man, dz. cyt., s. 219.

[...] znak wskazuje na coś, co jest różne od jego znaczenia dosłownego i co ma za zadanie tematyzację właśnie tej różnicy⁴⁹.

[...] zjawisko to mieści się w klasie wszystkich zjawisk artystycznych, które dostrzegają w istocie ludzkiej stałą dwoistość, moc bycia sobą i zarazem innym⁵⁰.

Natura tego podwojenia jest czymś podstawowym w kwestii rozumienia ironii. Chodzi o relację, która ma miejsce w obrębie świadomości pomiędzy jednym a drugim ja, a nie jest to relacja intersubiektywna. [...] W ramach intersubiektywności rzeczywiście trzeba by mówić o różnicy w kategoriach wyższości jednego podmiotu nad drugim, ze wszystkimi implikacjami przemocy, woli mocy oraz władzy [...]. Jeśli jednak pojęcie „wyższości” nadal pozostaje w mocy, kiedy ja wchodzi w związek nie z innymi podmiotami, lecz z czymś, co żadnym ja właśnie nie jest, to wówczas ta tak zwana wyższość oznacza po prostu *d y s t a n s*, konstytutywny dla wszelkich aktów refleksji⁵¹.

Na twarzy Innego maluje się wyraz ironicznej refleksji: „Opowiadasz bezładnie – ja słucham z uśmiechem”, oznaczającej milczenie, a zarazem świadomość, że u źródła Tego Samego prze-bywa Inny. Nieuniknioną konieczność zbliżenia poprzez dotyk do doświadczenia, jakiego nie sposób ująć, oswoić, utrzymać w oczywistości, u-oczy-w-istnić. Nieuchronny brak absolutnego po-rozumienia, tłumione pytania, bezładne odpowiedzi.

Śpiąca nieświadomość odzwierciedla nieświadomość tekstu, będącego radykalnym i nieredukowalnym, a jednocześnie substytucyjnym, ale nigdy substancjalnym odniesieniem do Innego: Jego inności nie sposób ustanowić poprzez znak, bo znak wnosi podwojenie „jest i nie jest” z samej swej natury, re-prezentując obecność. „Jest” presuponuje już „nie jest” – i odwrotnie – a więc poprzedza i zapośrednicza odniesienie, dlatego też „inskrpcja to źródło zapisane [*l'origine écrite*]: wyznaczone i odtąd wpisane w system, w pewną figurę, którą już nie rozporządza”⁵². Tą figurą okazuje się splot, wiązanie, wątek tkaniny lub zrost tkanki, genetyczna chiazma albo tekstualny chiasm, „widoczny” czy raczej wyczuwalny dopiero dzięki analizie języka (period retoryczny, rozkład logiczny zdania, tropy, *etc.*). Czemu zatem służy wprowadzenie *chiasmós*? I czy musi służyć opisowi zupełnemu, wyczerpującemu? Spójrzmy raz jeszcze na układ rymów – przeplot/rana: I. abab, splot/Ignięcie: II. abba, III. abba. *Chiasmós* to efekt inskrypcji, wskaźnik ruchu i tego, co na zewnątrz tekstu, uprzestrzennienia wiersza pod postacią percypowanego,

⁴⁹ Tamże, s. 217.

⁵⁰ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*, przeł. M. Bieńczyk, cyt. za: P. de Man, dz. cyt., s. 220.

⁵¹ P. de Man, dz. cyt., s. 219–221

⁵² M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, s. 113–114. Na temat rozważań Derridy dotyczących fenomenologii por. C. Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013, s. 133–154.

doświadczanego wzrokowo, śladu (*trace*). Przybierając postać pisma (*écriture*), sygnuje obecność radykalnie inną niż tu oto teraz, ponieważ „teraz” (nie) jest wymawianym *in actu* „teraz”, doświadczanym „teraz”⁵³. Powtórzone doświadczenie nie będzie już tym samym doświadczeniem⁵⁴. Coś, co asygnuje znak, staje się odwleczoną obecnością, oczekuje kontrasygnaty, odsłony. Coś, co wydarza się więcej niż raz – zanika w repetycji. Dlaczego istnieje więc raczej coś, niż nic? Dlaczego nie istnieje coś, co mogłoby lub powinno uwidaczniać? Co mogłoby być uwidocznione?

Analiza *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] w perspektywie kategorii cielesności i reprezentacji prowadzi do namysłu nad pojęciem ironii i milczenia. Krytyka somatyczna dostarcza sposobów opisu zjawisk literackich nieuchwytnych przy stosowaniu dotychczasowych metodologii. Granicę słów wyznacza każdorazowa lektura ciałem, samym sobą, tzn. autentycznie przeżytym i przeżytym doświadczeniem świata. Tożsamość zależy od tego, czy „ciało stanowi integralną część świata w takim sensie, w jakim stanowi ono część tego samego organizmu”⁵⁵. Chiazmowy „soma-wiersz” Leśmiana dopełnia tekst – jak *signifiant* i *signifié* – istnieje między nimi więź fizyczna⁵⁶. Najdobitniej przejawia poetycką sugestywność auto-ironicznego gestu. Wizualno-dotykowa gra z czytelnikiem przekracza ramy reprezentacji ku milczeniu:

Ironiczny rozdziew między tym, co mówi się wprost, a tym, co faktycznie daje się do zrozumienia, sygnalizuje (...), że owa niezbieżność, czy niewspółmierność słowa i myśli, zjawiska i istoty, tragiczna nieadekwatność wyrazu – ma charakter trwały, jest znamieniem ograniczonych możliwości ludzkiego poznania w ogóle⁵⁷.

Przytomna, intymna lektura poezji uzmysławia, że każdy wyraz posiada swój własny środek, środek ledwie wyczuwalny pod językiem.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.
 Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2012.

⁵³ K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998. Por. tenże, *Heidegger: filozof i czas*, „Teksty” 1974, nr 6 (18), s. 56–59, por. s. 56–61.

⁵⁴ Zob. J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.

⁵⁵ A. Dziadek, *Projekt...*, s. 21.

⁵⁶ Tamże, s. 168.

⁵⁷ R. Nycz, *Język modernizmu*, Toruń 2013, s. 111.

- Bodkin M., *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Buczyńska-Garewicz H., *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.
- Derrida J., *Szibbolet dla Paula Celana*, przekł. A. Dziadek, Bytom 2000.
- Drogi współczesnej filozofii*, wyb. i wstęp M.J. Siemek, przekł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.
- Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przekł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Historia ciała*, t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przekł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2013.
- Historia ciała*, t. 3, *Różne spojrzenia, wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przekł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Studia z teorii poznania. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, oprac. A. Węgrzecki, Warszawa 1995.
- Iser W., *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, red. M. Krieger, Stanford 1987.
- Kristeva J., *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2012.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Lipszyc A., *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.
- Malberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przekł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- de Man P., *Retoryka czasowości*, przekł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- Markowski M.P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przekł. M. Kowalska i in., wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i popr. J. Migasiński, Warszawa 1996.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998.
- Mrówka K., *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, wstęp i opr. K. Mrówka, Warszawa 2004.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Nycz R., *Język modernizmu*, Toruń 2013.
- Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysza i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Sosnowski A., *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Wrocław 2013.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1972.
- Śliwiński P., *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
- Woźniak C., *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013.

STRESZCZENIE

Autor rozpatruje wiersz Bolesława Leśmiana *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] pod względem kategorii cielesności i reprezentacji, skupiając uwagę na zagadnieniu rytmu. Analizuje „znaczącość”, śledzi występowanie transwersalnych odbić, bada logiczną oraz retoryczną strukturę, która odsłania swoją dynamiczność oraz przestrzenność pod postacią ogniw łańcucha DNA. Interpretacja fonologicznej powłoki tekstu uzmysławia somatyczne doświadczenie lektury liryku, a tym samym sposób, w jaki Leśmianowski podmiot nawiązuje kontakt z czytelnikiem.

Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, projekt krytyki somatycznej, ciało, afekt, rytm, *significance*, genotekst, fenotekst, *Somatexte*

SUMMARY

Categories of representation and carnality in the poem *Z dłońmi tak splecionymi...* (With your hands clasped...) by Bolesław Leśmian

Bolesław Leśmian's poem *** [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] (With your hands clasped as if you slept kneeling) is analyzed with regard to the categories of carnality and representation, paying attention to the issue of rhythm. The author examines "significance", traces the occurrence of transversal reflections and researches the logical and rhetorical structure which reveals its dynamic character and spatiality in the form of DNA chain links. The interpretation of the phonological layer of the text brings to mind somatic experiencing of reading the lyric poem, and consequently the way in which Leśmian's the subject establishes contact with the reader.

Keywords

Bolesław Leśmian, somatic criticism project, body, affect, rhythm, *significance*, genotext, phenotext, *Somatext*