

**Marcin Telicki**

## Modalność aporetyczna. Wokół jednego wiersza Piotra Sommera

ABSTRACT. Telicki Marcin, *Modalność aporetyczna. Wokół jednego wiersza Piotra Sommera* [Aporetic modality. On Piotr Sommer's poem]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 145-152. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

The author of this article analyzes and interprets Piotr Sommer's meta-textual poem *Czym mógłby być* [What could it be]. The basic critical formula of “aporetic modality” is a property of language (which is improved in the poem) that reveals the impossibility of formulating clear hypotheses about writing poetry. And so, Sommer's poem turns out to be a specific deconstruction of a poem – by speaking the poet conveys a message about the impossibility of speaking. The assertion becomes a doubt, and the poem, understood as a structure, exposes its non-constructive, and thus, maybe, its truly lyrical face.

*Biblioteka jest nieograniczona i periodyczna.*

Jorge Luis Borges, *Biblioteka Babel*

Wiersz musi być tym, czym jest.  
Nie powinien udawać poematu  
ani zastępcy naczelnika powiatu,  
ani sklepowej, która ma okres.  
Nie powinien wyrażać ducha czasu  
ani go nie wyrażać, nie powinien  
być dokumentem, ani nim nie być.  
(Od czasu do czasu mógłby zapytać.)  
Powinien umieć sobie wyobrazić  
czym mógłby być, gdyby nie to  
czy tamto.

Piotr Sommer, *Czym mógłby być*<sup>1</sup>

### Od asercji do *dubitatio*

Otwierające zdanie wiersza w języku logiki opisać można następująco: „przyjmuje się *p* wtedy i tylko wtedy, gdy *p*”. Jest to, inaczej mówiąc, kategorię zdanie twierdzące, wyrażające pewność i niedopuszczające sprzeciwu odbiorcy. Wypowiadający je człowiek wydaje się – przejdźmy

<sup>1</sup> P. Sommer, *Czym mógłby być*, [w:] tenże, *Pamiętki po nas*, Warszawa 1980, s. 26.

od razu do pragmatyki – pewny swego punktu widzenia, zdecydowany bronić swojej racji. Czasownik modalny „musi” jest najbardziej dobitnym poświadczeniem konieczności. Ten sam czasownik wprowadza rozwijany w toku wiersza antropomorficzny trop lektury: ontologia wiersza jest analogiczna do form istnienia bytu ludzkiego. Z zawartą w incipicie asercją (w sensie logicznym) trudno się nie zgodzić: wiersz ma zarówno określoną formę (język polski komplikuje rzecz całą, nazywając wierszem układ wersowy i przekaz poetycki), jak i określone zadania. Odwołując się do definicji antropomorficznej powiedzieć można, że ma swoją tożsamość, której powinien bronić. Modalne „musi” prowadzi jednak do nieuchronnie narzucających się wątpliwości: czy przymus powstaje w drodze oporu wobec zadań względem istoty wiersza obcych? Kto jest prawodawcą oporu (czyli wprowadza drugi, kontrapunktowy przymus)? I dalej: czy istnieje jakaś esencjalna istota wiersza? Wyrażenie „musi być, czym jest” zakłada ponadto, że wiersz otrzymuje „pewną siebie” postać, zbliżającą go do założonego, abstrakcyjnego ideału „poetyckości”. Wiemy jednak – choćby z historii polskiej poezji dwudziestowiecznej – że petryfikacja pewnego sposobu mówienia zawsze zwraca się przeciw zastanej normie. A wówczas postulat konserwacji jednego modelu poezji jest równoznaczny z jego uśmierceniem. Mocną z pozoru asercję rozbija od środka aporetyczny czasownik modalny: idąc tropem wymienionych wyżej pytań, nie sposób stwierdzić, czy podmiot postuluje maksymalną szczerłość wiersza, czy też ironizuje na temat możliwości jej zaistnienia.

W dalszej części wiersza występuje wiele powinności, do których powrócę, finał zaś jest dość wyraźnie oddzielony zdaniem parentetycznym, zawierającym charakterystyczne twierdzenie: „Od czasu do czasu [wiersz] mógłby zapytać”. Znaczące jest samo przejście od „musi” do „mógłby”, gdyż o ile pierwsze wyrażało kategorię nakazu, o tyle drugie jest znakiem przyzwolenia. Czy jednak na pewno? Z pragmatycznego punktu widzenia zarówno „musi”, jak i „mógłby” wyraża niezadowolony podmiot z istniejącego stanu rzeczy. Oczywisty paradoks polega na tym, że tekst o kondycji nowoczesnego wiersza sam należy do kategorii poddanej krytyce. Obserwujemy więc aporię przyjmującą kształt błędnego koła, Uroborosa połykającego swój własny ogon. Wiersz musi/powinien być inny, a więc wiersz z tym postulatem również podlega tej zasadzie. Jeżeli tak, to wiersz ten jest „błędny” i błędne są zawarte w nim sugestie. Wiersz, który „mógłby zapytać”, nie jest zatem tworem o silnej asertywnej tożsamości, ale bytem wąpiącym w swoje podstawy. Podmiot mówiący pogłębia tę wątpliwość nie tylko przez podważanie jego immanentnych kompetencji (nb. konstruowanych przez siebie i narzucanych siłą), ale sam umniejsza własną wiedzę, kończąc kolokwialnym zwrotem „gdyby nie to/czy tamto”.

Wydaje się, że można zasadnie założyć, iż zwrot ten stanowi rodzaj *dubitatio*, wątpliwości – tu wyrażonej spontanicznie, intuicyjnie (i nieprecyzyjnie). Zatem podmiot cechuje nie wyjściowa pewność, ale znajdujący się w punkcie dojścia podwójny sceptycyzm – wobec możliwości poezji i wobec zakresu własnych kompetencji poznawczych. Przypomnijmy jeszcze, że klasyczne *dubitatio* było figurą o podwójnej naturze. Autor posługujący się topicznym samooskarżeniem mógł wykazać niepełność swych wywodów, swą niedoskonałą wiedzę albo nieumiejętność przedstawienia, nie tracąc przy tym roli autorytetu. U Sommera rzecz ma się podobnie: „to czy tamto” nie kontrastuje stylistycznie z pozostałymi frazami wiersza, oddalenie początkowej pewności odbywa się w sposób dyskretny, zatem poeta formułujący tezy metapoetyckie może być uznany za sprawnego i przekonującego mówcę.

Często przechodzimy do porządku dziennego nad drobnymi składnikami języka, te zaś – o czym raz jeszcze przypomnieć warto za pragmatyką językową – wprowadzają najwięcej subtelnych rozróżnień i dają się umieścić w największej liczbie potencjalnych kontekstów. Szczególnie uważnie proponowałbym się przyjrzeć w omawianym wierszu wyrażeniom deiktycznym i ich możliwym odniesieniom. Zauważmy, że deiktyczne „tym”, „to” i „tamto” występują tylko w analizowanych dotychczas fragmentach: inicjalnym i końcowym. Od razu powiedzmy, że wbrew nazwie (a być może z celową intencją ironiczną wobec niej) pozbawiono je funkcji wskazywania. Pola bowiem, na które wskazują, są polami pustymi – czy przynajmniej nieodkrytymi dla czytelnika. Wyrażenie „Wiersz musi być tym” odsyła, jak pisałem wcześniej, wyłącznie samo do siebie. Dopełniające je „czym jest” nie otrzymuje żadnej charakterystyki, oprócz definicji negatywnych. Z kolei „to czy tamto” mogłoby służyć wyłącznie osobie znającej temat, wydarzenie czy zjawisko, w innym razie staje się bowiem frazą, którą w języku potocznym używa się, gdy rozmówca zbija nas z tropu. Trzecia możliwość rozumienia powyższego wyrażenia byłaby jedyną z częściowo „pełnym” polem odniesienia. Pole to wypełniałoby pojawiające się w tekście warunki niesprzyjające zaistnieniu wiersza idealnego. Najprościej mówiąc: wiersz mógłby być czymś lepszym, gdyby nie to, że został „uwikłany” we wszystkie wymienione etykiety (na które, w tym kontekście dość pogardliwie, wskazuje „to i tamto”).

## Powinności

„Negatywy” powinności wymienia Sommer jednym tchem: grzechem głównym wiersza jest przyjęcie roli poematu, naczelnika, sklepowej, ducha czasu, dokumentu. Są one pogrupowane na jednoznacznie negatywne

(można by je opatrzyć etykietą: *nie powinien być tym*) i wprowadzone przez podwójne zaprzeczenie (pod wspólnym hasłem: *nie powinien tym być i nie być*). Przyjrzyjmy się szczegółowo każdej z tych grup i poszczególnym ich składnikom.

Znamienne jest wymaganie od wiersza, by nie udawał poematu. Oznaczałoby to chyba przede wszystkim ograniczenie do czystego liryzmu, usunięcia wszelkich elementów narracyjności, ale też kontekstów filozoficznych. Te – przyznaję, nieco bezładnie zebrane – wyznaczniki poematu ustawione zostają poza szeregiem dopuszczalnych norm wiersza, który być „musi”, choć poeta nie uzasadnia konstruowanych przez siebie zasad konieczności<sup>2</sup>. Spójrzmy zresztą na tę kwestię w inny sposób: być może celem ataku nie jest wcale abstrakcyjna forma poematu, ale jej wcielenia – od romantycznych po nowoczesne (czyli np. od Mickiewicza do Różewicza) – z towarzyszącym im potężnym bagażem symbolicznym. Lub jeszcze inaczej, wykorzystując pełnię aporetycznej mocy samego języka: wiersz nie ma poematu udawać, ale ma nim być! Paradoksalnie zdanie to nie unieważnia do końca poprzedniego: obecne w tradycji poematy (czy przynajmniej niektóre z nich) muszą być odrzucone jako kontynuacje, tymczasem wiersz prawdziwy musi być zawsze oryginalny. Idealizm tego stwierdzenia wydaje się co prawda po postmodernizmie aż nadto oczywisty, dzięki czemu otrzymujemy kolejny sygnał (auto)ironii przenikającej tekst. Jeśli zaś zgodzimy się na obydwie wykładnie, o udawanej i nieudawanej formie poematu, będziemy musieli zgodzić się również i na to, że pierwszy wers tej części zawiera nieujawnioną elipsę. Uzupełniając ją otrzymalibyśmy zdanie: *Nie powinien udawać poematu ani go nie udawać*, co zrównuje go z drugą grupą „powinności”.

„Udawanie poematu” odsyła poza sam wiersz również w sposób historycznoliteracki. Ciekawie pisze o tym Tomasz Cieślak-Sokołowski, twierdząc, że utwór Sommera jest nawiązaniem do napisanego przez Ryszarda Krynickiego utworu *Jak powstaje wiersz*:

Utwór Sommera jest oczywiście, na pierwszy rzut oka, parodią wiersza Krynickiego: jego gestu autotematycznego (wers pierwszy), jego programowości, ale także impasu, w jaki tekst *Jak powstaje wiersz* wpada (nie mogąc nawet zadać, zakończzonego odpowiednim znakiem interpunkcyjnym, pytania)<sup>3</sup>.

Cieślak-Sokołowski opatruje tę tezę dwoma uzupełnieniami: o strukturze wiersza decyduje w jednym i drugim przypadku enumeracyjne wy-

<sup>2</sup> Recenzent niniejszego numeru „Przestrzeni Teorii” podpowiada – chętnie korzystam z tej sugestii – że doskonałym kontekstem dla opozycji wiersz – poemat jest Różewiczowski *Można*: „Pamiętam że dawniej/ poeci pisali «poezje»/ można jeszcze pisać wiersze/ przez wiele wiele lat/ można też robić/ wiele innych rzeczy”.

<sup>3</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Poeta spójnik. Notatnik o kilku niepewnych wierszach*, [w:] *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 22.

liczenie, ponadto zaś Sommer prowadzi grę z jedną z najśłynniejszych teoretycznych formuł Peipera, czyli zasadą układu rozkwitania. Parodystyczny charakter wiersza przestaje być więc tak oczywisty jak na początku:

Szukający pewności, pewnej poetyki wiersz Piotra Sommera wpada więc – świadomie i z pełną premedytacją [...] w sidła identycznych ograniczeń, niemożliwości poetyk wiersza nowoczesnego. [...] Przy czym brak tu oczywiście patosu sytuacji, jaki Ryszarda Krynickiego doprowadził do milczenia, jest raczej badanie tego, co i jak można zasadnie powiedzieć w ramach poetyk, języków podpowiadanych przez współczesność. Innymi słowy, „trywialne puenty” nie stanowią tu przeszkody<sup>4</sup>.

Pułapka wiersza nowoczesnego sprowadza się, podsumowuje swe rozważania badacz<sup>5</sup>, do „nieoznaczoności” referencji. Poprawnie skonstruowany językowo tekst nie odsyła do łatwo rozpoznawalnych desygnatów, ale buduje (i ukazuje) napięcie między „precyzyjną i klarowną dosłownością a jednoczesnym oddaniem go we władanie swoistej nieoznaczoności”<sup>6</sup>. Tę nieoznaczoność można też z powodzeniem nazwać, jak czynię to w niniejszym szkicu, aporetycznością. Zadać trzeba sobie jednak przy okazji tak sformułowanej tezy przynajmniej dwa pytania. Pierwsze: o historyczność wiersza i drugie: o warunki intertekstualności. Wydaje się bowiem, że skoro wiersz nie ma oznaczonych granic referencyjnych, nie może być polem – jak to nazywa Cieślak-Sokołowski – ostentacyjnego odniesienia. Z drugiej zaś strony głos polemiczny wobec poprzednika (samego Krynickiego, a za jego pośrednictwem całej poezji nowofalowej) osadza wiersz w konkretnym kontekście historycznoliterackim i nie pozwala mu być „tylko” wierszem (czyli „tym, czym jest”).

Drugi, obok sąsiedztwa innych tekstów, kontekst wiersza – pisze Elżbieta Winiecka – stanowi rzeczywistość pozatekstowa. Poeta definiuje typ relacji między wierszem i światem. Wiersz nie powinien przyjmować na siebie cudzych ról: ani władczo dyktować zasad i wpływać na kogośkolwiek lub cokolwiek (być zastępcą naczelnika powiatu), ani oferować dóbr użytkowych i utyskiwać na życie (być sklepową, która ma okres)<sup>7</sup>.

Dlaczego zastępca, a nie naczelnik? Dlaczego urzędnik? Wreszcie – dlaczego powiat? Odpowiadam po kolei. Zastępca to ktoś mniej ważny, podległy, wykonujący polecenia – wiersz zaś ma być niepodległy, autonomiczny w doborze tematów i form. Równocześnie jednak wydaje się, że oprócz ideowej potrzeby zaangażowania w wierszu zastępcy naczelnika

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tezy tej części swych rozpoznań formułuje Cieślak-Sokołowski, trafnie zestawiając koncepcje Marjorie Perloff i Josepha Hillisa Millera. Tamże, s. 23-24.

<sup>6</sup> Tamże, s. 24.

<sup>7</sup> E. Winiecka, „Mówić coś do druku”. *Uwagi o mowie, piśmie i „Wierszach ze słów”*, [w:] *Wyraży życia...*, s. 74.

pewną rolę odegrały także względy rytmiczne (wzmocnione klauzulowym rymem). Jeśli tak – gotowa kolejna aporia. Wiersz nie jest tak wolny, jak się wydaje, w podwójnym sensie: wersyfikacyjnym i tematycznym.

Zestawienie urzędnika i sklepowej nie jest przypadkowe. Po pierwsze, obydwa stereotypowe obrazy zawierają presupozycję uniżenia, prośby bez gwarancji wykonania, bycia petentem<sup>8</sup>. Skoro jednak wiersz nie ma mieć cech, pozwalających porównać go do nosicieli niepożądanych społecznie cech, oznacza, że ma być prostolinijny, dobrotliwy, szczerzy i dający to, czego oczekuje odbiorca. Celowe sprowadzenie powinności wiersza do takiego zestawu właściwości prowadzi jednak nieuchronnie do absurdu: żadna z definicji nowoczesnego wiersza nie mogłaby być skonstruowana w ten sposób! Po drugie zaś, dobór tak sprofilowanych postaci nieuchronnie osadza nas w konkretnych realiach historycznych. „Sklepowa” jest przez wiele słowników kwalifikowane jako wyraz przestarzały, o coraz bardziej ograniczonym zasięgu, wycofanym na rzecz „sprzedawczyni”. Powiat, choć obecnie (od 1999 roku) funkcjonuje jako jednostka struktury administracyjnej, nie ma naczelnika, lecz starostę. Naczelnik zaś był przewodniczącym powiatu w kształcie, w jakim funkcjonował on do roku 1975, kiedy został zastąpiony przez 49 województw. Twierdzę, że to nie zawsze dostrzegane odniesienie do PRL-u jako kontekstu macierzystego ma dla tekstu Sommera fundamentalne znaczenie. Z pewnością wzmocniona zostaje dzięki niemu wysuwana przez Winiecką i Cieślaka-Sokołowskiego teza o intertekstualności względem Krynickiego (odwołanie do wspólnego czasu historycznego), osłabiona zostaje jednak teza inna: o uniwersalnym charakterze wiersza, który ma wiele cech „danych”, uniwersalnych.

Od nieprzewidywalnych czynników antropologicznych przechodzi poeta do niemierzalnych odwołań do ducha czasu. Być może warto rozważyć ten gest jako polemikę z Miłoszem i filozoficzną ideą Ducha Dziejów, zawartą w *Traktacie poetyckim* lub szerzej jako opór przeciw wprowadzaniu konstrukcji zbyt abstrakcyjnych. Tworzenie tychże może nas bowiem zaprowadzić do miejsca, w którym pojawi się duch inny (od którego Sommer nie jest wolny): duch przeczenia (jak sam siebie nazywa Mefisto w *Fauście – der Geist, der stets verneint*). Wydaje się, że ten niemierzalny czynnik, każący domyślać się, co jest znamiem współczesności, zosta-

<sup>8</sup> Piotr Śliwiński nazywa utwór Sommera „wierszem o uwodzeniu”. Wiersz ten „opisuje równoczesność dwóch niedających się pogodzić aktów – aktu wydziedziczenia wiersza i aktu nadania mu rzeczywistej autonomii. Wiersz jest wolny, ponieważ «nie musi», lecz – «może». Forma warunkowa («mógłby») zawiera w sobie ziarno uniżenia, gdyż jeśli nie da się wiersza do niczego zagonić, zaprząć, to pozostaje tylko go prosić. Przy tym nie ma sensu prosić wiersza o wszystko, gdyż ten niczym takim nie dysponuje. Mimo to autor jest jego petentem, podobnie czytelnik. Obaj starają się go do siebie przekonać, sobą zainteresować”. P. Śliwiński, *Głos nieoczywistości, echo rozpaczy*, „Tygodnik Powszechny” 5.05.2010, s. 14.

nie przekroczony, gdy odwołamy się do dokumentu. Współczesne dziennikarstwo (z postulatem „dążenia do obiektywizmu” zamiast „pełnego obiektywizmu”) oraz nauka o literaturze (z usankcjonowanym pomieszaniem prawdy i fikcji w dokumentalnym wcześniej reportażu) pokazują jednak, że i tu mamy do czynienia raczej z duchem czasu niż z materią faktów.

## Teoria chaosu

Elżbieta Winiecka pisze:

Wiersz *Czym mógłby być* jest przede wszystkim [...] doskonale zorganizowaną strukturą, wypowiedzią na swój własny temat, swoistą autoklaimą, gdyż postulując, jednocześnie realizuje własne postulaty. Jest wierszem programowym, pisanym przeciwko obowiązującym standardom poetyckości, a zarazem zbiorem instrukcji lekturowych. Czytelnik bowiem nie może wymagać od wiersza bycia tym, czym być on nie może<sup>9</sup>.

Piotr Śliwiński natomiast zauważa:

Za dużo imperatywów („musi”, „powinien”, „nie powinien”) i fraz symetrycznych, odwróconych do siebie plecami. Za dużo bipolarności, by tak rzec, a dialektyczne „mógłby” ciągle brzmi dość słabo<sup>10</sup>.

Pogodzenie twierdzeń o „doskonale zorganizowanej strukturze” i frazach „odwróconych do siebie plecami” wydaje się rzeczą trudną. Z jednej strony mamy uporządkowaną konstrukcję, spójną kompozycyjnie i retorycznie, która – choć powstaje przeciw pewnym zasadom – jest jednak od tych zasad zależna. Z drugiej, pojawia się seria „odwróceń” – rozumiem je jako grę sprzeczności; jak odbicie widziane w szeregu luster, zmieniające się w zależności od kąta nachylenia. Prawdopodobnie tekst został tak celowo zaprogramowany, by nie powiedzieć zbyt wiele i równocześnie móc zostać wypełnionym wieloma różnymi (w tym sprzecznymi) treściami. Może być rozpatrywany w kategoriach chaosu, jaki potocznie pojmujemy jako nieład, w mitologii jako potencjalne miejsce na tworzący się kosmos, w teoriach matematyczno-fizycznych zaś jako szereg ukrytych porządków organizujących pozorne nieuporządkowanie. To, co w literaturze, językoznawstwie i filozofii łączy modalność i aporię, w naukach ścisłych zostało opisane terminami zaburzenia fazowego i fraktalu. Nie jest tu moim zamiarem przeprowadzanie głębokiej paraleli między dziedzinami ani budowanie szerokiej teorii – zwracam wyłącznie uwagę na odchylenie, które zaskakuje. I w jednym, i w drugim przypadku rozpoczynamy od

<sup>9</sup> E. Winiecka, „*Mówić coś do druku*”..., s. 75.

<sup>10</sup> P. Śliwiński, *Głos nieoczywistości, echo rozpaczy*.

układu rozproszonych elementów, który jest lepiej zorganizowany, niż się wydaje.

Z wiersza *Czym mógłby być* i przeprowadzonej interpretacji wyprowadzam trzy końcowe wnioski: dotyczące modalności, aporii i modalności aporetycznej. Modalność jest przede wszystkim pragmatyczną różnorodnością, która do pełnego zrozumienia wymaga kontekstu. Osobliwość tekstu Sommera (bez względu na to, czy jest to retoryczny żart, jak chcą niektórzy, czy polemika w tonie serio) polega na dekontekstualizacji tam, gdzie kontekst jest konieczny. Bez kontekstu jesteśmy zdani na podążanie dowolną z wielu wyznaczonych ścieżek, bez potwierdzenia, że trop jest właściwy. Każda z tych ścieżek może wydawać się logicznie uzasadniona, obierany horyzont zaś prawomocny. Porównując je jednak, zauważamy szybko, że nie sposób ustalić punktów wspólnych. Używając poprzedniej metafory, można by powiedzieć, że wspólny horyzont można oglądać z perspektywy wielu dróg względem siebie niewidocznych.

Aporia to z kolei właśnie niezbieżność między w ramach wyobrażonej (a nigdy niemożliwej do uchwycenia) całości: wiersz to przecież suma sposobów myślenia, z których każdy może być poprawny w ramach własnych uzasadnień, ale w konfrontacji ze sobą okazują się sprzeczne. Poprzez nieuchronną kolizję wdają się też w grę sił i poddają wartościowaniu – na interpretacje o większym lub mniejszym polu oddziaływania. Wiersz, postuluje Sommer, jest zatem polem bez wyraźnych granic. Dawniej powiedzielibyśmy: niestety, ale w ujęciu autora *Wierszy ze słów*, cecha ta wydaje się jedną z największych zalet.

Konkluzja powyższych rozpoznań może być następująca: nie ma modalności nieaporetycznej, zawsze bowiem można odnaleźć taki kontekst pragmatyczny, gdzie pojedyncza fraza bądź zdanie będzie oznaczało coś innego niż w prostej semantycznej definicji. Zaznaczam tutaj, że twierdzenie to nie obliguje do interpretacyjnej (a tym bardziej aksjologicznej) anarchii – broni przed nią przede wszystkim rama wiersza, który tylko podaje się za głos tak „mocny”, że niepodlegający jakimkolwiek sankcjom. Jeżeli jednak weźmiemy pod uwagę liczbę możliwych kontekstów kulturowych, dostrzeżemy, że tekst jest nieoznaczony, ponieważ indywidualne doświadczenie można językowo reprezentować na różne sposoby, a w naturę języka nieuchronnie wpisane są pomyłki i nieporozumienia.

Borges, którego zacytowałem w motcie, mówi, że „biblioteka jest nieograniczona i periodyczna”. Jednym z odczytań tej metafory może być podstawienie w miejsce słowa „biblioteka” słowa „język”. Z jednej strony brak oznaczenia granic, a z drugiej – ściśle zamknięcie w ramach czasu i zasobu wiedzy naznacza naszą tożsamość. Wiersz zaś powinien być świadectwem tego typu zmagania: tym doskonalszym, im bardziej naśladuje ich naturę.