

# Justyna Tabaszewska

---

## Nieoryginalna ariergarda : koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (135), 197-212

---

2012

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Justyna TABASZEWSKA

Nieoryginalna ariergarda.  
Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy  
statusu współczesnej poezji<sup>1</sup>

### Zarys problematyki

Książka Marjorie Perloff *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*<sup>2</sup> jest kolejną książką autorki, która na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat analizowała charakter zmian zachodzących we współczesnej literaturze. Podobnie jak w poprzednich książkach, Perloff dąży do scharakteryzowania współczesnej poezji, zwłaszcza anglosaskiej, w kontekście postulatów ruchów awangardowych, modernistycznych i postmodernistycznych. *Unoriginal Genius* jest interesującą próbą odpowiedzi na pytanie, jakie jest (o ile w ogóle istnieje) miejsce indywidualnego geniuszu w globalnym świecie hiperinformacji. Książka ta stale odwołuje się do problemów istotnych dla wcześniejszych publikacji badaczki, zwłaszcza zaś do *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*<sup>3</sup>, poświęconej badaniom nad poezją wyrosłą z inspiracji poetyką Ezry Pounda.

Jednym z głównych zagadnień, które kształtują koncepcję Perloff, jest pytanie o istnienie współczesnych awangard oraz ich związek z ruchami awangardowymi

---

<sup>1</sup> Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/02092.

<sup>2</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago 2010.

<sup>3</sup> M. Perloff *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Northwestern University Press, Evanston Illinois 1985.

z początku wieku. Warto podkreślić, iż zainteresowania Perloff nie ograniczają się wyłącznie do literatury, badaczka stoi bowiem na stanowisku, że – zwłaszcza w przypadku funkcjonujących na początku XX wieku formacji – zrozumienie postulatów awangardy jest możliwe wyłącznie wtedy, gdy poszczególne koncepcje traktuje się jako głosy w szerszej rozumianej dyskusji na temat celów i oczekiwań wobec sztuki.

Tezę, która decyduje o tym, iż *Unoriginal Genius* jest książką zarówno interesującą, jak i kontrowersyjną, jest twierdzenie, że programowo „nieoryginalna” poezja, konstruowana za pomocą takich technik jak cytowanie, nadpisywanie czy przekształcanie innych tekstów, jest bardziej indywidualna niż hermetyczna anglosaska liryka lat 80. i 90. Badaczka stara się udowodnić słuszność swojej tezy za pomocą dwóch odrębnych, ale uzupełniających się technik. Pierwszą z nich jest rozbudowane przedstawienie historii i teorii poetyk opartych na koncepcji „nieoryginalności”, drugą zaś – interpretacja tekstów, które budowane są za pomocą wzmiankowanych wcześniej metod, a w dalszym ciągu pozostają nie tylko indywidualne, ale także – genialne. Teoretyczna część argumentacji Perloff stale przeplata się z praktyczną, prowadząc do powstania interesujących poznawczo analiz. W tym artykule postaram się przedstawić w głównej mierze teoretyczną część pracy Perloff, skupiając się w większej mierze na wnioskach, do jakich dochodzi badaczka, niż na samym procesie analizy tekstów. Wyjątkiem będzie szkicowe przedstawienie analizy pracy Susan Howe, *The Midnight*<sup>4</sup>, stanowiące próbę wskazania, jakie współczesne teksty literackie stanowią, zgodnie z koncepcją Perloff, przejaw „nieoryginalnego geniuszu”.

### Oryginalność modernizmu vs. nieoryginalność postmodernizmu?

Najważniejszym pytaniem, jakie stawia najnowsza książka Perloff, jest pytanie o to, czym tak naprawdę jest oryginalność oraz czy jej utożsamianie z genialnością jest w dalszym ciągu uzasadnione. Problem ten jest o tyle istotny, że, jak zauważa badaczka, poezja stanowi ostatnią dziedzinę sztuki, wobec której w dalszym ciągu stosuje się kryterium oryginalności (w przeciwieństwie na przykład do sztuk wizualnych). Żądanie oryginalności jest zdaniem Perloff głęboko zakorzenione w światopoglądzie romantycznym, stanowiąc zarazem integralną część modernistycznego paradygmatu poezji. Wydawać by się zatem mogło, że oryginalność będzie przez Perloff uznawana za cechę przynależną modernistycznym „Wielkim Mistrzom”, takim jak Thomas Stearns Eliot oraz Ezra Pound.

Wcześniejsze książki Perloff, szczególnie zaś *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*<sup>5</sup> oraz *The Dance of the Intellect* wskazują jednak, że badaczka uważa stanowisko mówiące, iż oryginalność jest cechą

---

<sup>4</sup> S. Howe *The Midnight*, A New Directions Book, New York 2003.

<sup>5</sup> M. Perloff *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1986.

dystynktywną modernizmu, za upraszczające. Podobnie, jak za co najmniej upraszczające uważa konstruowanie różnicy między modernizmem a postmodernizmem za pomocą wskazywania, iż modernizm stanowi epokę „Wielkich Autorów”, demiurgów i profetów<sup>6</sup>, natomiast postmodernizm radykalnie odrzuca ideę oryginalności oraz geniuszu, zwracając się ku intertekstualności.

Perloff sprzeciwia się zatem wyrażonej w *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* tezie Frederica Jamesona, wskazującej, że tym, co stanowiło jedną z głównych różnic między modernizmem a postmodernizmem, był sposób rozumienia oryginalności. Problem oryginalności i „nieoryginalności” jako zamierzonej strategii poetyckiej, jest dla Perloff nie tylko problemem interpretacji poszczególnych utworów, ale także elementem szerszego sporu dotyczącego podziału epok i prądów literackich, co postaram się omówić nieco szerzej w dalszej części tego artykułu. „Nieoryginalność” jest zdaniem badaczki strategią, której początki bliskie są okresowi formowania się modernizmu, i która obecnie – zachowując swój związek z jej nowoczesnymi prekursorami – staje się poetyką jeśli nawet nie dominującą, to na pewno dającą ogromne możliwości rozwoju.

Zanim postaram się przybliżyć najważniejsze cechy tej poetyki, warto wspomnieć jeszcze o jednym omawianym przez Perloff zagadnieniu. Choć badaczka krytykuje tezy Jamesona z okresu powstawania *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, cenne dla jej rozważań wydają się nieco późniejsze uwagi tego samego badacza. W *The Modernist Papers*<sup>7</sup> Jameson rezygnuje ze swych wcześniejszych tez, wskazując, że kluczowa dla formowania modernizmu była strategia dialektyki negatywnej: prąd ten wynikał bowiem z przekonania, że pewne formy, wyrażenia, sposoby konstrukcji oraz techniki artystyczne nie mogą być już w dalszym ciągu powielane. Przyczyną, dla której należy z nich zrezygnować, jest ich nieusuwalny związek z przeszłością, ocenianą jako coś, co powinno ulec jeśli nie całkowitemu zniszczeniu, to na pewno radykalnemu oddzieleniu od teraźniejszości. Tym, co najpilniej powinno zostać odrzucone, są wszelkie zasady związane z konwencjami artystycznymi. Ich odrzucanie lub omijanie ma stanowić kreatywną pracę artysty, niepozwalającą na wytworzenie nowych konwencji.

Pewne problemy i zagadnienia zaczynają zatem funkcjonować jako artystyczne tabu: ich przywoływanie, choćby w celu odrzucenia, jest niewskazane. To zaś sprawia, że oryginalność i innowacyjność są obowiązkiem, ideą daną na samym początku pracy twórczej, nie zaś jej efektem<sup>8</sup>. Kolejne tabu kształtują prace nowych pokoleń, podobnie jak idea nowości, która zaczyna funkcjonować w dokładnie taki sam sposób, jak niegdyś konwencje artystyczne. Postmodernizm jest przez Jamesona traktowany jako ostatni etap nawarstwiania się tabu i nakazu oryginal-

---

<sup>6</sup> F. Jameson *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

<sup>7</sup> F. Jameson *The Modernist Papers*, Verso, London–New York 2007.

<sup>8</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 20.

ności, jako moment, w którym zakazy wcześniejszych pokoleń same stają się zakazane, zgodnie z ideą stałego podważania wcześniejszej konwencji.

„Oryginalność” jest tu zatem – podobnie jak przez Perloff – traktowana jako nakaz, a nie jako postulat artystyczny. To zaś prowadzi zdaniem badaczki do sytuacji, w której to właśnie „nieoryginalność” jest wyrazem buntu przeciwko konwencji i zarazem próbą zachowania indywidualności.

### „Nieoryginalnie” – czyli jak? Tropienie idei „nieoryginalności” i próby scharakteryzowania współczesnej poetyki

Koncepcja „nieoryginalności” oparta jest na dwóch uzupełniających się, ale do pewnego stopnia odrębnych spostrzeżeniach. Pierwszym z nich jest teza, iż w ramach modernizmu można zidentyfikować wyraźne sygnały wskazujące na kształtowanie się poetyki, której najistotniejszym elementem jest postulat stworzenia takiego modelu liryki, który nie jest ani tradycyjny (nie kontuuje modelu romantycznego), ani też nie zrywa związku z szerszej pojmowaną literacką przeszłością. Ów model liryki nie traktuje zerwania z przeszłością jako konieczności, a oryginalności jako obowiązku.

Druga istotna teza Perloff dotyczy sposobu konstruowania uznawanych za nieoryginalne tekstów. Przekonanie, że indywidualność można pogodzić z czerpaniem inspiracji z innych, w tym i dawnych źródeł, prowadzi bowiem do poszukiwania konkretnych technik poetyckich, pozwalających na równoczesne nawiązywanie do literackiej tradycji i innowacyjność. Owymi technikami było cytowanie, włączanie w tekst elementów pochodzących z innych tekstów, kultur czy dzieł sztuki, a także – szczególnie – kolaż.

Chociaż każda z tych technik, zwłaszcza cytowanie, miała już ugruntowaną tradycję, ich rozumienie w okresie kształtowania się koncepcji „nieoryginalności” było zasadniczo odmienne. Centon<sup>9</sup>, jeden z najbardziej znanych sposobów składania poematu z fragmentów innych tekstów, był traktowany raczej jako zabawa lub wyraz poetyckiego kunsztu niż jako sposób na stworzenie indywidualnego dzieła, dzieła, które ma zarazem szansę nawiązać dialog z większą niż dotychczas ilością innych tekstów, w tym także i tych, które nie wchodzą w obręb kultury wysokiej.

By opisać na czym ma polegać innowacyjność tak rozumianej strategii „nieoryginalności”, warto krótko scharakteryzować, w jaki sposób zmieniło się rozumienie celów poezji i języka poetyckiego w XX wieku. Zdaniem badaczki możemy bowiem obserwować przebiegający dwufazowo zwrot, którego korzenie sięgają poezji awangardowej<sup>10</sup>, a szczególnie manifestu Filippo Marinettiego. Rozluźnienie więzi między słowami, przebudowa całej struktury języka poezji i zbliżenie go do

<sup>9</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 75.

<sup>10</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 57 oraz *The Futurist Moment*.

języka naturalnego, nowoczesnego, rezygnacja z prymatu „znaczenia” nad formą, są zdaniem Perloff najważniejszymi cechami kształtującej się w tamtym okresie koncepcji poezji. Badaczka wskazuje również, że współcześnie funkcjonuje przynajmniej kilka nurtów poezji, za których główne hasło można by uznać, nawiązując do manifestu Eugena Gomringera, „redukcję, koncentrację oraz uproszczenie”.

Jednakże zanim poezja lingwistyczna, a także i poezja konkretna, zaczęły koncentrować się na próbach stworzenia poematu całkowicie zrozumiałego, dokonał się wzmiankowany już zwrot. Początkowo uznawano bowiem poezję lingwistyczną za opozycyjną względem języka naturalnego, podkreślając jej oryginalność i moc kreowania wyjątkowej przestrzeni kulturowej, zdolnej opierać się czemuś, co Adorno określał jako przemysł kultury. Jednakże już w początkach XX wieku możemy obserwować przejście od modelu oporu do modelu dialogu, dialogu z wcześniejszymi dziełami lub innymi tekstami kultury. Ów dialog pozwala na „pisanie wskroś”, na uczestnictwo w szerszym, publicznym dyskursie oraz na przyłączanie nowych, wcześniej uznawanych za odrębne elementów, a także na tworzenie wizualnych i dźwiękowych kompozycji maksymalnie poszerzających intertekstualność określonych prac<sup>11</sup>.

Jak jednakże pokazuje Marjorie Perloff, początki owego zwrotu wiążą się bezpośrednio z koncepcjami awangard z początku XX wieku. Jedną z najważniejszych z tego punktu widzenia technik był kolaż, którego historię badaczka szczegółowo opisała w książce *The Futurist Moment*<sup>12</sup>. Zakreślona w niej charakterystyka kolażu jako techniki artystycznej, która zrewolucjonizowała poezję, warta jest choćby szkicowego omówienia. Perloff, przypominając związek kolażu ze sztukami plastycznymi, wydobywa jego istotną, a czasem pomijaną cechę: kolaż (który dosłownie oznacza „wyklejanie”) tworzony był z fragmentów nieosobowych, zewnętrznych, łatwo dostępnych i zdecydowanie mało wyszukanych, takich jak gazety, magazyny czy plakaty<sup>13</sup>. Z tworzeniem kolażu wiąże się przekonanie, iż to wszystko, co powoli zaczyna już należeć do kultury masowej, może być wykorzystane jako materiał twórczej, osobistej ekspresji.

Owa ekspresja, podobnie jak sam kolaż, ma głęboko ambiwalentny charakter. Silnie zarysowany związek ze światem zewnętrznym, którego elementy stanowią części składowe kolażu, jest z jednej strony niemożliwy do podważenia, z drugiej jednak samo zestawienie poszczególnych elementów w jego ramach zmienia kierunek referencji: nie jest już nim świat zewnętrzny, lecz rzeczywistość wykreowana przez określone zestawienie fragmentów. Podobnie jest w przypadku kolażu literackiego: słowa odsyłają do przedmiotów i zdarzeń, niemniej sama struktura kolażu ową referencję podważa<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 12

<sup>12</sup> M. Perloff *The Futurist Moment*.

<sup>13</sup> Tamże, s. 77.

<sup>14</sup> Tamże, s. 50.

## Komentarze

Tym, co Perloff traktuje jako najprostsze i najłatwiejsze do zdefiniowania przeniesienie techniki kolażu na grunt literatury, jest charakterystyczne zwłaszcza dla futuryzmu Marinettiego zerwanie więzi między słowami, zestawianie pewnych elementów współczesności bez naddanej więzi czy wytłumaczenia<sup>15</sup>. Specyfikę tak rozumianego kolażu wyjaśniają także uwagi Perloff z *The Dance of the Intellect*. Badaczka, analizując sposób funkcjonowania kubistycznego kolażu, zauważa, że zestawianie pozornie odległych typów obrazów i przedmiotów, takich jak ulica, światła drogowe, negatywy fotografii, spinacze, stalowe kraty czy łańcuchy, ekspozuje raczej to, w jaki sposób owe przedmioty oddziałują na odbiorcę, niż ich jednostkowy charakter. Istotniejsza od „zawartości” staje się zatem relacja między fragmentami, budującymi nową i w pewnym stopniu niezależną od jednostkowej tożsamości, całość.

### Nieoryginalni Wielcy Mistrzowie Modernizmu

Problem oryginalności i nowości zyskuje – zdaniem Perloff – największe znaczenie w okresie modernizmu. Jak zauważa badaczka, jest to jedno z tych zagadnień, które kształtują spory dotyczące granic między epokami i prądami artystycznymi, determinując w pewnym stopniu także dyskusję na temat istnienia i ram czasowych postmodernizmu.

Perloff, charakteryzując specyfikę współczesnej poezji i podkreślając, jak istotna jest obecnie technika kolażu, nie unika wskazywania, że tradycja i poetyka modernizmu, traktowana jako jednorodna, jest w rzeczywistości połączeniem pewnych koncepcji wywodzących się z odmiennych epok. Definiując, czym miał być modernistyczny „wielki poemat”, zauważa:

Najlepsza poezja dwudziestego wieku [...] kontynuuje wielką romantyczną tradycję humanizmu, której korzenie sięgają angloamerykańskiej myśli, czerpiąc zarazem z poetyki francuskiego symbolizmu. Taka poezja uznaje liryczny paradygmat za oczywisty: odpowiada on na żądanie organicznej jedności tekstu oraz jego symbolicznej struktury, unikając kontaktu z codziennym językiem, a przez to także z językiem nowel, powieści i prozy historycznej.<sup>16</sup>

Taki sposób charakteryzowania modernistycznego poematu sprawia, że częste określanie poezji Eliota i Pounda jako wysokiego modernizmu, wydaje się nie być adekwatne. Perloff, uznając, że wzmiankowane cechy dobrze opisują mniej obecnie znane poematy Wallace’a Stevensa, podkreśla<sup>17</sup>, że zarówno Pound, jak i Eliot (choć na zasadniczo odmiennie sposoby) rozbijali strukturę tak rozumianego modernistycznego poematu, jasno opowiadając się przeciwko prymatowi romantycznej tradycji. W przeciwieństwie jednak do ruchów awangardowych, poeci nie

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 58.

<sup>16</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 3

<sup>17</sup> Tamże, s. 21.

negowali wartości samej tradycji: nowoczesność ich poematów nie była efektem próby stworzenia czegoś całkowicie nowego, lecz świadomej kreacji własnej tradycji, która sięga dalej niż romantyzm i która za naczelną wartość poezji nie uznaje ekspresji<sup>18</sup>.

Próbując określić, czym ma być „nieoryginalność” i dlaczego jej koncepcja może wpływać na definiowanie różnic między modernizmem i postmodernizmem, warto będzie nieco dłużej zatrzymać się nad trzema literackimi przykładami, które Perloff analizuje. *Ziemia jałowa*, *Cantos* oraz *Pasaże* stanowią zdaniem badaczki istotny punkt odniesienia dla współczesnej poezji, której istotnymi cechami są gra z cytatami, montażem oraz wszelkimi formami zapożyczenia czy powielenia innych tekstów.

Analizując wzmiankowane prace, Perloff usiłuje odpowiedzieć na pytanie, czy były one nieudaną próbą stworzenia wielogłosowego, ale koherentnego dzieła, czy też ich niekoherentność była zamierzona lub też – czy są one w pewien specyficzny sposób spójne. Najprostszym z wymienionych przykładów wydaje się *Ziemia jałowa*, odczytywana przez Perloff jako przykład poematu, który chociaż funkcjonuje jako modernistyczny, w jasny sposób zrywa z postulatami zaczerpniętymi z tradycji romantycznej. Poemat ten jest dla Perloff niezwykle interesujący także dlatego, że chociaż obecnie podkreśla się jego dopracowanie i rolę, jaką pełnił w kształtowaniu się późnomodernistycznego kanonu, recepcja owego tekstu była początkowo zdecydowanie negatywna. Symptomatyczna wydaje się pod tym względem krytyka Edgella Rickworda<sup>19</sup>, który doceniając wyszukana i kunsztowną konstrukcję tekstu, krytykował go zarazem za manierę cytowania i wplatania kryptocytatów.

Owa krytyka nie dotyczyła bezpośrednio samej wartości artystycznej tekstu, Rickword uważał bowiem, że cytat, szczególnie cytat pochodzący z innego języka, determinuje i niszczy esencję poezji, która jest (lub powinna być) wyrazem osobistych emocji, które są przekazywane przez indywidualne słowa poety<sup>20</sup>. Rickword podkreślał, że utwór, który wydaje się być zbiorem notatek w większości zaczerpniętych z innych tekstów, może być wyłącznie efektem braku wyobraźni. Osłą krytyki Rickworda nie był zatem zarzut niekoherencji tekstu, lecz oskarżenie o zerwanie związku między tekstem a osobą autora. *Ziemia jałowa* mogła być zatem kunsztownym i doskonale przemyślanym poematem, ale nie mogła być tym, czym poezja być powinna – ekspresją talentu, umożliwiającą czytelnikowi dotknięcie źródła inspiracji.

Współczesne analizy *Ziemi jałowej* zupełnie inaczej interpretują jej fragmentaryczność. Jak podkreśla Perloff, wplatanie w tekst poematu cytatów, w tym i pochodzących z obcojęzycznych tekstów, było świadomym zabiegiem, nakierowanym

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 22.

<sup>19</sup> Tamże, s. 1.

<sup>20</sup> Tamże, s. 2-3.



na zaburzenie naturalnego odbioru poezji. Wyraźne cięcia, pozwalające wydzielać osobne, choć powiązane ze sobą sfery poematu, świadczą o niechęci Eliota wobec prób zespolenia tekstu. Autorka *Unoriginal Genius* stoi na stanowisku, że fragmentaryczność nie jest – jak czasem określali to inni badacze – ceną za maksymalną kondensację tekstu, ale efektem silnej samoświadomości poety, decydującego się na rozsądzenie zbyt koherentnej struktury klasycznego poematu. Do pewnego stopnia Perloff uznaje, że zamysł twórczy Eliota zbliżony był do założeń Wiktora Szklówskiego, postulującego chwyt i udziwnienie jako sposób na przerwanie automatycznej lektury.

Struktura cięć i montaży zauważalna w *Ziemi jałowej* jest więc z jednej strony traktowana jako przejaw samoświadomości językowej Eliota, z drugiej zaś – jako determinanta interpretacyjna, wymuszająca na czytelniku odpowiednie tempo czytania: „*Ziemia jałowa* zbudowana jest na takich właśnie efektach, język zmienia się, nieuchronnie spowalniając rozumienie tekstu przez czytelnika i mnożąc prędkość kolażowych cięć”<sup>21</sup>.

O ile jednak Eliot w późniejszych poematach powoli odchodzi od tej metody twórczej, a jego samoświadomość ewoluuje, stając się świadomością angielskiego poety, który decyduje się eksplorować rodzimą tradycję i za jej pomocą dokonywać ekspresji jednostkowego talentu, o tyle późne utwory Pounda, zwłaszcza zaś *Cantos*, radykalizują dążenie do zerwania z koherencją tekstu. Chociaż w przypadku Pounda praktycznie do chwili obecnej trwa spór, czy ich fragmentaryczność była całkowicie zamierzona artystycznie, czy też jest efektem niepowodzenia programu poetyckiego, którego ostatecznym celem było wypracowanie idei łączącej wszystkie wątki, Perloff wyraźnie opowiada się za tym pierwszym stanowiskiem<sup>22</sup>. *Cantos* jest zatem traktowane przez autorkę *The Dance of the Intellect* jako swoisty pierwowzór współczesnej „nieoryginalnej” poezji, zwłaszcza zaś tej jej odmiany, która eksploruje możliwości wynikające z tworzenia wielojęzycznych poematów. Fascynacja Pounda językiem chińskim oraz takimi formami tworzenia tekstów, które podkreślają materialność pisma oraz jego nieodłącznie wizualny charakter, jest z kolei powodem, dla którego zapoczątkowana przez poetę tradycja jest istotnym punktem odniesienia dla prób interpretacji poezji konkretnej.

W przeciwieństwie do Eliota, Pound nie dbał o zachowanie wyraźnych granic między zapożyczeniem a tym, co „oryginalne”. Chociaż dominacja języka angielskiego jest w *Cantos* wyraźna, nie można uznać, że zapożyczenia z innych języków czy kultur miały jedynie współkonstruować świadomość językową twórcy. Perloff zauważa, że znaczenie wplatanych przez Pounda fragmentów nie jest – jak to było w *Ziemi jałowej* – wyjaśniane za pomocą odniesienia do całości tekstu, lecz za pomocą relacji, jakie tworzą same fragmenty między sobą. Można zatem zaryzyko-

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 12.

<sup>22</sup> Por. także: M. Perloff *The Search of „Prime Words”*, w: *Differentials. Poetry, Poetics, Pedagogy*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2004, s. 59.

wać twierdzenie, iż w przypadku *Cantos* należy mówić już nie o relacji fragment – całość tekstu, lecz o relacjach między fragmentami, które budują – zdaniem Perloff paradoksalnie spójne i koherentne – znaczenie tak zakreślonej całości<sup>23</sup>.

Konstrukcja tekstu staje się zatem w tym przypadku co najmniej tak samo znacząca, jak jego treść. Określając najważniejsze cechy poezji wywodzącej się z twórczości Pounda, Perloff podkreślała, że: „«Jak», dla Poundystów, staje się bardziej interesujące niż «co» [...]»<sup>24</sup>.

Fragmentaryczność nie jest dla Perloff nieusuwalnym ograniczeniem *Cantos*, ale – zacerpniętym z awangardowych ruchów, zwłaszcza zaś prądów związanych ze sztukami wizualnymi – świadomym podkreśleniem założenia, że to konstrukcja utworu oraz stojąca za nim decyzja twórcza artysty jest najistotniejszą cechą sztuki. Nowość poezji Pounda nie polega zatem ani na wytworzeniu całkowicie oryginalnej poetyki, ani też na stworzeniu koherentnej teorii poezji. Wielość poetyk, prądów artystycznych, koncepcji filozoficznych<sup>25</sup>, nagromadzenie cytatów, kolażowe cięcia, wplatanie elementów wizualnych oraz fragmentów pochodzących z innych języków – to wszystko miało zdaniem Perloff umożliwić Poundowi całkowitą wolność oraz uczynić jego poezję zawsze nową. Tym, co nowe, miały być jednak nie poszczególne słowa, frazy czy nawet koncepcje poetyki, ale idea tworzenia przez łączenie pozornie nieprzystających do siebie fragmentów, tworzenia, które choć nie opiera się na oryginalności, ma być ekspresją indywidualnego artysty. Tak rozumiana nowość możliwa jest dzięki zerwaniu z ideą jedności tekstu: tylko jeśli uznamy, że konstrukcja utworu wyznacza jego znaczenie, kształtującą się za pomocą możliwości nawiązywania różnych, nieporządkowanych nadrzędną koncepcją relacji między fragmentami, możemy uznać, że „niekoherentne” poematy są zarazem przejawem indywidualnego talentu twórcy.

Trzecim, wzmiankowanym już przykładem kształtującym współczesne myślenie o takich kategoriach jak cytat, montaż czy problem koherencji są *Pasaże* Waltera Benjamina. W tym przypadku „niedokończenie” dzieła wydaje się najbardziej ewidentne. Zgodnie z intencją Benjamina, *Pasaże* miały stanowić rodzaj notatek i conceptualnego konspektu dla planowanego dzieła, zatytułowanego *Paryż. Stolica dziewiętnastego wieku*. Tekst *Pasaży* konstruowany jest za pomocą cytatów, a próby ich uspoźnienia i zlikwidowania cięć między poszczególnymi (przypominającymi encyklopedyczne) hasłami, zdaniem Perloff nie mogły się powieść. Owo niepowodzenie nie wynikało jednak z faktu, że ich autorowi brakowało idei porządkującej, ale było efektem samej konstrukcji tekstu, która sprawiała, że poszczególne cytaty, zestawione razem, budowały całkowicie autonomiczny tekst, niepoddający się uspoźnieniu rozumianemu jako likwidacja napięć i sprzeczności<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 126-127.

<sup>24</sup> M. Perloff, *The Dance of The Intellect*, s. 22.

<sup>25</sup> Tamże, s. 22.

<sup>26</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 28.

Wskazując, w jak dużym stopniu interpretacja *Pasaży* zależy od sposobu rozumienia relacji między poszczególnymi fragmentami, Perloff porównuje układ graficzny angielskiej i niemieckiej wersji. Różnica (bądź jej brak) między wielkością czcionki, którą zapisano oryginalnie francuskojęzyczne cytaty oraz niemiecki komentarz Benjamina, są zdaniem badaczki równie istotne dla interpretacji całego tekstu, co sposób ułożenia fragmentów w rozdziały. Zaproponowany przez Susan Buck-Morse porządek alfabetyczny, opierający się na sposobie określania przez Benjamina poszczególnych części, przypomina nieco porządek encyklopedii. Pod tym względem dzieło Benjamina nieoczekiwanie wpisuje się w jeden z najważniejszych modernistycznych sporów dotyczących wzorcowego charakteru poezji, której modelem może być albo medytacja, albo encyklopedia<sup>27</sup>.

Podobnie jak w przypadku Pounda, zastanawiać może odległość zestawianych cytatów oraz tendencja do łączenia tekstu z elementami graficznymi i wizualnymi. Także Benjamin był krytykowany za taką konstrukcję, była ona bowiem – zdaniem Adorna – efektem odmowy interpretacji materiału<sup>28</sup>, odmowy, która jest jednoznaczna z brakiem zajęcia stanowiska wobec współczesnych problemów. Adorno uważał, że stosowana przez Benjamina technika to próba ukrycia się za „gołymi faktami” i przerzucenia odpowiedzialności za ich interpretację na czytelnika.

Najważniejszą cechą fragmentarycznie konstruowanych *Pasaży* jest właśnie – tak krytykowana przez Adorna – niechęć do zamieszczania jednoznacznych komentarzy oraz jasnego określania nici łączącej zgromadzone w danej części fragmenty. Zdaniem Perloff taki sposób tworzenia zapewnia zarówno możliwość dystansu oraz stworzenia wielopłaszczyznowego kontekstu, jak również gwarantuje, że wykreowana kompozycja pozostanie dynamiczna i do pewnego stopnia odporna na próby uproszczeń. Charakterystyczne dla Benjamina wyraźne cięcia, przeskakiwanie między cytatami i komentarzami pochodzącymi z różnych okresów historycznych, czy też niezwykle interesujące stosowanie elipsy (czasem brakujący fragment ciągu cytatów jest ich najistotniejszym elementem) pozwalają na ciągłe nowe interpretacje konstruowanego w ten sposób tekstu.

Ostatnim ważnym kontekstem działań Benjamina, o którym warto tu choćby szkicowo wspomnieć, jest problem relacji między oryginałem a kopią. Charakteryzując poglądy Benjamina podkreśla się najczęściej, iż twórca krytykując reprodukcję dzieł sztuki i związaną z nimi utratę aury, jednoznacznie opowiada się za dominacją oryginału i koniecznością zachowania jego jednostkowości. W tym kontekście cytowanie jako metoda twórcza może wydawać się co najmniej problematyczne. Jednakże, jak przypomina Perloff, oryginalność dzieła nie musi oznaczać, że jego twórca pracował zupełnie samodzielnie. Przykładem pokazującym, że stanowisko Benjamina było o wiele bardziej skomplikowane, jest jego stosunek do *readymades* Marcela Duchampa, nie tylko nie krytykowanych, ale uznawanych za piękne i bez wątpienia oryginalne. Zachwyt nad pracami Duchampa jest o tyle

<sup>27</sup> M. Perloff, *The Dance of the Intellect*, s. 23.

<sup>28</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 27.

interesujący, że artyści znacząco różnili się w swych poglądach na współczesność; o ile bowiem dzieło Benjamina jest w pewnym stopniu efektem nostalgii za XIX-wiecznym Paryżem, o tyle sztuka Duchampa afirmuje nową, industrialną erę<sup>29</sup>.

Tym, co sprawia, że kopiowanie cudzych słów nie jest przez Benjamina traktowane tak samo jak masowa reprodukcja, jest zmiana kontekstu. Reprodukowanie elementów pochodzących z innych tekstów kultury i zestawianie ich z kolejnymi cytowanymi fragmentami oraz z własnym komentarzem, za każdym razem oznacza budowę nowej sieci odniesień. Owa zmiana zaś nie wpływa wyłącznie – jak uważała wówczas część badaczy – na możliwe drogi interpretacji, ale na samą strukturę tekstu, czyniąc go oryginałem, zbudowanym z wielu kopii.

### Między awangardą, modernizmem a postmodernizmem – koncepcja ariergardy

Koncepcja „nieoryginalnego geniuszu” wymaga od Perloff rozwiązania jednego z istotniejszych dla współczesnego literaturoznawstwa problemu, na który częściową odpowiedzią były już poprzednie książki badaczki, zwłaszcza zaś *The Dance of the Intellect* oraz *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*<sup>30</sup>. Owym problemem jest związek (lub jego brak) między XX-wiecznymi awangardami a współczesną poezją. Radykalność awangardy jest zdaniem Perloff powodem, dla którego jej rzeczywisty wpływ na późniejsze prądy literackie był co najmniej ograniczony.

Fakt, że działania awangardy nieczęsto były istotną inspiracją dla późniejszych artystów, wiąże się z tą jej cechą, jaką było odrzucanie wszelkich związków z przeszłością i tradycją. Kontynuowanie poetyki awangardy było zatem praktycznie niemożliwe: aby można było jakąś koncepcję poetycką nazwać awangardową, konieczne było jej zerwanie z przeszłością, rozumianą przez awangardzistów jako martwa i zabójcza dla inwencji twórczej<sup>31</sup>. Zerwanie z przeszłością oznaczało jednak równocześnie zerwanie z postulatami awangardowymi.

Odpowiedzią na tę sprzeczność, tkwiącą u podstaw awangardy, jest zdaniem Perloff koncepcja ariergardy. W przeciwieństwie do awangardy, ariergarda nie dąży do zerwania z przeszłością, traktując propozycje XX-wiecznej awangardy z szacunkiem graniczącym z podziwem. Ariergarda związana jest z awangardą, nie jest jednak jej bezpośrednim kontynuatorem ani też nie kształtuje się w opozycji wobec jej poetyki. Związek między tymi dwoma formacjami dobrze oddaje militarna metafora: awangarda jest formacją nie tylko prestiżową, ale i narażoną na największe możliwe straty. Jej działania – choć spektakularne – najczęściej nie ozna-

<sup>29</sup> Perloff ukazuje tę różnicę analizując ten sam artefakt, pojawiający się w zarówno w tekście *Pasaży*, jak i w pracach Duchampa, a mianowicie narzędzia robotników (*Tools used by Hausmann's workers*), por. M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 4.

<sup>30</sup> M. Perloff *The Dance of the Intellect* oraz *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press, Chicago 1991.

<sup>31</sup> M. Perloff *The Dance of the Intellect*, s. 55.

## Komentarze

czają wprowadzenia trwałej zmiany. Nowatorstwo i wysiłek podejmowany w celu zmiany określonego stanu rzeczy rzadko prowadzą do trwałego przedefiniowania zastanej rzeczywistości. Działania awangardy prawie zawsze kończą się zatem klęską.

By owa klęska nie była ostateczna, konieczne jest wsparcie ariergardy, która nie tyle ma zmieniać zastaną rzeczywistość, ile utrwać zmiany, jakie wprowadziła awangarda. Ariergarda ma zatem ratować to, co zagrożone i co zarazem – według już swoich własnych kryteriów – uważa za warte ratowania<sup>32</sup>.

Zanim postaram się wskazać, którzy twórcy są przez Perloff uznawani za ariergardowych i w jaki sposób koncepcja ariergardy zmienia tradycyjne rozumienie rozdziału między poetyką awangardową, modernistyczną i postmodernistyczną, warto poświęcić nieco uwagi sposobowi, w jaki Perloff definiuje ariergardę. Szczególnie interesująca może okazać się następująca definicja:

Działania ariergardy nie są zatem równoznaczne ani z powrotem do tradycyjnych form, w tym przypadku pierwszoosobowej liryki i lirycznej frazy, ani z czymś, co zwykliśmy określać jako postmodernizm. Ariergarda stara się raczej ożywić stworzony przez awangardę model – ale zachowując od niego odmiennosc.<sup>33</sup>

Tym, co decyduje o odmienności ariergardy i awangardy, nie są zatem ani czas, w którym funkcjonowały, ani też postulaty dotyczące poetyki. Ariergarda nie jest ani całkowicie wtórna, ani do końca nowatorska: jej rolą jest utrwalenie i ożywienie tego, co może okazać się twórczo płodne i co ma szansę przetrwać. W przeciwieństwie do awangardy, ariergarda działa o wiele bardziej praktycznie: nie tylko nie odcina się od przeszłości jako źródła inspiracji, ale także nie lekceważy możliwości stworzenia nowej tradycji, która zdoła oddziaływać na następne pokolenia twórców.

Modernistyczni twórcy, tacy jak Ezra Pound i Thomas Stearns Eliot należą zatem, według koncepcji Perloff, do ariergardy, są formacją, która zapewnia ciągłość poetyki, chroniąc zarówno przed radykalnym zerwaniem, jak i przed skostnieniem. Zwłaszcza późna twórczość Pounda jest, zdaniem Perloff, przykładem ariergardowej strategii. Chociaż w książce poświęconej w całości badaniu poezji Pounda oraz zapoczątkowanej przez niego tradycji Perloff nie stosuje jeszcze określenia „ariergarda”, już wtedy zauważa, że o wyjątkowości *Cantos* decyduje ich eklektyczny charakter:

Eklektyczna natura *Cantos*, ich zdolność do wchłonięcia każdego rodzaju materiału i zasympilowania wielu głosów, jest bardziej zrozumiała, gdy czyta się tekst Pounda przeciw, na przykład *Satyrykonowi* [...] niż kiedy Poundański „poemat zawierający historię” jest porównywany do *The Prelude of the Song of Myself*.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 53.

<sup>33</sup> Tamże, s.58.

<sup>34</sup> M. Perloff, *The Dance of the Intellect*, s. 22.

## Tabaszewska Nieoryginalna ariergarda

Poeci ariergardy nie są związani ani przez awangardowy nakaz odrzucenia wszystkiego, co należy do przeszłości, ani przez tradycyjne dążenie do wpisania się w określony kanon. Ariergarda konstruuje pomost między tradycją a awangardą, narzucając nowe kryteria wartościowania poetyki. Współczesność, do której zwraca się ariergarda, nie jest już współczesnością, którą tworzy się przez zerwanie z przeszłością, lecz możliwością wyboru z tradycji literackiej (do której w tym przypadku należy również awangarda) tego, co w danym momencie aktualne. Dlatego też Perloff wskazuje, że zarówno poglądy Eliota na temat relacji między tradycją a talentem indywidualnym oraz dążenie Pounda do wykreowania własnej współczesności (do której należy w największym stopniu Appolinaire)<sup>35</sup> stanowią przejaw kształtowania się ariergardowego światopoglądu. Ów światopogląd umożliwia pogodzenie różnych, na pozór sprzecznych postulatów awangard i tradycyjnej poezji, umożliwiając zarazem ariergardowemu twórcy swobodny wybór tego, co warte przechowania i ocalenia.

### Współczesna ariergarda – Susan Howe *The Midnight*

W *Unoriginal Genius* Perloff analizuje kilkanaście współczesnych przykładów poezji, którą można uznać za programowo nieoryginalną i wpisującą się w nurt ariergardy. Badaczka szczególnie wiele uwagi poświęca pracom Johna Cage'a, Yoko Tawady, Caroline Bergvall, Susan Howe oraz artystom z kręgu *Oulipo*. Chociaż wszystkie przeprowadzone przez badaczkę analizy warte są uwagi, ja na zakończenie tego artykułu chciałabym pokrótce opisać tylko jedną z nich, poświęconą pracy *The Midnight* Susan Howe.

Tekst Susan Howe stanowi niezwykle interesujący przykład wykorzystania wcześniej wzmiankowanych technik, jest on bowiem zbiorem składającym się z bardzo różnorodnych fragmentów, zarówno wizualnych, jak i dokumentalnych, lirycznych, prozaicznych etc. Mimo zróżnicowania tekstu, który łączy tak odległe stylistycznie i funkcjonalnie elementy, jak zdjęcia, listy, fragmenty tradycyjnych pieśni, wspomnienia przedstawione w sposób sugerujący dokumentalną narrację, fragmenty wierszy (szczególnie Williama Butlera Yeatsa), notatki naniesione na wiersze, pieśni, fragmenty adresownika, czy wreszcie liryczne frazy pisane przez samą Howe, Perloff uznaje go za tom poetycki<sup>36</sup>.

*The Midnight* pozostaje całkowicie niejednolite stylistycznie, nie zawiera żadnych wskazówek dotyczących tego, w jaki sposób można je czytać ani też sugestii dotyczących tego, czy istnieje jakaś nić łącząca poszczególne części. Dopiero analiza wszystkich fragmentów pokazuje, że można odnaleźć coś, co je łączy – tym jednoczącym elementem jest postać Mary Manning, matki Susan Howe. Historia życia Mary Manning, irlandzkiej dziewczyny, która decyduje się na emigrację do USA i próbuje rozwijać swoją pasję, jaką jest śpiewanie, nie jest jednak opowiadana

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 99-100.

ani w sposób linearny, ani spójny. W tekście brak jest także jednoznacznego sygnału, potwierdzającego słuszność interpretacji opierającej się na założeniu, że postać Mary Manning związana jest w jakiś sposób z wszystkimi elementami tomu, lub też że wszystkie elementy tomu w jakiś sposób służą przedstawieniu historii irlandzkiej emigrantki.

W tomie odnajdujemy raczej ślady wskazujące, że na przykład zdjęcia (czasem podpisywane, nigdy jednak niekomentowane) należą do Manny Manning lub też ją przedstawiają, a fragmenty poematów Yeatsa są istotnym punktem odniesienia, gdyż przywołują wspomnienia Irlandii, niż konstrukcję pozwalającą na prześledzenie, w jaki sposób kreowana jest historia życia bohaterki tomu. Szczególnie interesujący wydaje się fakt, że spora część pracy sprawia wrażenie swobodnego zbioru, archiwum, w którym umieszczone zostały fragmenty rodzinnej historii, historii, wpisującej się także w nieco szerszy kontekst kulturowy, jakim jest problem emigracji i nowego kształtowania tożsamości przez pierwsze pokolenia irlandzkich emigrantów w okresie międzywojennym.

Archiwalne konotacje wzmagane są przez tendencję Howe do konstruowania bardzo suchych, dokumentarnych notek, opisujących jakieś istotne wydarzenia z życia jej matki. Podobnie wplatanie wspomnień osób, które nie są emocjonalnie związane z rodziną bohaterki sprawia wrażenie próby zachowania bezstronności. Tekst Howe, podobnie jak archiwum, gromadzi, ale już nie komentuje zebranych dokumentów. Jednym możliwym komentarzem do jednego fragmentu jest następny fragment, czasem pomagający zrozumieć zamieszczone zdjęcie czy notatkę<sup>37</sup>, czasem zaś sprawiający wrażenie całkowicie niezwiązanego z poprzednimi częściami.

*The Midnight* nie jest jednak całkowicie pozbawione elementów ekspresyjnych, lirycznych czy nostalgicznych. Wręcz przeciwnie, tekst stale oscyluje między fragmentami dokumentarnymi, zapożyczonymi partiami lirycznymi i komentarzami oraz liryką tworzoną przez Howe. Wydaje się, że tekst ten to próba takiego opowiedzenia konkretnej historii, które jest zarazem polemiką z utrwaloną konwencją przedstawiania wspomnień. Jak zauważa Perloff, *The Midnight* to nie ekspresja irlandzkiej nostalgii i „podróż wspomnień”, ale próba konfrontacji z przekonaniem, iż wspomnienia wymagają mityzacji. Jak bowiem zauważa badaczka, to, co wartościowe, domaga się nie legendy, ale faktów<sup>38</sup>. Cytaty z Yeatsa służą zatem nie tyle budowaniu nostalgicznego klimatu, ile stanowią kontrpunkt poetyckiej strategii Howe: stylistyka autora *Snów o dzieciństwie i młodości* nie jest przez współczesną po-

---

<sup>37</sup> Dobrym przykładem takiej techniki jest zestawienie na jednej stronie zdjęcia młodej Mary Mannings z fragmentem odręcznie pisanego adresownika, zawierającym numery telefonów do Aer Lingus i Audio Ears. Tym, co skłoniło Mary Mannings do emigracji i co pozostało dla niej ważne do końca życia, była pasja muzyczna – pasja, której waga jest przez Howe ukazywana za pomocą tak subtelnych wskazówek, jak najważniejsze numery telefonów z adresownika starszej już kobiety. M. Perloff *Unoriginal Genius*, s. 117.

<sup>38</sup> Tamże, s. 115.

etkę całkowicie odrzucana, ale – zgodnie z ariergardową strategią – służy zbudowaniu nowego, nieoryginalnego języka poetyckiego, który zachowując pierwotną obrazowość, stworzy zarazem pole do powstania koncepcji poezji jako tego, co porusza wyobraźnię nie przez „magię słowa”, ale próbę sprostania rzeczywistości<sup>39</sup>.

*The Midnight* jest zatem – podobnie jak wzmiankowane już inne teksty poetyckie – nieoryginalne. Czy jednak, jak sugeruje Perloff, można uznać je za genialne w tym samym stopniu i w ten sam sposób, w jaki za genialne uznaje się *Ziemię jałową* lub *Cantos*? Oczywiście odpowiedź na to pytanie zależy od tego, jak określimy genialność. Badaczka, jednoznacznie stojąc na stanowisku, iż wszystkie omawiane przez nią przykłady można uznać za genialne, podkreśla, że genialność nie jest efektem narzuconej oryginalności, ale pracy nakierowanej na połączenie pozornie sprzecznych postulatów: zachowania ciągłości poetyki oraz takiego uformowania poematu, by mimo konstruowanej sieci intertekstualnych nawiązań, mimo czerpania i kompilowania czasem całkowicie odmiennych fragmentów i poetyk, w dalszym ciągu pozostawał on indywidualny. Owa indywidualność nie jest zatem – jak chcieli romantyczni lub jeszcze modernistyczni poeci – związana z ekspresją, ale z wyborem i umiejętnością stworzenia takiej konstrukcji, której „nieoryginalność” umożliwi wykreowanie tradycji poetyckiej.

Nieoryginalność jest zatem równoznaczna ze stosowaniem strategii ariergardy. Owa strategia umożliwiając zbudowanie pomostu między praktykami awangardy, modernistycznym „wysokim poematem”, a postmodernistycznym dążeniem do intertekstualności, stanowi zarazem interesujący przykład nurtu poetyckiego, który podważa możliwość ścisłego rozgraniczania modernizmu i postmodernizmu, po raz kolejny prowokując pytanie o charakter współczesnej literatury. Choć Perloff wyraźnie wskazuje, że nieoryginalność oraz ariergardowa strategia stanowią najważniejsze cechy współczesnej poezji – owo pytanie pozostaje, także dla badaczki, w dalszym ciągu otwarte.

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 117.



Komentarze

## Abstract

**Justyna TABASZEWSKA**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### **Unoriginal arrière-garde. Marjorie Perloff's concept as an attempt at the diagnosis of the state of contemporary poetry**

The aim of the article is to present most important postulates of Marjorie Perloff, especially the notion of "unoriginality" as presented in her book *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. The crucial element of the article is a critical analysis of the notion of the arrière-garde defined as a formation which – despite heading towards experiment – does not aim at breaking off with the past, transforming the achievements of the 20<sup>th</sup> century avant-gardes. The strategy assumed by the arrière-garde allows to bridge the gap between the practices of the avant-garde, postulates of Modernism and Postmodernist aspiration for intertextuality. Perloff's idea provokes to pose questions concerning the possibility of – and reason behind – a strict division between Modernist and Postmodernist practices, as well as provides an indirect answer to the dispute on the character of contemporary poetry.