

ANDRZEJ JAROSZYŃSKI
Katolicki Uniwersytet Lubelski
Lublin

Poezja bez granic. Ania Walwicz

Australijska literatura w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku uległa gwałtownym wpływom twórców wywodzących się z fali emigrantów przybyłych z Europy pozabrytyjskiej oraz Azji w latach czterdziestych i pięćdziesiątych tegoż stulecia. Drugie pokolenie tych emigrantów stworzyło nurt literatury (zwanej etniczną, multikulturową, transkulturową czy postkolonialną) skierowanej przeciwko dominującej kulturze angloceltyckiej, a jednocześnie często spokrewnionej z procesami buntu feministycznego.

Wśród wybitnych australijskich poetów należących do tej generacji troje pochodzi z Polski: Peter Skrzynecki, Alex Skovron i Ania Walwicz. Przybyli oni do Australii jako dzieci. Ich dalsze losy i twórczość literacka ilustrują jednakże trzy różne tradycje i wybory artystyczne.

W Polsce znany jest w zasadzie tylko dorobek Petera Skrzyneckiego¹. Do Australii dotarł on w 1949 roku jako trzyletni chłopiec z matką Ukrainką

¹ Przekłady pojedynczych wierszy Skrzyneckiego można znaleźć w antologiach poezji australijskiej: *Billabong: poezja australijska*, wyb. i przeł. L. Amber, Warszawa 2001, *Miasto domu: współczesne głosy w poezji australijskiej. The city of home: contemporary voices in Australia poetry. A bilingual anthology*, wyb., wstęp i oprac. T. Shapcott i R.J. Reisner, Poznań 2003 oraz w kwartalniku artystyczno-literackim „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 3–4/2000. Przede wszystkim ukazał się w Polsce obszerny dwujęzyczny wybór poezji Petera Skrzyneckiego *Stary świat – nowy świat. Old world – new world*, przeł. M. Łacek, Kraków 2009. W polskim tłumaczeniu ukazały się też utwory prozatorskie tego autora: *Wróbli ogród (The sparrow garden)*, 2004, przeł. M. Łacek, wstęp B. Faron, Kraków 2007 i *Bezdomne psy (The wild dogs)*, 1987, przeł. M. Łacek, Kraków 2005. Bolesław Faron w książce *...z podróży* (Kraków 2007) przedstawił sylwetkę i twórczość P. Skrzyneckiego. W 2012 r. ukazał się wywiad pt. *Trauma może i były, ale nigdy się nie skarżyłem. Peter Skrzynecki* przeprowadzony przez Marka Paryża w kwartalniku naukowo-literackim „Tekstualia: Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe”, nr 2/2012.

i ojczymem, polskim robotnikiem. Został wychowany w tradycyjnej polskiej kulturze. Skrzynecki stał się jednym z pierwszych przedstawicieli nurtu literatury etnicznej na antypodach. Jego poemat *Immigrant Chronicle (Kronika imigranta)* – obowiązkowa lektura szkolna – oraz liczne powieści przedstawiają proces wrastania imigrantów europejskich w życie i kulturę nowej ojczyzny – Australii. Losy emigrantów z Polski są w utworach Skrzyneckiego związane z kulturą chłopską, pełną narodowej symboliki i narracji. Nic też dziwnego, że osoba i dorobek tego autora cieszą się uznaniem w środowisku australijskiej Polonii.

Z kolei Alex Skovron – urodzony w Chorzowie w 1948 roku, w rodzinie Żydów ocalałych z Holocaustu – pojawił się w Australii w 1956 roku. Poezja Skovrona należy do nurtu erudycyjnego osadzonego w wysokiej kulturze i sztuce europejskiej. Częstym motywem w jego utworach jest pamięć o dramacie Holocaustu. Skovron nie jest zaliczany do nurtu etnicznego. To jeden z niewielu twórców pokolenia nowych Australijczyków, którzy znaleźli swoje miejsce w wysokiej kulturze australijskiej bez odwoływania się do świata nowych imigrantów. Dorobek tego artysty nie jest znany ani w Polsce, ani wśród Polaków w Australii.

Z tej trójki współczesnych australijskich poetów postać i twórczość Ani Walwicz jest chyba najbardziej oryginalna i wyjątkowa, a jednocześnie najbardziej kontrowersyjna i najszerzej omawiana na forum literatury i sztuki w Australii. Jej dorobek uwzględniony został nawet w „kanonicznej publikacji” *Cambridge History of Australian Literature* (2009). Autorka ta posiada również – jako jedyna z wymienionej trójki – biogram w *Who's Who in Twentieth-Century World Poetry* (2000). Tekstom Walwicz poświęcony jest osobny rozdział w rozprawie naukowej na temat prozy dwudziestego wieku (Liddel 2002). Dlatego też przedstawienie poezji Ani Walwicz polskiemu czytelnikowi wydaje się zasadne i użyteczne dla odbiorcy zainteresowanego kulturą Australii.

Ania Walwicz urodziła się w Świdnicy Śląskiej w 1951 roku w rodzinie inteligenckiej polskich Żydów przybyłych po wojnie z Wileńszczyzny. Do Australii wyemigrowała wraz z bliskimi w 1963 roku. W nowym kraju nie pozostawała w kręgu polskiej tradycji i polskiego języka, nie uczestniczyła także w życiu polonijnym. Jej język polski, jak wyznała w wywiadzie dla polskiego odbiorcy, „jest archaiczny, przestarzały, jakby zatrzymał się w 1963 roku” (Krakowiak 2013, 2). Mówiąc o wykształceniu otrzymanym przed wyjazdem do Australii, wspomina także o „polskiej (sic!) bajce z dzieciństwa pt. *Konik Garbusek*” (Krakowiak 2013, 3). W Australii Ania Walwicz otrzymała –

jak na ówczesne warunki – bardzo solidne wykształcenie. W 1976 roku ukończyła Victorian College of the Arts w Melbourne, a w 1984 roku uzyskała stopień magistra w zakresie języka i literatury angielskiej w Melbourne University.

Walwicz debiutowała utworem *Little Red Ridding Hood* w lewicowym magazynie literackim „Overland” w 1979 roku (Walwicz 1979, 36). Jej dorobek literacki obejmuje zbiór wierszy *Writing* (1982, drugie wydanie – 1989), dwie powieści poetyckie *red roses* (1992) i *Boat* (1999), poematy *Body* (1999) i *Elegant* (2013) oraz tomik wierszy zebranych *Palace of Culture* (2014). Utwory Walwicz były zamieszczane w przeszło dwustu antologiach, pismach literackich i almanachach w Australii i poza nią. Pisała także sztuki teatralne: *GirlBoy*, *Elegant*, *Telltale*, które zostały wystawione w Melbourne w latach osiemdziesiątych. Opera *Diana* z jej tekstem miała premierę w 2001 roku w Sydney.

Poetka prezentowała również swoje prace plastyczne na dziesięciu wystawach indywidualnych i kilku zbiorowych. Niektórym z nich towarzyszyły jej własne teksty poetyckie. Długa jest też lista występów parateatralnych i spotkań autorskich na festiwalach sztuki w Australii, Azji i Europie. Wiersze Walwicz były również publikowane w wydruku wielkoformatowym oraz w postaci autorskich nagrań CD (ostatnia płyta *Voiceprints* pochodzi z 2010 roku).

Od połowy lat osiemdziesiątych artystka prowadzi zajęcia z twórczego pisania (*creative writing*) na uczelniach australijskich. W roku 1990 otrzymała nagrodę premiera stanu Wiktorii za książkę *Boat*. Pisarka mieszka od wielu lat w Melbourne, gdzie prowadzi kursy dotyczące poezji i prozy oraz mitów i symboli na prestiżowym uniwersytecie The Royal Melbourne Institute of Technology.

Niewątpliwie postać Ani Walwicz należy do wąskiego grona najbardziej znanych i cenionych autorów współczesnej sztuki awangardowej w Australii. Ta wysoka pozycja, a także obecność na listach lektur szkolnych i uniwersyteckich, została zapoczątkowana przez jeden z pierwszych opublikowanych utworów – *Australia* (Walwicz 1981, 90–91). Wiersz ten należy do ikonicznych tekstów we współczesnej literaturze australijskiej i jest stale obecny w większości standardowych antologii. *Australia*, obok *otwieram*, jest też jednym z dwóch utworów zamieszczonych w antologii *Miasto domu: współczesne głosy w poezji australijskiej* (Shapcott 2003). Oprócz wymienionych tłumaczeń, krótkiego omówienia tego pierwszego w artykule Norberta H. Plaza (Plaz 2004) oraz wywiadu opublikowanego na blogu Małgorzaty Krakowiak (Krakowiak 2013) trudno jednak doszukać się obecności australijskiej poetki w Polsce.

Australia, krótki poemat prozą, jest całkowitym zaprzeczeniem, niejako odwrotnością, oficjalnego, optymistycznego, znanego także z reklam turystycznych wizerunku Australii. Jest nieprzerwanym monologiem pełnym oskarżeń, a nawet inwektyw pod adresem kraju na antypodach. Najbardziej obrazoburczym elementem tego poetyckiego protestu jest australijska przyroda: „ty wielkie brzydactwo...”, „wypalona skorupa...” „pustkowie, plaża, plaża, plaża”, „droga, droga, drzewo, drzewo”. Następnie pojawia się lista określeń australijskiej cywilizacji: „głupie, kretyńskie miasto, brudne...”, „głupie centrum handlowe, brzydkie domy i ich wnętrza, „cisza niedzielna... martwa noc”, imitacja i wtórność². Wreszcie przeciętni, nieokrzesani, zniewoleni pracą, odrętwiali ludzie, bez wyobraźni i ambicji. Nadawca tej litanii znieważeń – przypominających *Skonyt* Allena Ginsberga – oskarża w sposób szczególnie mieszkańców Australii o ksenofobię: poniżanie i ignorowanie obcych, a jednocześnie przeciwstawia tę zniechęconą krainę utraconemu krajowi pełnemu życia.

Rozgłos, jaki zyskał wiersz *Australia*, i jego atrakcyjność wypływają z połączenia prostego i jednoznacznego przekazu z językiem łatwo dającego się określić lirycznego „ja”. Poetka wciela się bowiem w postać samotnej, zbuntowanej nastolatki-dziecka, wyobcowanej w nowym środowisku, ale z zachowaną pamięcią o byłej ojczyźnie. Walwicz wprowadza motyw zamiany ról, bardzo typowy dla jej poezji. Dziecko-nastolatek przybiera maskę – rolę autora protestu. Tym samym pozytywny stereotyp dorosłych na temat Australii jest zastąpiony przez stereotypowe wyobrażenie o tym kraju zbuntowanego dziecka.

Zabieg widoczny jest doskonale w języku: proste i krótkie zdania wykrzyknikowe i równoważne, wypowiedziane infantylną, nieraz niepoprawną angielszczyzną (na przykład: „you like one another”), charakterystyczną dla mowy niedawno przybyłych imigrantów; nieuporządkowany potok zdań jest zapisem monologu w mowie potocznej, pełnej powtórzeń, z użyciem drugiej osoby („ty”) jako adresata protestu, który nie ma ani początku, ani zakończenia. Poetka po ponad trzydziestu latach tak spogląda na swój wiersz:

Napisany został jako sarkastyczna i ironiczna odpowiedź na wczesne dyskusje i twierdzenia na temat wielokulturowości, jakie wypowiedzane były przez autorów migracyjnych, którzy wielbili Australię w poddań-

² Tłumaczenie wiersza *Australia* na język polski: Ewa Hornowska (Shapcott 2003, 229). Tłumaczenie pozostałych utworów i fragmentów krytycznych: Andrzej Jaroszyński.

czym geście wdzięczności i samoabnegacji. Dlatego stworzyłam ten protest, opozycyjną deklarację (...) (Krakowiak 2013, 1).

Wydaje się, że bunt nastolatki imigrantki wskazuje na typowy dla poetki element odmowy bycia dojrzałym, ukształtowanym, racjonalnym. Walwicz pociąga raczej stan niedojrzałości dziecka i nastolatka, stan buntu, nieskrępowanej wolności pozwalającej przebywać w świecie fantazji, emocji, marzeń w sposób nieuporządkowany i przypadkowy. Ta „niższa sfera”, o której pisał Witold Gombrowicz, stoi w opozycji do wytworzonej hierarchii świata kultury oraz norm społecznych i otrzymuje w jej poezji formę niedojrzałego, „niższego” języka, jakby „zamrożonego” na etapie mowy dzieciństwa i niedojrzałości.

Wiersz *Australia* jest jeszcze w pełni komunikatywny, zachowuje podstawowe zasady gramatyki i interpunkcji, a nade wszystko można w nim wyróżnić wyraźny podmiot liryczny i adresata wypowiedzi. Wydany rok później tomik *Writing* (1982) zwiastuje już bardziej skomplikowany, bardziej „walwiczowski” styl prozy poetyckiej czy prozatorskiej poezji. Tematycznie najbardziej zbliżony do słynnej *Australii* jest wiersz *Poland* (Walwicz 1982a, 37). Należy on – podobnie jak *so little, New World* z tego zbioru oraz nieco późniejszy utwór *Europe* z 1985 roku – do grupy tekstów, które są próbą konfrontacji starego kraju z nowym, nowo przybyłego z przeszłością i obecnym środowiskiem.

Wiersz *Polska* można by określić jako poetyckie „pożegnanie z ojczyzną”, gdyby określenie to było adekwatne do słownictwa autorki. Tekst ten jednakże pozbawiony jest jednoznaczności – tak jak miało to miejsce w przypadku *Australii*. Kraj pochodzenia – Polska (pisany wyjątkowo przez duże „P”) – jest, z jednej strony, tylko miejscem na mapie, nazwą. Pamięć o niej to tylko ocalałe strzępy, drobiazgi, które stają się zmyśloną historią. Z drugiej strony – to wspomnienia dziecka o utraconym kraju, którego dorosły już nie doświadcza. Dawne „ja”, stworzone tam, daleko, już nie istnieje i nie ma racji bytu w nowym miejscu. Polska jest więc krainą odrzuconą, nieistniejącą, a jednocześnie obszarem wyobraźni, wspomnień i podświadomości. Jak pisze Lyn McCredden: „Głównym chwytem [w tym utworze – A.J.] jest to, iż dorosły podmiot »ja«, który nie chce opowiadać bajeczek, czyni to bardzo elokwentnie, dramatyzując swoją niemożliwą, jednakże konieczną ucieczkę z Polski” (McCredden 1996, 236). Poetka w cytowanym wcześniej wywiadzie z Małgorzatą Krakowiak mówi:

Wiersz *Polska* dał mi możliwość testowania takich kwestii jak tożsamość, pamięć, utracony kraj, okres dzieciństwa, ulotność życia, niemożliwość odzyskania, powrotu, ożywienia albo nawet uchwycenia istnienia w ramach języka, obrazu. (...) Polska jest właśnie tym utraconym krajem, do którego nie można już wrócić, chociaż to nie ma żadnego związku z prawdziwą Polską (...) (Krakowiak, 2013).

Ciekawe jest porównanie dwóch utworów o wyobrażeniach obu ojczyzn: Australii i Polski. W pierwszym jednoznaczne odrzucenie i protest budowane są przez zbuntowaną, niewykształconą nastolatkę, rzuconą w obcą przyrodę i obcą kulturę. Wiersz *Polska* jest bardziej dwuznaczny i wyrafinowany, stwarzający różne interpretacje, od odrzucenia obrazu kraju utraconego do nostalgii za nim. Należy on także do jednego z najbardziej poważnych, najmniej sarkastycznych czy obrazoburczych tekstów w dorobku Walwicz. Pisany prostym, ale poprawnym językiem, składającym się z krótkich zdań o charakterze wyznań lub wspomnień wypowiedzianych przed samym sobą, jest rodzajem poetyckiej spowiedzi. W obu utworach jednakże Walwicz odżegnuje się od świadomości zbiorowej, zbudowanej przez dojrzałą kulturę i wyrażonej językiem literackim. Tworzy w ten sposób miejscami infantylny, „niższy”, ale emocjonalnie wiarygodny obraz swojej świadomości osobistej, będącej w opozycji do tej powszechnej i narzuconej.

Można by zatem zaryzykować stwierdzenie, że „walwiczowska” *Australia* jest odwrotnością, zaprzeczeniem, swoistą indywidualną interpretacją hymnu australijskiego *Advance Australia Fair* (*Naprzód, piękna Australio*), który zachwala młody, dynamiczny naród podążający uczciwą drogą i zmierzający dzięki ciężkiej pracy do coraz lepszego jutra, naród korzystający z darów natury – niezwykle pięknych i obfitych. Podobnie odrzucenie pierwszej „ojczyzny” w wierszu *Polska* można by nieco ironicznie odnieść do słów polskiego hymnu: „Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy my żyjemy”. Walwicz zdaje się temu zaprzeczać: moja Polska zginęła, ale ja żyję (lub: dzięki temu ja żyję).

Do grupy wierszy dotyczących zderzenia dopiero co przybyłych z nową kulturą, przeszłości z terażniejszością, starego języka z nowym należą takie utwory jak: *so little* (*tak mali*), *no speak* (*nie mówić*), *wogs* (*bambusy*), *translate* (*tłumaczyć*), *New World* (*Nony Świat*) i *Europe* (*Europa*). Poemat *so little* rozpoczyna się przywołaniem dziecięcej fantazji o wszechwładnych rodzicach, szczególnie ojcach, którzy „byli tak wielcy, mogli wszystko uczynić (...) mój ojciec był najwyższym na świecie” (Walwicz 1982e, 18). Natomiast „tutaj byliśmy niczym”. Najpierw rodzice, potem dzieci stają się coraz mniejsi, coraz mniej

ważni. Ich społeczna niemoc w nowym kraju powoduje ich skarlenie fizyczne, a także językowe. Z kolei w wierszu *wogs* z tego samego okresu (Walwicz 1982d, 16–17) liryczne „ja” przybiera postać drugiej strony, jakby zbiorowej opinii publicznej kraju przyjmującego, i wylicza stereotypowe uprzedzenia rasowe, obecne jeszcze niedawno w Australii w stosunku do imigrantów z pozabrytyjskiej Europy, Afryki i Azji, których nazywano właśnie obraźliwie *wogs*. Utożsamienie się z głosem niewykształconego, prostackiego i zstraszonego tłumu jest oczywiście ironiczne i przewrotne, co widać wyraźnie, gdy porówna się ten utwór chociażby z wierszem *Australia*.

Bardziej autobiograficzny charakter ma utwór *New World* (Walwicz 1982b, 67), lecz i w nim zawarta jest pewna gorycz, naśmiewanie się z naiwnej wiary w nowy świat:

Jestem nowo narodzona. Jestem nowa. Zupełnie nowa. Ja. Nowa. Nieważne co stało się kiedyś. Nowa. Ja jestem nowa. Będę zaczynać nowe życie. Jechać do nowego kraju. Robić wyraźną. Kreskę. Z moją przeszłością.

I'm newborn. I'm new. Brand new. New. Me. I'm new. It doesn't matter what happened before. New. I'm new. I'm going to start a new life. Go to a new state. Make a clean. Break. With my past (Walwicz 1982b, 67).

Pewną kontynuacją tekstu o Polsce jest fragment poetyckiej prozy *translate* w tomie *Boat* (Walwicz 1999, 83). Autorka umieszcza w nim polskie wyrazy, co będzie stałym zabiegiem ukazującym obcość języka angielskiego, ale równocześnie nieadekwatność i obciążenie językiem przeszłości, który ciągle, w sposób niekontrolowany, powraca:

polskie słowa nie odpowiadają odchodzą do widzenia na zawsze potem znowu do zobaczenia znowu do widzenia ciao wracają małymi literami drukowane w mojej głowie schowane w szufladach odstawiane wracają jedno po drugim ten facet koleś Jacek malarz pokojowy malarz pokojowy będzie malować mój dom...

polish words don't answer they go away goodbye forever then see you again do widzenia ciao they return little letters typed in my head hidden in drawers put away they return bit by bit ten facet fellow painter Jacek malarz pokojowy house painter is going to paint my house... (Walwicz 1999, 83).

Jednocześnie znajomość drugiego języka stanowi pewną przewagę nad władającymi tylko językiem angielskim („będę mówić po polsku w tramwaju i obgadywać ludzi”).

Obecność porzuconego języka jest pośrednio widoczna w wierszach kreowanych w łamanej, dziecięcej angielszczyźnie. Ilustruje to dobrze początek *no speak* (Walwicz 1982c, 92):

nie mówić po angielsku przepraszam gdzie ulica jana gdzie jest gdzie
proszę bilet i sześciopensówka wymień co to pies co to dom marysia ma
psa i dom

i no speak English sorry where is john street where it is where please
ticket and sixpence name what is dog what house mary has a dog and a
house (Walwicz 1982c, 92).

Utwór *Europe* (Walwicz 1985, 195), zamieszczony w jednej z pierwszych antologii literatury multikulturowej pod redakcją Petera Skrzyneckiego, jest przewrotnym zestawieniem potraw, dań, przedmiotów charakteryzujących różnorodność Europy, wziętych jak gdyby z przewodników turystycznych, ale także z urywków wspomnień i snów. Jednocześnie osoba mówiąca staje się dzieckiem, dla którego owe „kulinarne obrazki” istnieją w jego żywej pamięci i są cenniejsze niż nowy świat. „Ja” liryczne w pogoni za przedmiotami z utraconej Europy raz jest kobietą („perfumy *soi de paris* na moim przegubie”), kiedy indziej mężczyzną. „Europa jest we mnie” – te słowa, często powtarzane, utrwalają wizerunek kogoś, kto kreuje własną Europę z fragmentów kultury masowej i sennych wyobrażeń, ale tak stereotypowych i naiwnych, że wydaje się czynić to dla zabawy i gry ze sobą i czytelnikiem, gry, w której parodia i nostalgia ciągle nawzajem się podważają (McCredden 1996, 238).

red roses (1992) to niezwykła powieść poetycka, o której autorka mówi w jednym z wywiadów:

red roses jest inspirowaniem relacji z matką, poprzez wszystkie wyobrażenia, wszystkie przedmioty projektowane na te obrazy, które są przepelnione matką. W ten sposób inne wyobrażenia są traktowane jako te, które kształtują więź z matką (Walwicz 1992b, 826).

Utwór rozpoczyna się kołysanką śpiewaną podmiotowi, który rodzi się: „wychodzi z tunelu, ciemnego tunelu” (Walwicz 1992, 4). Ten rodzaj początku „semiotycznego” życia jest też początkiem 214 stron nieuporządkowanego języka, nierespektującego reguł składni i interpunkcji, aż do momentu, gdy „ona znika” (214). Tekst niejako stwarza matkę poprzez zamianę ról córki i matki, które alternatywnie tworzą fikcyjną rzeczywistość. Wymyślając „biografię matki z tego co powiedziane” (79), narracja łączy fragmenty

scenariuszy filmowych i telewizyjnych, listów, folkloru żydowskiego, rymowanek, bajek, a także teorii literatury. Wśród bajek opowiadanych przez matkę jest ta, która mówi o tym, że „króla zjadł pies, pazia zjadł kot, królową zjadła myszka, ale z cukru był król, z piernika paż, królowna z marcepana” (57). Jest to oczywiście – z drobną zmianą – cytat z polskiej kołysanki *Był sobie król*. Wprowadzenie tej dziecięcej literatury – podobnie jak wielu innych cytatów z kultury masowej – należy do typowych zabiegów Walwicz. Przez zastosowanie kilku poziomów wypowiedzi w jednym utworze poetka wzmacnia zagęszczenie sprzeczności i dodatkowo wprowadza element zabawy, gry między konstruowanymi podmiotami, a także między tekstem a czytelnikiem.

Walwicz kontynuuje tworzenie swojego świata i języka poetyckiego, poddając go dalszym modyfikacjom. *Boat* z 1999 roku jest zbiorem krótkich utworów prozy poetyckiej związanych z tematem przynależności i wykluczenia, bez wyraźnej linii narracyjnej. Tytułowa łódź, a właściwie metaforyczne łodzie, przewozi ludzi, różne tożsamości z jednego miejsca (języka) do drugiego. Owe zdarzenia, obserwacje, doświadczenia i gry językowe są jakby wypowiedziane w niezależnym języku, który posiada własne odniesienia i własnych narratorów. Zdaniem Johna Kinsella:

Nie jest to ani język angielski, ani polski, ale rodzaj kreolskiego (...), wędrujemy w tych poematach, potykając się o języki imigrantów w nowym otoczeniu lingwistycznym, co stwarza więzy podobne do tych między dzieckiem a przedmiotem, oczywiście z domieszką ironii (Kinsella 2013, 14).

Podczas ubiegłych dwóch dekad Walwicz w dalszym ciągu zajmowała się – poza twórczością parateatralną – pisaniem wierszy. W roku 1999 wydała poemat *Body (Ciało)*, w 2013 – *Elegant*, a w 2014 roku duży zbiór najnowszych tekstów poetyckich *Palace of Culture (Pałac kultury)*. Wśród utworów publikowanych w prasie literackiej zwraca uwagę *All Writing is Pigshit (Całe pisanie jest świńskim gównem)* (Walwicz 2013). Długi tekst, pisany bez interpunkcji i bez przestrzegania prawideł gramatyki, z typowymi powtórzeniami, należy do tych niewielu utworów, w których autorka obszernie cytuje opinie innych, w tym wypadku Antonina Artauda, aktora i teoretyka teatru okrucieństwa z kręgu surrealistycznego. Wiersz otwiera zdanie: „całe pisanie jest świńskim gównem antonin artur pisze że całe pisanie jest świńskim gównem une merde de cochon schweineri schweinhund arschgesicht świństwo świnią...”. I następny znaczący cytat: „ludzie którzy próbują zdefiniować to co dzieje się w ich głowach są świnią (...) wszyscy ci dla których słowa mają zna-

czenie”. W dalszej części tej konfrontacji ze słowami Artauda pojawiają się postaci profesora – idioty, który zachwala poetkę, a jednocześnie jej nienawidzi, a także ambasadora, który prosi o spotkanie i pozdrowia, nauczyciela, uczennicy, niejakej „ireny kowary”. Wszystkie one pełnią rolę przewrotnych komentarzy zarówno do przytaczanych opinii Artauda, jak i samej poetki, która w końcu powraca do „świńskiego miasta”: „szczęśliwa jak świnia mówią jak jestem inteligentna jestem jestem znowu znowu w ciemności z antonin artaud który powiedział”.

Ostatnio wydany tomik *Palace of Culture* składa się z pięćdziesięciu kilkunastu poematów tworzących rodzaj pamiętnika snów. Liam Ferney, w recenzji zamieszczonej w „Cordite Poetry Review” (Ferney 2013), słusznie zwraca uwagę na charakterystyczną dla poezji Walwicz zasadę destrukcji, przerywania; prawie każde słowo, fraza, linia są tak pomyślane, aby zarówno sugerować znaczenie, jak i je rozładowywać. Są one połączone z poprzednimi i następnymi, ale istnieją zupełnie niezależnie od kontekstu. Kluczowe wydają się słowa (cytowane za Spinozą), które otwierają wiersz *The language of desire* (Język pragnień):

tekst stwarza wir, bez celu i centrum, niewypełnione pragnienie, język, który rozlewa się bez realnego punktu dojścia, majaczenie, mowa bez logicznej formy i celu (...), wir języka bezustannie wzbiera i przetacza się w samym sobie (Walwicz 2013, 5–9).

Przedstawiony w tym fragmencie stosunek poetki do języka charakteryzuje nie tylko ostatni tomik, ale też całą późniejszą twórczość Ani Walwicz. Tytułowy wiersz *Pałac kultury* odnosi się raczej nie do realnego budynku, ale do jego śladu, odwołania w chaotycznym, ciągle przerywanym śnie. Chociaż utwór zaczyna się od umiejscowienia snu: „jadę tam w karocy karoca ca ca pałac wersalski ze złota...” („i drive there in carriage karoca ca ca palace of verailles gold built...”), to następnie przenosimy się do wspomnień z filmu, obrazu rzeki, mostu, metra moskiewskiego, aby zakończyć ten ciąg majaków tańcem i zapaleniem ognia. Często Walwicz wtapia w teksty pojedyncze słowa o intencjonalnie błędnej pisowni, np. *aks*, *frrom* czy *wirth*. To ostatnie można odczytać jako *worth* (warty) albo *with* (z), każde z nich pasuje do kontekstu. Utwory kontynuują nieprzerwany potok słów oraz charakterystyczne zamiany, mutacje podmiotów lirycznych. Owe zabiegi utrudniają w większym jeszcze stopniu niż w poprzednich tekstach podążanie za słowami i zmuszają czytelnika do ciągłych pauz, powrotów, aby móc poprawiać, tłumaczyć lub wybierać między znaczeniami.

Twórczość Ani Walwicz została poddana różnorodnym interpretacjom. Najbardziej radykalne omówienia wywodzą się z feministycznej teorii *écriture féminine*. Jest to szczególnie widoczne w publikacji Alison Barlett, w rozdziale traktującym o poezji Walwicz (Barlett 1998, 27–51). Z kolei Sneja Gunew (Gunew 1987, 1994) oraz Jennifer Strauss (Strauss 1993) dopatrują się w jej poezji głównie wątku migracyjnego, będącego sprzeciwem wobec dominującej w Australii kultury angloceltyckiej oraz odmową utożsamiania się z literaturą etniczną, która w zasadzie rejestruje proces asymilacji. Wątek feministyczny i etniczny łączy w omówieniu poezji Walwicz praca Anne Brewster (Brewster 1995, 78–93). Obu tym spojrzeniom często towarzyszą też odniesienia do teorii psychoanalitycznej. We wszystkich ujęciach społeczno-kulturowych indywidualny, eksperymentalny język artystki świadczy o zasadności i znaczeniu przyjętej perspektywy interpretacyjnej. Sama poetka przeciwstawia się używaniu wobec jej utworów takich określeń jak: literatura etniczna, feministyczna, konceptualna itd. Kategoryzacja ta zakłada bowiem przyjęcie wyraźnej tożsamości, trwałego punktu odniesienia i pewnego systemu wartości. Jedynym pojęciem uznawanym przez Walwicz jest poezja awangardowa (Walwicz 1992b, 819–838).

Jest jednakże rzeczą charakterystyczną, że owe interpretacje dotyczą wcześniejszego okresu twórczej działalności poetki. Wydaje się bowiem, że mimo eksperymentalnego języka utwory z lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych zawierają pewne sugestie, odniesienia do kreowanych postaci (dziecka, nastolatki, matki), a także miejsc (Australii, Polski, Europy) oraz procesów (narodzin, odrzucenia, wędrówki). Podmioty te ulegały mutacjom, dekonstrukcji, zamianom ról, ale mogły stanowić pewne pole do konfrontacji ze światem niefikcyjnym, rzeczywistym. Natomiast w miarę utraty chociażby sugestii znaczeń poszczególnych słów i fraz poezja Walwicz stawała się prawie niemożliwa do odcyfrowania. Jej recepcja przypomina coraz bardziej słuchanie muzyki atonalnej, odbiór poezji dźwiękowej (*sound poetry*) lub poezji graficznej. Powstaje też pytanie, czy język przekraczający granice znaczeń i gramatyki, zdeformowany, niemalże wykastrowany, miejscami automatyczny, będący zapisem snów i wybuchów hysterii, jest w stanie wywołać jakiekolwiek reakcje estetyczne lub zmusić czytelnika do aktywnej konfrontacji z tekstem? Poetka przyznaje, że czytanie jej wierszy nie powinno być miłe i przyjemne; „chce być autorem zdradzieckim, podstępny” (Walwicz 1992b, 821). Twórczość Walwicz prowokuje więc do pytań charakterystycznych dla poezji eksperymentalnej, a mianowicie: czy jest to w dalszym ciągu poezja?

Lektura dorobku australijskiej skandalistki literackiej może być także przyczynkiem do bardziej ogólnych rozważań dotyczących kondycji twórcy w zachodniej kulturze postmodernistycznej. Mam tu na myśli pojęcia *homo rhetoricus* i *homo seriusus* zaproponowane przez Richarda Lanhama (Lanham 1976), a następnie rozwijane przez Richarda Rorty'ego i Stanleya Fisha. *Homo rhetoricus* to człowiek bez wyraźnego „ja”, bez pojedynczego systemu wartości, ale z naturalną gotowością do zmiany orientacji, dla którego rzeczywistość nie jest przedmiotem badań, odkrywania, ale manipulacji. „Rzeczywistość jest tym, co uważane jest za rzeczywistość, co jest użyteczne” (Lanham 1976, 4). Dla „człowieka retorycznego” język jest narzędziem tworzenia, jeśli to potrzebne, wbrew jego naturalnym cechom. Jego „uwagę skupia przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie warstwa werbalna, same słowa, a nie idee” (Lanham 1976, 4). Bawi się swobodnie językiem i nie uznaje w nim żadnych świętości. Zabawa i zaspokajanie przyjemności należą zresztą do jego podstawowych cech. Jest osobą żyjącą często w opozycji do istniejących norm społecznych i kulturowych. Zaprzeczeniem „jest człowiek poważny”, posiadający silne centralne „ja”, uznający jedyną prawdę o świecie, znaczenie komunikacji z innymi poprzez wspólny język. Jest on osobą zintegrowaną ze społeczeństwem, podkreśla znaczenie tradycji i instytucji kultury formalnej. Jeśli *homo rhetoricus* przypomina postać błazna ze słynnego eseju Kołakowskiego, to *homo seriusus* – kapłana (Kołakowski 1959).

Homo rhetoricus we współczesnej kulturze osiągnął status podobny bogom: stojąc z daleka od rzeczywistości, wybiera z niej te fragmenty, te role, które mu odpowiadają. Najważniejsze w nim wydaje się to, że „poprzez badanie dostępnych narzędzi przekonywania w określonej sytuacji, wypróbowuje je, a gdy zaczynają mu pasować, staje się nimi” (Fish 1995, 208).

Sylwetka artystyczna i twórczość Ani Walwicz dobrze ilustrują postawę *homo rhetoricus*. Jej poezja pozbawiona ojczyzn, zakorzenienia w rodzinie, historii, niepewna lub odżegnująca się od wyraźnych ról społecznych i tradycji, tworzy różnorakie tożsamości dla samego procesu artystycznego, dla przygody z samą sobą. To właśnie sztuka tworzy jej osobowość, zarówno artystyczną, jak i własną. Jest to jednakże „osobowość” hybrydowa, zmienna, niekonsekwentna, efemeryczna. Podając w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za stałe i oczywiste, czyni się sama niewiarygodną i niejako zaprzecza samej sobie. Zależy bowiem od językowej rekonstrukcji, która może ją zredukować, zmienić lub nawet unicestwić.

Niezwykły świat poezji-prozy zaproponowany przez Walwicz na początku lat osiemdziesiątych był wydarzeniem bardzo oryginalnym, bez precedensów

w tradycji literatury australijskiej. Nurt poezji awangardowej, a tym bardziej lingwistycznej był tam bowiem nieobecny. Nie dziwi więc fakt, iż poeta wśród źródeł swojej inspiracji nie wymienia ani jednego autora australijskiego, natomiast przyznaje się do bliskich związków z surrealizmem, szczególnie *écriture automatique*, dadaizmem, a także z pisarstwem Kafki oraz malarstwem Salvadora Dali i Maxa Ernesta (czyni tak w licznych wywiadach, zob. np. Huppatz 1996, 9–10; Barlett 1998, 31), jak również do fascynacji muzyką elektroniczną Johna Cage’a (Huppatz 1996, 7). Natomiast w jednym z pierwszych wywiadów stwierdza, że to poezja Sylvii Plath wywarła największy wpływ na jej pisarstwo. Walwicz jest więc autorką wyjątkową, ani literatura australijska, którą studiowała, ani literatura polska, kraju pochodzenia, nie odegrały bowiem ważnej roli w jej twórczości. Stąd też trudno doszukać się w poezji australijskiej pewnych precedensów lub wzorców dla jej postawy twórczej. Jeśli takowe istniały, to już bardziej w literaturze amerykańskiej, na przykład w wierszach E.E. Cummingsa lub „spontanicznej powieści” *W drodze* Jacka Kerouaca oraz poezji *beat generation*.

Niewątpliwie miejsce Ani Walwicz w literaturze australijskiej jest utrwalone. Jej postać i twórczość będą się też kojarzyć z krajem pochodzenia (nie tylko w sensie biograficznym, ale także artystycznym) – z krajem, który, mimo porzucenia i odrzucenia, nie zniknął z mapy poetyckiej pisarki.

Elwira M. Grossman w artykule dotyczącym problemów polonistyki w badaniach komparatystycznych podnosi kwestię ewentualnego włączenia transkulturowej literatury do programów polonistyk na świecie, wymieniając m.in. Anię Walwicz i Petera Skrzyneckiego, którzy mogliby się znaleźć w programie slawistyki czy polonistyki australijskiej (Grossman 2013, 76). Propozycja ta wydaje się bardzo ambitna i ciekawa. Z pewnością ucieszyłyby oboje twórców.

Appendix

AUSTRALIA

You big ugly. You too empty. You desert with your nothing nothing nothing. You scorched suntanned. Old too quickly. Acres of suburbs watching the telly. You bore me. Freckle silly children. You nothing much. With your big sea. Beach beach beach. I've seen enough already. You dumb dirty city with bar stools. You're ugly. You silly shopping town. You copy. You too far everywhere. You laugh at me. When I came this woman gave me a box of biscuits. You try to be friendly but you're not very friendly. You never ask me to your house. You in-

sult me. You don't know how to be with me. Road road tree tree. I came from crowded and many. I came from rich. You have nothing to offer. You're poor and spread thin. You big. So what. I'm small. It's what's in. You silent on Sunday. Nobody on your streets. You dead at night. You go to sleep too early. You don't excite me. You scare me with your hopeless. Asleep when you walk. Too hot to think. You big awful. You don't match me. You burnt out. You too big sky. You make me a dot in the nowhere. You laugh with your big healthy. You want everyone to be the same. You're dumb. You do like anybody else. You engaged Doreen. You big cow. You average average. Cold day at school playing around at lunchtime. Running around for nothing. You never accept me. For your own. You always ask me where I'm from. You always ask me. You tell me I look strange. Different. You don't adopt me. You laugh at the way I speak. You think you're better than me. You don't like me. You don't have any interest in another country. Idiot centre of your own self. You think the rest of the world walks around without shoes or electric light. You don't go anywhere. You stay at home. You like one another. You go crazy on Saturday night. You get drunk. You don't like me and you don't like women. You put your arm around men in bars. You're rough. I can't speak to you. You burly burly. You're just silly to me. You big man. Poor with all your money. You ugly furniture. You ugly house. You relaxed in your summer stupor. All year. Never fully awake. Dull at school. Wait for other people to tell you what to do. Follow the leader. Can't imagine. Workhorse. Thick legs. You go to work in the morning. You shiver on a tram. (Walwicz 1981, 90-91)

AUSTRALIA

Ty wielkie brzydactwo. Pustko. Pustkowie z nic tylko nic, nic, nic, nic. Ty spłowiła opalenizna. Przedwcześnie postarzała. Hektary przedmieść gapiących się w telewizorki. Nudzisz mnie. Głupie dzieciaki piegusy. Ty nic takiego. Z tym twoim wielkim morzem. Plaża, plaża, plaża. Już się napatrzyłam. Ty kretyńskie miasto brudne i te twoje stołki barowe. Jesteś brzydka. Ty głupie centrum handlowe. Imitacja. Takie wszędzie za daleko. Wyśmiewasz się ze mnie. Kiedy przyjechałam, ta kobieta dała mi pudełko herbatników. Próbujesz być miła, ale nie jesteś miła. Nigdy mnie nie zapraszasz. Ublizas mi. Nie wiesz co ze mną zrobić. Droga, droga, drzewo, drzewo. Przybyłam z gwaru, tłumy. Z krainy obfitości. Nie masz nic, co mogłabyś dać. Jesteś biedna i rozwałkowana. Duża. No to co. Jestem mała. Kwestia gustu. Ty cisza niedzielna. Nikogo na ulicach. Ty w nocy martwa. Chodzisz za wcześniej spać. Nie podniecasz mnie. Przerażasz swoją beznadzieją. Idziesz a śpisz. Zbyt gorąco na myślenie. Ty wielka paskudna. Nie pasujesz do mnie. Ty wypalona skorupa. Ty niebo za szerokie. Robisz ze mnie punkcik w środku niczego. Śmiejesz się, ty końskie samo zdrowie. Chcesz, by wszyscy byli tacy sami. Jesteś głupek. Lubisz każdego. Zareczyłaś się z Doreen. Ty wielka krowa. Ty przeciętny przeciętniak. Zimny dzień w szkole, zabawa na dużej przerwie. Bieganina w kółko bez celu. W ogóle mnie nie akceptujesz. Za swoją. Za każdym razem pytasz mnie, skąd jestem. Zawsze mnie pytasz. Mówisz mi, że wyglądam dziwnie. Inaczej. Nie adoptujesz mnie. Śmiejesz się z tego, jak mówię. Myślisz, że jesteś lepsza ode mnie. Nie lubisz mnie. Nie interesują

cię wcale inne kraje. Kretyński środek twojego ja. Myślisz, że gdzie indziej ludzie chodzą boso i nie mają prądu. Nigdzie nie wyjeżdżasz. Siedzisz w domu. Lubisz się wzajemnie. W sobotę wieczorem ci odbija. Upijasz się. Nie lubisz mnie i nie lubisz kobiet. Obejmujesz ramieniem mężczyzn w barach. Jesteś nieokrzesa. Nie mogę z tobą rozmawiać. Ty silny osilek. Jesteś po prostu dla mnie za głupia. Ty ważna figura. Biedna taka, choć na forsie. Ty brzydkie meble. Brzydki dom. Ospała w letnim odrętwieniu. Jak rok długi. Nigdy do końca obudzona. Tępak w klasie. Czekasz, aż ktoś powie, co masz zrobić. Iść za przywódcą. Za grosz wyobraźni. Wół roboczy. Nogi jak kołki. Do pracy rano. W tramwaju trzęsiesz się z zimna. (Shapcott 2003, 229)

Przełożyła Ewa Hornowska

POLAND

I forget everything. Now. More and more. It gets dim. And further away.
 It's as if I made it up. As though I was never there at all. Not real. Child stories. Told over and over. Wear thin. This doesn't belong to me anymore. This is now gone and it left me a long time ago. It doesn't stay with me. This is the past. This is child. This is too small for me. I grow out of this. I leave it. I lose photos. I lost my photos. I only have shreds and bits and pieces. That come to me now and then. Memory replaces. My shoes get worn. I get new ones. I can have better time elsewhere. It's all over now. The boat was here. Now it's moved over the horizon line. When I don't see somebody they go far away. And they die. I don't keep this. I tried to keep this. I was unhappy here. To start with. I went back every night. In bed. Think of the station. Of my town. I can't go back now. It's gone and it's gone. I can't catch it again. I don't have the smell of it. I don't have the taste of this. I was born there but I don't remember being born. I wasn't there at all. Not the way I am now. I never went there. I have nothing to do with this anymore. I could invent pictures. Slides of a trip. I'm not going to do this. I was very small. And somebody else. This child is gone now. I was child once. But I'm not a child now. It's no good being a child. Somebody always makes you do things. You are not free to go where you want to go. I leave my child my child behind. I don't like it. This is finished and finished. I tell you to go elsewhere. I'm not happy with this. They ask me where I come from. I say I come from here and here. This is where I am. Here. I don't remember Poland. I don't want to remember Poland. I read about it in the papers. And this is not where I am. Not where I am. I am just here. Now. Poland is a place. On the map. Poland is a name. I was there once. I was there. But I'm not there now. I'm here. I don't want to tell stories. I don't want to make things up. I didn't like Poland. I wanted to travel. I leave my Poland behind. It is gone and it is gone and it is gone. (Walwicz 1982a, 37)

POLSKA

Wszystko zapominam. Teraz. Coraz bardziej. Przygasa. I oddala się.
 Jakbym to sama wymyśliła. Jakbym tam wcale nigdy nie była. Nierealne. Bajeczki dla dzieci. Ciągłe powtarzane. Znoszone. To już nie jest moje.
 Tego już nie ma. Opuściło mnie dawno temu. Nie zostało przy mnie. Jest przeszłością. Dzieckiem. Dla mnie za małym. Wyrastam z tego. Porzucam. Gubię swoje fotografie. Zgubiłam swoje fotografie. Zostały mi tylko strzępy, drobiazgi, kawałki. Nachodzą mnie czasami. Pamięć zastępuje pamięć. Moje buty znoszone. Kupuję nowe. Gdzie indziej może będzie mi lepiej. Teraz z tym już koniec. Tu była Łódź. Przesunęła się za horyzont. Kiedy kogoś nie widzę odchodzą daleko. I odeszli. Nie przechowuję tego. Próbowалам to zatrzymać. Tu byłam nieszczęśliwa. Na początku. Wracалам każdej nocy. W łóżku. Myśl o stacji. O moim mieście. Teraz nie mogę wrócić. Tego już nie ma nie ma. Nie mogę tego uchwycić ponownie. Nie czuję tego zapachu. Nie czuję tego smaku. Urodziłam się tam ale nie pamiętam narodzin. Wcale mnie tam nie było. Nie tak jak jestem tutaj. Nigdy tam nie pojechałam. Nie mam z tym więcej nic wspólnego. Mogłabym wymyślać obrazy. Slajdy z wycieczki. Nie zrobię tego. Byłam bardzo mała. I kimś innym. Tego dziecka już nie ma. Kiedyś nim byłam. Teraz dzieckiem nie jestem. Bycie dzieckiem nie jest dobre. Ktoś zawsze do czegoś cię zmusza. Nie możesz pójść tam gdzie chcesz. Zostawiam swoje dziecko za sobą. Nie lubię go. Skończyło się skończyło. Mówię ci idź gdzie indziej. Nie czuję się z tym dobrze. Pytają mnie skąd pochodzę. Odpowiadam że stąd i stąd. To tutaj jestem. Tutaj. Nie pamiętam Polski. Nie chcę pamiętać Polski. Czytam o niej w gazetach. Ale nie tam jestem. Tam mnie nie ma. Jestem właśnie tu. Teraz. Polska to miejsce. Na mapie. Polska to nazwa. Byłam tam kiedyś. Byłam tam. Ale teraz nie jestem. Jestem tu. Nie chcę opowiadać żadnych bajeczek. Nie chcę niczego zmyślać. Nie lubiłam Polski. Chciałam podróżować. Zostawiam swoją Polskę za sobą. Tego już nie ma już nie ma już nie ma.

Przełożył Andrzej Jaroszyński

ANIA WALWICZ. WSPOMNIENIE AUTORA

W czasie przygotowań do pracy ambasadora RP w Canberze natknąłem się dwukrotnie na nazwisko Ani Walwicz: w artykule Plaza o wizerunkach Australii w poezji australijskiej i w tłumaczeniu wiersza *Australia* w antologii *Miasto domu*. Zaintrygowała mnie ta poetka.

W czasie mojego pobytu w Australii od 2008 do początku 2013 roku często pytałem o Anię Walwicz. Nikt – poza jedną osobą – nie słyszał o Niej wśród Polonii. Tym wyjątkiem był oczywiście Peter Skrzynecki, który opublikował jej wiersze w swojej antologii literatury wieloetnicznej. Australijczyków nie wypadało mi przepytwać, gdyż dyplomaci nie powinni wtrącać się w sprawy wewnętrzne kraju przyjmującego. Jeden z niewielu Australijczyków,

który o Niej słyszał, powiedział mi, że to ta autorka, która pisze niepoprawną prozą udającą poezję.

Pod koniec pełnienia swojej misji, w 2011 roku, postanowiłem spotkać się z Nią w czasie mojego kolejnego pobytu w Melbourne. Umówiliśmy się w Australian Club w śródmieściu. Ujrzałem tam starszą, niską, skromnie ubraną kobietę, która była bardziej nieśmielona niż Jej nowo poznany czytelnik. Kiedy przyszło do wyboru języka konwersacji, Ania poprosiła, abyśmy rozmawiali po polsku. „Rzadko mam okazję posługiwać się językiem dzieciństwa. Jest nieco staroświecki, niepoprawny. Chyba nie zmienił się po wyjeździe z Polski” – usprawiedliwiła swój wybór. Planowałem wspólną kolację w restauracji klubowej, ale Ania odmówiła, gdyż cierpiała na cukrzycę i spożywała wyłącznie posiłki, które sama przyrządziła. Poszliśmy więc do kafejki. Zamówiła wodę. Na początku rozmowy była, oczywiście, nieco zdumiona, dlaczego ambasador chce widzieć się z australijską poetką, która zerwała kontakty z krajem pochodzenia. Wyjaśniłem, że dawniej pracowałem jako anglista i że natknąłem się na jej utwór *Australia* jeszcze w Polsce. Dość gwałtownie zareagowała na słowo „anglistyka”, którą też studiowała. „Męczyłam się strasznie, czytając klasyków angielskich. Same kanony. Tylko Dickensa polubiłam, a potem Joyce’a. O Australijczykach nawet nie wspomnę” – skomentowała. Próbowałem zapytać o jej inne fascynacje literackie, ale ona wygłosiła dłuższy monolog na temat upadku humanistyki i kurczących się funduszy na literaturę i sztukę w Australii. „Jak jest z tym w Polsce?” – zapytała. Próbowałem wyrazić swoją osobistą, a nie rządową, opinię, ale Jej ironiczny uśmiech nie zdradzał zrozumienia. Wróciłem do polskiej literatury. Walwicz wymieniła jednym tchem Kantora i Schulza, a następnie Słowackiego, ale tak cicho i niepewnie, że nie wiem, czy dobrze usłyszałem. Rozmówczyni dodała, wyciągając jakieś małe opakowanie z nieznaną mi papką, że rzadko czyta polską literaturę i ogląda polskie filmy. Zapytałem więc, czy jest Jej znana polska poezja lingwistyczna, twórczość Karpowicza, Białoszewskiego. Nie знаła tych autorów. Po chwili, tonem uzupełnienia, wspomniała o planowanym spotkaniu z polską publicznością na jednym z miejscowych uniwersytetów. „Coraz bardziej brakuje mi takich kontaktów. Może zorganizuje Pan spotkanie w polskiej ambasadzie?” – zapytała chyba z grzeczności, wiedząc, że to nie najlepszy pomysł. Następnie, jak gdyby z własnej inicjatywy, zaczęła, nieco bezładnie, opowiadać o przeszłości: o rodzinie, która po wojnie osiadła w Świdnicy, o ulubionej lekturze: *Koniku Garbusku*, o szkolnych uroczystościach, Dziadku Mrozie. „W Australii – zakończyła ten wątek – moja rodzina nie weszła w polskie środowisko, ja nie bardzo polubiłam moich żydowskich krewnych, którzy byli zbyt materialni” (miała chyba na myśli to, że byli zbyt komercyjnie nastawieni). Szybko jednak zmieniła temat, pytając mnie, co czytam i co czyta młode pokolenie w Polsce. I znowu zaskoczyło mnie wyznanie, że nie wie, czy chce przyjechać do Polski. „Boję się i nowej Polski, i swoich reakcji. Tam nikt mnie nie zna i ja nie znam nikogo” – dodała. Rozmowa zaczęła się rwać i oboje czuliśmy, że należy ją skończyć. Bardzo żałuję, że nie przepytałem jej dokładnie na temat Jej poezji i dalszych planów artystycznych. Nie wiem zresztą, czy odpowiedziałaby na moje pytania. Nie wiedziałem wtedy, że będę pisał o jej twórczości dla polskiego czytelnika.

Literatura

- Barlett A., 1998, *Jamming the Machinery: Contemporary Australian Women's Writing*, Toowoomba.
- Brewster A., 1995, *Ania Walwicz*, w: tegoż, *Literary Formations. Post-Colonialism, Nationalism, Globalism (Interpretations)*, Melbourne.
- Ferney L., 2014, *Review Short: Ania Walwicz's "The Palace of Culture"*, „Cordite Poetry Review”, <http://cordite.org.au/reviews/ferney-walwicz> [dostęp: 27.12.2015].
- Fish S., 1995, *Rbetoric*, w: Lentricchia F., McLaughlin T., eds., *Critical Terms for Literary Study*, Chicago.
- Gunew S., 1987, *Ania Walwicz: A Non Anglo-Celtic Australian Writer*, „Hecate”, Vol. 13, No. 2.
- Gunew S., 1994, *In Journeys Begin Dreams: Antigone Kefala and Ania Walwicz*, w: tejże, *Framing Marginality: Multicultural Literary Studies*, Melbourne.
- Huppertz D.J., 1996, *Interview with Ania Walwicz*, <http://www.altx.com/au/contact.htm> [dostęp: 15.01.2016].
- Kinsella J., 2013, *Spatial Relations. Volume One: Essays, Reviews, Commentaries and Chorography*, Amsterdam, New York.
- Kołąkowski L., 1959, *Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, „Twórczość”, r. 15, nr 10.
- Krakowiak M., 2013, *Między Polską a Australią – rozmowa z Anią Walwicz*, <https://odwschoduzochodu.wordpress.com/osobowosci/ania-walwicz> [dostęp: 23.11.2015].
- Lanham R., 1976, *The Motives of Eloquence: Literary Rbetoric in the Renaissance*, New Heaven.
- Liddelow E., 2002, *The prose poetry of Ania Walwicz*, w: tegoż, *After Electra: Rage, Grief and Hope in Twentieth-Century Fiction*, Melbourne.
- McCredden L., 1996, *Transgressing Language? The Poetry of Ania Walwicz*, „Australian Literary Studies”, Vol. 17, No. 3.
- Plaz N.H., 2004, *Images of Australia in Australian Poetry*, w: Buchholtz M., ed., *Postcolonial subjects. Canadian and Australian perspectives*, Toruń.
- Shapcott T., Reisner R.J., red., 2003, *Miasto domu: współczesne głosy w poezji australijskiej. The city of home: contemporary voices in Australia poetry. A bilingual anthology*, Poznań.
- Strauss J., 1993, *Are Women's Novels Feminist Novels?*, w: Granqvist R., ed., *Major Minorities: English Literatures in Transit*, Amsterdam.
- Walwicz A., 1979, *Little Red Riding Hood*, „Overland”, No. 79, Melbourne.
- Walwicz A., 1981, *Australia*, w: White D., Couani A., eds., *Island In the Sun 2. An Anthology of Recent Australian Prose*, Sydney.
- Walwicz A., 1982, *Writing*, Melbourne.
- Walwicz A., 1982a, *Poland*, w: tejże, *Writing*, Melbourne.
- Walwicz A., 1982b, *New World*, w: tejże, *Writing*, Melbourne.
- Walwicz A., 1982c, *no speak*, w: tejże, *Writing*, Melbourne.
- Walwicz A. 1982d, *wogs*, „Mattoid”, No. 13.
- Walwicz A. 1982e, *so little*, „Mattoid”, No. 13.
- Walwicz A., 1985, *Europe*, w: Skrzynecki P., Coat J., eds., *An Anthology of Multicultural Writing*, Sydney.
- Walwicz A., 1992, *red roses*, Brisbane.
- Walwicz A., 1992b, *The Politics of Experience: Ania Walwicz interviewed by Jenny Digby*, „Meanjin”, No. 51.

Walwicz A., 1999, *Boat*, Sydney.

Walwicz A., 2013, *All Writing Is Pigshit*, „Cordite Poetry Review”: <http://cordite.org.au/poetry/ratbaggery/all-writing-is-pigshit/> [dostęp: 28.12.2015].

Walwicz A., 2014, *Palace of Culture*, Glebe.

Andrzej Jaroszyński: *Poetry beyond borders?* Ania Walwicz

This is a presentation of the prose poetry of Ania Walwicz, one of Australia's best-known experimental writers and performers but unknown in Poland. Her two pieces: *Australia* and *Poland* are given special attention to show some of the fundamental features of her poems, i.e. loss of identity and transgressive forms of her language. A short recollection of the author's encounter with the poet in 2012 is included as well.

Keywords: Ania Walwicz, Australian poetry, Australia, Poland