

Monika Kocot

RYTY PRZEJŚCIA I PRZESTRZENIE POMIĘDZY W TWÓRCZOŚCI DOROTY FILIPCZAK

No se puede vivir sin amar
Malcolm Lowry, *Pod wulkanem*

„Pasjonuje mnie sacrum istniejące w poezji i prozie oraz możliwość jego niekonwencjonalnej interpretacji. Pisanie poezji i krytyki literackiej to jakby patrzenie przez dwa różne okna na ten sam krajobraz” – tak Dorota Filipczak pisała w 1994 roku w notce do swojego debiutanckiego tomu *W cieniu doskonałej pomarańczy*, wydanego nakładem Stowarzyszenia Literackiego im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Owa notka w sposób niezwykle skondensowany zapowiada motywy, które będą rozwijane przez Filipczak zarówno w kolejnych tomach poetyckich, jak i licznych tekstach akademickich. Odkrywanie lub dostrzeganie sacrum (literackim) tu-i-teraz i jego interpretacje w duchu rewizjonistycznym, twórcze kwestionowanie wzorców kulturowych dotyczących religii, duchowości, a także kategorii kobiecości i męskości to ważne sygnatury w twórczości Filipczak. W przywołanym cytacie uwagę przykuwa obraz dwóch okien domu i patrzenia przez nie na ten sam krajobraz. Co ciekawe, patrząc chronologicznie na twórczość poetycką (ale również szerzej – na akademicką) Filipczak, można zobaczyć, że z biegiem czasu konceptualna metafora patrzenia na krajobraz staje się coraz bardziej ucieleśniona. Oto motywy (re)interpretacji sacrum coraz ściślej łączą się z tematem ciała, cielesności, patrzenia na krajobraz, „patrzenia” jako odczuwania, bycia częścią krajobrazu, w tym krajobrazu kulturowego, którego niezwykle ważnym elementem jest historia. A zatem do sacrum podąża Filipczak poprzez ciało, w przestrzeni krajobrazu, w przestrzeni historii, w zadanym jej tu-i-teraz.

Krajobraz zewnętrzny staje się jedynie pretekstem do eksploracji krajobrazu wewnętrznego, wraz z jego cieniem, traumami, miejscami bolesnymi. Motywem wnoszącym wiele światła w niekiedy trudne teksty Filipczak jest dialog Ja-Ty i niezwykle subtelna czułość jego budowania. Nie bez powodu tytuł wyboru jej utworów poetyckich wydany w 2017 roku to *Rozproszone gniazda czułości*. I choć cytat pochodzi z wiersza z tomu *Orfeusz na ginekologii* (1997), jego przesłanie można traktować jako klucz do świata twórczości tej autorki. Warto również pamiętać o wierszu *Odosobnienie* z tomu *K+M+B*, w którym autorka wymienia całą listę „umiłowań”, „tłumaczonych” przez nią na język poezji:

Połączyła nas
miłość do mapy
magicznych
zawirowań
przeciwnych prądów
przepaści rozwartych
mimo uwagi
miejsc pozornie
zjednanych
i tak bardzo
obcych¹

Wiersz sugeruje wspólną pasję otwierania się na tajemnicę istnienia i akceptację złożoności planów egzystencji, zgodę na cząstkowość poznania i nieustannie ponawiane próby przekroczenia progu poznania.

Spotkanie, wymiana, wspólne chodzenie przez teksty kultury

Nasze oddechy spotkały się na łódzkiej anglistyce. Świadomie używam frazy rdzennych mieszkańców Ameryki (czy raczej Wyspy Żółwia – ang. *Turtle Island*), ponieważ między innymi twórczością tych poetów i prozaików zajmowała się Filipczak i wyjątkowo skutecznie zarażała swoich studentów miłością do dzieł spoza kanonu literatury brytyjskiej czy amerykańskiej. Nie chodziło tylko o to, by czytać teksty pisane przez twórców spoza Wysp Brytyjskich. Chodziło o otwarcie się na dzieła literatury postkolonialnej, pisane w Afryce, Australii, Nowej Zelandii, w perspektywie, do której oczy białego Europejczyka muszą przywyknąć. Na jej proseminarium, w którym dane mi było uczestniczyć i które zmieniło moją optykę patrzenia na literaturę, czytaliśmy powieści, opowiadania i poezję. Wymienię kilka nazwisk i tytułów – kanadyjskie pisarki: Alice Munro (*Meneseung*, *Wild Swans*), Margaret Atwood (poezja), Margaret Laurence² (*The Rain Child*), Susanna Moodie (*Roughing it in the Bush*), *Little Tembi* angielskiej noblistki Doris Lessing, *The Weeping Fig* australijskiej autorki Judith Wright, *The Only Speaker of His Tongue* Davida Maloufa, *The River Between* Kenijczyka Ngũgĩ wa Thiong’o, *From a Crooked Rib* somalijskiego powieściopisarza Nuruddina Faraha, *Waiting for the Barbarians* Johna M. Coetzee, *Green Grass Running Water* Thomasa Kinga, *Things Fall Apart* Chinuy Achebego.

Ta lista jest oczywiście dłuższa, ale nazwiska i wymienione utwory dają obraz tematów, które poruszane były podczas naszych burzliwych dyskusji. A były to m.in. (re)interpretacja historii biblijnych (głównie starotestamentowych), feminizm religijny (Pamela Sue Anderson), ryty przejścia, *trickster* i jego rola w kulturach

¹ D. Filipczak, *K+M+B*, posłowie A. Jakubowska-Ozóg, Rzeszów 2009, s. 33.

² Twórczości Laurence dotyczyła książka habilitacyjna Doroty Filipczak – „*Unheroic Heroines*”. *The Portrayal of Women in the Writings of Margaret Laurence*, Łódź 2007.

rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej (Thomas King), wykluczenie kobiet w społeczeństwach i kulturach patriarchalnych, motyw okaleczania ciała kobiecego jako forma rytuału inicjacyjnego, kwestia wyzwolenia kobiet z ram narzuconych przez struktury społeczne i religijne, poznanie, samopoznanie i głód wiedzy kobiet, międzypokoleniowe traumy i próby ich leczenia poprzez opowiadanie historii, dialog natury i kultury w literaturach postkolonialnych.

Większość autorek i autorów omawianych tekstów prze-pisywała kanon literatury amerykańskiej i brytyjskiej, silnie akcentując elementy intertekstualne. Świadomie kontestowała przy tym wyższość białej rasy i kulturowo motywowanej pozycji kobiet, mających źródła głównie w protestanckich (purytańskich) interpretacjach opowieści starotestamentowych. Wątek, który przewijał się w różnych formach w trakcie dyskusji, i w pewnym sensie uruchamiał dodatkowe sensory, można określić jako świadomość ciała czy mądrość ciała, które zмага się z opresją społeczną (wspólnotową), kulturową, religijną, bardziej lub mniej jej ulega, nosi znamiona krzywd często niewypowiedzianych i niewypowiadalnych.

Filipczak mocno podkreślała wagę świadomości kobiecego ciała w procesie stopniowego odzyskiwania poczucia mocy i sprawczości (ang. *empowerment*) oraz konieczność zwrócenia większej uwagi na odwrócenie wyjątkowo szkodliwej w kulturze Zachodu tendencji do pomijania ciała w procesie rozwoju duchowego, a także do wypierania i zakłamywania traum ukrytych w ciele. Przychodzi na myśl wydana w 2017 roku książka afro-amerykańskiego terapeuty Resmy Menakema, *My Grandmother's Hands: Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies*, dotycząca rasizmu w Stanach Zjednoczonych, międzypokoleniowej traumy łączącej w jedną sieć biało- i czarnoskórych Amerykanów.

Proseminarium z literatur postkolonialnych z Dorotą Filipczak już dekadę wcześniej uzmysłowiło nam potrzebę czytania literatury pisanej w perspektywie „ucieleśnionej” i tropienia w niej śladów wychodzenia poza dyskurs narzucany przez struktury społeczne i religijne oraz silnie zakorzeniony w nich potencjał przemocowy, kierowany wobec rozmaitych mniejszości lub odmieńców. Wybierając teksty trudne, emocjonalnie angażujące czytelnika, niekiedy przynębiające, wytrącające ze strefy komfortu, Filipczak starała się podkreślać potrzebę pracy nad zmianą perspektywy patrzenia na świat wokół po to, by było w nim więcej równości, a mniej przemocy, zwłaszcza tej sankcjonowanej kulturowo. Omawiane teksty pokazywały nam, jak głęboko w ciele ukryta jest prawda o cierpieniu, które przeżywano kilka pokoleń wcześniej, ale nadal wywiera wpływ na tu-i-teraz. Podnoszona była również kwestia dystansu do siebie i własnej kultury, w tym także tej religijnej, ponieważ bez dystansu niemożliwa jest refleksja i zmiana perspektywy.

Poezja, ciało, duchowość

W posłowie do wyboru wierszy Filipczak, zatytułowanym *Mity ucieleśnione*, Wojciech Ligęza napisał:

Dorota Filipczak w swych wierszach eksponuje stronę zmysłową poznania świata, w wypowiedziach poetyckich nie oddziela ciała od intelektu, sięga też po metafory cielesności, a zarazem w oryginalny sposób przywołuje teksty kultury, reinterpretując ich pierwsze sensory – w zderzeniu z własną biografią, relacjami miłosnymi, rodzinnymi opowieściami, opisami afektów, wędrówkami w krainę marzeń, obrotami złej historii³.

Czytając to zdanie, można się zastanawiać nad tym, co w tego typu byciu-w-świecie można uznać za wyjątkowe. Być może chodzi o to, że w świecie Zachodu pisanie o świecie i otwieraniu się na jego złożoność wcale nie musi być filtrowane przez ciało. Można mnożyć nazwiska europejskich czy amerykańskich poetów i poetek, którzy byli w świecie właściwie tylko „głową”; ulegając daleko posuniętej dysocjacji, w efekcie czego ich twórczość nie jest „ucieleśniona” ani w procesie tworzenia, ani odbioru przez czytelnika. Filipczak, podobnie jak wielu twórców (zwłaszcza tych spoza kanonu amerykańsko-europejskiego), których ceniła i podziwiała, była osobą świadomą roli aktywnego (duchowego) połączenia między ciałem a umysłem. Wiedziała, że połączenie to otwiera przestrzeń doznań, wglądów, odczuć, przeczuć i intuicji niedostępnych dla tych, którzy tego połączenia z różnych względów nie aktywują.

Jednym z wierszy podkreślających motyw poznania i samopoznania poprzez ciało jest *Sezam* z tomu *K+M+B*. Co ciekawe, zdziwienie dotyczące działania magicznej formuły uruchamiającej proces samopoznania udziela się nawet podmiotowi piszącemu i doświadczającemu:

Otworzyłeś mnie
ciałem
wydobyłeś
przestrzenie
owoce i wiersze
wszystko co chciałeś
Nie wiedziałam
że tyle tego
we mnie⁴

Owa tajemnica, gotowość otwarcia się na nią i na to, co przynosi, wydaje się być kluczowa. Dlaczego tak bardzo podkreśliłam rolę ciała? Ponieważ znaczenie duchowości ciała i cielesności w poznawaniu świata oraz w procesie samopoznania stanowiło jeden z ważniejszych tematów zarówno w twórczości artystycznej, jak i akademickiej Filipczak. Motyw ciała w kontekście doświadczania cierpienia

³ D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości. Wybór wierszy 1994–2016*, posłowie W. Ligęza, Kraków 2017, s. 157.

⁴ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 67.

w rozwoju duchowym pojawia się już w jej debiutanckim tomie *W cieniu doskonałej pomarańczy*, na przykład w wierszu o znamienym tytule *Droga*:

Nie była krzyżowa
tylko mały spacerek
do końca korytarza
może kilkanaście kroków
przejście przez niewidoczny
próg na drugą stronę
w koszuli do której
przypięto kartkę
z imieniem i nazwiskiem⁵

O tym, jak liminalna przestrzeń otwiera się poprzez ciało zmagające się z chorobą, świadczyć może również wiersz towarzyszący *Drodze*, zatytułowany *Przygotowanie*. To świadectwo pochwylenia niepochwytnego: ledwo zauważalne-go momentu rozpląnięcia się znaczeń kategorii obecności i nieobecności, formy/kształtu i braku formy/kształtu. Podmiot mówiący jednakże ten moment zauważa i przygląda mu się z uwagą, z jaką studiuje się Pismo Święte. Ten moment (wiedzy ucieleśnionej) dzieje się tuż przed rozpoczęciem operacji:

Próbowałam wyrazić strach
ale nie było już języka
Zrozumiałam jedno zdanie
z wysoka znad powierzchni wód
Proszę oddychać
oddech nie należał do mnie
był ptakiem bez kształtu
smugą bez cienia
tuż nad moimi ustami
i wciąż za daleko⁶

Kolejne tomy rozwijają przedstawione tu historie, odsłaniają kolejne wy-miary bycia-w-świecie poprzez ciało, również poprzez „ciało” tekstów kultury. W *Trzecim skrzydle anioła* (1995), *Orfeuszu na ginekologii* (1997) i *Ostrzycielu noży na jawie* (2003) Filipczak stosuje chwyt mitopoetyckiego odwrócenia⁷ i pokazuje jak

⁵ Taż, *W cieniu doskonałej pomarańczy*, Łódź 1994, s. 6.

⁶ Tamże, s. 7.

⁷ Według Hansa-Georga Gadamera technika „mitopoetyckiego odwrócenia” polega na tym, że „świat naszych uczuć przedstawia się nam w poezji jako świat mityczny, świat działających istot” (H.-G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach duńskich”*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 313). Według Joanny Ślósarskiej mitopoetyckie odwrócenie oznacza „możliwość tzw. ‘powrotnego przekładu’, czyli ruchu od tekstu (od ekspresji artystycznej) w kierunku egzystencji i ponownego skupienia się na symbolicznym przekazie doznań i doświadczeń, by w efekcie wymodelować obraz najbliższy prawdzie wewnętrznej” (J. Ślósarska, *Studia*

motyw ciała i cielesnego cierpienia łączyć można nie tylko z historiami biblijnymi, lecz także z opowieściami z mitologii greckiej. I choć sama kwestia niezwykle ciekawych intertekstualnych odniesień podnoszona jest w recenzjach Henryka Pustkowskiego i Przemysława Dakowicza⁸, to o postaciach kobiecych i motywie ciała w tych tomach pisze w sposób przekonujący i pozbawiony projekcji kulturowych (dotyczących tożsamości kulturowej i tożsamości płciowej) dopiero Ligęza w cytowanym już posłowniu do *Rozproszonych gniazd czułości*.

Obrazowanie niektórych wierszy Filipczak niekiedy stanowi zagadkę, której rozwiązywanie może ułatwić znajomość jej biografii. Późniejsze tomiki, zwłaszcza *K+M+B* i *Wieloświat* przynoszą więcej danych biograficznych niż poprzednie. Patrząc na wiersze publikowane w tomach z lat dziewięćdziesiątych XX wieku z perspektywy tych z lat ostatnich, można zauważyć całą sieć inter- i intratekstualną. Jeden z bardziej poruszających wierszy tomu *K+M+B* zatytułowany jest *Mysterium tremendum*. Filipczak w twórczy sposób przepisuje koncept świadomości numinotycznej (Rudolf Otto)⁹, której przedmiotem jest droga poprzez paradoks i negację do przeżycia mistycznego:

Na koniec
pozostała jeszcze kwestia ciała
kobiecego
zbyt dużo w nim
ośrodków przyjemności
lotność nazwano ciężkością
ciężar lekkością bytu
ale i tak pięło się do góry
krzyżowane
wyobraźnią katów
nie
me
mówiło
dawało świadectwo¹⁰

Dawanie świadectwa, na które próbowała Filipczak uwrażliwiać swoich studentów, jest widoczne zwłaszcza w literaturach postkolonialnych, gdzie do gło-

z poetyki antropologicznej, Warszawa 2004, s. 102). O stosowaniu chwytu mitopoetyckiego odwrócenia w poezji Słóarskiej pisze Magdalena Rabizo-Birek w artykule *Postać Marii Magdaleny w poezji i refleksji o kulturze Joanny Słóarskiej* [w:] *Nauka (płynąca ze) sztuki – Sztuka (uprawiania) nauki*, red. M. Bartosiak i G. Habrajska, Łódź 2018, s. 47–72.

⁸ H. Pustkowski, *Kobieta, którą jestem (Dorota Filipczak)*, „Fraza” 1997, nr 17, s. 233–234; tenże, *Dorota Filipczak – Orfeusz na ginekologii*, „Fraza” 1999, nr 1 (23), s. 195; P. Dakowicz, *W stronę transcendencji*, „Tygiel Kultury” 2004, nr 10–12, s. 143–145.

⁹ R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, wstęp. J. Keller, Wrocław 1993, s. 39–55.

¹⁰ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 27.

su dochodzi długo tłumiona potrzeba ekspresji kobiecego cierpienia, związanego z wielowiekowym doświadczaniem „krzyżowania wyobraźnią katów”, które jest przecież nieodłączną częścią dziedzictwa kultur patriarchalnych. Odsłanianie tajemnicy duchowości kobiecego ciała jest jednocześnie dotykaniem traum głęboko w nim ukrytych. Zdaniem Filipczak warto mówić o traumach, bo tylko w ten sposób możemy pójść krok dalej i żyć pełnią życia. Uważna lektura jej ostatniego tomu *Wieloświat* uświadamia, jak trudny i wielowątkowy to proces.

Kobieta twórczyni a Pismo Święte

Motyw Pisma Świętego i Księgi jest obecny w poezji Filipczak od samego początku, czyli od debiutanckiego tomiku *W cieniu doskonałej pomarańczy*. Nie udało mi się dotrzeć do jego omówienia, ale czytając recenzję następnego – *Trzecie skrzydło anioła* autorstwa Henryka Pustkowskiego, nie sposób nie zauważyć, że temat Pisma (Świętego) i Księgi łączy się z rewizją stereotypów i mitów oraz motywem eksplorowania kobiecej tożsamości, którą krytyk zapisuje w cudzysłowie. Pisze mianowicie o stanie „doświadczanej i zawieszanej ‘tożsamości’ bycia kobietą”¹¹, dodając, że „spod doktoranckiej togi wyziera przekorna, wadząca się z Bogiem (żartobliwie) poetka”¹². W cyklu wybranych wierszy (*Posterunek, Post coitum, Poste restante, Postscriptum, Post miłosny*) Pustkowski dopatruje się „gier językowych” uruchamianych w kontekście Pisma i podkreśla, że „racje zapisu przeważają nawet przed potencjalnymi wartościami, które autentyczność swoją skrywają w incydentalności i epifaniczności doznań”¹³.

Jakże dziwi fakt, że to, co łączy te wiersze – silnie akcentowany motyw ciała, cielesnego złączenia, przestrzeni intymności, pisanie o uczuciach poprzez obrazy natury, operowanie ciszą i niedopowiedzeniem – pozostają (oprócz tego ostatniego) nierozpoznane i nienazwane. W wywiadzie udzielonym Markowi Czuku Dorota Filipczak nie pozostawia złudzeń co do istoty swojej poetyckiej praktyki:

eksperyment dla eksperymentu jest mi kompletnie obcy. Wszelkie postmodernistyczne gry słowne są tylko igraszką i taką trochę bombką na choince. A mnie interesuje choinka bez ozdób, czyli byt i to, jak w nim trwamy i jak się zmieniamy. No i jeszcze porozumienie międzyludzkie, a przede wszystkim między mężczyzną a kobietą, czyli to, co w dużej mierze ustanawia nasz świat¹⁴.

W wierszu *Poste restante* Filipczak pisze: „Mamy na sobie / to samo ubranie / z ciszy / a nasze ciała / wspominają się / nad bezimienną rzeką”¹⁵, a w *Posterunku*

¹¹ H. Pustkowski, *Kobieta, którą jestem* (Dorota Filipczak), s. 233.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 234.

¹⁴ *Duchowa transfuzja*. Wywiad z Dorotą Filipczak. Rozmawia Marek Czuku, „Kalejdoskop” 2018, nr 11, s. 46.

¹⁵ D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, s. 30.

czytamy: „jestem kamieniem / który zna tylko dotyk kropli wody / i pełzający krok mchu / a czasami jestem wodą / całującą kamienie / aż staną się uległe”¹⁶. W liryku *Post coitum* autorka otwarcie pisze o trudności bycia z „obnażeniem uczuć” tego, któremu dedykowany jest wiersz, i roli ciała w procesie powolnej przemiany:

Twój wzrok snuje się
po moim ciele
podobny do mgły
nad ranem
Masz w sobie
otwartość przyrody
u szczytu lata
Zawstydza mnie
to obnażenie uczuć¹⁷

O tym, jak bardzo wątek (duchowości) kobiecego ciała wiąże się z tematem Pisma Świętego świadczą już wiersze z tomu debiutanckiego. Wybrałam *Psalm erotyczny*, którego obrazowanie wręcz kipi od cielesnych metafor i porównań, a tytuł sugeruje zbliżenie dwóch pól semantycznych, które wydają się pochodzić z przeciwnych krańców świata; sacrum i profanum stają się tu jednością:

Idę w Ciebie Boże jak ryba w wodę
jak kochanek w kochankę
jak kret w nieskończony korytarz
[...]
Zjadam Cię i wypijam całego
bez wstydu i zaspokojenia
jeszcze Cię nie poznałam

Krążysz po mnie płynem i oddechem
[...]
Spotykam Cię na dnie duszy i brzucha
w orgazmie otwierasz drzwi do raj
nie straszysz już oblaskawiony wąż¹⁸

Strofa otwierająca wiersz mogłaby zszokować niejednego chrześcijańskiego ortodoksa, ale z pewnością nie mistyka (nie tylko zresztą chrześcijańskiego), bo radosna afirmacja obecności Boga w ciele nie jest czymś, czego należałoby się bać, co należałoby kwestionować. Oddech jako refugium i orgazm jako brama do raję będą powracać w twórczości Filipczak w coraz to nowiej odsłonie. A ponieważ – jak trafnie ujmuje to Przemysław Dakowicz – poetka „myśli mitem” i „jest to proces tak

¹⁶ Tamże, s. 28.

¹⁷ Tamże, s. 29.

¹⁸ Tejże, *W cieniu doskonałej pomarańczy*, s. 17.

naturalny jak oddychanie”¹⁹, zwłaszcza w późniejszej poezji, światoobrazy Filipczak będą nasycone po brzegi światłem mitu. Ale spójrzmy na dwa wiersze z debiutanckiego tomu. Pierwszy z nich, *Grzech*, dotyka kwestii twórczej odwagi starotestamentowej Ewy i jej nieposkromionej ciekawości w odkrywaniu natury świata:

Z nich dwojga Ewa
ma duszę odkrywcy
znudzona mową węża
wyciąga rękę po inny świat
kiedy Adam śpi
leżąc brzuchem na trawie
i śni mu się wielka pustka
nieba²⁰

Dla studentek i studentów Filipczak ten wiersz, napisany w roku 1994, w sposób naturalny kojarzy się z powieścią Thomasa Kinga *Green Grass Running Water* (1994), gdzie sceny rodem ze Starego Testamentu ukazane są przez pryzmat tricksterowych opowieści plemiennych, zaczerpniętych z tradycji rdzennych mieszkańców współczesnej Kanady (czyt. *Turtle Island*). Wydaje się, że zgłębianie historii pierwszej kobiety (albo *First Woman* z opowieści plemiennych), czy wybranych scen z biblijnego Raju, kwestia poznania, grzechu i jego konsekwencji dla rodzaju ludzkiego (ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji kobiet) to jedno z ważniejszych tematów twórczości artystycznej, ale również akademickiej Filipczak. Przykładem są jej dwie monografie (*“Unheroic Heroines”. The Portrayal of Women in the Writings of Margaret Laurence* oraz *Choćbym nawet szedł ciemną doliną.... Inspiracje biblijne w twórczości Malcolma Lowry’ego*) oraz wiele artykułów, z których wymienić można choćby *Paradise Revisited: Images of the First Woman in the Poetry of Joy Kogawa and the Fiction of Thomas King*, w którym Filipczak przygląda się konstrukcji obrazu Pierwszej Kobiety w ujęciu podwójnie komparatystycznym. Jeszcze jeden wiersz z debiutanckiego tomu, zatytułowany *Para*, ukazuje scenę z Raju, która nieco przypomina scenę z powieści Kinga:

W twórczości Adama
Ewa nie jest nawet muzą
przychodzi na końcu
długiej kolejki lisów
kaczek i jeżozwierzy
kiedy zaschło mu w gardle
od używania nowych słów
i dar poezji jest wyczerpany²¹

¹⁹ P. Dakowicz, *W stronę transcendencji*, s. 144.

²⁰ D. Filipczak, *W cieniu doskonałej pomarańczy*, s. 27.

²¹ Tamże, s. 26.

O ile jednak King podkreśla komizm sytuacyjny wynikający z tego, że Ahdamn (starotestamentowy Adam) nie do końca panuje nad procesem nadawania nazw-imion zwierzętom, a Pierwsza Kobieta (*First Woman*) dosłownie spada z nieba z innego wymiaru rzeczywistości – co z kolei powoduje niemałe zamieszanie i tworzy chaos – o tyle Filipczak przedstawia Ewę jako kobietę, która nie ma właściwie nic do powiedzenia, nic do zrobienia. To Adam jest twórcą, ona nie jest nawet jego żoną.

Ale skąd ta pretensja, można zapytać. I dlaczego tak dużo w tej poezji odnieść do Pisma Świętego w tonie rewolucyjno-rewizjonistycznym? W wywiadzie udzielonym Markowi Czuku Filipczak przyznaje, że interesują ją konstrukcje kobiecości w literaturze jako takiej, a ponieważ w pracy akademickiej zajmuje się strukturami tworzonymi przez pisarki, z uwagą przygląda się portretom kobiet tworzonych przez mężczyzn oraz temu, jak są one „naznaczone ograniczeniami patriarchalnego (czy czasem wręcz seksistowskiego) sposobu widzenia kobiety”²². Kwestia konstrukcji kobiecości w Biblii otwiera dodatkowe konteksty. Na pytanie o to, czy poetka odczytuje Księgę na nowo, czy jedynie wnikliwie ją interpretuje, Filipczak odpowiada:

I jedno, i drugie, dlatego że w naszej kulturze istnieje bardzo silne przyzwyczajenie do interpretacji już zastanych, które są jednak naznaczone mentalnością wcześniejszą niż dwudziestowieczna. Ona bardzo często wykluczała kobiety. Moje odczytania są właściwie inspirowane tendencjami, które już od dawna pojawiają się w różnych instytucjach teologicznych, gdy wiele kobiet doszukiwało się śladów konstrukcji kobiecości w poszczególnych księgach Testamentu²³.

Być może dlatego – jak zauważają zgodnie krytycy – w pierwszych trzech tomach Filipczak można znaleźć dużo narracji naznaczonych ironią, autoironią, czasem sarkazmem – zwłaszcza tam, gdzie uruchamia się dynamika uwalniania się z kulturowej opresji bycia kobietą, jak w wierszu *Pigmalion* z tomu *Trzecie skrzydło anioła*. Tu również obserwujemy scenę stworzenia ukazaną z innej perspektywy niż ta z Księgi Rodzaju:

Gdy Bóg stworzył kobietę
z ziemi płatków róży
łabędziego puchu
wstał wytarł ręce
i gwizdnął z zachwytu
patrząc na swe dzieło
Ta dopiero będzie doskonała powiedziała²⁴

²² *Duchowa transfuzja...*, s. 46.

²³ Tamże, s. 47.

²⁴ D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, s. 41.

I tu uwaga przenosi się na Adama, „na pierwsze mniej / udane stworzenie”²⁵, któremu Bóg postanowił dać „siłę osła / i roztropność jastrzębia / żeby zatrzeć różnicę”²⁶. I nie byłoby w tej opowieści nic dziwnego, gdyby nie fakt, że dowiadujemy się o planach Boga wobec doskonałej Ewy, które ku (zazdrosnej) rozpaczliwej Stwórcy nie dochodzą do skutku: „Gdy wrócił tych dwoje / poznawało się właśnie / dotykając swych ciał / tam gdzie tak bardzo / się różniły”²⁷. Wydarzenie to powoduje, że Bóg obmyśla plan zemsty w postaci drzewa owocowego pośrodku ogrodu – „bo wiedział że Ewę / przyciągnie kiedyś absolutne piękno” – i klątwy, które rzuca na nią, „żeby rozdziła w boleściach / żeby cierpiała przez Adama/ i żeby traciła urodę / w samotności”²⁸.

Motyw, wydawałoby się poboczny, czyli kwestia doskonałości Ewy i zachwyt Boga nad jej ciałem, staje się motywem wiodącym; oto niezaspokojone pragnienie (by nie użyć słowa żądza) Boga rodzi zazdrość i zawiść, a w konsekwencji skazuje pierwszą parę ludzką na życie w cierpieniu. Co jeszcze ciekawsze, motyw męskiej zazdrości i zawiści w obliczu dokonań kobiety będzie się pojawiał w twórczości Filipek zarówno w kontekście bycia poetką, jak i kobietą nauki, czyli w sytuacjach, gdzie uległość i posłuszeństwo kobiety zastępuje siła intelektu i moc intuicji, gdzie do głosu dochodzi wolnomyślicielka i twórczyni ustanawiająca się wobec twórców-mężczyzn. „Nie lekceważcie słowa / które staje się pięknym ciałem”, pisze w wierszu *List św. Pawła z Aten*²⁹, a *Męski strip-tease* kończy się frazą „Jakże piękne / muszą być niewola / i nicość / skoro w ich / bezcieleśnym łonie / poeta przeżywa prawdziwy orgazm”³⁰.

Problematyka silnej, niezależnej kobiecości, niepoddającej się męskim kanonom sztuki i nauki pojawi się najsilniej w *Wieloświecie*, tomie łódzkim i jednocześnie postkolonialnym, ukazującym wieloaspektową dynamikę wiedza-władza. Do tej kwestii wraca Filipek w rozmowie z Czuku, odnosząc się do sytuacji w literaturze kanadyjskiej, która „powstawała w pewnej harmonii między głosami kobiet a głosami mężczyzn [...] stąd tak dużo silnych osobowości kobiecych w tej literaturze. Tam się nie mówi o ojcach założycielach, ale o matkach założycielkach”³¹. Dla Filipek interesująca w tej literaturze jest nie tylko obecność ciekawych kobiet (Margaret Laurence, noblistka Alice Munro, Margaret Atwood), ale przede wszystkim to, że „tylko w Kanadzie zaistniał taki odzew na *Portret artysty Joyce'a*, gdyż niemal każda pisarka mierzyła się z tym dziełem, którego ja nie lubię, bo dotyczy narcystycznego męskiego geniuszu. Kobieta jako artystka – to tam zafunkcjonowała. Każda z tych pisarek napisała portret twórczyni”³².

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 42.

²⁹ Tamże, s. 70.

³⁰ Tamże, s. 74.

³¹ *Duchowa transfuzja...*, s. 47.

³² Tamże, s. 47.

W tomie *Trzecie skrzydło anioła* znajdujemy wiersz *Plaisir albo zajęcia z poezji*, o którym arcyciekawie pisała Magdalena Rabizo-Birek³³. Wspominam akurat ten wiersz, ponieważ pojawia się tam ryzomatyczna struktura narracyjna, której koncept przypomina zagadki z obrazów René Magritte'a. To ona pozwala Filipczak pisać o prowadzeniu zajęć z literatury brytyjskiej – a dokładniej o *close reading* *Ody do słowika* Johna Keatsa – i jednocześnie aktywować wątki multisensorycznych doznań płynących zarówno z grupowego obcowania z poezją, jak i z malarstwem Magritte'a, który pojawia się w wierszu w charakterze intertekstualnym. Podczas lektury sala 102 przy Al. Kościuszki 65 w Łodzi zmienia się nieoczekiwanie w miejsce zbrodni. Ofiarą jest wiersz, który „broczy krwią / metafor / na zeszyty/ piórniki / z myszką Miki / na mniej lub / bardziej udany / makijaż”³⁴. Niczym pensjonarka z obrazu Magritte'a, Filipczak „zapuszcza zęby w śpiewający puch”. I zupełnie jak w odbiorze obrazów nadrealisty, nic w wierszu nie jest pewne, nic nie jest znane: „nikt nie pozna / tajemnej rozkoszy / niszczenia / wyrwania piór / ze skrzydeł wiersza / wysysania zapachu / arkadii / z ptasiej szyi”³⁵. To, co dzieje się po zakończeniu zajęć, otwiera przestrzeń pełną niuansów czytelnych jedynie dla miłośników świaobrazów Keatsa i Magritte'a: „*Was it a vision, or a waking dream? / Fleed is that music: – Do I wake or sleep?*” – zapytuje Keats. Czy to był sen na jawie, czy widzenie, czy czuвам, czy śnię? – to pytania, na które nie znajdziemy (na szczęście) jednoznacznej odpowiedzi. Pewna jest tylko rozkosz czytania.

Ale koncept i wielopoziomowe intertekstualne odwołania oraz gry sensów nie są najważniejsze w tej poezji. W recenzji tomu *Ostrzyiciel noży na jawie* Przemysław Dakowicz wiele uwagi poświęca wierszowi *Odpowiedź klasykom*, w którym słusznie dopatruje się poetyckiego *credo* Filipczak:

Wbrew pozorom wielkości
tematem sztuki jest rozbity dzbanek
lub dzbanek cały
z kwiatem tamaryszku
ból zęba
kropla potu
w studni oceanu
bruk
nie ideał³⁶

„Dorota Filipczak traktuje bowiem z nieufnością tzw. wielkie tematy literatury, jakby chciała podkreślić, że poezja tkwi w tym, co znikome, zwyczajne, łatwe

³³ M. Rabizo-Birek, *Słowik Keatsa i współcześni* [w:] *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska i E. Szczepan, Szczecin 2014, s. 37–63.

³⁴ D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, s. 38.

³⁵ Tamże, s. 38–40.

³⁶ Tamże, s. 80.

do przeoczenia³⁷ – pisze Dakowicz. Nie sposób nie zgodzić się z tym rozpoznaniem, jednym z celniejszych, a z pewnością jednym z pierwszych w pełni doceniających wartość jej poezji. Odnosząc się do dwóch ostatnich wersów wiersza, krytyk pisze, że nie bez przyczyny pojawia się tam odwołanie do *Fortepianu Szopena*: „Norwid był przecież poetą niesłychanie wrażliwym na szczegóły – z pozoru mało istotny, w rzeczywistości zaś będący nośnikiem podstawowych treści poetyckich i związanych z nimi znaczeń z pogranicza etyki i estetyki – na niepozorny detal, który odsyła do tego, co jest poza i ponad nim”³⁸. Podobieństw między Filipczak a Norwidem jest oczywiście więcej – choćby operowanie pauzami, niedopowiedzeniami, mocny przekaz emocjonalny niejako zatrzymany w pół tonu.

Dostrzeganie i afirmacja niezwykłości w codzienności, czy, używając frazy Dakowicza, skupienie na „niepozornym detalu”, który – oprócz tego, że odsyła do tego, co jest poza nim (jak choćby historia, w tym historia rodzinna) – przede wszystkim jest, to tematy, które łatwo odnaleźć w tomach *K+M+B* i *Wieloświat*. Jak zauważa Alicja Jakubowska-Ożóg w posłowie do tomu *K+M+B*, w poezji Filipczak „nie ma chwil nieważnych, zbędnych – wszystko, czego doświadcza, wzmocnione zostaje tą wrażliwością, która rodzi się w najbliższym horyzoncie. To także pielęgnowanie w sobie wrażliwości dziecka i nieustanna praca, by jej nie utracić”³⁹. Wspomniana wcześniej rozkosz pisania oraz czytania tekstów religijnych, filozoficznych i literackich była dla poetki ważnym elementem sztuki, którą uprawiała. Świadczy o tym wiersz z tomu *K+M+B* zatytułowany znacząco *Obrzędy*:

Gdybym była kapłanką
Asztarte
oddawałabym się
wybranym
mężczyznom
za tabliczki
z pismem
zwoje pergaminów
i przyrządy
do oglądania
nieba
Jestem kapłanką
oddaję się pokątnie
wyuzdanym słowom
spółkuję z pojęciami
i przebieram
w pozycjach
wobec tego spełnienia

³⁷ P. Dakowicz, *W stronę transcendencji*, s. 143.

³⁸ Tamże, s. 143.

³⁹ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 71.

nudny jest każdy
grzech⁴⁰

Symboliczne znaczenie aktów seksualnych w kontekście przywołanego w trybie warunkowym kultu bogini Asztarte, „przekłada” Filipczak na swoje tu-i-teraz i tworzy nową definicję rytuału miłosnego, który dla niej oznaczał akt poznania i akt twórczy.

Pamięć, przestrzeń, droga

W wywiadzie przeprowadzonym z okazji wydania *Rozproszonych gniazd czułości* Marek Czuku zadał pytanie: „Piszesz o miłości, rodzinie, ciągłości pokoleń, o wycieczkach śladami historii, ale dostrzegasz przy tym sytuację kobiety w relacji z męską kulturą. Dlaczego piszesz o tym właśnie w formie poetyckiej?”⁴¹. Odpowiedź Filipczak jednocześnie odsłania i zakrywa to, co czytelnik chciałby wiedzieć. Okazuje się bowiem, że pisanie poezji jest w pewnym sensie tajemnicą nawet dla autorki:

Forma poetycka pozwala pewne kwestie wyrazić nie tylko lapidarnie, ale w sposób, który umożliwia nagromadzenie rozmaitych środków literackich w skondensowanej postaci. Dla mnie jest ona optymalna. Ja się w niej najlepiej czuję, gdy idzie o kwestie związane z tymczasowością ludzkiego losu oraz międzyludzkiego porozumienia. To jest dla mnie nie do końca jasne. Po prostu forma sama do mnie przyszła, nie wiadomo skąd⁴².

W wierszu *Podróżny* Filipczak pisze: „Niektórzy dani są nam / na chwilę / nie wiadomo czyja / okrywa ich / noc”⁴³. To zaledwie pięć wersów dłuższego wiersza, ale skrywają więcej, niż się wydaje. Metaforyczna noc okrywająca (tajemnicę) spotykanego człowieka, cząstkowość naszego poznania czy rozpoznania sytuacji, są nierozzerwalnie związane z ulotnością chwili spotkania i ewentualnego poznania. W wierszach Filipczak często się zdarza, że intuicja dotycząca (pamięci) czyjegoś cierpienia objawia się poprzez ciało, poprzez uważne przyglądanie się krajobrazowi, czy wręcz bycie krajobrazem. W wierszu *Posterunek* z tomu *Trzecie skrzydło anioła* poetka pisze: „Pewne terytoria zamieszkują mnie / jak wiersz i ty”⁴⁴.

To zestawienie przestrzeni zewnętrznej (natura) w odniesieniu do przestrzeni wiersza i dookreślonego Ty to jedna z najważniejszych sygnatur tej poezji. Ligęza tak o tym pisze: „W doświadczeniach ucieleśnionego podmiotu powstaje [...] świat szczerze wyposażony w barwy, kształty i dźwięki, rodzi się wielokierunkowa

⁴⁰ Tamże, s. 16.

⁴¹ *Duchowa transfuzja...*, s. 46.

⁴² Tamże.

⁴³ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 46.

⁴⁴ D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, s. 28.

refleksja o sprawach ludzkich, o czasie upływającym, przeszłości zakłętej w przedmiotach, spotkaniach kultur, o zakrytym wymiarze istnienia, o niedocieczonych przeznaczeniach⁴⁵. Jeżeli do tego dodamy, że z tomiku na tomik Filipczak coraz bardziej interesują pogranicza, przejścia, światy równoległe (zwłaszcza w tomie *Wieloświat*) wraz z ich tricksterową mocą przemiany i transformacji (również, a może przede wszystkim, w ciele), geopoetycki i terapeutyczny potencjał tej poezji nie będzie żadnym zaskoczeniem.

Tom *K+M+B* przynosi wiele wierszy, które eksplorują pogranicza ciała, pamięci miejsca, liminalnych przestrzeni czasowych. Motyw odczuwania historii poprzez ciało, sygnalizowany na początku tego szkicu, aktualizuje się w wierszu *Limes*. Choć tytuł w subtelny sposób sugeruje przekraczanie jakiejś granicy, sam wiersz zaczyna się dosyć frywolnie:

Wyjmowałam stanik
spod koszulki
gdy zatrzymała nas
straż graniczna
myślałam
że odpowiem
za naruszenie
wartości
Zrobiło się
gorąco [...]⁴⁶

Kiedy towarzysz mówiącej odpowiada na żądanie okazania dokumentów, ton opowieści zmienia się diametralnie:

Widziałam
jak odchodzisz
między nimi
jak zabierają mi
dziecko
jak leżę
na ziemi
Pamięć przodków
obudziła się
we mnie
Zniknęli⁴⁷

W wierszu *Terytoria* Filipczak pisze:

⁴⁵ W. Ligęza, *Mity ucieleśnione* [w:] D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, s. 157.

⁴⁶ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 38.

⁴⁷ Tamże, s. 38–39.

Nie sposób opędzić się
od historii
daty przysiadają
na gołym ciele

W ziemi gniją sztandary
rozkładają się
wygodnie
nawarstwione ciała⁴⁸

W recenzji tomu Tomasz Cieślak odbiera narrację tych strof jako na poły ironiczną i dodaje, że Filipczak wprowadza „ten ton, jakby dla zrównoważenia głosu, jakby z lęku przed patosem”⁴⁹. W pełni zgadzam się z rozpoznaniem dotyczącym ironii, ale zamiast lęku dopatrywałabym się raczej geopoetyckiego chwytu „ucieleśnienia” sytuacji lirycznej po to, by wzmocnić przekaz, by uczynić go bardziej poruszającym. Trzecia strofa kieruje uwagę na miejsce, do którego Filipczak będzie wracać niejednokrotnie w tym i kolejnym tomie: „Rzeka Bug / kiedyś centrum / jak napięta cięciwa łuku / gotowego do strzału”⁵⁰. W wierszu *Starorzecze Bugu* nie tylko wraca, ale również „odkrywa się” w krajobrazie:

Odkrywam się
w krajobrazie
gdzie nurt
nie przestrzega granic
płynie dokąd prowadzi
księżyc deszcz instykt
trawa śni cudze sny
gliniane naczynia
z których spożywam
Boga przemiany
odkąd wody
zmieniły bieg
i pojawiłeś się
rzeką⁵¹

Płynne granice i rozpuszczanie progów, przemiana i transformacja, nurt prowadzony przez księżyc, deszcz i instykt – obrazowanie wiersza, które Gilbert Durand śmiało rozpoznałby jako Wyobraźnię Nocy⁵², przenoszą czytelnika w kraję, gdzie terażniejszość wypływa z przeszłości, gdzie, jak to ujmuje Cieślak:

⁴⁸ Tamże, s. 43.

⁴⁹ T. Cieślak, *Dobry czas*, „Kalejdoskop” 2010, nr 3, s. 39.

⁵⁰ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 43.

⁵¹ Tamże, s. 44.

⁵² G. Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, transl. M. Sankey i J. Hatten, Brisbane 1999, s. 187–191.

„jesteśmy ‘teraz’ o tyle, o ile wyrasta ono z ‘kiedyś’”⁵³. W eseju *Historie uwiły gniazda we mnie* Alicja Jakubowska-Ożóg idzie krok dalej i pisze o przekonaniu bohaterki-autorki: „przeszłość nieustannie w nas trwa, jest punktem odniesienia, kalką, matrycą, ma moc ocalania, jest świadectwem naszego trwania”⁵⁴.

W wierszu *Monaster w Jabłecznej* tu-i-teraz niezerwalnie łączy się z tym, co było. Filipczak odnosi się do miejsca, gdzie według legendy zatrzymała się płynąca Bugiem ikona św. Onufrego, i gdzie powstał monaster św. Onufrego – staurypigialny męski klasztor prawosławny. W bibliotece monasterskiej znajdowało się ponad 1300 tomów, z czego tysiąc o tematyce religijnej i ponad trzysta świeckich⁵⁵. Filipczak podkreśla ogromne przywiązanie do ksiąg, które zostały spalone (podobnie jak cały monaster) w 1942 roku przez niemiecki oddział straży granicznej:

Nie żał mi porcelany
złocen ani szat tylko ksiąg
rozplakanych w popiół

Nie mam dachu nad głową
ale wierzę że tworzą go
alfa i omega

Rzeka kolebie płacz
diakona który próbował
ocalić pisma⁵⁶

No se puede vivir sin amar – przodkowie i bliscy w tu-i-teraz

Tomiki *K+M+B* i *Wieloświat* otwierają przed czytelnikiem przestrzenie palimpsestowe. Znajdziemy tam zarówno poruszające wiersze-zapisy z życia rodzinnego, realizujące chwyt mitopoetyckiego odwrócenia, jak i intymne świadectwa mówiące o historii rodzinnej naznaczonej traumą. Obydwa tematy spajają motywy tajemnicy istnienia, tajemnicy połączeń międzyludzkich, pamięci ciała i leczenia poprzez ciało. Wiersz tytułowy, otwierający tom *K+M+B*, zaprasza czytelników do wejścia przez podwójne drzwi (są obecne na okładce książki zaprojektowanej przez Marlenę Makiel-Hędrzak), na których „już świta / inskrypcja / popelniona świętą / naiwnością / aby uchronić przed złem”. Litery są „na wysokości / naszego dziecka”, ale, co równie ważne, są (już, a może jeszcze) nieczytelne:

litery zamazane
zamglone

⁵³ T. Cieślak, *Dobry czas*, s. 39.

⁵⁴ A. Jakubowska-Ożóg, *Historie uwiły gniazda we mnie* [w:] D. Filipczak, *K+M+B*, s. 73.

⁵⁵ U. A. Pawluczuk, *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007, s. 177–178.

⁵⁶ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 45.

czy fascynuje napis
czy jego zatarcie?⁵⁷

Motyw przechodzenia przez drzwi, przez wrota czasu, temat przejścia/przemiany, Pisma/Księgi, zapisu i odczytywania (nie)zapisanych historii będzie towarzyszył czytelnikowi aż do wiersza ostatniego, stanowiącego codę tomu.

Wiersz drugi, zatytułowany znacząco *Kaplica Sykstyńska*, opowiada alternatywną wersję stworzenia. Kluczową rolę odgrywa tu dziecko. Zdaniem Marka Czuku, dziecko jest „stale obecne w tych wierszach, a jest nim syn poetki Radzik, ‘który raduje’ (z dedykacji), a jego pokój to ‘najważniejsze i najświętsze miejsce w domu’”⁵⁸. Lecz zanim spojrzymy na *Kaplicę*, warto poznać historię zapisaną w wierszu *Zwiastowanie*:

Nie siedzieliśmy
pod dębami Mamre

Gdy spomiędzy ksiąg
w otchłani torby
wydobyłeś anioła
i położyłeś
przede mną

To był chłopiec

Ukryłam go głęboko
i odrodził się

To jest chłopiec⁵⁹

Zapowiedź pojawienia się długo wyczekiwanego dziecka przywołana zostaje przez pierwsze dwa wersy. Mimo tego, że podmiot mówiący sugeruje, że „nie siedzieliśmy / pod dębami Mamre”, intertekstualne odniesienie wydaje się aktywne poprzez uruchomienie obrazu anioła i motywu przemienienia, odrodzenia. Wszak przywołana jest tu subtelnie historia miejsca, gdzie Bóg Jahwe zawarł przymierze z Abrahamem, i gdzie patriarcha ugościł aniołów oraz usłyszał obietnicę, że jego żona Sara urodzi mu syna. Niezwykły status syna-anioła podkreślony zostaje w wierszu *Kaplica Sykstyńska*.

Najważniejsze miejsce
w moim domu
istnieje tylko nocą

⁵⁷ Tamże, s. 7.

⁵⁸ M. Czuku, *Labirynt z ukrytym sensem*, „Topos” 2001, nr 4, s. 139.

⁵⁹ D. Filipczak, *K+M+B*, s. 35.

zawiera się
 w zespoleniu
 twojej i mojej
 dłoni
 gdy dosięgam łóżeczka
 po dniu wśród ubranek
 zabaweczek
 innych zdrobnień
 stwarza mnie
 i podnosi ku niebu
 Twoja rączka⁶⁰

Dzięki zastosowaniu chwytu mitopoetyckiego odwrócenia Filipczak kreuje obraz nocnej sceny stworzenia: zespolenie dwóch dłoni, które znamy doskonale ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej, nie jest jednak sceną spotkania Adama i Ojca Stworzyciela, lecz matki i syna. „Dochodzi tu więc do sakralizacji miłości macierzyńskiej” – pisze Czuku⁶¹. Poszłabym krok dalej i zaryzykowałabym stwierdzenie, że być może chodzi o sakralizację połączenia/komunikacji/wymiany energii/(bezsłownego?) cieleśnego dialogu między matką a synem. Wydaje się, że mitopoetyckie odwrócenie działa tu podwójnie, ponieważ to nie matka uczy i prowadzi syna, ale syn matkę: „stwarza mnie / i podnosi ku niebu / Twoja rączka” – to jedna z fraz, które zostają z czytelnikiem na zawsze. Podziw dla świata dziecka, o którym pisze Czuku, widać również w wierszu *Kosmologia*: „Otwierasz światy / księżyc zjada / naleśnik / z meteorytami”⁶². Równie ważne jest tu odwrócenie ról i odkrywanie nowego porządku rzeczy:

Przyciągasz nas
 na swoją planetę
 i jak księżyce
 w szkole
 uczymy się
 obracać
 raz szybciej
 raz wolniej⁶³

Wiersz otwierający *Wieloświat* dopowiada historię rodzinną. Pojawiają się tu trzy pokolenia. Niezwykle ważny dla Filipczak ojciec pojawia się w już wierszu *Tato z tomu Ostrzyciel noży na jawie* (2003). Wtedy jego obecność we śnie jest dwojako ambiwalentna: „Zmarli mieszkają w nas / żywią się snami / przychodzą nocą / po jałmużnę czasu”⁶⁴ – pisze Filipczak, i dodaje, że „zmarli we śnie to zły znak /

⁶⁰ Tamże, s. 8.

⁶¹ M. Czuku, *Labirynt z ukrytym sensem*, s. 139.

⁶² D. Filipczak, *K+M+B*, s. 9.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ D. Filipczak, *Rozproszone gniazda czułości*, s. 89.

mówiła babcia”⁶⁵. Jednak cieszy się przyjściem ojca i tworzy wizję przestrzeni spotkania-uzdrowienia (przez wiarę):

Blisko jest uzdrowienie
zmartwychwstanie
usłyszę twoje kroki
zgrzyt klucza w zamku
rozrośnię się na mnie
falbaniasta sukienka
zmałuję i stanę się jak dziecko
przytulę się do ciebie
i uwierzę⁶⁶

W wierszu *Wieloświat* wspomnienie ojca i jego pasji w zaskakujący sposób służy podkreśleniu jego obecności w tu-i-teraz. Przechodzenie od opowieści ze świata przeszłości do teraźniejszości, „od czasu do czasu”, poprzez migawkowe nawiązanie do teorii światów równoległych, ma swoją kulminację w ucieleśnionej formie wieloświatu:

Tata ważył się na wiele
za przywiązanie do prawdy
nie otrzymał nic
oprócz śmierci
Nocami zawieszał planety
na suficie dzieciennego pokoju
stwarzał świat bez pomocy
internetu

Jego wnuk zna właściwości ciał niebieskich
urządza szkołę księżyców i mówi
że w czarnych dziurach są przejścia
do światów alternatywnych
Tata, który nie widział zdjęć Neptuna
jego wnuk, który poznaje planety po kolorze
spotykają się we mnie⁶⁷

Filipczak nadzwyczaj racjonalnie i bez ozdobników opowiada o tajemniczym istnieniu, o subtelnej sieci energetycznych połączeń międzyludzkich, o prawdziwym spotkaniu w świecie-wieloświecie. Wątek istnienia światów równoległych łączy się w tym tomie z kwestią miejsca, odczuwania go jako swoje lub obce, a także z problematyką wyalienowania. W rozmowie z Markiem Czuku Filipczak przyznaje, że

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ D. Filipczak, *Wieloświat*, Biblioteka „Toposu”, t. 131, Sopot 2016, s. 5.

tom szósty jest dla niej wyjątkowy, ponieważ była wreszcie w stanie wyrazić w nim swoją łódzką tożsamość, z którą miała pewne kłopoty:

Łódź to trudne i dziwne miasto, z przeszłością, którą można nazwać kolonialną. Ono miało, gdy byłam osobą dorastającą, stygmat wtórności, braku oryginalności, szarości. Ciężko mi było się z tym zidentyfikować. Kiedy już przekroczyłam to i rozpoznałam w swoim mieście pozytywne dziedzictwo (nawet trudne), to napisałam o tym w wierszach⁶⁸.

Na uwagę zasługuje fraza „przekroczyłam to i rozpoznałam”, ponieważ wskazuje na aktywny charakter pracy ze świadomością w rozpoznawaniu głębszego poziomu bycia w tu-i-teraz. Na arcyciekawe pytanie Czuku o to, czy teoria postkolonialna, którą poetka zajmuje się naukowo, może mieć zastosowanie również do naszej części Europy i naszego miasta, Filipczak odpowiada: „Tak, teorię tę da się zastosować do Łodzi, bo pierwszą rzeczą, jaką ta metoda bada, jest poczucie wyalienowania kogoś z jego własnej przestrzeni, ponieważ nauczył się postrzegać ją jako obcą”⁶⁹. Pomijam tu wątek postkomunistycznego dziedzictwa, które można analizować w kategoriach postkolonialnych, o czym również wspomina Filipczak. Skupię się na kwestii odczuwania miejsca. „Zabierałam różne osoby ze świata anglojęzycznego na wycieczki po Łodzi” – opowiada poetka – „i nagle się okazywało, że Łódź jest im bliższa niż mnie, bo oni tu rozpoznawali, w tej architekturze pewne tropy, które znali z Wiednia, z Paryża i jeszcze skądinąd”⁷⁰. Filipczak odnosi te sytuacje do problemu rozumienia kategorii „tu” i „tam”: „Zdałam sobie więc sprawę, że dla mnie ‘tutaj’ oznacza to, co w historii Polski było utracone, a więc Kresy, ze względu na moją rodzinę”⁷¹.

O tym, jak trudne jest mierzenie się z cieniem i budowanie nowej tożsamości miejsca bez projekcji przyszłości naznaczonych cierpieniem traum z przeszłości, świadczą wiersze *Zwiedzanie* („popatrz, jak błędę wiecznie w tej przeszłości”⁷²), *Drogi* (gdzie czasy i przestrzenie snu, wspomnień, jawy i wizje przyszłości przenikają się wzajemnie), czy poruszający *Ucieczka przed cieniem*, w którym opresyjny dźwięk muzyki za ścianą w tu-i-teraz przenosi w przemilczaną historię rzezi dokonanej ręką sąsiada:

Muzyka promieniuje z mieszkania sąsiadów
mogę krzyczeć, usłyszą tylko rottweilery
[...] Czarne psy za ścianą, bezszelestne jak noc
w czterdziestym piątym roku w województwie łwowskim
Nie zdradziły sąsiada ani jego noża
Przystawionego do gardła nieznanym mi bliskich⁷³

⁶⁸ *Duchowa transfuzja...*, s. 46.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² D. Filipczak, *Wieloświat*, s. 6.

⁷³ Tamże, s. 24.

Ta historia ewokowana jest również w wierszu *W rodzinnym albumie*. Sam akt opowiadania spełnia funkcję oczyszczającą, a ubrana w wiersz konfrontacja z cieniem jest sposobem na symboliczne odpuszczenie (ang. *letting go*) i odważne zwrócenie się w stronę przyszłości i życia w tu-i-teraz:

Czemu ma służyć poczyna jeśli nie przywracaniu życia
Po tym poznają Orfeusza, że ożywać będzie
przyzywam więc ciotkę Karolę
z przepastnej szafy rodzinnych szkieletów
wysypują się zakrwawione ubrania⁷⁴

Poruszające są wersy mówiące o pracy podświadomości: „Nie przetrwała nawet fotografia, a spełnia mnie / pewność, że ją przypominam”⁷⁵. Ale oprócz historii mrocznych i naznaczonych cierpieniem znajdziemy w tomie teksty mówiące niezwykle czule o czasie dzieciństwa, jak choćby w wierszu o znaczącym tytule *Zrównoważenie*: „Za oknem komunizm / Tylko w domu jest jasno”⁷⁶. Kuchnia, z której „snuje się zapach / jak dym z lampy Aladyna”, jest miejscem ważnego rytuału: oto „na kuchennej wadze mojej mamy / tata waży zwierzątko z dzieciennego pokoju”⁷⁷. W tomie znajdziemy też jeden z odważniejszych erotyków Filipcza, zatytułowany *Pociąg*, oraz postkolonialne wiersze łódzkie, których figlarna dykcja idzie w parze z geopoetyckim rozmachem (*Niedorzeczne miasto, Neobajka*).

W wierszu *Świat alternatywny* Filipczak wyznaje: „Przez lata wynajmowałam cudze wiersze / z braku własnego adresu [...] nie weszłam w swój krajobraz / bo krajobrazy podobnie jak mieszkania / osiągają zawrotne ceny”⁷⁸. Czytając wiersze z tomu *Wieloświat*, odnoszę wrażenie, że potrzeba odnalezienia się w krajobrazie i bycia częścią tego krajobrazu, widoczna w poetyce immanentnej Filipczak od początku jej artystycznej drogi, jest po części zaspokojona. Przekaz oczyszczenia i uzdrowienia poprzez miłość i uważnie pielęgnowaną pamięć przodków, obecny już w tomie *K+M+B*, zostaje wzmocniony poprzez opowiadanie o cieniu po to, by możliwe stało się uwolnienie od ciężaru przeszłych traum. Nadal wiele miejsc osłania tajemnica i niedopowiedzenie, ale wyłaniają się nowe, jasne przestrzenie.

Pod koniec rozmowy z Markiem Czuku Dorota Filipczak odpowiada na pytanie o to, czym jest dla niej język: „jest doskonałym i niezwykłym tworzywem, gdy idzie o wymiar artystyczny, a ponadto niezwykłym środkiem komunikacji; po prostu nie mogę się nadziwić temu, jak wiele można w języku wyrazić na poziomie czysto ludzkim, artystycznym, i jak one mogą ze sobą współlistnieć”⁷⁹. To prawda,

⁷⁴ Tamże, s. 19.

⁷⁵ Jw.

⁷⁶ Tamże, s. 21.

⁷⁷ Jw.

⁷⁸ Tamże, s. 14.

⁷⁹ Ten fragment nie znalazł się w opublikowanej rozmowie Doroty Filipczak z Markiem Czuku. Cytat pochodzi z nagrania rozmowy, którym dysponuję dzięki uprzejmości jej autora.

że czasami nie można się nadziwić, jak działa i oddziałuje język, zwłaszcza język poezji; gdzie nas jako czytelników przenosi, co nam przynosi, co zostaje z nami na zawsze. Chciałabym zakończyć ten szkic wierszem, którego odczytanie wywarło na mnie ogromne wrażenie podczas wieczoru poetyckiego w Łodzi, 5 grudnia 2016 roku. *Gromniczna* w pewnym sensie dopowiada historię rodzinną przedstawioną w *Wieloświecie*. Opalizowanie znaczeń w tym nadrealistycznym tekście powoduje, że w zależności od interpretacji, bohaterką wiersza jest matka, Matka Boska Gromniczna albo postać łącząca je obydwie. Dowiadujemy się, że matka wraca z kościoła z zapaloną świecą. „Na torowisku siedzi głodny wilk / w kamieniołomie lód, w oknach kraty”⁸⁰. Wilk to z jednej strony towarzysz Matki Boskiej Gromnicznej, chroniącej wilki przed polującymi na nie ludźmi, a z drugiej symbol zagrożenia, stąd wiara, że płomień świecy ochroni ludzi przed podchodzącymi pod ich zagrody drapieżnikami. Co robi matka w wierszu? – „idzie przed siebie myśląc nas”⁸¹.

Ta, która opowiada, skupia się na szczególnych miejscach, czy może perspektywach widzenia jej drogi („widzę jej drogę obok starego, drewnianego / kościoła, gdzie przez ramię zagląda witraż / i przyciąga na chwilę światło świecy”), ale też na czasie/czasach jej wędrówki: „zmieniają się nazwy ulic, powstają autostrady / ale jej droga prowadzi zawsze tak samo / obok torowiska, na którym siedzi wilk / i wodzi wzrokiem za odchodzącym światłem”⁸². W połowie wiersza perspektywa oglądu się zmienia – oto „tam” jest „tu”, a niezwykle silna więź między kobietami powoduje, że odejście matki otwiera przestrzeń, w której światło niesionej przez nią świecy oświetla drogę nie tylko jej, ale wszystkim, którzy widzą jej światło:

Mama mnie prowadzi, mówię jej – puść, idę swoją drogą
 ale płomień świecy nie daje mi spokoju
 Wychyłam się przez okno w innym miejscu miasta
 i widzę światło tam, gdzie parkan skręca w stronę
 drewnianego kościoła, widzę ten sam witraż
 widzę mamę i mówię: nie przewróć się, jest lód
 uważaj na wilka
 ale ona myśli tylko o tym, żeby nie zgasła świeca
 Bo już nie idzie ona
 idę ja
 idziesz ty
 a przed nami światło⁸³

Monika Kocot

⁸⁰ D. Filipczak, *Wieloświat*, s. 11.

⁸¹ Tamże.

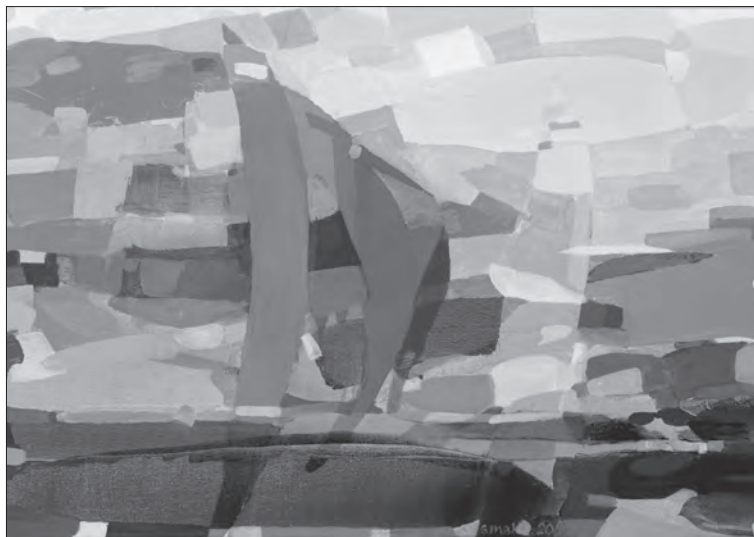
⁸² Jw.

⁸³ Tamże, s. 11.

Rites of Passage and Liminality in Dorota Filipczak's Writing

Summary

On the cover of her debut book of poems entitled *W cieniu doskonałej pomarańczy*, published in 1994 by Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, Dorota Filipczak introduced her readers into her philosophy of writing: "I'm passionate about the sacred in poetry and prose, and ways of its unconventional interpretation. Writing poetry and literary criticism is like looking at one landscape through two separate windows." In this essay, I use the image of two windows and one landscape as a metaphoric gateway to Filipczak's poetry (but also to her academic writing). I look at selected poems from *W cieniu doskonałej pomarańczy*, *Trzecie skrzydło anioła* (1995), *Orfeusz na ginekologii* (1997), *Ostrzyciel noży na jawie* (2003), *K+M+B* (2009), and her last book entitled *Wieloświat* (2016), and explore the ways in which the theme of landscape becomes intertwined – usually by means of metaphors of rites of passage and liminal spaces – with the themes of artistic expression, body (or body-mind), spirituality, myth, the Scripture, female empowerment, memory, space, trauma, Polish history, ancestral connections, and family bonding. In my analyses, I make references to selected reviews of Filipczak's poetry, Marek Czuku's 2018 interview with Filipczak, and essays that attempt to draw a map of Filipczak's work (in particular, *Mity ucieleśnione* by Wojciech Ligeza, and *Historie uwily gniazda we mnie* by Alicja Jakubowska-Ożóg).



M. Starzec, *Czekając na wiatr*, olej, płótno, 2014