

# Magdalena Marszałek

---

## Rosyjska Północ jako punkt widzenia: Geopoetyczne strategie w prozie Mariusza Wilka

---

Rocznik Komparatystyczny 2, 97-110

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Marszałek  
Universität Potsdam

## Rosyjska Północ jako punkt widzenia: Geopoetyczne strategie w prozie Mariusza Wilka

### Od Mickiewicza do... Wilka?

Topika rosyjskiej Północy w literaturze polskiej zdominowana jest przez romantyczne obrazy Sybiru: „Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie / Leci kibitka jako wiatr w pustynie” – wersy otwierające *Drogę do Rosji* Mickiewicza to obraz paradygmata Syberii jako krainy zesłania, lodowej pustki i zimna, który – stworzony właśnie przez Mickiewicza w *Dziadach* – utrwalił się w kulturowej pamięci Polaków. Co ciekawe, wiersz Mickiewicza opisuje nadbałtyckie przestrzenie północnej Rosji, co nie pokrywa się wcale z konwencjonalną geografą Syberii, ale polska Syberia lokalizuje przede wszystkim doświadczenie historyczne, niekoniecznie opierając się na kartograficznych ustaleniach<sup>1</sup>. Tak więc rosyjska Północ w literaturze polskiej to przede wszystkim Syberia: przestrzeń nie tylko kluczowa dla romantycznego mesjanizmu, ale również i dziś funkcjonująca jako polskie miejsce pamięci – w tym znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Pierre Nora (*lieux de mémoire*). Przypomnijmy jeszcze kilka wersów z *Drogi do Rosji*:

---

<sup>1</sup> Pisze o tym Zofia Trojanowiczowa w swojej antologii *Sybir romantyków*. Kraków: Wydaw. Literackie, 1992; por. też artykuł: eadem, J. Fiećko, *Syberia*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991, s. 901–909. Niemieckiej badaczce rosyjskiej kolonizacji Syberii, Susanne Frank, dziękuję za wskazówkę, że geograficzne kontury Syberii od początku były ruchome i zmieniały się z biegiem czasu.

Ziemia tak pusta, tak niezaludniona,  
Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.  
[...]  
Kraina pusta, biała i otwarta  
Jak zgotowana do pisania karta.

W pisaniu o Rosji – nie tylko w polskiej literaturze – przestrzeń jest stałym punktem odniesienia. Także Mickiewicz rozpoczyna *Ustęp* od topograficznego opisu, z którego wyprowadza – na zasadzie paraleli – antropologiczne diagnozy dotyczące mieszkańców Rosji:

Lecz twarz każdego jest jak ich kraina,  
Pusta, otwarta i dzika równina;  
[...]  
Tu oczy ludzi, jak miasta tej ziemi,  
Wielkie i czyste [...]  
Z daleka patrząc – wspaniałe, precudne;  
Wszedłszy do środka – puste i bezludne.

Mickiewicza interesuje *gładka* (w znaczeniu Deleuze'a i Guattariego<sup>2</sup>) przestrzeń Północy: nieprzeryta, z wymazanymi śladami historycznej przeszłości, jak pusta „karta” gotowa do kreślenia na niej nowych znaków. Ta metapoetycka figura w *Drodze do Rosji* nie jest – jak wiadomo – refleksją własnej poetyckiej kreatywności, lecz skierowana jest do dwóch innych adresatów: tymczasowego – cara, który na niej ze stolicy „palcem nakryślił” drogi wojsk i zsyłek, oraz właściwego, metafizycznego. „Czy na niej będzie pisać palec boski / [...] / Czyli też Boga nieprzyjaciół stary” – przyszłość ukaże dopiero prawdziwe oblicze Rosji, której *denominatio* jest właśnie owa Północ (Syberia). Nie zapominając o mesjaniczno-historiozoficznym projekcie Mickiewicza, w który wpisane jest jego myślenie o Rosji, warto zwrócić uwagę na ową metaforę północnej przestrzeni jako pustej karty czekającej na zapisanie – nie tylko w jej wymiarze metapoetyckim. W tym obrazie można się doszukać również śladów kolonizującego spojrzenia na obcą przestrzeń – oczywiście nieco paradoksalnego w kontekście literatury

---

<sup>2</sup> Chodzi o rozróżnienie między przestrzenią gładką a pociętą, zaproponowane w: G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

polskiego romantyzmu, a więc literatury skolonizowanej<sup>3</sup>, a i też specyficznego ze względu na wskazanie metafizycznego kartografa. Przeplatające się wątki antyimperialne i orientalizujące, antycarskie i słowianofilskie w myśleniu Mickiewicza o Rosji<sup>4</sup> składają się na jego aporetyczny obraz Rosji rozpięty między figurami politycznego piekła i wynikającego z historycznej 'nieforemności' jej przyszłościowego potencjału. Mickiewicz inicjuje w *Ustępie* nie tylko wieczne polskie pytanie o przyszłość Rosji, ale również jej rozdwojone postrzeganie, rozróżniające despotyzm systemu (carskiego, później sowieckiego) od poddanego opresji rosyjskiego ludu. To dychotomiczne rozróżnienie stanie się w polskiej literaturze źródłem poszukiwań *innej* Rosji, które z kolei będą tworzyć alternatywę dla myślenia o Rosji w kategoriach fundamentalnej kulturowej wrogości<sup>5</sup>. Czesław Miłosz miał zapewne na myśli Mickiewicza właśnie jako inicjatora dyskursu, pisząc o *Ustępie* w *Rodzinnej Europie*: „Poemat Mickiewicza jest s u m m ą polskiej postawy wobec Rosji”<sup>6</sup>. Czy mieści się w tym dyskursie proza Mariusza Wilka?

---

<sup>3</sup> Paradoksy polskiej literatury, w której przeplatają się kolonialne, anti- czy postkolonialne wątki, budzą od niedawna silne zainteresowanie badaczy dyskursów wewnątrz europejskiej kolonizacji. Próby interpretacji mickiewiczowskiego obrazu Rosji – pomysłowej, lecz niezupełnie przekonującej ze względu na zbyt bezpośrednie przeniesienie pojęć z teorii studiów postkolonialnych – podjął się ostatnio niemiecki slawista Heinrich Kirschbaum – zob. idem, *Revision und (Auto-)Mimikry in Adam Mickiewicz' Russland-Konzeption. „Kakanien Revisited”* 2009. Online: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/HKirschbaum1> (1.10.2010).

<sup>4</sup> Chodzi oczywiście nie tylko o *Dziady*, ale też o prelekcje paryskie.

<sup>5</sup> Strategie te analizuje Tadeusz Sucharski w odniesieniu do pisarzy powojennej emigracji: T. Sucharski, *Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008. Do ważnych prac podejmujących zagadnienie polskiego myślenia o Rosji należą m.in.: W. Karpiński, *Polska a Rosja. Z dziejów słowiańskiego sporu*. Warszawa: Wydaw. Naukowe PWN, 1994; A. Walicki, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2002; *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*. Materiały do katalogu wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Red. A. de Lazari. Warszawa: PISM, 2004; *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*. Red. A. de Lazari. Warszawa: PISM, 2006.

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa* (1958). Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 138.

## Rosyjska Północ jako punkt widzenia

Mariusz Wilk wyjechał na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku jako korespondent prasowy do Moskwy i wkrótce potem osiedlił się na Wyspach Sołowieckich. Podróżując i żyjąc między Karelią a Morzem Białym, autor uczynił rosyjską Północ nie tylko tematem swoich kolejnych książek<sup>7</sup>, ale również swoim *punktem widzenia*:

Siedząc na Północy, siedzę jak na czubku świata (spójrzcie na globus!) [...] Północ – to moje koczowisko, obszar penetracji.  
Północ – to moja fabuła!<sup>8</sup>

Północna – hiperborejska – perspektywa Wilka ma decydujące znaczenie dla jego pisarskiego zamierzenia: pisania o Rosji w sposób inny, niż czynili to jego poprzednicy. Autor z dużą świadomością europejskiej, w tym polskiej tradycji pisania o Rosji tworzy w niej dla siebie miejsce odrębne – rozumiane jako orientacja geograficzna i kulturowa oraz jako sposób pisania (*genre*). Oczywiście takie miejsce odrębne jest jednocześnie miejscem wspólnym, choćby w sensie intertekstualnej pamięci literatury<sup>9</sup> – autorska kreacja Wilka jest próbą własnego (w tym znaczeniu: odrębnego, innego) ustawienia jej koordynat. Interesujące staje się zatem pytanie o wektory owego przesunięcia punktu widzenia i o jego efekty, czyli pytanie o geopoetyczne strategie prozy Wilka.

Geopoetyka to pojęcie, które od niedawna należy do języka opisu literackich i artystycznych działań związanych z przestrzenią geograficzną, a które pojawiło się najpierw w samym obiegu literackim<sup>10</sup> – nieprzypadkowo w momencie nowej fali zainteresowania przestrzenią i jej znaczeniem w kulturze. Zjawisko to, określane mianem zwrotu topograficznego, przenicowało także tradycyjne

---

<sup>7</sup> Pierwsze wydania: *Wilczy notes*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998/2003; *Woloka*. Kraków: Wydaw. Literackie, 2005; *Dom nad Oniego*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2006; *Tropami rena*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2007.

<sup>8</sup> M. Wilk, *Dom nad Oniego*. Wyd. 2. Warszawa: Noir sur Blanc, 2008, s. 46.

<sup>9</sup> W ujęciu Renate Lachmann: eadem, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der Russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>10</sup> Zob. historię pojęcia: M. Marszałek, S. Sasse, *Einleitung*. W: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Hg. v. M. Marszałek, S. Sasse. Berlin: Kadmos, 2010, s. 7–18.

założenie geografii, że przestrzeń jest dana i wymaga jedynie opisu. Geopoetyka wiąże się zatem ze świadomością performatywności wszelkiego przedstawiania – kartografowania, nazywania, opisu – przestrzeni geograficznej, również tam, gdzie owe symboliczne konstrukcje ukryte są pod płaszczykiem neutralnej deskrypcji. Z perspektywy literaturoznawczej wyłaniają się dwa profile pojęcia geopoetyki. W dziedzinie literackiej topografii, a więc literatury odnoszącej się do empirycznej przestrzeni, geopoetyka w szerszym ujęciu określać może wszelkie – również historyczne – literackie techniki i strategie kreowania, projektowania miejsc, regionów, terytoriów czy pejzażu. A geopoetyczna lektura z kolei zwraca uwagę na owe performatywne gesty literatury, również te ukryte pod retoryką obiektywizmu. Natomiast w węższym ujęciu geopoetyka może stanowić propozycję genologiczną jako określenie nowych sposobów pisania, które ujawniły się wyraźnie w literaturze (nie tylko polskiej) w ostatnim dwudziestolecu. Nie bez znaczenia są tu zmiany geografii politycznej po 1989 roku, dynamika owych tektonicznych przesunięć, a także związane z tymi procesami możliwości podróży oraz fale migracji. Nowa geopoetyczna literatura manifestuje wręcz swoje zainteresowanie przestrzenią geograficzną i topografią w sensie inspiracji wyobraźni i twórczości, a także przyznaje się – mniej lub bardziej otwarcie – do gestu kreacji, rozumianego nierzadko również jako estetyczna alternatywa dla oddziaływania politycznej geografii czy związanych z nią dominujących dyskursów tożsamościowych. Samo słowo geopoetyka odwołuje się – poprzez *poiesis* – do sprawczej, wytwarzającej siły kreacji artystycznej, a jego dźwiękowa bliskość wobec geopolityki sugeruje, iż każda artystyczna czy literacka topografia jest formą geokulturowych konstrukcji, które na nowo konfigurują i produkują kulturowe zależności, wspólnoty i wykluczenia. Prozę Wilka można określić jako geopoetyczną również w tym węższym znaczeniu, podkreślającym specyfikę aktualnych strategii literackiego zainteresowania przestrzenią. Należy do nich nie tylko charakterystyczny sposób łączenia autobiografizmu i faktografii z poetyckim eseizmem, ale także programowa performatywność i metatekstualna świadomość. Podkreślane przez autora znaczenie autopsji – doświadczania przestrzeni – dla pisania łączy się z poszukiwaniem poetyki, transponującej takie właśnie doświadczenie.

Pisanie o Rosji z perspektywy Północy odwraca uwagę od postrzegania Rosji jako Wschodu i wymyka się binarnej kontynentalnej optyce przeciw-

stawiającej Wschód Zachodowi Europy. Choć Larry Wolff narodziny tego geokulturowego paradygmatu i związane z nim postrzeganie Wschodu jako (wewnętrznego) Innego Europy lokalizuje już w XVIII wieku<sup>11</sup>, europejską semantykę Wschodu i Zachodu definiuje przede wszystkim dwudziestowieczna geopolityka. Jeszcze w XIX wieku żywe było w literaturze polskiej północne postrzeganie Rosji – i zgodne zresztą z własnym obrazem Rosji jako ośrodka politycznego i kultury Północy<sup>12</sup>. Proza Wilka rewitalizuje ową zapomnianą kulturową geografie i nawiązuje do historycznych (lub nawet mitycznych) topograficznych konfiguracji Europy, wraz z wyobrażeniami o Północy jako szczególnej przestrzeni poetyckiej kreatywności. Właśnie tu można odnaleźć pewne punkty wspólne w pisaniu o Rosji Mickiewicza i Wilka. Poza ową geo-poetyczną konstelacją Rosję obu autorów oczywiście nic więcej nie łączy. „Siedząc na Północy”, Wilk podejmuje się pisać o Rosji inaczej – jego *re-writing* jest polemiką z polskim i zachodnioeuropejskim jej obrazem w literaturze.

### Zmiana perspektywy – zmiana kanonu

*Zapiski solowieckie 1996–1998*, którymi Wilk rozpoczyna swój rosyjski projekt, są intensywną polemiką z europejską tradycją pisania o Rosji: od szesnastowiecznych zapisków angielskich żeglarzy – Thomasa Southema i Johna Sparka – poprzez rozprawy Josepha de Maistre i listy markiza de Custine po podróże André Gide’a i wielu innych. Wilk szkicuje kontury europejskiego ‘rosyjskiego tekstu’ od czasów nowożytnych po wiek XX jako problem gatunku, od którego sam pragnie się odciąć. Nie bez znaczenia jest to, że początek i koniec owej tradycji literackiej Wilk wiąże z polskimi autorami: z jednej strony z szesnastowiecznym traktatem o podwójnej Sarmacji Macieja Miechowity, oddzielającym jej część europejską od azjatyckiej, wprowadzającym tymże według Wilka myślenie wykluczające Rosję z Europy, i – z drugiej strony – z *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego. W reportażach tegoż autora dostrzega Wilk związany

---

<sup>11</sup> L. Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

<sup>12</sup> O autoostrzeganiu Rosji jako Północy pisze Susanne Frank w niepublikowanej pracy habilitacyjnej *Imperiale Aneignung. Diskursive Strategie der Kolonisation Sibiriens durch die russische Kultur*. Konstanz 2003.

z rozpadem imperium kryzys samego gatunku; jego krytyka dotyczy jednak przede wszystkim impresjonistycznej metody pisania Kapuścińskiego, będącej wynikiem zewnętrznego, turystycznego oglądu. Jej właśnie przeciwstawia Wilk swój wewnętrzny punkt widzenia i poszukiwania nowego genre'u – nowego sposobu pisania o Rosji<sup>13</sup>.

Oprócz obu wymienionych autorów, postrzeganych jako kodyfikator (Miechowita) i epigon (Kapuściński) europejskiego spojrzenia na Rosję, polska literatura o Rosji jest w prozie Wilka właściwie nieobecna. Z pisarzy związanych z paryską „Kulturą” jedynie Gustaw Herling-Grudziński pojawia się w niej kilkakrotnie – przede wszystkim jako autor *Innego świata*. Warto wspomnieć, że Wilk pisze z i o Rosji właśnie dla „Kultury” – do roku 2000, a więc do zamknięcia redakcji po śmierci Jerzego Giedroycia. Pomijanie przez autora ambiwalentnej, niejednoznacznej polskiej literatury o Rosji zdaje się współgrać z jego wyostrozonym spojrzeniem na europejski (zachodni) kanon pisania o Rosji oraz – z drugiej strony – z zamierzoną zmianą kanonu literackiego jako orientacji dla własnej twórczości. Jako motto *Wilczego notesu* Wilk parafrazuje słynny wiersz Fiodora Tiutczewa *Rosji rozumem się nie pojmie*, zmieniając ostatni wers „w Rosję można tylko wierzyć” na „Rosję należy przeżyć”. Ta parafraza jest nie tylko postulatem doświadczenia, autopsji, ale wskazuje również na kreatywne podejście do rosyjskiej literatury i wpisanej w nią wiedzy o Rosji. Wilk prezentuje się w swoich książkach chętnie jako badacz filolog, studiujący nie tylko klasyczną literaturę rosyjską, ale też staroruskie kroniki, prace rosyjskich historyków, filozofów i kulturozofów (między innymi Władimira Sołowiowa, Wasilija Rozanowa, Nikołaja Bierdiajewa, Pawła Florenskiego). Zmiana punktu widzenia oznacza więc też zmianę kanonu literatury jako punktu odniesienia własnego pisarstwa. I tak na przykład kiedy Wilk mówi o dwóch Rosjach, nie powołuje się bynajmniej na polską, sięgającą Mickiewicza tradycję myślenia

---

<sup>13</sup> Maria Janion poświęciła Wilkowi w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* rozdział, podkreślając jego odmienną postawę wobec Rosji i wychodząc właśnie od jego polemiki z Kapuścińskim (Kraków: Wydaw. Literackie, 2007, s. 235–241). Komentując Kapuścińskiego, badaczka odwołuje się do tez Maxima Waldsteina, który analizuje *Imperium* jako tekst orientalizujący (w znaczeniu Saida). Zob. też polemikę z tezami Waldsteina: A. Chomiuk, „*Nowy markiz de Custine*” albo historia pewnej manipulacji. „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 310–319 oraz komentarz do tej dyskusji: P. Zajas, *Zagubieni kosmonauci. Jeszcze raz o Imperium Ryszarda Kapuścińskiego i jego krytykach*. Ibidem, 2010, nr 3, s. 218–231.



o Rosji podwójnej – o tej autorytarnej, imperialnej i tej innej, ludzkiej, pod nią ukrytej – tylko na Rozanowa i jego rozróżnienie między Rosją jako widzialnym pozorem a Świętą Rusią, Matuszką<sup>14</sup>. Wilk sięga też do pism Dmitrija Lichaczowa i Aleksandra Solżenicyna, którzy podkreślają znaczenie rosyjskiej Północy w historii Rosji. Kierując się tym geokulturowym torem, Wilk postrzega Północ – przede wszystkim Wyspy Sołowieckie – jako esencję Rosji, zresztą ze względu na ich rolę, jaką odegrały nie tylko w historii rosyjskiej ortodoksji, ale również w carskim i sowieckim systemie represji, więzień i obozów. Lektury Wilka współtworzą jego strategię obrysowywania wybranego przez siebie miejsca i przestrzeni, odkrywania jego historii, nadawania mu znaczenia – czynienia z północnej prowincji swojego terytorium.

### Podróżownie/pisanie jako *tropa*

Geopoetyczny projekt Wilka oparty jest na relokacji: punkt widzenia jest zależny od współrzędnych geograficznych. Zmienić punkt widzenia można tylko przez przemieszczenie się, przez zmianą miejsca obserwacji i zdomowienie się w przestrzeni, którą się bada, podróżując, czytając i pisząc. Pisanie wchodzi przy tym w bezpośrednie związki z przestrzenią:

Okna naszego domu wychodzą na Zatokę Pomyślności, morze przedłuża stół, na którym piszę. W zimie kartka papieru zlewa się z bielą lodu za szybą, a ślady czerniła przechodzą tak raptownie w *tropu* nart, że często nie wiem, czy jeszcze za stołem siedzę, czy już po morzu się niosę. [...] I być może właśnie tutaj, na granicy morza i stołu – żywiołu i rzeczy – łatwiej pojąć mój pomysł: próbę uchwycenia rzeczywistości, nadania jej kształtu, odcisnięcia w słowach. Albowiem rzeczywistość rosyjska, zwłaszcza na Północy jest bezforemna: przestrzenie tu bezkresne, błota bezdenne, osiedla bezkształtne; to coś w rodzaju „grochowego kisielu” (wedle wyrażenia Dostojewskiego), zeń różne przedmioty wystają: tu krzyż prawosławny, obok drut kolczasty, tam kurhan saamski i kawałek ludzkiej czaszki z dziurką od kuli, a w drugim miejscu część rakiety lub podwodnej łodzi<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> M. Wilk, *Wilczy notes*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2007, s. 14.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 25.

Postrzeganie przez Wilka krajobrazu posowieckiej Rosji w jego – nazwijmy to – postkatastroficznym kondycji stanowi istotny subtekst jego prozy. Odnajdziemy tu również szczególną motywację jej performatywnego gestu. Krajobraz posowieckiej rosyjskiej Północy, w tym Wysp Sołowieckich, opisuje autor jako semiotyczny chaos, któremu przeciwstawia się pisanie. Podróże Wilka nie są z zasady pielgrzymkami do miejsc totalitarnego terroru i represji, ale ich świadomość, pamięć tych miejsc, należy do tekstu – podobnie jak drut kolczasty, którym grodzi się zagrody na Wyspach, do ich krajobrazu. Pewnym wyjątkiem (od podróżowania Wilka po Rosji, które nie jest z zasady posttraumatycznym tropieniem śladów terroru) jest podróż do Jercewa, gdzie więziony był w łagrze Herling-Grudziński. Tę podróż, od której rozpoczyna się współpraca Wilka z „Kulturą”, opisuje autor w *Wołoce*. Wspomnienie widoku znajdującej się nadal (na początku lat dziewięćdziesiątych) w Jercewie *zony* opatrzone jest takim oto komentarzem:

Notabene, miałem wrażenie, żeśmy się znaleźli w t e k ś c i e – rozumianym w obu znaczeniach łacińskiego *textum* – p o s t r e a l i s t y c z n y m, jeśli *Inny świat*, rzecz jasna, uznajemy za prozę realistyczną<sup>16</sup>.

Określenie realnej topografii karnej strefy jako tekst „postrealistyczny” jest nie tylko znakiem dystansu (choć takich gestów Wilk zdecydowanie unika w swoich opisach posowieckiej rzeczywistości), jest ono także sygnalizowaniem postawy podróżnego, który widziane konfrontuje z przeczytanym. Jest to oczywiście dość jaskrawy przykład nakładania się topografii na lekturę, wyjątkowo – można by powiedzieć – tautologiczny. Herling-Grudziński patronuje więc swoim piarstwem pierwszym podróżom Wilka do Rosji. Jest jeszcze coś, co łączy autora ze starszymi kolegami po piórze z kręgu „Kultury”, choć to porównanie jest nieco ryzykowne: Wilk jest pierwszym polskim pisarzem od dziesięcioleci, który – jak pisarze emigranci – doświadcza Rosji w sposób daleko wykraczający poza dziennikarskie poznanie. Na takim właśnie poznaniu, opartym na doświadczeniu – przeżyciu – Rosji ‘od wewnątrz’ opiera się jego pisarska strategia. Wilk wyjeżdża do Rosji już po przełomie politycznym, a więc jego migracja – jakby nie była odmienna od wektorów polskiej literatury po roku 1989 – należy już

---

<sup>16</sup> M. Wilk, *Wołoka*. Kraków: Wydaw. Literackie, 2008, s. 228.

do porządku literatury migrującej dobrowolnie, i to oczywiście odróżnia go radykalnie od starszych autorów „Kultury”.

W tym kontekście ciekawe jest zainteresowanie Wilka Warłamem Szałamowem. Polski pisarz komentuje wielokrotnie teksty Szałamowa, próbuje tłumaczyć, bada biografię rosyjskiego autora. Wilk, co istotne, nie czyta Szałamowa jedynie jako świadka Kołomy, pasjonuje się natomiast jego zamysłem artystycznym (oczywiście ściśle związanym ze świadectwem). Wilk postrzega Szałamowa przede wszystkim jako niezwykle świadomego estetycznie autora i ta uniwersalizacja pozwala mu na szukanie bezpośredniej inspiracji, na przykład w słynnej frazie Szałamowa o prozie „przeżytej jak dokument”<sup>17</sup>. Wilk czyni z niej niejako motto swojej koncepcji pisarskiej, polegającej na przenikaniu się życia i pisania, na udziale czy też właśnie przeżyciu świata własnego tekstu. Szałamow staje się patronem poetyki Wilka, która wpisuje się zresztą w estetyczną orientację nowej geopoetycznej prozy, oscylującej programowo pomiędzy autobiografizmem, esejem, reportażem i fikcją, prozy zainteresowanej oddramatyzowaniem opozycji między rzeczywistością a reprezentacją. Odwołując się do rosyjskiego autora, Wilk eksperymentuje też z gatunkiem własnej prozy, zmienia taktyki pisania, poszukuje dla nich określeń. Opowiadaniom Szałamowa (na przykład opowiadaniu *Tropa*) zawdzięcza Wilk najważniejszą koncepcję swojego podróżowania/pisania jako *tropy*. Tym rosyjskim słowem określającym ścieżkę nazywa Wilk zarówno swoje podróże, jak i swoje teksty – jak w lirycznym fragmencie otwierającym *Wołokę*:

Moja tropa kapryśnie się pisze:  
to zygakiem kluczy, jakby od kuli bieżała,  
to krąży-kołuje wytrwale z nosem przy ziemi  
[...]  
to w słowach się odciska,  
to w odciskach palców,  
na papierze  
lub na piachu<sup>18</sup>.

Wilk tłumaczy też sam znaczenie tego słowa dla swojego podróże-pisania:

---

<sup>17</sup> M. Wilk, *Wilczy notes* (2007), s. 173.

<sup>18</sup> M. Wilk, *Wołoka* (2008), s. 5.

Rosyjska tropa pochodzi od starej formy *tropat'* – deptać. Zatem tropa to ścieżka wydeptana przez człeka lub zwierzę. Używając tropy zamiast „drogi”, podkreślam czynność deptania samopas, niekorzystania z gotowego szlaku<sup>19</sup>.

Autor wykorzystuje przy tym semantykę własnego nazwiska, łącząc ją z konotacjami polskiego słowa *trop* i rosyjskiego *tropa*. Tropa staje się także tropem w poetologicznym znaczeniu – figurą autokreacji jako literackiego outsidera i figurą pisania o Rosji, które programowo opuszcza „gotowy szlak”.

### Północ ekscentryczna

Jednym z najciekawszych szlaków – i najciekawszych tekstów – Wilka jest *Karelska tropa*, dziennik podróży jachtem przez Kanał Białomorski w 1999 roku, publikowany najpierw w paryskiej „Kulturze” i wydany później w książce *Wołoka*<sup>20</sup>. Podróż kanałem – niestroniąca w opisie od konwencji przygodowej literatury podróżniczej – jest jednocześnie projektem podwójnej lektury przesłania: Wilka interesuje zarówno dzisiejsza, posowiecka topografia kanału i jego okolic, jak i jego historia, której odczytywanie autor wiąże – jak zwykle – z autopsją, z naocznością. Jako przewodnik po kanale służy pisarzowi słynna księga poświęcona jego budowie, napisana na zlecenie Stalina przez kolektyw autorski pod redakcją Gorkiego, w którym znaleźli się między innymi Szklowski, Aleksiej Tołstoj, Katajew – i Bruno Jasieński. W 1998 roku księga ta została po sześćdziesięciu latach wydana w Rosji w anonimowym reprimie – z tego właśnie wydania korzysta polski autor. Wilk rekonstruuje historię kanału, czytając również *Sołżenicyna*, i to polemicznie. Wbrew *Sołżenicynowi* jako autorowi *Archipelagu Gułag*, który dostrzega w budowie kanału apogeum stalinowskiego szaleństwa i terroru, Wilk wskazuje na projekty jego budowy sięgające czasów Piotra Wielkiego i na jeszcze starszy szlak wodno-ładowy rosyjskich kolonizatorów. Ten gest jest symptomatyczny dla hermeneutyki rosyjskiej Północy Wilka, która wykracza poza horyzont postkatastroficznego odczytywania jej topografii i zmierza do geokulturologicznej, a więc też esencjalizującej wizji regionu, z jego

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 59–138.

wpisaną w geografę (długą) historią, i w pewnym sensie – szczególnie z polskiej perspektywy – do rewizji wiedzy o nim.

Podróż Kanałem Białomorskim jako przechodzenie z basenu Oceanu Arktycznego do basenu Oceanu Atlantyckiego nabiera wymiaru metafory kulturowego przejścia. Odpowiada jej neologizm stanowiący tytuł drugiej książki Wilka: *wołoka*. Stare rosyjskie słowo *wołok* oznacza przeciąganie łodzi przez łąd pomiędzy dwoma wodnymi drogami – i określa także praktykowaną w przeszłości formę pokonywania szlaku wodno-łądowego w opisywanej przez Wilka krainie. Zarówno *tropa*, jak i *wołoka* – spolonizowane rusycyzmy – funkcjonują w prozie Wilka jako metapoetyckie określenia własnego pisania. *Wołokę* można również rozumieć jako metaforyczne ujęcie pisania jako kulturowego transferu.

Charakterystyczne dla prozy Wilka jest oscylowanie pomiędzy koncepcją autochtonii i koncepcją pośredniczenia. Autochtoniczna strategia Wilka nie sugeruje, rzecz jasna, pochodzenia, lecz odnosi się do zadomowienia w opisywanej przestrzeni, do tworzonego świadomie poczucia przynależności – jest gestem skierowanym przeciwko globalizacyjnemu unieważnianiu lokalności. Z jednej strony jest więc pisanie Wilka wyznaczaniem własnego terytorium, zakorzenianiem się w nim, współtworzeniem jego lokalnego tekstu; z drugiej strony jest ono przemycaaniem wiedzy (Wilk pisze dla „Kultury” i później dla „Rzeczpospolitej”), zdobywanej od środka, od wewnątrz, a więc praktyką kulturowego tłumaczenia.

Geopoetyka Wilka jest nacelowana dystyngtywnie, dlatego trudno rozpatrywać jego pisarstwo w kategoriach transkulturowości, wypracowanych w studiach postkolonialnych – w sensie hybrydycznego tworzenia ‘trzeciej przestrzeni’ jako kulturowego przenikania, niwelującego binarne opozycje. Wilk wychodzi od ogólnoeuropejskiej geokulturowej konstelacji, której podporządkowuje też polskie widzenie Rosji poprzez podkreślanie polskiej partycypacji w europejskim ‘rosyjskim tekście’. Wbrew niemu tworzy swój tekst o Rosji. Nic nie jest też Wilkowi bardziej odległe niż spojrzenie na Rosję z perspektywy polskiej historycznej traumy, wręcz odwrotnie – przeciwko temu paradygmatowi skierowane jest jego śledzenie polskich śladów w historii Rosji, wykraczających poza kanoniczną wiedzę o polsko-rosyjskich stosunkach, na przykład zainteresowanie polskimi protagonistami w historii ortodoksyjnych

sekt. Najwyraźniej hybrydycznym efektem poszukiwania miejsc wspólnych polskiej i rosyjskiej kultury są u Wilka jego językowe eksperymenty. Zamyśl stworzenia języka, który byłby zrozumiały bez tłumaczenia dla Polaków i Rosjan, i który odwołuje się do słowiańskiej etymologii, pozostaje jednak utopią i postulatem, realizowanym przez autora w poetyckich fragmentach jego prozy i kluczowych dla niej neologizmach. W *Domu na Oniego* Wilk stwierdza na pół ironicznie: „coraz częściej mam wrażenie, że jestem rosyjskim pisarzem, piszącym po polsku”<sup>21</sup>.

Niemiecki romanista Ottmar Ette posługuje się terminem wektoryzacji jako zapisu choreografii ruchu literatury dynamizującej przestrzeń i mobilizującej transkulturowe przemieszczenia (Ette zajmuje się literaturą „w ruchu”, literaturą „bez stałego miejsca zamieszkania”, nie ograniczając się przy tym do literatury migracji<sup>22</sup>). Patrząc tak na prozę Wilka, nietrudno zauważyć, że skierowany na Północ wektor jego pisarstwa jest przede wszystkim wektorem ekscentrycznym, nie tylko w sensie odrębności, kultywowanej świadomie wyjątkowości, ale także jako projekt pisania poza centrum: poza hegemonialnym spojrzeniem europejskim na Rosję i poza Rosją widzianą z perspektywy Moskwy. Północna – ekscentryczna – perspektywa Wilka koresponduje również z Nietzscheańską hiperborejską wizją samotnictwa, przywołuje więc stare toposy myślenia o przestrzeni europejskiej, alternatywne dla jej pojmowania w schemacie Wschodu i Zachodu.

### The Russian North as a Point of View: Geopoetic Strategies in Mariusz Wilk's Prose

#### Summary

This article analyses the geopoetic strategies in the prose of Mariusz Wilk, a Polish writer, who has been living in the Russian North, mostly on the Solvetsky Islands, since

---

<sup>21</sup> M. Wilk, *Dom nad Oniego* (2008), s. 22.

<sup>22</sup> O. Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

the 1990s. This area has become the subject of his essayistic writing. Mickiewicz's idea of a 'double' Russia and his interesting – and paradoxical – colonizing view on Russia from the perspective of a colonized culture, function as reference points for the analysis. Wilk dissociates himself from the European tradition of writing about Russia, among which the Polish, to his opinion, played a great role in establishing the code of the western orientaling view on Russia. Wilk's hyperborean perspective enables him to establish his own – very personal – place in this tradition. To write about Russia from the northern point of view – and from an eccentric position – diverts the attention from the perception of Russia as the East and undermines the binary continental perspective.

The prose of Wilk can be described as geopoetic in two respects. On the one hand, it contributes to a new tendency in literature that deals with the geographic space and combines autobiographism and factography with poetical essayism. On the other hand, it demonstrates its own performativity and metatextual consciousness: The importance of autopsy – of experience of the space – for his writing, which is stressed by the author, goes along with the search for a poetics that transforms this experience into text. The shifting of the perspective corresponds with the shifting of the canon: Wilk studies the Russian canon of literature and philosophy of culture and gets a lot of his inspiration from Varlam Shalamov. Wilk also refers to Shalamov in his central metaphor for his writing/traveling as a *tropa*. The transcultural effect of Wilk's prose emerges, among others, through his linguistic experiments which follow a utopia of a language that could be understood both by Russians and Poles.

*Magdalena Marszałek*