HETEROGLOSSIA (4)
Studia kulturoznawczo-filologiczne
www.wsg.byd.pl
Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki, 2014

Anna Kuchta
Uniwersytet Jagielloński

Wiktor Pielewin w labiryncie nadmiaru – analiza świata (nie)przedstawionego w powieści *Hełm grozy*

Czy można zbojkotować rzeczywistość, zarówno polityczną, jak i konsumpcyjną? Czy można akcję powieści osadzić w pustce? Wiktor Pielewin, człowiek – i pisarz – szczególny i niebanalny, ma na to doskonałą receptę. Urodzony w 1962 roku, a na arenie literackiej zaistniały w latach dziewięćdziesiątych, autor, staje się obecnie niepodważalną ikoną nowoczesnej i popularnej[1] literatury rosyjskiej. Pisze w sposób oryginalny, odważny, pełen nawiązań, a jednocześnie tak świeży i kontrowersyjny, że trudno go z kimkolwiek porównać. Czytelnik, wmanewrowany w niezwykłą grę z tradycją, religią i filozofią, trafia do świata, w którym znajome elementy i symbole (np. Minotaur, Ariadna czy Cerber) przybierają zupełnie zaskakujący obrót, a wszystko to dzieje się na gruncie przesiąkniętym rosyjskością. W powieściach Pielewina nicość i istnienie wzajemnie się przenikają, bohaterowie fikcyjni spotykają się z postaciami rzeczywistymi, często nawiązującymi do rosyjskiej historii lub literatury (pojawia się choćby Czapajew czy Tołstoj), a pełna erudycji i fantazji fabuła przeplatana jest odwołaniami zarówno do popkultury (np. Batman, buty firmy Nike), jak i do mądrości Wschodu oraz Zachodu.

Te ostatnie autor wprowadza na dwa sposoby – wprost (poprzez wykorzystanie znaczących pojęć czy imion) lub bardziej subtelnie, poprzez wplatanie odpowiednich teorii i słów w usta bohaterów albo w opisy świata przedstawionego. Postaci-idee toczą więc między sobą spory na tematy z gruntu filozoficzne. Wszystkie intertekstualne powieści Pielewina cechuje fascynacja filozofią, pisarz wręcz „żongluje ideami filozoficznymi"[2] różnych epok i nurtów, a ich wykorzystanie (obok dowcipnej drwiny ze wszystkiego i wszystkich) jest dla niego sposobem okiełznania rzeczywistości. Także i wykreowani bohaterowie odwołują się nierzadko do wielkich mędrców, i choć często

[1] Vide: A.Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury: przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 248.

[2] J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985-1895*, Gdańsk 1998, s. 162.

heteroglossia4.indb 155 2015-01-26 19:35:16

robią to w sposób polemiczny lub nieszablonowy, to przecież właśnie ta metoda charakteryzuje całość twórczości niepokornego autora.

Ostateczne zdefiniowanie pisarstwa Pielewina wydaje się być zagadką[3]. I chociaż połączenie fantastycznej fabuły oraz filozofii nie jest nowe i ma swoją tradycję[4], niezwykle śmiała kombinacja, jaką zastosował Pielewin, sprawia, że jego twórczość jest wyjątkowa i jedyna w swoim rodzaju. Analizując dzieła tego brawurowego autora, trzeba nieustannie pamiętać, iż pozornie niedopasowane elementy (Arystoteles i szpital psychiatryczny[5], świadomość Buddy i ręce Allaha[6]) łączą się w subtelnie zgraną całość i tworzą zupełnie nową jakość. Bohaterowie zanurzeni są w realiach świata rosyjskiego, a owe realia są przez nich nierzadko dotkliwie odczuwane, ale osadzenie postaci w określonej przestrzeni jest jedynie punktem wyjścia, pretekstem dla dalszej gry z czytelnikiem. Przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie, stopniowo „[zaczyna] się kurczyć i znikać"[7], a autor konsekwentnie, poprzez odpowiednie wykorzystanie filozofii, prowadzi bohaterów (i czytelnika zarazem) wprost do pustki. Oczywiście „droga do pustki" immanentnie i z definicji musi być oksymoronem – bo chociaż wszystko kończy się w pustce (tak u Pielewina, jak i w buddyzmie, do którego autor tak często nawiązuje), to nie można substancjalizować jej jako miejsca docelowego. Cel tej – być może najważniejszej – podróży osiąga się jedynie poprzez nieosiąganie go. Niebanalne połączenie trudnego dyskursu filozoficznego, zaskakującej wschodniej mądrości i realiów świata rosyjskiego, zostaje w dziełach odważnego twórcy dodatkowo okraszone nutą ironii, satyry i iście postmodernistyczną aluzyjnością w manierze eklektycznej poetyki.

Trzeba zaznaczyć, że twórczość literacka cechuje się z definicji dużo większą swobodą niż zobiektywizowany dyskurs filozoficzny. Obdarzony *licentia poetica* twórca nie musi trzymać się zasad sztywnej dwuwartościowej logiki; wystarczy, że to, co napisze, będzie „takie (...) przejmujące, że od razu się wszystko [rozumie]"[8]. „Nie ma absolut-

[3] Warto dodać, iż choć Pielewin należy do grona najpopularniejszych współczesnych pisarzy rosyjskich, to analiza jego twórczości wciąż stanowi wyzwanie dla krytyków i badaczy. Najczęstszym kierunkiem badawczym jest interpretacja dzieł Pielewina na tle innych powieści z epoki, w świetle współczesnego rosyjskiego postmodernizmu. Tę perspektywę wykorzystują dwa niezwykle istotne na polskim rynku opracowania autorstwa Janiny Sałajczykowej oraz Alicji Wołodźko-Butkiewicz. Oprócz filologicznych studiów twórczości rosyjskiego prozaika, innym istotnym tropem badawczym (dotyczącym szczególnie powieści *Generation »P«*) jest analiza Pielewinowskich uniwersów jako dystopii lub/i refleksji nad konsumpcjonizmem. Vide: S. Khagi, *From Homo Sovieticus to Homo Zapiens: Viktor Pelevin's Consumer Dystopia*, [w:] „Russian Review", t. 67 (2008), s. 559-579; A. Kuchta, *W biznesie wirtualnym. Wiktora Pielewina refleksja nad konsumpcją*, „Fragile", nr 22 (4/2013), s. 35-39. Stosunkowo rzadko pojawiają się natomiast analizy prozy Pielewina koncentrujące się na konkretnych motywach lub na obecności elementów buddyjskich (vide: J. Mozur, *Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction*, „World Literature Today", vol. 76, no. 2 (Spring 2002), s. 58-67).

[4] Wystarczy wspomnieć chociaż o powiastce filozoficznej uprawianej przez Woltera.

[5] W. Pielewin, *Mały palec Buddy,* przeł. H. Broniatowska, Warszawa 2003, s. 137.

[6] Idem, *Generation » P«*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2010, s. 79.

[7] Ibidem, s. 13.

[8] Ibidem, s. 112.

heteroglossia4.indb 156 2015-01-26 19:35:16

nej pustki w przyrodzie"[9], udowadniał Władysław Stróżewski, ale na gruncie literackim pustka i pełnia nie wykluczają się wzajemnie, ani też nie muszą być jednoznacznie zdefiniowane. Próby jej określania zawsze ograniczają nicość, ale pisarze i poeci nie muszą wszakże dążyć do konkluzywności czy pewności, ani też nie boją się (na szczęście) stawiać więcej pytań niż odpowiedzi. Nie jest więc zadziwiającym fakt, iż to oni tak często docierają „bliżej prawdy metafizycznej"[10], niż (posługując się niewątpliwie ironicznym określeniem Leszka Nowaka) „profesjonalni filozofowie"[11]. Przedstawienie świata pustego jest zawsze zagadką – a jednak odpowiednie zabiegi literackie (jak choćby operowanie fikcją czy wykorzystanie groteski) pozwalają wyrazić to, co nieartykułowalne w klarownym języku nauki. Intuicja i swoboda twórców sprawiły, iż motyw pustki w ujęciu nie-Parmenidesowskim[12], a więc takim, gdzie niebyt jest, znacznie częściej niż w „tradycyjnie ujmowanej filozofii"[13], pojawia się w poezji i literaturze (jak choćby u Schulza, Białoszewskiego czy Rilkego[14]). Z przywileju literackiej wolności twórcy korzysta skrzętnie także i Pielewin, który na „pisanie o niczym" ma swój własny przepis i jak przystało na rosyjskiego pisarza, robi to w sposób niespotykany nigdzie indziej[15].

Nastrój wszechogarniającej i niepokojącej pustki Pielewin buduje z namysłem i stopniowo. Autor celowo konstruuje boleśnie ironiczny obraz współczesnej mu Rosji i, bazując na nim, zaprzecza wpierw realności świata zewnętrznego „[pędzącego] ku samozagładzie"[16], następnie obiektywności pojęć i idei, a w konsekwencji także i prawdziwości „ja". Wykorzystując pozorny realizm narracji i (kontrastującą z nim) całkowicie fantastyczną treść, Pielewin przekonuje czytelnika, iż nic nie jest oczywiste, a „realność" okazuje się być równie konwencjonalna i fikcyjna jak literacki opis. Przewracając karty powieści, odbiorca spotyka kolejne puste miejsca, puste przedmioty, pustych bohaterów („pustka" to wszakże ulubione słowo autora[17]) – aż w końcu „nie sposób opisać słowami, jakim zerem"[18] jest cała przedstawiona rzeczywistość. Czołowy rosyjski postmodernista niezwykle zręcznie łączy satyrę z elementami iście fantastycznymi oraz wątkami filozoficzno-ezoterycznymi, „żywą współczesność utożsamia z fantasmagorią"[19], sprawiając, iż dogłębna analiza i interpretacja jego pisarstwa nie

[9] Wł. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2004, s. 164.

[10] L. Nowak, „O nie-Parmenidesowskich motywach w poezji metafizycznej", [w:] idem, *Byt i myśl*, t.1: *Nicość i istnienie*, Poznań 1998, s. 300.

[11] Ibidem, s. 298.

[12] Określenie L. Nowaka. *Ibidem*, s. 297.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Oryginalność pisarstwa Pielewina koresponduje także z jego prywatnymi poglądami. Autor przyznał w wywiadzie, iż trudno wymieniać książki, które wywarły na niego wpływ, gdyż największą z rosyjskich tradycji literackich jest pisanie w sposób wcześniej nieznany. L. Kropywiansky, *Victor Pelevin*, „BOMB Magazine" 2002, nr 79, [on-line] http://bombsite.com/issues/79/articles/2481 [15.09.13]. .

[16] A. Wołodźko-Butkiewicz, op. cit., s. 253.

[17] Ibidem.

[18] W. Pielewin, *T*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2012, s. 79.

[19] A. Wołodźko-Budkiewicz, op. cit., s. 253.

jest łatwa. Autor serwuje czytelnikom podstępne zagadki, enigmatyczne niedopowiedzenia oraz obrazy niejasne, dodatkowo ozdabiając swą twórczość szczodrą dawką myśli filozoficznej. Prozaik odwołuje się chętnie zarówno do tradycji Wschodu, jak i Zachodu, albo wręcz jednocześnie do obydwu; filozoficzny fundamentalizm wydaje się pisarzowi nazbyt upraszczającym rozróżnieniem, znacznie płodniejsze jest bowiem mieszanie treści i łączenie kontekstów. Autor nie zamierza ponadto wykładać czytelnikowi poszczególnych koncepcji znanych myślicieli, ale przeciwnie – pragnie spotęgować nieufność i zmusić go do dalszych rozważań. Pisarze dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku już dawno pożegnali się z funkcją „nauczycieli życia", nie głoszą uniwersalnych prawd – zamiast tego chcą jedynie prowokować czytelnika do myślenia.

Pielewin śmiało korzysta także z wielu intertekstualnych odniesień, które z niezwykłą łatwością łączy i uzupełnia o „[artybuty] cywilizacji komputerowej"[20], groteskowo przerysowane obrazy ze świata społeczno-gospodarczego, a nawet z tragikomiczne, fantastyczne monstra. To właśnie „wyważone dawkowanie elementów farsy i dramatu"[21], wykorzystanie wątków popularnych i jednoczesna dbałość o „najnowsze intelektualne mody"[22] zapewniają pisarzowi stałą, wysoką pozycję wśród literackich bestsellerów. Jednakże, trudno nie zauważyć, iż w jego powieściach kryje się także głębsze – i bardzo niepokojące – dno, pełna grozy intryga, która rozbudza natarczywe pytania i wciąga czytelnika wprost w ową wielbioną przez autora pustkę. „Czy można napisać powieść, która [...] stawiałaby problemy i jednocześnie mogłaby się podobać?"[23], rozważał prowokacyjnie Umberto Eco, a Pielewin zuchwale udowadnia, że to zadanie nie przedstawia dla niego żadnej trudności.

Analizując twórczość rosyjskiego prozaika, który szturmuje rynek literacki w zawrotnym tempie (od pisarskiego debiutu w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku[24] autor wypromował już kilkanaście powieści), trudno nie zatrzymać się na dłużej przy przełomowym w swojej stylistyce dziele pod tytułem *Hełm grozy* (ros. *Szlem Użasa,* pierwsze wydanie pojawiło się w roku 2005, w Polsce: 2006). Wraz z rozwojem pisarskich doświadczeń autora rozwija się również warsztat: wzrasta ilość wykorzystywanych kontekstów, symboli oraz odniesień i cytatów. Pojawiają się także coraz śmielsze eksperymenty formalne – wyraźny przełom można zauważyć właśnie w momencie ukazania się owej powieści. Poprzednie utwory autora, jak choćby *Mały palec Buddy* (1996, wyd. pol. 2003) oraz *Generation »P«* (1999, wyd. pol. 2002), szokowały raczej treścią powieści niż jej formą czy narracją, które wciąż

[20] Ibidem, s. 252.

[21] J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985-1895*, s. 157.

[22] A. Wołodźko-Butkiewicz, op. cit., s. 253.

[23] U. Eco, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*", [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 617.

[24] Pierwszy zbiór opowiadań Pielewina ukazał się na rynku rosyjskim w 1991 roku, niedługo po nim czytelnicy mieli okazję zapoznać się z nowelami *Omon Ra* oraz *Życie owadów* (1992), zaś pierwszą powieścią pisarza był utwór *Mały palec Buddy*, wydany w 1996 roku.

heteroglossia4.indb 158 2015-01-26 19:35:16

w dużym stopniu nawiązywały do klasycznych literackich założeń (np. narrator trzecioosobowy, wszechwiedzący, zachowana równowaga między opisami a dialogami czy też czytelnie zarysowane ramy czasowe). *Hełm grozy* jest natomiast swoistą rewolucją – osoba tradycyjnego narratora zostaje bowiem całkowicie pominięta, a czytelnikowi przed oczami jawi się surowy tekst, pozbawiony jakichkolwiek ozdobników czy wskazówek interpretacyjnych. To utwór dla smakoszy stylu, literatura wolna i wyzwolona, która wymaga szczególnej uwagi odbiorcy – modelowy czytelnik Pielewina musi być wyczulony na paradoksalne i odważne stylizacje, którymi autor zaskakuje go z każdą kolejną powieścią.

Pełna niesamowitych zwrotów akcji i groteskowych obrazów powieść z jednej strony kontynuuje wielką historię o pustce, budowaną już we wcześniejszych utworach pisarza, z drugiej – jest doskonałym przykładem postmodernistycznego utworu, w którym autor eksperymentuje ze stylem na niespotykaną wcześniej skalę. Pielewin odsłania w *Hełmie grozy* także swoją fascynację Internetem i wręcz gloryfikuje pogląd, iż sieć może – i powinna – służyć rozwojowi literatury (a więc także rozwojowi myśli). Owocem owej prointernetowej postawy pisarza jest dzieło, którego miejscem akcji (a może i bohaterem?) jest sieć do złudzenia przypominająca Internet („to nie Internet, tylko wygląda jak Internet”[25]).

Czytelnik otrzymuje zapis konwersacji rodem z internetowego chatroomu, pozbawiony zbędnych opisów czy didaskaliów i może poczuć się wręcz niechcianym obserwatorem, niechlubnie podglądającym intymne dyskusje bohaterów powieści. Pielewin wykorzystuje nowe zabiegi stylistyczne, a sposób zapisu łączy z wypróbowaną już wcześniej strategią rozbudzania konfuzji oraz chaosu. Czytelnik, pozbawiony klasycznej narracji i powieściowych dekoracji, wie o uniwersum przedstawionym w utworze tylko tyle, ile wynika z dyskusji umieszczonych weń bohaterów – czyli bardzo niewiele. Jego sytuacja jest więc niepokojąco podoba do pułapki, w której znajdują się protagoniści utworu – Pielewin przedstawia bowiem postaci przytłoczone przez lawinę zdarzeń, poddawane ciągłej manipulacji i obcym wpływom. A może – paradoksalnie – sytuacja odbiorcy powieści jest nawet bardziej przerażająca, gdyż w przeciwieństwie do kolejnych pojawiających się na kartach powieści (na ekranie chatroomu?) bohaterów, nie ma on możliwości włączenia się do rozmowy i wyartykułowania swoich obaw oraz wątpliwości. Po lekturze *Hełmu grozy* odbiorca zostaje z pewnym poczuciem niedosytu – nigdy nie pozna pełnego obrazu przedstawionego świata, nigdy nie dowie się, co dzieje się z bohaterami, gdy ci wylogowują się z czatu. Pielewin rozwija tutaj do perfekcji zdolność pisania o pustce – świat przedstawiony praktycznie nie istnieje, jest niewyraźny i ledwie zarysowany. Bohaterowie zaś pojawiają się (logują) znienacka i znikają (wylogowują) niepostrzeżenie – a tam, gdzie kończy się ekran chatroomu, rozciąga się ponura otchłań nicości.

Bohaterami *Hełmu grozy* jest kilka obcych sobie osób, odseparowanych w przestrzeni, a jednak komunikujących się na poprzez elektroniczną sieć i okno chatroomu. Autor kreuje ich postaci w taki sposób, iż wydają się oni czytelnikowi bliscy i obcy

[25] W. Pielewin, *Hełm grozy,* przeł. M. Buchalik, Kraków 2006, s. 10.

zarazem. Ich emocje: strach, złość, zagubienie, wynikające z zaskakującej sytuacji, w której zostali postawieni, wydają się być realne i namacalne. Jednakże, jednocześnie tożsamość owych bohaterów ukryta jest za internetowymi pseudonimami, nickami, które w dodatku zostały im nadane arbitralnie przez jakiś tajemniczy, zewnętrzny podmiot. W zagadkowej, bliźniaczo podobnej do Internetu sieci Ariadna (imię-nick znaczące, bo przecież akcja rozgrywa się w wielkim labiryncie), rozpoczyna wątek, do którego stopniowo zaczynają dołączać się kolejni rozmówcy (również obdarzeni znaczącymi, choć groteskowo przejaskrawionymi, pseudonimami). Pojawia się więc Nutscracker (ang.: dziadek do orzechów), Romeo-y-Cohiba (nawiązanie do bohatera dramatu Szekspira, jak i do znanej marki kubańskich cygar), Organizm(-: (okraszony emotikoną wieczny ironista) oraz Monstradamus (oczywiste konotacje ze słowem „monstrum", jak i z osobą Nostradamusa), a nieco później IsoldA (być może ukochana Tristana, być może wyraz wszechwładnego kapitalizmu[26]), Sartrik (dekadencki komentator rzeczywistości przywodzący na myśl być może samego Sartre'a[27]) oraz UGLI 666 („Uniwersalny element logiczny"[28] i tragikomiczna postać okraszona szatańską liczbą jako karą „za [...] grzechy"[29]).

Żaden z bohaterów nie jest jednak w stanie przedstawić się z imienia i nazwiska, nie padają również żadne konkretne nazwy geograficzne ani określenia zawodów – pozostają jedynie zabawne nicki, zdegradowane symbole (wszak Adrianna nie ma już nici, Romeo-y-Cohiba nie pali żadnego cygara, a Monstradamus nie jest ani monstrualny, ani nie przewiduje przyszłości). Wszystko, co mogłoby bowiem służyć identyfikacji zagubionych użytkowników czatu, zostaje natychmiast brutalnie ocenzurowane przez wszechwładną sieć („[jestem] xxx. Mieszkam w xxx, zawodowo zajmuję się xxx"[30]). Kolejny raz Pielewin przedstawia czytelnikowi uniwersum, którym rządzi nieznane, acz potężne coś (tutaj: milczący, ale skrupulatni moderatorzy), a bohaterowie, skąpani w atmosferze tytułowej grozy, rozpaczliwie próbują odnaleźć jakikolwiek sens. Niewidoczni, lecz bardzo czujni, strażnicy mają również możliwość ingerowania w wypowiedzi bohaterów („kontrolują każde nasze słowo"[31]): cenzurowane są przekleństwa, a błędy i literówki eliminowane. W chatroomie nie ma więc żadnych dystynkcji, nie ma nazw własnych ani określeń – wszystko jest „mało oryginalne"[32], a jedyne, co zdaje się potencjalnie wyróżniać bohaterów, to ich wypowiedzi, poglądy, zachowanie w net-świecie i sposób myślenia. A i te wydają się być mocno podejrzane, gdyż fakt, iż w pewien sposób przystają do nadanych nicków (Romeo okazuje się kochliwy, UGLI 666 oczekuje rychłego nadejścia bestii), rodzi dokuczliwe pytanie,

[26] Z angielskiego: „I sprzedało A" albo nawet: „ja sprzedałem A".

[27] Powtarzające się kwestie „Rzygać mi się chce" oraz „Boże, jak mi niedobrze", charakterystyczne dla Sartrika, kojarzą się z *Mdłościami* Jeana Paula Sartre'a. Ibidem, s. 38, 60.

[28] Ibidem, s. 35.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem, s. 16.

[31] Ibidem, s. 47.

[32] Ibidem, s. 16.

heteroglossia4.indb 160 2015-01-26 19:35:17

które zadają sobie wzajemnie sami bohaterowie: „wymyśliłaś sobie takie poglądy, żeby pasowały do nicka, czy wymyślili ci takiego nicka, żeby pasował do poglądów?”[33]. Nie można bowiem wykluczyć, iż w przestrzeni, w której panuje potężna, wszechogarniająca sieć, wszystko jest odgórnie zaprogramowane.

Uwięzieni za ekranami monitorów bohaterowie *Hełmu grozy* toczą niekończącą się dyskusję, grają znaczeniami w sieci, próbując jednocześnie rozwikłać swoje prawdziwe położenie – nikt przecież nie pamięta „jak się tu [znalazł]”[34], ani nawet – co gorsza – „gdzie jest to tutaj?”[35]. Każdy z rozmówców budzi się w podobnym pokoju – być może celi – z łóżkiem, stołem, komputerem podłączonym do owej tajemniczej sieci i parą drzwi: białymi, prowadzącymi do łazienki i czarnymi – prowadzącymi donikąd. Chociaż protagoniści utworu nie mogą porozumieć się w żaden inny sposób niż na ekranie chatroomu, podobieństwo sytuacji, w jakiej się znajdują, sprawia, iż wspólnie próbują wydedukować jej rozwiązanie (wszak „im więcej ludzi, tym większe prawdopodobieństwo, że razem coś wymyślimy”[36]) i wykombinować sposób wydostania się z pułapki.

Pół żartem, pół serio, wrzuceni w absurdalną sytuację bohaterowie dywagują więc nad swoim położeniem, nad powodem, dla którego zostali zamknięci i nad możliwością ewentualnej ucieczki. Rozmowy bardzo szybko zaczynają dotykać także spraw niemalże ostatecznych: pytanie o istotę sieci okazuje się pytaniem o istotę świata – „odwieczne pytania mało się zmieniają – dlatego są odwieczne”[37], tłumaczy Pielewin ustami Ariadny. I choć akcja utworu rozgrywa się w przestrzeni Internetu, naznaczona jest więc atrybutami i realiami świata nowoczesnego, tematem są owe niezmienne od zarania dziejów zagadnienia samego bytu. Egzystencjalna problematyka, antyczna szata pojęciowa, jak również specyficzna forma zapisu utworu („podział” na role) oraz określona sytuacja, w jakiej znajdują się bohaterowie (steruje nimi odgórny porządek, są wplątani w ciąg wydarzeń), pozwalają na interpretację *Hełmu grozy* pod kątem dramatu. Rozmowa protagonistów to zapis rodem z tragedii (a miejscami, zgodnie z postmodernistyczną zasadą łączenia gatunków, także i groteskowej komedii), traktującej o najistotniejszych zagadkach egzystencji. Ale jednocześnie, wykorzystując znany mit o kreteńskim labiryncie, dokonując jego reinterpretacji i parodystycznej trawestacji, autor rozprawia się także z problemami czasów współczesnych. Mimo postępu i ogromu zmian człowiek dwudziestego pierwszego wieku wciąż żyje bowiem w świecie podobnych mitów i tych samych pytań.

Centralnym pojęciem, wokół którego Pielewin rozbudowuje fabułę powieści, jest labirynt – zarówno rozumiany dosłownie (bohaterowie uwięzieni są w labiryncie tak sieci, jak i tajemniczych korytarzy), jak i w przenośni: labiryntem jest także ludzki umysł i cała rzeczywistość, „labirynt pojawia się, kiedy musimy podjąć jakąś decyzję

[33] Ibidem, s. 35.

[34] Ibidem, s. 17.

[35] Ibidem, s. 11.

[36] Ibidem, s. 17.

[37] Ibidem, s. 216.

i mamy kilka wariantów do wyboru”[38]. Już w przedmowie autor nawiązuje do Jorge'a Luisa Borgesa, od którego zaczerpnął samą ideę powieści labiryntu. Również za Borgesem Pielewin tłumaczy czytelnikowi, iż „istnieją jedynie cztery historie opowiadane wciąż na nowo”[39] (ofiara boga, miasto oblężone, powrót do domu oraz wędrówka), jednocześnie zaznaczając, że włączenie historii w daną kategorię w dużej mierze zależy od odbiorcy – oto właśnie różnorodność dyskursów, plątanina mitów, feeria skojarzeń i sensów. Ale mimo owej różności w wielości, Pielewin wspomina o micie jako o pewnej uniwersalności, odwiecznym przekazie treści, która nie zmienia się, niezależnie od formy, kontekstu czy aparatury pojęciowej. W ten zawoalowany sposób autor niejako usprawiedliwia swoje zamiłowanie do mieszania filozofii z popkulturą, Zachodu ze Wschodem, tragizmu z komizmem, dyskursu naukowego ze słownictwem potocznym, świata starożytnych mitów z kapitalizmem.... Nie jest to bowiem jedynie dyktowany postmodernistyczną zasadą zabieg mający na celu zaskoczenie i oszołomienie czytelnika; Pielewin udowadnia raczej, iż niezależnie od formy „w istocie rzeczy nigdy nie posuwamy się ani o centymetr”[40].

Nagromadzenie imion takich jak Ariadna, Tezeusz czy Minotaur oraz wykorzystanie symboliki labiryntu nieodwołalnie odsyłają czytelnika do świata mitologii greckiej, ale trzeba pamiętać, iż w uniwersum Pielewina starożytna otoczka jest jedynie pretekstem do rozważań o sytuacji współczesnego człowieka, a w labiryncie czai się pustka. Właśnie dlatego autor buduje obraz świata, w którym kłębi się ogrom pytań i problemów – ale nie ma ani satysfakcjonujących odpowiedzi, ani prostych rozwiązań. Fakt, iż powieść będzie wątpliwości raczej generować niż rozwiewać, Pielewin zaznacza już w przedmowie, stawiając przed czytelnikiem kilka zaskakujących, acz trudnych pytań:

> Dlaczego Minotaur ma głowę byka? Jak myśli i o czym? [...] Czy to Tezeusz jest w środku Labiryntu? Czy może Labirynt istnieje w Tezeuszu? Może oba te twierdzenia są prawdziwe?[41]

Autor wprowadza odbiorcę w tekstowe uniwersum złudy i iluzji, pełne abstrakcyjnie brzmiących, nierozwiązywalnych dylematów i uczula go, aby lekturę *Hełmu grozy* potraktował jako bodziec do szukania odpowiedzi. Nie jest to jednak zadanie łatwe, bowiem prezentowana powieść jest dziełem wielowątkowym, bogatym skojarzeniowo i pełnym wieloznacznych idei oraz symboli, które pozwalają na mnogość różnorodnych interpretacji (a „każda odpowiedź kieruje nas w inny korytarz”[42] – dodaje z dumą autor).

W rozmowy bohaterów Pielewin wplata dodatkowo liczne parafrazy znanych filozofów i autorytetów naukowych, nie brakuje również zmyślnych odwołań do popkul-

[38] Ibidem, s. 178-179.

[39] Ibidem, s. 7.

[40] Ibidem.

[41] Ibidem, s. 8.

[42] Ibidem.

tury (np. Batman czy japońska animacja), cytatów z gęstego świata literatury i filmu (np. „Watsonie, rzecz jest oczywista”[43], „zwierciadło Tarkowskiego”[44]). Znaczenia, skojarzenia i konteksty są celowo rozrzucone, interpretacja powieści przypomina właśnie „[surfowanie] po sieci”[45], przeglądanie bogatej w różnorodne treści witryny internetowej, w której każdy z licznych odnośników odsyła do innej historii. Bohaterowie rozmawiają o wszystkim i odwołują się do wszystkiego, aby ukryć, iż tak naprawdę nie rozumieją niczego i na niczym nie mogą się oprzeć. Klasycznie u Pielewina czytelnik ma do czynienia z postmodernistyczną sytuacją literacką, w której mieszają się liczne kody kulturowe, typologie i dziedziny wiedzy. Tak powstaje najprawdziwszy labirynt znaczeń, w którym niemal bezwiednie „rodzą się słowa i pojęcia”[46], które jednak do niczego nie odsyłają – oto tekstowa układanka sensów, w której nadmiar treści pożera przestrzeń i pozostawia pustkę.

Umiejscowienie akcji *Hełmu grozy* właśnie na ekranie monitora, gdzie wszystko jest zaskakująco płynne, niepewne i iluzoryczne – i niczemu nie można zawierzyć, jest doskonałą ilustracją owej niepokojącej, postępującej pustki. Bohaterowie miotają się rozpaczliwie – zarówno w oknie chatroomu, jak i w labiryncie ciemnych korytarzy – napotykając przedziwne postaci i wieloznaczne symbole (gwiazda, okrąg, lustro). Nagromadzenie ekscentrycznych postaci i osobliwych wydarzeń przywodzi na myśl groteskową atmosferę rodem ze snu – może koszmaru – jedne zdarzenia płynnie przechodzą w inne, poziom absurdu wzrasta z każdą chwilą, a człowiek nie jest w stanie się obudzić („wiem, co się tutaj dzieje”[47] – tłumaczy zaś Ariadna – „widziałam wszystko we śnie”[48]). Jednakże, mimo wyśnionych wskazówek bohaterki, kolejne próby ucieczki i odważne wyprawy w czeluści labiryntu (czy to otchłań ciemnych korytarzy, czy zawiłości umysłu) nie przynoszą oczekiwanego rozwiązania. Uwięzieni w pułapce mogą więc tylko czekać na pojawienie się wytęsknionego Tezeusza, mitycznego zabójcy Minotaura („co możemy robić? Czekać na Tezeusza, który wyprowadzi nas z labiryntu”[49]). Zaufanie, jakie rozmówcy pokładają w mitycznym herosie oraz ich wiara, iż to właśnie jego nadejście odmieni ich nędzny los, przypominają niemal postawy Estragona i Vladimira, dwóch włóczęgów czekających na Godota, z dramatu Becketta pod tym samym tytułem[50]. *Hełm grozy* to wirtualna historia „czekania na Tezeusza”, który jest równie tajemniczy, jak sam Godot („Gdzie jesteś, Tezeuszu? Co widzisz wokół siebie?”[51]). Pielewin nie zamierza jednak zostawiać bohaterom – ani czytelnikowi – złudnej nadziei na wielką przemianę, którą mogłoby przynieść nadej-

43 Ibidem, s. 50.

44 Ibidem, s. 172.

45 A. Wołodźko-Butkiewicz, *op. cit.*, s. 251.

46 W. Pielewin, *Hełm grozy*, op. cit., s. 178.

47 Ibidem, s. 21.

48 Ibidem.

49 Ibidem, s. 42.

50 Vide: S. Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1997.

51 W. Pielewin, *Hełm grozy,* op. cit., s. 226.

ście ateńskiego herosa. Tezeusz bowiem pojawia się i znika, a położenie protagonistów się nie zmienia i nadal „[będą] kontynuować dyskurs”[52], który niczego nie rozwiąże. Z labiryntu Pielewina nie można bowiem uciec, nie sposób się z niego wydostać – „nie ma wyjścia (...) [jest] tylko (...) groza, oczywiście”[53]. Oniryczna atmosfera („[sen a jawa] (...) nie widzę różnicy, między tymi dwiema historiami”[54]) strachu, niepewności i alienacji oraz kręte korytarze prowadzące donikąd przywodzą na myśl także ponury klimat kafkowskiego świata – internetowi rozmówcy, niczym Józef K.[55], tkwią w nieprzeniknionej przestrzeni absurdu, a panująca nad nimi rzeczywistość wydaje im się niezrozumiała, niespójna i odpychająca.

Specyficzne uniwersum powieści autor buduje, wzbogacając tekstowy świat narracyjny o tematycznie dopasowane słownictwo – obok antycznego sztafażu nie brakuje więc w *Hełmie grozy* także terminologii związanej z branżą komputerową i cywilizacją internetową (np. Open GL, priv, screen-saver), umacniającej iluzję wszechobecnej informatycznej sieci. Umieszczenie akcji powieści w wirtualnej przestrzeni to także kolejny zwrot w stronę wielbionej przez autora pustki – wydarzenia rozgrywają się w Internecie, a więc – paradoksalnie – nigdzie. Nie można przypisać im żadnej substancjalności, konkretnej lokalizacji w czasie i przestrzeni, materialnej namacalności – sieć jest zawsze naznaczona strukturalną fragmentarycznością, efemerycznością oraz przemijalnością. Tak charakteryzowany Internet jest dla Pielewina doskonałą metaforą całości otaczającego człowieka uniwersum – tak w sieci, jak i w rzeczywistości, nie ma przecież żadnego punktu stałego, nie ma żadnych oczywistych praw ani niepodważalnych świętości – jest tylko „różnorodność dyskursów”[56], które tworzą kolejne labirynty znaków i plątaniny znaczeń.

Tytułowy hełm grozy to właśnie plastyczna metafora owej rzeczywistości, której nie ma, a która jedynie „[zachowuje] pozory”[57] swojego istnienia, doskonała mistyfikacja, która „[wyklucza] wolność wyboru”[58], jednocześnie dając iluzję całego wachlarza możliwości. Człowiek w hełmie, a więc, w „żargonie zawodowym”[59], po prostu „hełmiak”[60] to zaś osoba znajdująca się w owej nieautentycznej pseudorzeczywistości, w której wszystkie bodźce są sztucznie generowane, a ona sama jest „całkowicie [od-

[52] Ibidem, s. 233.

[53] Ibidem, s. 238.

[54] Ibidem, s. 124.

[55] Vide: F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Kraków 1994.

[56] W. Pielewin, *Hełm grozy*, op. cit., s. 178. Powtarzające się wielokrotnie w treści powieści słowo „dyskurs” budzi w umyśle wnikliwego czytelnika mimowolne skojarzenie z językiem Jeana Baudrillarda. Skojarzenie to zdaje się zaś uzasadniać fakt, iż nawiązania do myśli francuskiego socjologa obecne są także w pozostałych powieściach Pielewina, a metaforyka świata jako kopii bez oryginału to stały motyw w pisarstwie rosyjskiego prozaika. Vide: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.

[57] W. Pielewin, *Hełm grozy*, op. cit. s. 90.

[58] Ibidem.

[59] Ibidem, s. 91.

[60] Ibidem.

heteroglossia4.indb 164 2015-01-26 19:35:18

izolowana] od realnego świata"[61]. Groza bierze się jednak nie tyle z samej obecności sztucznego świata, ale – jak tłumaczy Pielewin ustami Nutscrackera – przerażające jest owo mylące poczucie autentyzmu, które wzbudza z gruntu przecież nieautentyczny świat. Tutaj ujawnia się właśnie prawdziwy tragizm bohaterów analizowanego utworu – to nie sytuacja uwięzienia na ekranie jest źródłem grozy, ale fakt, iż rozmówcy tak desperacko wierzą w możliwość ucieczki ze świata wirtualnego i w jakąś realnie istniejącą rzeczywistość poza nim. Więzienie chatroomu jest dla Ariadny i jej towarzyszy stanem skrajnie dziwnym i wyjątkowym – wirtualność Internetu stawiają w opozycji do prawdziwości reszty świata.

Pielewin ironicznie zarysowuje sytuacje, w której bohaterowie dyskutują o „hełmiakach", wręcz nabijają się z ich ograniczoności i konformizmu („trzy identyczne (...) wazy (...) też mi powód, żeby zakładać hełm"[62]). nie dostrzegając, iż sami również są nikim innym, jak „hełmiakami" zagubionymi w labiryncie, postaciami w zagadkowej grze. Symboliczna wymowa tak przedstawionej sceny wydaje się nabierać jeszcze większej grozy, jeżeli wykorzystać paralelizm sytuacyjny do dalszej interpretacji: ekranowi dyskutanci żartobliwie oceniają postawy „hełmiaków" w uniwersum gry, którymi zawodowo zajmuje się Nutscracker. Czytelnik natomiast pobłażliwie patrzy na ich wysiłki, doskonale wiedząc, iż rozmówcy chatroomu również noszą na głowie przytwierdzony hełm grozy... ale kto patrzy na czytelnika? Być może wykorzystując ów paralelizm Pielewin, świadomie wszak grający z czytelnikiem, próbuje wzbudzić w odbiorcy egzystencjalny niepokój podszyty dziwnym poczuciem bliskości z opisywanymi bohaterami[63].

Tekstowe uniwersum *Hełmu grozy* stopniowo traci jakąkolwiek realność i substancjalność, wszystko okazuje się być jedynie projekcją umysłu. Labirynt to nie tajemnicze drzwi i ciemne korytarze, ale umysł i jego uwarunkowania, Tezeusz jest personifikacją złudnych nadziei biorących się z wiary w substancjalność świata, a Minotaur, siejący postrach na kartach powieści, żyje wszak w każdym człowieku. Spostrzegawczy czytelnik zauważy, iż pierwsze litery z nicków bohaterów układają się, nieprzypadkowo oczywiście, właśnie w słowo MINOTAUR (kolejno: Monstradamus, IsoldA, Nutscracker, Organizm(-:, Tezeusz, Ariadna, UGLI b666, Romeo-y-Cohiba) bądź MINOSAUR[64] (zamiast Tezeusza – Sartrik). Nie jest to jedynie zabawny zabieg lingwistyczny pisarza (choć trzeba przyznać, iż Pielewin uwielbia akronimy i inne słowne gierki), ale plastyczna ilustracja, ukazująca, że wszystko zawiera się we wszystkim, a Minotaur jest wytworem umysłu („czyli tobą samym"[65]).

[61] Ibidem.

[62] Ibidem.

[63] Zasadność tego tropu interpretacyjnego wydaje się być potwierdzona w jednej z późniejszych powieści Pielewina (*T*, 2009), gdzie tytułowy protagonista nie ma pojęcia, iż jest jedynie bohaterem utworu – jest przekonany o prawdziwości swojego istnienia. Vide: W. Pielewin, *T,* op. cit.

[64] Minosaur (Minozaur) to przemiana Minotaura w smoka, „przedpotopowego jaszczura". Pielewin kolejny raz ukazuje, iż nie boi się łączyć symboliki z różnych kultur i tradycji, a mityczny byk może zmieniać się w fantastycznego smoka. Idem, *Hełm grozy*, op. cit., s. 237.

[65] Ibidem, s. 179.

Oczywiście Pielewin nie byłby sobą, gdyby nie naszpikował swojego utworu licznymi odniesieniami przenoszącymi czytelnika w świat myśli buddyjskiej: *Hełm grozy* to zaskakująca powieść o uwarunkowanym umyśle, jego zniekształceniach i zakłamaniach, o ograniczeniach dyskursywnego myślenia. Prawdziwy labirynt, w którym uwięzieni są bohaterowie, to wytarte koleiny ich umysłów, ślepa wiara w substancjalność, trwałość i prawdziwość świata. Przywiązanie do tychże poglądów powoduje pogłębiający się marazm, duchową stagnację, a lekarstwem może być jedynie buddyzm. Tym razem Pielewin posuwa się jeszcze dalej – bohaterowie poprzednich utworów, Piotr Pusto (bohater *Małego palca Buddy*) i Wawilen Tatarski (protagonista *Generation »P«*), dzięki wschodniej mądrości dowiadywali się, jak bardzo złudny jest otaczający ich świat, uwięzieni w Internecie chatownicy muszą natomiast zmierzyć się także z iluzją, której źródłem jest ich własny, nieoświecony umysł. Aby tego dokonać, muszą wyrwać się poza sztywne ramy dyskursu i uświadomić sobie prawdę tkwiącą w pustce.

Nagromadzenie fantastycznych i absurdalnych zdarzeń w utworze to nie jedynie ukłon autora w stronę cenionej przez niego literatury fantasty, ale właśnie doskonały sposób na zachwianie wszechwładzy dyskursu. Pielewin serwuje swoim bohaterom ładunek zaskakujących zdarzeń, aby mogli duchowo się przebudzić – ten moment symbolizować może pojawienie się na ekranie chatroomu Tezeusza-Minotaura[66] (wszak jeden nie różni się od drugiego, a „to, czego nie ma, może wchodzić ze sobą w dowolne [...] kombinacje"[67]). Zaskoczeni bohaterowie nie są w stanie zareagować w sposób racjonalny – wielkie zdziwienie Pielewin zamyka w wykrzyknieniu „co?"[68], które wypowiadają – niemal jednocześnie – wszyscy bohaterowie. Konsternacja sytuacyjna uzupełniona jest przez kolejną zbiorową reakcję – okrzyk: „MUUUUUUU!"[69], niewątpliwie budzący skojarzenia z mitycznym człowiekiem bykiem. Być może jest to jedynie parodystyczne muczenie, owo „wysoce obraźliwe"[70] przywitanie Minotaura, przed używaniem którego autor ostrzegał w przedmowie utworu. Jednakże, mając w pamięci ambicje Pielewina, aby uczynić ze swojej powieści labirynt pozwalający na nieskończoną ilość interpretacji, nie wypada poprzestać na oczywistym wyjaśnieniu. Biorąc pod uwagę buddyjską orientację postmodernisty, można zauważyć również, iż słowo „mu" ma szczególne znaczenie w filozofii Wschodu. Japońskie „mu"[71], choć nieprzetłumaczalne całkowicie, konotuje znaczenia bliskie terminom „nie ma" oraz „brak" (po raz kolejny autor sygnalizuje bliskość pustki) oraz stanowi jeden z koanów

[66] Gdy Tezeusz loguje się na ekranie chatroomu, jego pierwsza kwestia brzmi właśnie: „MINOTAURUS". Można to interpretować jako ostrzeżenie przed mitycznym potworem, jednakże zestawienie tej wypowiedzi z wcześniejszymi ustaleniami bohaterów: „nowi, przedstawiajcie się na początek", wnosi znaczący ładunek ambiwalencji. Ibidem, s. 33, 224.

[67] Ibidem, s. 203.

[68] Ibidem, 224.

[69] Ibidem, 225.

[70] Ibidem, 8.

[71] Jap.: 無. Cf. S. Heine, *The Zen canon: understanding the classic texts*, Oxford University Press, Oxford 2004.

wykorzystywanych w praktyce buddyzmu zen. Już w poprzednich powieściach Pielewin ukazywał, iż rolą buddyzmu jest właśnie uwalnianie bohaterów z jakiegoś rodzaju sfabrykowanej rzeczywistości, w której utkwili. I podobnie, jak funkcją koanu jest przeniesienie świadomości z przestrzeni logiki racjonalnej do świata paradoksu – dla bohaterów *Hełmu grozy* nagłe pojawienie się Tezeusza-Minotaura w chatroomie jest okazją do, choćby chwilowego, przerwania dyskursu i przebudzenia świadomości.

Eksperymentując ze stylistyką i fabułą, Pielewin zamknął protagonistów swojej powieści w nieprzeniknionym labiryncie grozy, z którego „jak dotąd nikt jeszcze nie wrócił”[72]. Poszukiwanie racjonalnych rozwiązań i każda desperacka próba wydostania się z plątaniny znaczeń przynosi bowiem jeszcze więcej konfuzji i stanowi jedynie nadbudowywanie kolejnych poziomów zawiłości, mentalnych korytarzy bez wyjścia. Bohaterowie gubią się w labiryntach, które sami tworzą (wszak „dyskurs [...] jest przestrzenią [...] w której rodzą się [...] labirynty”[73]), podczas gdy prawdziwym – i jedynym możliwym – źródłem wolności jest zwrot w stronę prawdziwej natury rzeczywistości, którą stanowi pustka. Żaden labirynt nie istnieje, bo istnieć nie może, tak samo jak nie istnieje człowiek w labiryncie – i „dlatego hełmu grozy nie ma na co założyć”[74].

Bohaterowie Pielewina powstają w pustce i do końca swojego żywota w pustce pozostają – zmienia się jedynie ich stosunek do niej i percepcja otaczającego ich świata. Owa wewnętrzna przemiana, którą musi przejść każdy z jego protagonistów, przebudzenie, chwila osiągnięcia duchowej dojrzałości, stanowi zawsze kulminacyjny moment utworu. Można więc zaryzykować tezę, iż dla autora znacznie istotniejsza od pełnych wrażeń przygód bohatera jest jego duchowa podróż i proces wewnętrznego dojrzewania. Ilustracją tej tezy jest właśnie powieść *Hełm grozy*, której bohaterowie przeżywają mrożące krew w żyłach spotkanie z samym Minotaurem, nie ruszając się z czterech ścian. Chociaż pisarz wielokrotnie udowadniał, iż świetnie sprawdza się w satyrze społecznej czy sensacyjnych intrygach, sam chętnie przyznaje, że to, co go szczególnie interesuje, to umysł jako ośrodek myślenia, pełen tajemnic ludzki mózg – najprężniejszy „komputer, o którym nikt nic nie wie”[75]. Pielewin pisze o konieczności zaangażowania świadomości, o rozbudzaniu myślenia, które jako jedyne może zmierzyć się z chaosem świata. To właśnie stąd bierze się jego przywiązanie do buddyzmu, który traktuje jako prężne narzędzie ćwiczenia umysłu i czyni z niego istotny element powieści. Pielewin nie zamierza dokonywać naukowej systematyki doktryny Buddy, nie próbuje rozwikłać wszystkich jego zawiłości, nie jest również jego celem przedstawienie czytelnikowi podręcznika medytacji i duchowego rozwoju. Zamiast tego odbiorca otrzymuje tekst naszpikowany odniesieniami do różnorodnych buddyjskich tradycji, dla których świat przedstawiony stanowi jedynie tło. Pisarz udowadnia, iż filozoficzne rozważania doskonale współgrają z wymyślnymi obrazami rzeczywistości,

[72] W. Pielewin, *Hełm grozy*, op. cit., s. 8.

[73] Ibidem, s. 178.

[74] Ibidem, s. 221-222.

[75] Ibidem, s. 58.

każdorazowo zachowując idealne proporcje między pełną przygód fabułą a intelektualnymi wyzwaniami dla odbiorcy. Paradoksalna dbałość o realistyczne szczegóły oraz wartka akcja, które zaspokajają ciekawość żądnego wrażeń czytelnika, to stałe elementy pisarskiego warsztatu Pielewina, ale tym, co pisarz naprawdę pragnie opiewać w swoich powieściach, jest rodząca się świadomość.

Lektura postmodernistycznego pisarza przypomina fantazyjny sen, autor podsyca niepewność i forsuje teorię, że cała rzeczywistość jest jedynie wirtualnym obrazem, „[zwykłym kamuflażem]"[76], a jego twórczość, można traktować jako odważną próbę przekonania czytelnika, iż rozgraniczenie między tekstowym – sztucznie wykreowanym – uniwersum a światem, w którym obraca się czytelnik, jest jedynie pozorne. Ilustrując swoje teorie nierealnymi zdarzeniami z życia bohaterów, pisarz tłumaczy, iż rzeczywistość, której przypisuje się realność, to jedynie iluzoryczne odbicie „świata, który jak wierzymy, znajduje się na zewnątrz"[77] albo cienie na ścianie, które mogą przybrać dowolny kształt, ale ich status ontyczny budzi niepokój. Płynność narracyjnego uniwersum – świat nie przedstawiony, a ledwie zarysowany[78] – jest metaforą współczesnej rzeczywistości, która Pielewinowi jawi się jako nierealna wizja, mętna i mglista opowieść.

Bibliografia

Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

Beckett Samuel, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, PIW, Warszawa 1997.

Eco Umberto, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*", [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987.

Heine Steven, *The Zen canon: understanding the classic texts*, Oxford University Press, Oxford 2004.

Kafka Franz, *Proces*, przeł. B. Schulz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Kropywiansky Leo, *Victor Pelevin*, „BOMB Magazine" 2002, nr 79, http://bombsite.com/issues/79/articles/2481 [15.12.13].

Nowak Leszek, *O nie-Parmenidesowskich motywach w poezji metafizycznej*, [w:] idem, *Byt i myśl*, t.1, *Nicość i istnienie*, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Pielewin Wiktor, *Empire V. Opowieść o prawdziwym nadczłowieku*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, W. A. B., Warszawa 2008.

Pielewin Wiktor, *Generation »P«*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, W. A. B., Warszawa 2010.

Pielewin Wiktor, *Hełm grozy,* przeł. M. Buchalik, Znak, Kraków 2006.

Pielewin Wiktor, *Mały palec Buddy,* przeł. H. Broniatowska, W. A. B., Warszawa 2003.

Pielewin Wiktor, *T*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, W. A. B., Warszawa 2012.

[76] Idem, *Empire V. Opowieść o prawdziwym nadczłowieku*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2008, s. 77.

[77] Tamże, s. 183.

[78] Na „szkicowość" i niestabilność światów narracyjnych Pielewina zwraca uwagę przede wszystkim Janina Sałajczykowa. Vide: J. Sałajczykowa, op. cit., s. 156.

Sałajczykowa Janina, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985-1895*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998.

Stróżewski Władysław, *Ontologia*, Aureus — Znak, Kraków 2004.

Wołodźko-Butkiewicz Alicja, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury: przemiany we współczesnej prozie rosyjskie*j, Studia Rossica, Warszawa 2004.

Abstract

The subject of the following article, shown in the background of several fields (literary theory, cultural studies, philosophy), centers around Victor Pelevin's novel *The Helmet of Horror* and around the description of emptiness emerging from it. The main objective is to present not only how Pelevin characterizes the void, but also to describe various contexts, traditions and motifs (a world-illusion, a world-labyrinth) which are featured in Russian postmodernist literary work. Basing on The *Helmet of Horror* as a reference book, the author proves that the root of Pelevin's novels is always emptiness.

Keywords: Pelevin, emptiness, postmodernism, Internet, labyrinth.