

# Michel Houellebecq – diagnosta i pacjent. Prześwietlanie rzeczywistości

**Zofia Małysa-Janczy**

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-5392-2779

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Niewielu pisarzy potrafi z taką ostrością jak Michel Houellebecq uchwycić i oddać w swych utworach atmosferę współczesności. W kreowaniu owej atmosfery znaczącą rolę odgrywają opisy współczesnej architektury oraz – szerzej – przestrzeni. Jak notuje Andrzej Leśniak, opisy te stanowią kluczowe miejsca koncentracji znaczeń w tekstach autora oraz „pozwalają odczuć to, co trudne do nazwania, coś, co można określić jako nastrój bądź, odwołując się do kategorii dawno już zapomnianej w humanistyce – *Zeitgeist* (duch epoki)” [106]. O wadze, jaką Houellebecq przydaje zagadnieniu przestrzeni, świadczą nie tylko rozbudowane opisy architektury obecne w jego powieściach, lecz także same ich tytuły, częstokroć sugerujące potencjał interpretacji geokrytycznej (*Poszerzenie pola walki*, *Platforma* czy *Mapa i terytorium*). Refleksje dotyczące współczesnych form architektonicznych i układów przestrzennych obecne są również w tekstach eseistycznych Houellebecq. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje esej *Kilka uwag o zamęcie* z tomu *Interwencje 2*, który stanowi krytyczną, pogłębioną analizę wybranych założeń architektury współczesnej w kontekście „budowania regałów hipermarketu społecznego” [23]. Architektura i przestrzeń stanowią ponadto jeden z głównych wątków, wokół których zogniskowana jest twórczość fotograficzna autora *Cząstek elementarnych*. Jako przykład warto przywołać choćby cykl *France* z 2017 roku, będący wizualnym zapisem podróży autora przez rodzimy kraj.

Zagadnienie krytyki architektury współczesnej w ujęciu Houellebecq stało się tematem kilku interesujących opracowań naukowych [Rachet; Rémy; Grass; Leśniak]. Poruszana w ich ramach problematyka jest najczęściej negatywna ocena modernizmu oraz jego niebagatelnego wpływu na architekturę XX i XXI wieku. Mając na uwadze dokonania badaczy w tym zakresie, na potrzeby niniejszego artykułu ograniczę się do omówienia jednego, konkretnego aspektu współczesnej architektury, jakim jest przezroczystość oraz wywoływane przez nią wrażenie „odmaterialnienia” przestrzeni.

W eseju *Kilka uwag o zamęcie* Houellebecq konstatuje, iż współczesna architektura jest skromna, funkcjonalna i przezroczysta [20-21]. Jako inherentna cecha współczesnej architektury przezroczystość sproblematyzowana jest w kontekście braku cech indywidualnych oraz możliwości dopasowywania się do nieustannego przepływu ludzi, towarów i informacji:

Osiągając swoje własne optimum w tworzeniu miejsc tak funkcjonalnych, że aż niewidocznych, współczesna architektura jest przezroczysta. Ponieważ musi umożliwiać szybkie przemieszczanie się ludzi i towarów, dąży ku redukowaniu przestrzeni do jej czysto geometrycznego wymiaru. Przeznaczona do nieprzerwanego zamieszczania kolejnych przekazów tekstowych, wizualnych i obrazkowych, musi im zapewniać maksymalną czytelność (tylko miejsce

idealnie przezroczyste pozwala uzyskać całkowitą przepuszczalność informacji) [21].

Założenia architektury współczesnej, ujmowane w kategoriach „maksymalnej czytelności” oraz „całkowitej przepuszczalności”, okazują się w ujęciu autora nierozdzielnie związane z fizycznymi właściwościami wykorzystywanych w niej materiałów. Snując swoją refleksję dotyczącą materialności współczesnej architektury, Houellebecq opisuje właściwości powszechnie używanych budulców, takich jak szkło, metal czy tworzywa sztuczne. Zwracając uwagę na ich niską lub zerową ziarnistość, autor zauważa, iż komponenty te same w sobie nie są nośnikami żadnych znaczeń:

Stosowanie błyszczących powierzchni lub przezroczystych materiałów pozwala ponadto na gustowne mnożenie gablot. W każdym razie chodzi o tworzenie przestrzeni wielokształtnych, modułowych, [...] neutralnych, pozwalających na swobodne rozmieszczanie przekazów informacyjno-reklamowych. [...] Wielofunkcyjne, neutralne i modułowe, współczesne przestrzenie dopasowują się do nieskończonej liczby przekazów, którym muszą służyć jako nośnik. Nie mogą sobie pozwolić na niesienie autonomicznych znaczeń, na budowanie własnych nastrojów; nie może w nich być ani piękna, ani poezji, ani – ogólnie rzecz ujmując – żadnych cech indywidualnych. Muszą być pozbawione wszelkich cech szczególnych i trwałych [23-24].

Ciekawym punktem odniesienia dla Houellebecqowskich rozważań dotyczących ziarnistości materiałów oraz stworzonych z ich użyciem powierzchni jawi się teoria percepcji Jamesa Gibsona. Autor *The Ecological Approach to Visual Perception* wyróżnia trzy składniki zamieszkanego środowiska: medium, substancje i powierzchnie [23]. Powierzchnie w ujęciu Gibsona sytuują się na styku medium (otoczenia pośredniczącego) i substancji (definiowanych jako składniki dostarczające fizycznych podstaw do życia). W swojej analizie teorii Gibsona Tim Ingold wśród właściwości powierzchni wymienia między innymi szczególną formę i charakterystyczną fakturę, szczególnie, stosunkowo trwałą kształt, a także stopień odporności na odkształcenia i rozpad [12]. Rozpatrując Houellebecqowskie spojrzenie na architekturę współczesną w takim świetle, stwierdzić można, iż choć opisywane powierzchnie teoretycznie cechuje stosunkowa trwałość i twardość (powierzchnie

z metalu, szkła czy betonu), w praktyce okazują się one zdolne do nieustannych odkształceń i metamorfoz. Innymi słowy, powierzchownie te dopasowują się do ciągłego przepływu informacji i reklam, stanowiących integralną część współczesnego krajobrazu. I choć to właśnie powierzchownie są tym, „gdzie pod względem percepcji najczęściej się dzieje” i „co nasze ciała napotyka w kontakcie” [Ingold 12], w przypadku architektury opisywanej przez autora *Uległości* kontakt ten jest najczęściej bardzo powierzchowny i krótkotrwały.

Kontynuując refleksję poświęconą materialności współczesnej architektury, warto zwrócić również uwagę na dobór transparentnych materiałów budowlanych w kontekście konstruowania przezroczystości jako doświadczenia wizualnego. Jedną z cech inherentnych płaszczyzn stworzonych z materiałów przezroczystych bądź o wysokiej ziarnistości jest ich zdolność do wizualnego absorbowania oraz odbijania otoczenia. Jako nośniki refleksów otaczającej rzeczywistości przestrzenie złożone z tego typu płaszczyzn stają się repozytoriami znaczeń. Owa predyspozycja do wizualnego reprodukcji otoczenia, znakomicie przedstawiona przez Houellebecq na fotografii *France #009* (2017), cechuje się jednak nieustającą zmiennością i niestabilnością. Na gładkich płaszczyznach powstałych z metalu czy szkła użytkownik nie pozostawia bowiem żadnego trwałego śladu; nie są one nośnikami pamięci, lecz wciąż re-konstruującego się otoczenia. Jak uznaje ponadto Delphine Grass w swoim studium poświęconym motywowi architektonicznemu w twórczości Houellebecq, odbijające powierzchnie nowoczesnej architektury tylko wydają się punktami mnożących się widoków, podczas gdy w rzeczywistości ich funkcją jest „mnożenie gablot”, które zamieniają użytkowników w dobra konsumpcyjne [343]. Kluczowym aspektem tworzenia „gablot” są użyte do tego celu materiały: podczas gdy przezroczystość szkła czy plastiku stwarza iluzję obiektywności i neutralności, rzeczywistość rekonstruowana jest zgodnie z określonymi neoliberalnymi kryteriami ekonomicznymi. Przezroczystość architektury z jednej strony stanowi więc wizualizację abstrakcyjnych konceptów dominujących systemów ekonomicznych, z drugiej zaś „paradoksalnie równa się skłonności do oślepienia człowieka nieprzejrzystością swoich ideologicznych intencji” [Grass 342].

W ramach dopełnienia powyższych rozważań interesujące jawi się przywołanie myśli architekta i teoretyka architektury Juhaniego Pallasmy wyrażonej w eseju *Materia, haptyczność i czas. Wyobraźnia materialna i glos materii*. Mając na uwadze, iż „wzrok i niematerialność

wzmacniają doświadczenie terażniejszości, podczas gdy materialność i wrażenia dotykowe wywołują świadomość czasowej głębi i czasowego kontinuum” [6], Pallasmaa analizuje przezroczystość, lekkość i połysk używanych w architekturze współczesnej materiałów w kontekście jej odmaterialnienia. Jak twierdzi badacz, wspomniane cechy, wraz z preferencją dla czystej geometrii i redukcjonistycznej estetyki, nie tylko coraz bardziej osłabiają obecność materii, lecz także przyczyniają się do wywoływania wrażenia „splaszczony czasowości” czy też „poczucia beczasowości i wiecznej terażniejszości” [6]. I tak, przyjmując – jak pisze Houellebecq – „nieskończone tętnienie przemijającej rzeczywistości” (*indéfini pulsation du transitoire*) [“Kilka uwag” 24], współczesne przestrzenie okazują się w jego prozie metaforą istnienia zarówno poszczególnych jednostek, jak i całej ludzkości, będącej w stanie nieustannej przejściowości [Grass 346].

Dążenie do odmaterialnienia przestrzennych struktur, za sprawą którego transparentność stała się jedną z naczelných cech architektury modernistycznej, stanowi – jak dowodzi Beatriz Colomina w książce *X-Ray Architecture* – wypadkową zbiorowej obsesji na punkcie zdrowia, która opanowała Europę u progu XX wieku [16]. Źródłem owej obsesji stała się epidemia tuberkulozy, która nawiedziła Stary Kontynent na przełomie XIX i XX stulecia, stanowiąc poważny problem zdrowotny w wielu krajach. Koncepcje związane z próbą przeciwdziałania epidemii oraz pragnieniem polepszenia stanu zdrowia gruźlików stały się punktem wyjścia dla stworzenia nowego typu architektury, czyli architektury sanatoryjnej. Budynki powstające z myślą o kuracjuszach miały cechować się wyjątkową sterylnością oraz funkcjonalnością, w efekcie czego wśród elementów wyróżniających architekturę sanatoryjną znalazły się białe ściany (mające za zadanie odbijać światło oraz sprawiać wrażenie czystości), minimalistyczne wyposażenie wewnątrz (niegromadzące kurzu oraz umożliwiające łatwą dezynfekcję), a także duże okna zorientowane w poziomie (korespondujące z „poziomą pozycją” chorych oraz zapewniające maksymalne doświetlenie wewnątrz). „Sanatoria pełne powinny być szklanych budynków; wpływ imponującej szklanej architektury na nerwy jest bezdyskusyjny”, konstatuje w 1914 roku architekt Paul Scheerbarth, prezentując założenia, które legły u podstaw *Glasarchitektur* [62].

Narodzinom nowego paradygmatu architektonicznego towarzyszyła również fascynacja odkryciem, które zrewolucjonizowało medycynę oraz przyczyniło się do rozpoznania i opanowania epidemii tuberkulozy

– promieniowaniem X [Colomina 134-145]. Co ważne, odkrycie Wilhelma Röntgena z 1895 roku umożliwiło nie tylko nowatorski sposób wejrzenia w głąb ludzkiego organizmu, lecz również sporządzenie wizualnego świadectwa owej ingerencji. Podczas gdy wcześniej jedynie znajomość anatomii pozwalała „uczynić skórę przezroczystą” i „poznać części, które leżą ukryte pod zasłoną ciała” [Richer 13], wraz z wynalezieniem promieniowania rentgenowskiego narodziła się możliwość zobaczenia tego, co wcześniej nie było widzialne. Innymi słowy, wspomniana „przezroczystość” nabrała charakteru dosłownego, a formą jej obrazowania stał się radiogram<sup>1</sup>. Zainteresowanie czołowych architektów modernizmu zdjęciami rentgenowskimi (kolekcjonował je m.in. Le Corbusier) wzmogło ich predylekcje do tworzenia prześwietlających form przestrzennych o wyeksponowanej strukturze wewnętrznej. W konsekwencji słynne projekty modernistyczne, takie jak berliński Glass Skyscraper (proj. Ludwig Mies van der Rohe, 1922), paryski Maison de Verre (proj. Bernard Bijvoet i Pierre Chareau, 1932) czy Schunck Glass Palace w Heerlen (proj. Frits Peutz, 1935), oparte zostały na idei stworzenia konstrukcji szkieletowej, w której transparentność oraz gra światłocienia nadają bryle wizualnej lekkości, graniczącej niekiedy z wrażeniem lewitacji.

W okresie między- i powojennym rozwiązania estetyczne i technologiczne wykształcone na gruncie modernistycznej architektury sanatoryjnej zaczęto przenosić również do architektury mieszkalnej oraz użytkowej. Profil owej architektury, podyktowany potrzebą służenia zdrowiu i procesowi ozdrowiania, miał stać się remedium

1 Obsesja zdrowia, która stała się fundamentem modernistycznej architektury, a także fascynacja estetyczną stroną medycyny pojawiają się również jako motywy w twórczości wizualnej Houellebecqa. W 2016 r. twórca został zaproszony do udziału w festiwalu artystycznym Manifesta, którego jedenasta edycja odbyła się w Zurychu. Hasło przewodnie festiwalu brzmiało „What People Do for Money” (Co ludzie robią dla pieniędzy), a praca, którą zaprezentował Houellebecq, nosiła tytuł *Is Michel Houellebecq OK?* (Czy z Michelem Houellebekiem wszystko w porządku?). W ramach tego projektu w murach zuryckiego Helmhaus zaprezentowana została dokumentacja medyczna Houellebecqa, będąca owocem trzydniowego pobytu autora w jednej ze szwajcarskich klinik. Na wystawę złożyły się przetworzone komputerowo obrazy z rezonansu magnetycznego oraz zdjęcia rentgenowskie mózgu i prawej ręki autora, wyniki badania ultrasonograficznego oraz badania krwi, a także elektrokardiogram. Dwa ostatnie komponenty zostały powielone w formie wydruków, które zwiedzający mogli zabrać do domu. Zob. [Stichting Foundation Manifesta 11].

dla zaniedbanych, często zdewastowanych działaniami militarnymi miast i prowincji oraz osłabionych (zarówno fizycznie, jak i psychicznie) narodów. Mając na uwadze, że architektura sanatoryjna wykształciła się z myślą o kuracjuszach, można zaryzykować stwierdzenie, iż przekładając jej założenia na architektoniczną tkankę Europy, społeczność Starego Kontynentu potraktowana została jako wymagająca wsparcia w rekonwalescencji tudzież chora. Sterylne, minimalistycznie zaaranżowane przestrzenie, które w dużej mierze zdominowały architekturę XX wieku, można zatem rozpatrywać w kontekście korespondencji z fenomenem nazywanym w filozofii nowoczesnym osłabieniem podmiotu. Ergo, choć w ujęciu filozoficznym osłabienie podmiotu ma wymiar stricte metaforyczny, wśród jego źródeł wskazać można również pewne uwarunkowania fizyczne oraz przestrzenne.

Funkcjonując w przestrzeniach, których założenia wyrosły na gruncie zbiorowej obsesji związanej ze zdrowiem, z myślą o rachitycznych pacjentach, współczesny podmiot sytuuje się w paradoksalnym punkcie między chorobą a jej zaprzeczeniem, a równocześnie między tym, co przeszłe, a tym, co obecne. Próbę zdefiniowania owego stanu wspomóc może przywołanie Heideggerowskiej kategorii *Verwindung*, ujętej w kontekście relacji nowoczesności i ponowoczesności przez Gianniego Vattima. Jak pisze autor *Etica dell'interpretazione*, relacja typu *Verwindung* akceptuje i podejmuje to, co wcześniejsze, przede wszystkim zaś „zachowuje w sobie jego ślady, niczym ślady choroby, z której wciąż jeszcze zdrowiejemy, kontynuuje je, lecz jednocześnie zniekształca” [Zawadzki 19].

Jako wnikliwy diagnosta bólczek współczesnego Zachodu, Houellebecq eksploruje temat choroby na wielu płaszczyznach, tak metaforycznych, jak i dosłownych<sup>2</sup>. Również opisując współczesne przestrzenie, autor *Mapy i terytorium* często posługuje się porównaniami i odniesieniami do medycznego uniwersum. Zabieg taki pojawia się między innymi w *Poszerzeniu pola walki*, we fragmencie opisującym pobyt protagonisty w Rouen. W mieście zdominowanym przez hałas i beton (pomnik upamiętniający śmierć Joanny d'Arc określony jest jako „stos betonowych płyt” [*Poszerzenie pola walki* 42])

bohater doświadcza sytuacji, które wzbudzają w nim negatywne uczucia oraz wstręt. Dzieje się tak choćby podczas nocnego spaceru po mieście:

Dwie godziny później, kiedy zapadła noc, wyszedłem z hotelu. W samotności, na stojąco, zjadłem pizzę w jakimś kompletnie pustym miejscu – które zresztą zasługiwało na to, żeby być puste. Ciasto tej pizzy było obrzydliwe. Wystrój wnętrza składał się z białych kafelków i stalowych świeczników – człowiek czuł się jak na sali operacyjnej [43].

Podczas gdy Beatriz Colomina zauważa, iż XX-wieczne pokoje hotelowe często przypominają sale szpitalne [95], narrator *Poszerzenia pola walki* notuje podobną refleksję w związku z wystrojem lokalu gastronomicznego. Porównanie wnętrza pizzerii do sali operacyjnej wyprzedza notabene o kilka akapitów opis kardiologicznych dolegliwości protagonisty, których doświadcza następnego ranka i w efekcie których trafia do szpitala. Stanowiąc niejako prefigurację problemów zdrowotnych, metafora oparta na przywołaniu sali operacyjnej współtworzy zatem atmosferę ogólnej kondycji bohatera, który – choć nieszczególnie przywiązany do życia – nie dąży jednak ku śmierci. „Miałem wrażenie, że jeśli pójdzie tak dalej, zdechnę natychmiast [...]. Ta nagła śmierć uderzyła mnie swoją niesprawiedliwością; przecież nie można było powiedzieć, żebym przesadnie korzystał z życia”, wyznaje bohater, dodając: „Nie tylko nie chciałem umierać, ale przede wszystkim nie chciałem umierać w Rouen. Umierać w Rouen, pośród roueńczyków, wydawało mi się szczególnie wstrętne” [*Poszerzenie pola walki* 44].

Z uwagi na to, że opisy przestrzeni stanowią tereny szczególnej koncentracji znaczeń w tekstach Houellebecqa, warto przyrzeć się również dwóm fragmentom z *Mapy i terytorium* poświęconym wydarzeniom umiejscowionym na paryskim lotnisku Roissy. Pierwszym z opisów pojawia się w powieści w związku z rozstaniem Jeda Martina i jego kochanki Olgi Szeremojowej:

W niedzielę dwudziestego ósmego czerwca po południu Jed odprowadził Olgę na lotnisko Roissy. Czuł się nieswojo, coś mu mówiło, że powinien przeżywać śmiertelny smutek. Piękna pogoda nie sprzyjała jednak pojawieniu się stosownych uczuć. Mógłby przerwać ceremonię rozstania, rzucić się do stóp Olgi, błagać, żeby nie wsiadała do samolotu; zapewne zostałyby wysłuchany. [...] Jed nie był już młody; prawdę mówiąc, nigdy nie był młody, ale

2 Bohaterów powieści Houellebecq często spotyka choroba (to przypadek m.in. Valerie z *Platformy*, która po wypadku porusza się na wózku inwalidzkim, Jean-Pierre'a Martina z *Mapy i terytorium*, u którego rozpoznany zostaje nowotwór, czy Florent-Claude'a Labrouste'a z *Uległości*, cierpiącego na zaburzenia psychiczne). Konsekwencją choroby niejednokrotnie staje się samobójstwo lub eutanazja.

miał stosunkowo mało doświadczenia. Jeśli chodzi o istoty ludzkie, znalazł tylko swojego ojca, a i to nie najlepiej. [...] (siedzieli sami w barku Segafredo; zresztą na lotnisku w ogóle ruch był dość niemrawy, gwar rozmów stłumiony, cisza zdawała się przynależać do tego miejsca, jak do niektórych prywatnych klinik). Ale to było tylko złudzenie [...]. Jeda kusilo jednak, aby widzieć w tym pewien dyskretny hołd, jaki maszynieria społeczna składała ich jakże szybko zakończonej miłości [*Mapa i terytorium* 92].

Figura ojca oraz cisza przywodząca na myśl prywatną klinikę, pojawiające się w rozmyślaniach Jeda, zapowiadają kolejne wydarzenie, za sprawą którego bohater ponownie znajdzie się w sali odlotów paryskiego lotniska. Chodzi tu o śmierć Jean-Pierre'a Martina, który w obliczu postępującej choroby postanawia udać się do szwajcarskiego ośrodka eutanazji, nie informując o tym syna. Dostawszy telefon z siedziby ośrodka Dignitas, Jed wyrusza w podróż, podczas której „czekając w sali odlotów lotniska Roissy 2, przestronnej, ponurej, również budzącej letalne myśli, zastanowił się nagle, po co właściwie leci do Zurychu” [328].

Przywołane fragmenty *Mapy i terytorium* pozwalają stwierdzić, iż dwa opisy lotniska, w których pojawiają się elementy związane z chorobą, towarzyszą dwóm momentom liminalnym w życiu Jeda. Pierwszy z nich to koniec miłosnej relacji z Olgą, drugi to kres relacji ojcowsko-synowskiej. Oba wydarzenia rozgrywają się w tranzytowej przestrzeni nie-miejsca, raz porównanego do kliniki, kolejnym razem budzącego letalne myśli, co z jednej strony podkreśla tanatyczny wymiar przejściowości, z drugiej zaś sugeruje ułomność relacji społecznych Jeda, których egzemplifikacje stanowią w powieści jego relacje z kochanką oraz ojcem.

Konfrontacja z estetyką budynku, w którym ojciec Jeda, z zawodu architekt, wydał ostatnie tchnienie, skłania bohatera do następującej refleksji:

Siedziba Dignitas, jak stwierdził Jed, zbliżając się do niej, mieściła się jakieś pięćdziesiąt metrów dalej, w białym, betonowym, zupełnie banalnym budynku, bardzo w stylu Le Corbusiera ze swoją słupowo-belkową konstrukcją, lekką elewacją i brakiem ozdób, podobnym do tysięcy białych betonowych budynków, które stoją na rezydencjalnych przedmieściach wszędzie na świecie. Jedyną różnicę stanowiła jakość betonu; można było mieć pewność, że beton szwajcarski jest nieporównanie lepszy od betonu

polskiego, indonezyjskiego czy malgaskiego. Żadne nierówności, żadne szczeliny nie zakłócały elewacji, i to prawdopodobnie dwadzieścia lat po wybudowaniu. Był pewien, że ojciec również to zauważył, nawet kilka godzin przed śmiercią [331].

Biorąc pod uwagę, że modernizm narodził się w kontekście szwajcarskiej architektury sanatoryjnej (notabene również Jean-Pierre Martin „specjalizował się w sanatoriach pod klucz” [31]), w twórczości Houellebecqa zauważyć można jego osobliwą ewolucję. W paradygmacie wczesnego modernizmu śmierć nie istniała, a celem architektury było usunięcie jej z pola widzenia użytkowników [Colomina 93]<sup>3</sup>. W ciągu wieku od narodzin ów nurt zdominował niemal każdą gałąź architektury („białe betonowe budynki” stojące „wszędzie na świecie”), w tym architekturę funeralną, której wariantem stał się w *Mapie i terytorium* szwajcarski ośrodek eutanazji. Architektura tego typu stawia sobie za cel już nie uzdrowienie użytkowników, lecz umożliwienie im śmierci – bez żadnych „nierówności” ani „szczelin” zakłócających proces odejścia.

Przezroczystość i dehumanizacja współczesnej przestrzeni w interesujący sposób sproblematyzowane zostają przez Houellebecqa zarówno na polu literatury, jak i fotografii. Modele funkcjonowania architektury w utworach prozatorskich Houellebecqa często wychodzą poza wymiar opisów fizycznej percepcji przestrzeni, stając się figuracją ogólnej kondycji bohaterów bądź – jak dzieje się to w przypadku architektury opisywanej przy użyciu terminów odnoszących się do medycznego pola semantycznego – także prefiguracją ich zdrowotnych problemów. Kondycja ta naznaczona jest nie tylko nowoczesnym osłabieniem podmiotu, lecz także swoistą „epidemią” płynnej nowoczesności. Jej objawami są ułomność komunikacji oraz nieumiejętność nawiązywania głębszych relacji – zarówno z fizycznym otoczeniem, jak i z jego pozostałymi użytkownikami. Daleka od modernistycznego paradygmatu uzdrawiania użytkowników, współczesna architektura jawi się w twórczości Houellebecqa jako kolejna zmienna nieustannej przejściowości, a więc (meta) fizycznej niestabilności.

3 Znamienny w tym kontekście jest przykład konstrukcji, która miała za zadanie transportowanie martwych ciał pacjentów z sanatorium w Davos w taki sposób, aby nie kolidowały z trajektoriami kuracjuszy.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Colomina, Beatriz. *X-Ray Architecture*. Lars Müller Publishers, 2019.
- Gibson, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Psychology Press, 1979.
- Grass, Delphine. "The Disappearing Subject: Language, Transparency, and Modern Architecture in the Works of Michel Houellebecq". *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, no. 3, 2011, pp. 339-347.
- Houellebecq, Michel. "Kilka uwag o zamęcie". *Interwencje 2*, translated by Beata Geppert, Wydawnictwo Literackie, 2016, pp. 17-40.
- . *Mapa i terytorium*. Translated by Beata Geppert, W.A.B., 2011.
- . *Poszerzenie pola walki*. Translated by Ewa Wieleżyńska, W.A.B., 2015.
- Ingold, Tim. *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*. Edited by Ewa Klekot, translated by Ewa Klekot, Dorota Wąsik, Instytut Architektury, 2018.
- Leśniak, Andrzej. "Atmosfera hipermarketu społecznego. Architektura w powieściach Michela Houellebecq". *Prace i Studia Geograficzne*, vol. 64, no. 4, 2019, pp. 101-109.
- Pallasmaa, Juhani. "Materia, haptyczność i czas. Wyobraźnia materialna i głos materii". Translated by Michał Choptiany, *Autoportret*, vol. 4, no. 47, 2014, pp. 5-13.
- Rachet, Clémentin. *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*. Editions B2, 2015.
- Rémy, Nicolas. "Houellebecq entre les murs: habitat, urbanisme, architecture". *Cahiers Erta*, no. 13, 2018.
- Richer, Paul. *Artistic Anatomy: The Great French Classic on Artistic Anatomy*. Translated by Robert Beverly Hale, Watson-Guption, 1986.
- Scheerbart, Paul. *Glasarchitektur*. Verlag der Sturm, 1914.
- Stichting Foundation Manifesta 11, editor. *What People Do for Money*. Exhibition catalogue, Lars Müller Publishers, 2016.
- Zawadzki, Andrzej. "Noica, Vattimo: »Myśl słaba« i jej konsekwencje". *Teksty Drugie*, no. 6, 2003, pp. 167-178.

ABSTRACT

### Michel Houellebecq – Diagnostician and Patient. X-raying Reality

Zofia Małysa-Janczy

The aim of this paper is to analyze prose works and photographs by Michel Houellebecq in terms of their depiction of contemporary architecture. The starting point for considerations is the category of transparency, evoking the impression of the dematerialization of space and the flattening of temporality. The question of the choice of transparent building materials in the context of constructing transparency as a visual and existential experience is discussed on the basis of the history of modernist architecture, for the birth of which the tuberculosis epidemic and the related invention of X-radiation were important impulses.

**keywords:** Michel Houellebecq, architecture, modernism, transparency, X-ray