

Czego się boisz? Wstręt w prozie Michela Houellebecq'a

Alicja Chwieduk

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-8552-0635

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Stajemy w martwym punkcie już na samym początku drogi. Pisać o wstręcie, to właściwie pisać o czym? O tym, co mnie osobiście brzydzi? Co brzydzi bohaterów powieści? O tym, co odrzuca krytyków literackich, których głosy słyszalne są w dyskursie medialnym? Czy może o tym, co jest po prostu powszechnie uznane za wstrętne? Otóż to: wstręt nigdy nie jest „po prostu”. Dlatego też zanim rozpocznę refleksję nad światem kreowanym przez Michela Houellebecq'a, chciałabym naświetlić towarzyszące mi założenie, że „wszyscy jakoś czujemy”, co jest w jego prozie obrzydliwe. Źródło tej oczywistości, często pomijane w artykułach poświęconych francuskiemu pisarzowi, stanowi dla niniejszych rozważań siłą napędową, nawet jeśli nie jest głównym przedmiotem mojego zainteresowania.

Wstręt jako emocja i fenomen społeczno-kulturowy doczekał się doskonałych analiz w obszarach filozofii, psychoanalizy, antropologii, teorii literatury¹. Za cel artykułu obieram nie tyle omówienie samego zjawiska, ile prześledzenie, jak „pracuje” ono w Houellebecqowskiej prozie. Obserwacja „pracy wstrętu” polegałaby na wyłowieniu momentów, kiedy tekst szczególnie dotkliwie porusza odbiorców. Lektura wypatrująca tego,

co odraża, zdaje się o tyle istotna, że w rękach pisarza o tak wyrobionej świadomości artystycznej i zmysłach czułych na społeczne zmiany kategoria wstrętu prawdopodobnie jest na usługach czegoś więcej niż tylko sztuki dla sztuki. Także estetyczno-moralna transgresja, jak zobaczymy, przybiera w rękach Houellebecq'a niespodziewany kształt. Proponowana w artykule droga przez różne poziomy obrzydzenia, z którymi francuski autor konfrontuje czytelnika, przywiedzie nas zatem ostatecznie do pytania o to, czy – i jak – wstręt może być użyteczny.

Przestrzeń

Jeśli chcemy pojąć siłę oraz wielowymiarowość wstrętu, trzeba cofnąć się o krok i spojrzeć wpiery na samą ideę „społeczeństwa”. Mary Douglas widzi w niej „potężny wzór, którego potęga leży w mocy kontrolowania i stymulowania ludzkich działań. Wzór ten ma swoją formę: ma granice zewnętrzne, obrzeża, strukturę wewnętrzną” [149]. Świadomość, że funkcjonujemy w ramach organizmu, którego istnienie zasadza się na wyobrażeniu granic, jest kluczowa dla zrozumienia dynamiki wstrętu. Posługiwanie się kategorią wstrętu ma bowiem sens wyłącznie wtedy, gdy potrzebujemy oddzielenia tego, co pożądane, sprzyjające ładowi, od tego, co zagraża spójności społeczeństwa.

Dążenie do utrzymania w ryzach ludzkich działań zawsze prowadzi do pytania o moralność – w sieci społecznych zależności indywidualne niechybnie sprzęga się

1 Na szczególną uwagę zasługuje monografia *Wstręt. Teoria i historia* z 1999 r. (pol. tłum. 2009 r.) [Menninghaus]. Autor śledzi pozycje oraz funkcje wstrętu w nowoczesnej estetyce (od połowy XVIII w.), podsumowując refleksje m.in. Mendelssohna, Lessinga, Herdera, Kanta, Rosenkranza, Nietzschego, Freuda, Bataille'a, Sartre'a, Douglas, Kristevej.

z kolektywnym. „Własne sumienie i publiczny kodeks moralny nieustannie wpływają na siebie [...], idą ramię w ramię – każde z nich wynika z drugiego i przyczynia się do jego rozwoju, ukierunkowuje [...]. Jedno i drugie w równej mierze rozrastają się i przeformułują” – zwraca uwagę Douglas [163]. Jednym ze sposobów spięcia granic obowiązującego systemu moralnego jest społeczne zdefiniowanie nieczystego. „Każdą kulturą musi mieć własne koncepcje brudu i skalania, kontrastujące z jej wyobrażeniami o pozytywnej strukturze, której nie wolno negować” [190]. Podobną rolę przypisuje się wstrętowi. Dla brytyjskiej antropolożki wstręt wyraża potrzebę społecznej klasyfikacji bytów i zachowań. Wstręt sygnalizuje zatem, że „coś nie jest lub już przestało być na swoim miejscu; że znaturalizowany porządek społeczny nie był przestrzegany” [Memmi et al. 9].

Wstręt działa na poziomie indywidualnym i kolektywnym; uwikłany jest w konkretny kontekst społeczny oraz – przyjmując najszerszą perspektywę – pozostaje całkowicie zależny od kulturowych, a więc głęboko zinternalizowanych sposobów postrzegania rzeczywistości. Najobszerniejszą definicję proponuje Claire Margat, widząc w nim zjawisko „konstruowane społecznie i zarazem przeżywane indywidualnie w sferze psychicznej. [...] Nawet jeśli jest odczuwany i wyrażany na różne sposoby, to jednak zawsze funkcjonuje jako imperatyw wykluczający, który w każdej kulturze opiera się na magicznych wierzeniach lub zakazach, których nie można sformułować wprost” [24].

Jeśli więc śledzę *abject* w prozie Houellebecqa, polegam nie tylko na własnych subiektywnych wrażeniach, zresztą także kulturowo uwarunkowanych. Odwołuję się do napięcia pomiędzy tym, co odpychające dla mnie; tym, co wiem, że może odpychać (dzięki teoretycznym opracowaniom); a tym, co wiem, że odpycha w owym konkretnym, Houellebecqowskim przypadku. Tutaj posiłkuje się tekstami krytycznoliterackimi podejmującymi interesujący mnie temat [Novak-Lechevalier; Rychlik; Bronikowska; Clément] – to jedyne głosy w polskiej i francuskiej recepcji podnoszące bezpośrednio problem wstrętu w twórczości Houellebecqa, chociaż oczywiście studiując oba dyskursy krytycznoliterackie, spotykamy także pojedyncze, rozporozszone świadectwa krytyków wyczulonych na pisarskie uwikłanie w abiekt.

Nie oceniam, czy krytycy celnie rozpoznali w prozie Houellebecqa fragmenty budzące wstręt. Najciekawsza zdaje się bowiem literacka gra, która czerpie ze wszystkich właściwości wstrętu, z jego przyczyn, skutków, dynamiki; która żywi się nie tylko społecznym tabu, ale

i – w najszerszym ujęciu – kulturowymi wyobrażeniami porządku. Wstręt bywa jedynie negatywną reakcją wymierzoną w to, co „fizyczne” (substancje, przedmioty, części ciała...), ale dotyczy też sfery moralnej. Już Aurel Kolnai zwracał uwagę na swoistą metafizykę wstrętu, gdy implikował każdemu fizycznemu obrzydzeniu wymiar etyczny. I chociaż „moralnemu niesmakowi” nie towarzyszą spektakularne reakcje fizyczne, zdaje się dużo bardziej inspirujący przez dotknięcie w jednostce czegoś czulszego niż układ somatyczny.

Wzór na ohydne

Drogę śladami abiektu zacznijmy od scen modelowo wstrętnych. Do tych sztandarowych z pewnością należą:

(1) Wynaturzone fantazje i kanibalizm z *Możliwości wyspy* [346]:

W komórce w Rimini z ciała adepta całkowicie upuszczono krew; uczestnicy posmarowali się nią, zanim zjedli jego wątrobę i genitalia. W Barcelonie facet poprosił, by go powiesić na hakach w rzeźni i zostawić do użytku wszystkich; jego ciało wisiało w piwnicy przez dwa tygodnie: uczestnicy serwowali je sobie, odcinając po kawalku i przeważnie zjadając na miejscu. W Osace adept poprosił, by jego ciało zostało rozarte i utoczone przez fabryczny tłok.

(2) Finezyjno-obrzydliwa mozaika ułożona z kawalków ludzkiego ciała, odnaleziona na miejscu zbrodni w *Mapie i terytorium* [143]:

Między strzępami ludzkiego i psiego mięsa pozostało puste przejście półmetrowej szerokości, prowadzące do kominka wypełnionego kośćmi, do których przywierały jeszcze resztki tkanki [...]. Cała wykładzina dywanowa była pokryta zaciekami krwi, które miejscami układały się w skomplikowane arabeski. Strzępy ciał ofiar, w kolorze czerwonym przechodzącym miejscami w czarny również nie wyglądały na rozrzucone przypadkowo [...]. Nie było żadnych śladów stóp, morderca działał metodycznie, najpierw odcinając te fragmenty ciał, które pragnął umieścić w narożnikach pokoju, przesuwając się stopniowo do środka i zostawiając sobie swobodne przejście do drzwi.

(3) Koszmarna kolekcja Petissaud, bohatera tej samej powieści:

Organy płciowe przeszczepiono na torsy, przyszyte do nosów miniaturowe ramiona embrionów przypominały trąby. Pozostałe kompozycje stanowiły bezładną mieszaninę ludzkich członków przyklejonych, przyszytych, otaczających głowy o wykrzywionych rysach twarzy. [...] ich realizm był trudny do wytrzymania: pokiereszowane twarze, często z wylupionymi oczami, zastępyły w straszliwym grymasie bólu [...]. [193].

(4) Ekscentryczne wystawy Bredane'a z *Platformy*, który

zasłynął przede wszystkim z tego, że przechowywał w majtkach młodych kobiet mięso tak długo, aż zgniło, albo też hodował muchy na własnych ekskrementach, a następnie je wypuszczał w salach wystawowych [187].

Zwieńczeniem obrzydliwych i okrutnych scen z prozy Houellebecq'a jest jednak niewątpliwie.

(5) Sadyzm di Meoli z *Cząstek elementarnych* [235]:

Na oczach babci di Meola krajał na kawałki dziecko tnącymi szczypcami, potem palcami wydłubywał oko staruszce, masturbował się i w końcu spuszczał się do jej krwawiącego oczodołu; jednocześnie wszystko to nakręcał, nastawiając zoom na jej twarz. Siedziała skulona, przykuta do ściany metalowymi obręczami, wszystko odbywało się w jakimś pomieszczeniu przypominającym garaż. Pod koniec nagrania leżała unurzana we własnych ekskrementach [...].

Pisarz wykorzystuje najprostszy schemat, aby wzbudzić w czytelniku wstręt – przywołuje obrazy wydzielin, krwi, gnicia, deformacji i rozpadu ciała. Uczucie obrzydzenia podsyca też wulgarnymi i surowymi opisami szeroko pojętej sfery seksualnej. Znalazły się one zresztą w blisko 35-stronicowym aneksie Murielle Lucie Clément dołączonym do jej artykułu *Houellebecq, sperme et sang*. Chociaż określenia same w sobie, poza kontekstem, niekoniecznie budzą odrazę, nieznośny staje się ich przesyt. Clément w każdym z czterech utworów (*Poszerzenie pola walki, Cząstki elementarne, Lanzarote, Platforma*)² znajduje liczne opisy: spermy (przeżgnieję, chętnie polykaneję, rozsmarowywaneję na twarzy), „twardych kutasów” („rozgrzanych”, „obolałych”, „ruchających”), „ust do

obciągania”, „zawsze gotowych cipek”, scen masturbowania się (nad pracami uczennic, w przedziale pociągu), wieczorów w klubach swingerskich lub sado-maso. Z każdą kolejną powieścią lista obscenicznych, niesmacznych scen tylko się wydłuża.

Jednak do oschłego, brutalnego języka łatwo przywyknąć. Czasem nabiera nawet komicznego uroku albo znamion intrygująco ponurej filozofii: „Ta dziura, którą miała w dole brzucha, musiała się jej wydawać straszliwie bezużyteczna. Kutasa zawsze można sobie uciąć, ale jak zapomnieć o pustce waginy?” [*Poszerzenie* 51]. Dla Clément „sceny seksu fascynują swoją okrutnością i zaślepiają czytelnika do tego stopnia, że za sprawą manipulacji zaczyna akceptować on nieakceptowalne” [192].

Podążając za intuicją francuskiej badaczki, widzimy, że nie powinniśmy zadowalać się prostą konstatacją: twórczość Houellebecq'a budzi wstręt, ponieważ brniemy przez krew, mocz, spernę, kanibalizm i brutalne tortury. Clément upatruje w pisarstwie Houellebecq'a igrania z „akceptowalnym”. Sądzę jednak, że jest to raczej przemysłane mobilizowanie literackich chwytów tak, by wzrok czytelnika sięgał poza horyzont obrzydzenia fizycznością. Houellebecq sprawnie operuje stylistycznymi zabiegami znieczulającymi. Po pierwsze, hiperbolą, kontrastem (nierządkiem dowcipnym), trafną ironią łagodzą „dyskomfort związany z obecnością przedmiotu, którego sposób istnienia natychmiast wyzwala reakcję odrzucenia” [Margat 21]. Po drugie, pisarz zawsze precyzyjnie zatrzymuje narrację, zanim zdążymy oskarżyć go o czerpanie przyjemności z epatowania brutalnością i makabrą. Widać to dobrze w przywołanym cytacie z *Cząstek elementarnych* – opisując wynaturzone akty di Meoli, narrator w końcu dodaje: „kaseta trwała ponad czterdzieści pięć minut, ale tylko policja widziała całość, sędziowie po dziesięciu minutach poprosili, żeby przerwać projekcję” [236]. To trochę tak, jakby Houellebecq wcale nie zadowalało wywołanie w nas „najprostszego wstrętu”.

Nie chcę cię znać

Znieczulenie aplikowane przez pisarza działa tylko powierzchownie, nie chroni głębszych tkanek. „Typowo wstrętne” sceny albo łatwo ominąć, wertując książkę, albo szybko przestają robić wrażenie. Znacznie trudniej zbyć Houellebecqowską wizję świata. To zresztą o nią toczą się spory w międzynarodowym polu intelektualnym³.

² Artykuł pochodzi z 2003 r., więc nie uwzględnia całego dorobku pisarza.

³ Warto przytoczyć kilka szczególnie ważnych głosów. Na gruncie polskim z Houellebecq'em dyskutowali m.in.:

Schodzimy więc na głębszy poziom *abjection*, poziom, na którym pisarz wygrywa chyba najwięcej.

Głównych bohaterów Houellebecqa opisać można w jednym kluczu – znużeni, pasywni, obojętni; nierzadko wyrachowani i bezwzględni. Portrety powieściowych protagonistów układają się ostatecznie w ponury wizerunek współczesnego zachodniego mężczyzny. Obok decyzji niektórych postaci trudno przejść obojętnie⁴. Niesmak mogą budzić oziębły, egoistyczny Michel z *Człystek...*, który porzuca pogrążoną w depresji Annabelle, czy seksoholik Bruno, gdy z nieskrywanym obrzydzeniem odchodzi od niepełnosprawnej Christine (kobieta po wypadku nie jest w stanie spełniać erotycznych fantazji bohatera, więc traci w jego oczach jakąkolwiek wartość). Pewną nadzieję daje romans Michela i Valérie, ale i tu motywacje bohatera *Platformy* są mętne. Związek napędza nie tyle miłość Michela do Valérie jako takiej, ile podniecająca fascynacja jej „naturalną dobrocią”, która bezpośrednio przekłada się na absolutne posłuszeństwo w sferze seksualnej. Czytelniczce uwadze nie uchodzi też oportunistyczny Jean-François z *Uległości*.

Etykieta „antybohatera” towarzyszy postaciom Houellebecqowskich powieści właściwie od debiutackiego *Poszerzenia pola walki* z 1994 roku⁵. Potocznie doskonale ją rozumiemy⁶. Gdyby jednak na chwilę pochylić się nad „właściwościami antybohaterów”, inspirujące okazują się badania nad wstrętem: „Musimy rozumieć obrzydzenie bliskością nie tylko w sensie przestrzennym: chodzi także o więź metafizyczną. Odraza rodzi się bowiem z poczucia niezgody na posiadanie tej samej natury, co obrzydliwy obiekt, na współdzielenie z nim istoty”

E. Bendyk, A. Bielik-Robson, K. Dunin, J. Franczak, A. Libera, J. Tokarska-Bakir. We Francji m.in.: T. Ben Jelloun, M.L. Clément, B. Maris, J. Meizoz, L. Moor, A. Novak-Lechevalier, S. van Wesemael, B. Viard. Recepcji dzieł Houellebecqa przyglądali się badacze niemal z całego świata. Pozycja *La Réception de l'œuvre de Michel Houellebecq* z 2017 r. [van Wesemael and Jurga] jako pierwsza zebrała rozproszone głosy krytyków. Publikacja prezentuje refleksje nad recepcją w Ameryce Łacińskiej, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Hiszpanii, we Włoszech, w Rosji, Norwegii.

4 O irytacji i obrzydzeniu zachowaniami bohaterów zob. [Rychlik; Bronikowska].

5 Określenie to pojawia się w jednej z pierwszych ważniejszych recenzji, zob. [Noguez].

6 Owo potoczne rozumienie ciekawie systematyzuje Michał Januszkiewicz [Januszkiewicz]. Kategorię antybohatera wiąże przede wszystkim z nowoczesnością, a u samych postaci wyróżnia pięć najważniejszych atrybutów: świadomość, bierność, nieokreśloność, cierpienie, wolność.

[Margat 21]. Być antybohaterem to być kimś, kogo trzyma się na dystans, czasem może w obawie przed rozpoznaniem w nim własnego odbicia. Kondycja powieściowych bohaterów zdaje się tym bardziej tragiczna, że niejako zablokowana regułami społecznej gry, którą autor rozstrzyga zazwyczaj na niekorzyść jednostki. Jak sugeruje bowiem Houellebecq, losów książkowych postaci nie determinują wyłącznie ich osobiste decyzje. Szamoczą się pod naciskiem liberalnego modelu życia; nie dają rady uwolnić się od rozerotyzowanego konsumpcjonizmu; karmią żalem do rodziców, którzy nie zadbali w porę o zbudowanie w rodzinie mocnej hierarchii wartości.

Spojrzenie narratora na relacje międzyludzkie, tak beznadziejnie uwikłane w stosunki nowoczesnego, zachodniego społeczeństwa, uderza w najczulsze punkty. „Mężczyźni sprawiają wrażenie wstrętnych, ponieważ nie potrafią walczyć o swoje szczęście” [Rychlik 166], odpychają „fantazje sfrustrowanego czterdziestolatka dotyczące ciała nastoletnich dziewcząt [...] w połączeniu z naiwnością bohatera, który wierzy, że może dojść do zbliżenia” [165], „wstręt rodzi bezradność bohaterów wobec rzeczywistości” [Bronikowska 185]. Niepokój i niechęć doświadczane w trakcie lektury byłyby przeżywaniem wstrętu na poziomie moralnym, nawet jeśli często poprzedza go obrzydzenie organicznością. Owo specyficzne doznanie wstrętu interesująco tłumaczy Julia Kristeva, gdy zauważa, iż „to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane. Zdrajca, kłamca, zbrodniarz o czystym sumieniu, gwalciciel bez skrupułów, zabójca, który rzekomo ratuje...” [10].

W tym szeregu dobre miejsce znajdują bohaterowie Houellebecqa – bierni, rozmyci, niespójni. W tym szeregu mieszczą się także wszystkie perfidne zasady społeczno-ekonomicznej gry, których wierne przestrzeganie niesie fałszywą obietnicę nasycenia, satysfakcji, życia wiecznego.

Nieprzystawalne

Zejdźmy jednak jeszcze głębiej w refleksji nad wstrętem. Poczucie naruszenia ładu – obowiązującego tak na ogólnym poziomie społecznym, jak i na indywidualnym – tożsamy jest z doświadczeniem nieprzystawalności. Kiedy wyobrażenie „właściwego porządku” nie realizuje się w przeżywanej rzeczywistości, odwracamy wzrok, odchodzimy z poczuciem niesmaku.

Nieprzystawalne budzi odrazę. W nieprzystawalnym znajduje wyraz to, co miało zostać wytepięone z porządku

moralnego, a co pozostaje jedynie ukryte pod elegancką warstwą społecznej tkanki. „Każda zbrodnia, ponieważ jest oznaką słabości prawa, jest wstrętna, lecz zbrodnia z premedytacją, podstępne morderstwo, obłudna zemsta są jeszcze bardziej wstrętne, ponieważ podwajają tę słabość” [Kristeva 10]. Wstręt to „groza, która się przyczaja, nienawiść, która się uśmiecha, namiętność do ciała, która je wymienia na coś innego, zamiast rozpalać, dłużnik, który was sprzedaje, przyjaciel, który wbija sztylet” [10].

Houellebecq umiejętnie wydobywa nieprzystawalne. Trybiki napędzające kreowaną przez niego literacką rzeczywistość ścierają się z naszymi wyobrazeniami o dobrym seksie, prawdziwej miłości, właściwie pojętych społecznych rolach kobiety i mężczyzny; najogólniej zaś o pożądanym relacjach międzyludzkich w Europie XXI wieku. I chociaż indywidualnie z pewnością różnimy się pomysłami na wypełnienie tych kategorii, to w najszerszym ujęciu podzielamy oczekiwania i nadzieje typowe dla całego zachodnioeuropejskiego imaginarium [zob. Taylor]: seks nie uprzedmiotawia, kobiety i mężczyźni są równi w swojej wolności, relacje międzyludzkie czerpią ze wzajemnego szacunku i odpowiedzialności.

Modelując te sfery niejako na opak, Houellebecq z premedytacją, choć nie bezcelowo, aranżuje świat ohydny. Seks sprowadza do polowania samców na „gorącą rzecz, którą kobiety mają między udami” [Cząstki 67]. Fizycznie z kobiecych ciał pozostają jedynie „otwarte usta i waginy” [153], gotowe do penetracji. Psychicznie kobiety kurczą się do tęsknoty za bezinteresowną bliskością. Narrator tak podsumowuje nasze życiorysy:

Starzejących się samotnie mężczyzn nie ma co żałować. Piją podle wino, zasypiają i śmierdzi im z ust; potem budzą się i zaczynają wszystko od nowa; dość szybko umierają. Starzejące się samotnie kobiety lykają środki uspokajające, ćwiczą jogę, chodzą do psychologów; żyją do późnej starości i bardzo cierpią. Sprzedają ciało, które osłabło, zbrzydło; wiedzą o tym i przez to cierpią. A jednak nie rezygnują, nie potrafią zrezygnować z pragnienia, żeby ktoś je kochał. Padły ofiarą iluzji i tak będzie do końca. W pewnym wieku kobieta zawsze jeszcze może ocierać się o jakieś kutasy; lecz już nigdy nikt jej nie pokocha, to niemożliwe [157].

Spotykają się zatem znudzeni, małostkowi mężczyźni oraz pełne empatii kobiety, spragnione ich aprobaty. U Houellebecq w najlepszym wypadku mogą stworzyć protezę miłości. Ten układ, tak redukujący dla obu płci, daje wyraz całemu społecznemu porządkowi. Ów

porządek zaś znów godzi w powszechne wyobrażenie o właściwej organizacji relacji międzyludzkich:

W naszych społeczeństwach seks faktycznie stanowi drugi system różnicowania, całkowicie niezależny od pieniędzy; i jako system różnicowania funkcjonuje równie bezwzględnie. Efekty działania tych dwóch systemów są zresztą dokładnie takie same. [...] Niektórzy uprawiają miłość codziennie; inni pięć czy sześć razy w życiu albo nigdy. Niektórzy uprawiają miłość z dziesiątkami kobiet; inni z żadną. To właśnie się nazywa prawem rynku. [...] Liberalizm ekonomiczny to poszerzenie pola walki, walki, która toczy się w każdym wieku i we wszystkich klasach społecznych. Podobnie liberalizm seksualny to poszerzenie pola walki, walki, która toczy się w każdym wieku i we wszystkich klasach społecznych [Poszerzenie 57].

Zabiegi prowokowania nieprzystawalnego nie kończą się jednak na powieściowej fabule. Śledząc medialną aktywność Houellebecq, widzimy, że bardzo świadomie rozmywa on granice między prywatnym a publicznym, między osobistymi poglądami a perspektywą narratora. Za słowa tego ostatniego płaci sam autor, choć wydaje się, że nie przywiązuje do tego wielkiej wagi. Houellebecq pozwala swobodnie dryfować swojemu medialnemu wizerunkowi, który karmią informacyjny szum i plotka. Pisarz bywa „brzydki” [“Houellebecq to duży pisarz”], „zły i podły” [Drotkiewicz et al.], ustawiany na skali gdzieś pomiędzy przenikliwym „analitykiem duchowego upadku Zachodu” a „grafomanem epatującym obrzydliwością i obleśnym relatywistą moralnym” [“Pisarz porwany”]; między „moralistą o dalekosiężnym spojrzeniu” a „prowokującym pornografem” [Viard]. W 2006 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” Joanna Tokarska-Bakir pisze o Houellebecqu jako „zjawisku intrygującym intelektualistę, lecz wstrętnym ogółowi czytelników”. Jest w tym zdaniu trop, który ciekawie rozwinęli językoznawca Samuel Estier oraz narratolog Raphaël Baroni. Szwajcarscy badacze dystansują się od podziału „intelektualiści” versus „zwykli czytelnicy”, analizują natomiast internetowe recenzje powieści Houellebecq, poszukując odpowiedzi na pytanie o granice „czytelności” (*lisibilité*) dzieł prozatorskich we współczesnym francuskim polu literackim. Pytanie to łączy się z emocjonalnym uwikłaniem odbiorcy w lekturę i negocjowaniem „prawdziwości” tekstu:

W powieści przeznaczonej dla „szerokiej publiczności” [...], takie [wulgarnie] słownictwo może wydawać się komercyjną prowokacją lub prowadzić czytelników do zakwestionowania moralności pisarza – czytelnicy ocenią literacką reprezentację rzeczywistości jako przygnębiającą, redukcjonistyczną i/lub seksistowską. Dla obecnych czytelników najczęściej stosowane kryterium nieczytelności [*illisibilite*] – przynajmniej jeśli opieramy się na przypadku Houellebecqa, który jednak wydaje się nam emblematyczny – dotyczy moralnej odpowiedzialności autora i związków, które mogą zostać ustanowione między tekstem a jego kontekstem literackim, medialnym lub politycznym. Takie przesunięcie czystej tekstualności zdradza utratę autonomii tekstów fikcyjnych i wzrost znaczenia kontekstu dzieła, zwłaszcza kontekstu biograficznego [Estier and Baroni].

W artykule Estier i Baroni przywołują głosy zbulwersowanych internautów: „jestem ekstremalnie zawiedziona i zniesmaczona”, „facet jest totalnym mizoginem, persersyjnym oblechem”, „przy jego opisach scen erotycznych można zwymiotować”, „sposób, w jaki widzi ludzi, a zwłaszcza kobiety, jest odpychający”, „czytanie o obleśnym seksie niekoniecznie należy do moich ulubionych rozrywek”. W *Cząstkach...* niektórzy czytelnicy dostrzegają nawet rysy „dzieła czystej autodestrukcji (co nieźle pasuje do osobowości samego autora)”.

Zarówno w tych internetowych wpisach, jak i cytowanych wcześniej fragmentach z polskiej i francuskiej prasy najbardziej frapuje skojarzenie Houellebecqa z „kimś odrażającym”. Czytelnicze wrażenia wskazują, że w procesie recepcji w odbiorcach rezonuje pewien etos pisarza. Moralne odrzucenie powieści Houellebecqa (a nawet i jego samego) implikuje konstruowanie „obrazu pisarza, który bierze odpowiedzialność za treść swojego dzieła, którego »prywatny głos« słyszalny jest w tekście, pomimo fikcyjnego charakteru całego utworu” [Estier and Baroni].

Gdy więc mówimy o wstręcie w powieściach Houellebecqa, poruszamy się na dwóch poziomach. Przywoływane przykłady recepcji (w formie naukowych publikacji czy pojedynczych głosów rozproszonych w sferze medialnej) pokazują, że z jednej strony czytelników

odpycha kreowana wizja świata, unicestwiająca najważniejsze nadzieje i oczekiwania. Z drugiej zaś niechęć budzi samo zachowanie pisarza, ponieważ śmie on stawiać podobne diagnozy, a co gorsza unika zajęcia jednoznacznego stanowiska w światopoglądowych sporach. Bez znaczenia pozostaje więc swoista autonomia narratora, który przecież wcale nie musi odgrywać roli porte-parole Houellebecqa. Pytanie o uporczywe zacieranie granic pomiędzy instancjami skupiającymi się w figurze autora [Maingueneau] pozostaje osobnym zagadnieniem⁸.

Mistrz ceremonii

Kiedy Mary Douglas przygląda się dynamice i właściwościom rytuałów, zauważa, że „nieporządek jest nieograniczony, nie realizuje żadnego wzorca, ma jednak nieokreślony potencjał w zakresie tworzenia wzorców [...]. Rytuał uznaje potęgę nieładu. W stanie nieładu umysłu, w snach, omdleniach i transach rytuał doszukuje się mocy i prawdy, do których nie można dotrzeć dzięki świadomości wysiłkowi” [130]. W pewnym sensie w Houellebecqu można dostrzec rys mistrza ceremonii, który zapuszcza się w zakazane rejony: precyzyjnie wydobywa z języka, z rzeczywistości, elementy gorszące; z peryferii życia społecznego wyciąga na światło dzienne zachowania nieczyste; narrację opiera na skojarzeniach komponowanych z tego, co uznane za niesmaczne, niedorzeczne, nieprzyzwoite. Tylko jednak w ten sposób Houellebecq może pozostać wierny własnemu artystycznemu credo:

Każde społeczeństwo ma swoje czule punkty, swoje rany. [...] Drażńcie tematy, o których nikt nie chce słyszeć [...]. Mówcie o chorobie, agonii, brzydocie. Rozmawiajcie o śmierci i zapomnieniu.

O zazdrości, obojętności, frustracji, braku miłości. Bądźcie wstrętni, a będziecie prawdziwi [Rester 149].

Pisarz wykorzystuje zatem fenomen wstrętu na kilku poziomach: od opisów wydzielin, rozpadu i deformacji

7 Interesujące byłoby przyjrzenie się „etosowi pisarza” w Polsce i porównanie polskich oraz francuskich społecznych oczekiwań wobec twórców.

8 Liesbeth K. Altes zauważa: „Zamieszanie wywołane przez *Cząstki...* w środowisku francuskich i zagranicznych krytyków jest o tyle intrygujące, że pytanie o pozycję autora, jego intencje i moralność, tak starannie usuwane przez dominującą teorię literatury, powróciło z całą mocą” [29]. Zainteresowanie relacją autor–dzieło nie traci na aktualności. Do pytania o to, czy można oddzielić dzieło od jego twórcy, powraca w swojej najnowszej książce francuska socjolożka Gisèle Sapiro [Sapiro].

ciał, przez konstruowanie postaci budzących „moralny wstręt”, po kreślenie takiej rzeczywistości, która odpycha w swojej nieprzystawalności do społecznych ideałów i oczekiwań. Obrzydzenie czytelnika osadzone zostaje zarówno w lekturze powieści, jak i w pozaliterackiej aktywności Houellebecq. Pisarz jednak ani w powieściach, ani w publicznych wystąpieniach nie zmierza ku transgresji. Z wycuciem lawiruje między społeczno-kulturowymi granicami wstrętu, ale na próżno szukać w jego prozie (bo ta nas interesuje przede wszystkim) odurzenia ohydą. Raczej lekceważy, niż wychwala. David di Meola, Brédane, Petissaud, Prorok ucieleśniają figurę życiowego nieudacznika. Siły transgresji pozbawione są także sceny z tajlandzkich burdeli czy francuskich klubów sado-maso. Zachowania bohaterów mogą wydawać się okrutne, nieprzystawalne, ale doskonale mieszczą się w normach świata urządzonego przez Houellebecq. Pozostają zatem jałowe, porażająco nudne, wyzbyte twórczego lub chociaż eskapistycznego potencjału. Energię transgresji przejmuje natomiast obszar zupełnie niespodziewany.

Novak-Lechevalier dostrzega, że „prawdziwa transgresja [w prozie Houellebecq] polega na pochwaleniu uczuć, przyjemności i miłości” [“Vertiges” 18]. Houellebecq podzielałby więc przekonanie Rolanda Barthes’a, według którego „sentymentalność miłości, dyskredytowaną przez nowoczesną opinię, podmiot zakochany musi pojmować jako potężną transgresję, która pozostawia go samotnym i obnażonym; w wyniku odwrócenia wartości, to sentymentalność staje się dzisiaj miłosną obscenicznością” [275].

Reguły wyjałowionego świata, w które Houellebecq wpłataje swoich bohaterów, nie unicestwiają ich tęsknoty za „czymś więcej”. Jak sugeruje Novak-Lechevalier, chociaż wydaje się, że cała nadzieja została utracona, mamy, jako odbiorcy, to sprzeczne i rozdzierające uczucie,

że jednak coś się pojawia [“Préface” 38]. Houellebecq wie bowiem, czym wstręt się karmi, jakie przynosi skutki, jaką odgrywa rolę w projektowaniu społecznych granic, ale obrzydzenie nie jest jedyną reakcją, z jaką chce nas pozostawić. Byłoby to zapewne zbyt proste. W rękach pisarza-socjologa *abject* pełni raczej funkcję wygodnego narzędzia. Stwarza w powieściowej materii przestrzeń, w której czytelnik może skonfrontować się z własną wrażliwością i z obranymi kryteriami moralnego osądu⁹. Houellebecq dokładnie wymierza dawkę obrzydzenia, żeby sprawdzić – tym razem naszą, realną – umiejętność konstruowania społeczeństwa „do życia”.

Aby dyskusja nad wstrętem i twórczością Houellebecq pozostała wymianą owocną, trzeba zachować czujność – wobec kulturowych uwarunkowań, potencjału i sprawczości wstrętu; wobec pisarskiego głosu, w którym sprzęga się opowieść narratora z opowieścią Houellebecq-osoby; wreszcie wobec nas samych, czyli czytelników. Ostatecznie bowiem nie tylko rozumienie kategorii wstrętu, ale także cały proces recepcji sprowadzają się do pytania o to, jak ustalamy i na ile gotowi jesteśmy przesuwać granice czytelności (*lisibilité*) – a więc akceptowalności – dzieła literackiego.

9 Zagadnienie dobroczynnego działania wstrętu oraz jego mocy pobudzania naszej psychiki interesująco rozwija Menninghaus [46-47].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Altes, Liesbeth K. "Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (Les Particules élémentaires)". *Michel Houellebecq*, edited by Sabine van Wesemael, C.R.I.N.: Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française, 2004, pp. 29-45; https://www.researchgate.net/publication/262957739_Persuasion_et_ambiguïté_dans_un_roman_a_thèse_postmoderne_Les_Particules_élémentaires.

Barthes, Roland. *Fragments dyskursu miłosnego*. Translated by Marek Bieńczyk, Aletheia, 2011.

Bronikowska, Aleksandra. "Wstrętny świat Michela Houellebecq". *Studia Kulturoznawcze*, no. 1(2), 2012, pp. 179-188.

- Clément, Lucie Murielle. *Houellebecq, sperme et sang*. L'Harmattan, 2003.
- Douglas, Mary. *Czystość i zmaza*. Translated by Marta Bucholc, PIW, 2007.
- Drotkiewicz, Agnieszka, et al. "Wektor moralny Michela Houellebecqa". *Kultura.onet.pl*, 2006, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/wektor-moralny-michela-houellebecqa/7n35x26>.
- Estier, Samuel, and Raphaël Baroni. "Peut-on lire Houellebecq? Un cas d'illisibilité contemporaine". *Fabula-LhT*, no. 16, 2016, <https://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html>.
- Houellebecq, Michel. *Cząstki elementarne*. Translated by Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska, W.A.B., 2007.
- . *Mapa i terytorium*. Translated by Beata Geppert, W.A.B., 2011.
- . *Możliwość wyspy*. Translated by Ewa Wieleżyńska, W.A.B., 2006.
- . *Platforma*. Translated by Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska, W.A.B., 2004.
- . *Poszerzenie pola walki*. Translated by Ewa Wieleżyńska, W.A.B., 2005.
- . *Rester vivant. Méthode*. Editions de la Différence, 1991.
- Januszkiewicz, Michał. "W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury". *Teksty Drugie*, no. 3, 2010, pp. 60-78.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia*. Translated by Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Maingueneau, Dominique. *Le Discours littéraire*. Armand Collin, 2004.
- Margat, Claire. "Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions". *Ethnologie française*, no. XLI, 2011, pp. 17-24.
- Memmi, Dominique, et al. "La fabrication du dégoût". *Ethnologie française*, no. XLI, 2011, pp. 5-15.
- Menninghaus, Winfried. *Wstręt. Teoria i historia*. Translated by Grzegorz Sowinski, Universitas, 2009.
- Noguez, Dominique. "Un ton nouveau dans le roman". *La Quinzaine littéraire*, no. 655, 1 Oct. 1994, pp. 11-43.
- Novak-Lechevalier, Aghate. "Préface". *Michel Houellebecq, La Carte et le Territoire*, Flammarion, 2016.
- . "Vertiges de la limite: Houellebecq et la transgression poétique". *French Cultural Studies*, no. 31(1), 2020, pp. 10-21.
- Rychlik, Agata. "Wstręt a erotyzm. Houellebecq a spojrzenie na miłość". *Studia Kulturoznawcze*, no. 1(2), 2012, pp. 161-167.
- Sapiro, Gisèle. *Peut-on dissocier l'oeuvre de l'auteur?* Seuil, 2020.
- Taylor, Charles. *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Translated by Adam Puchejda, and Karolina Szymaniak, Znak, 2010.
- Tokarska-Bakir, Joanna. "Niemożliwość wyspy". *Tygodnik Powszechny*, 15 listopada 2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/niemozliwosc-wyspy-130181>.
- Varga, Krzysztof. "Houellebecq to duży pisarz, czyli jest się o co kłócić". *Gazeta Wyborcza*, 21 października 2011, https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,10514864,Houellebecq_to_duzy_pisarz_czyli_jest_sie_o_co_klocic.html.
- . "Pisarz porwany, czyli Houellebecq czy Wiśniewski?". *Gazeta Wyborcza*, 1 września 2014, https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16616757,Pisarz_porwany_czyli_Houellebecq_czy_Wisniewski_.html.
- Viard, Bruno. "Houellebecq est un romancier ambigu". *Le Monde*, 3 Feb. 2019, https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/01/03/bruno-viard-houellebecq-est-un-romancier-ambiguous_5404563_3260.html.
- van Wesemael, Sabine, and Antoine Jurga. *Lectures croisées de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Classiques Garnier, 2017.