



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Melancholia i styl : o twórczości Marka Bieńczyka

**Author:** Mchał Kłosiński

**Citation style:** Kłosiński Mchał. (2014). Melancholia i styl : o twórczości Marka Bieńczyka. W: A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska (red.), "Skład osobowy : szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1" (S. 9-31). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Melancholia i styl

## O twórczości Marka Bieńczyka

Michał Kłosiński

Odrzucenie antyfikcyjności i wytworzenie metafikcji o tendencji albo fabulacyjnej, albo nieepickiej — to, zdaniem Przemysława Czaplińskiego, oznaki przełomu w literaturze po roku 1989<sup>1</sup>.

Na przykładzie *Terminalu* Marka Bieńczyka pokazuje Czapliński, że największą siłą „metafikcyjności” nowych tekstów jest ich otwarte wskazywanie sieci własnych powiązań intertekstualnych. Badacz bardzo silnie zarysowuje opozycję antyfikcja — metafikcja, służącą opisaniu zmian stosunku tekstu do rzeczywistości. Jednak, w przypadku tekstów Bieńczyka, ta opozycja wydaje mi się niewystarczająca. Na *Terminalu* charakterystyka Czaplińskiego sprawdza się bez wątpienia, bo tekst Bieńczyka nosi postulowane przez krytyka „ślady przełomu”: „wprowadzenie autorskiej świadomości gatunkowej i estetycznej do tekstu oraz budowanie świata przedstawionego z fikcyjnych cegiełek”<sup>2</sup>, a także „uznanie świata realnego za fikcję, nadanie rzeczywistości charakteru fikcyjnego”<sup>3</sup>. Trudno nie zgodzić się na wpisanie Bieńczyka w „nieepicki model prozy”, który zawiera, powtórzmy za Czaplińskim: „poetyckość, czyli nadorganizację językową, opieranie wypowiedzi narracyjnej na interferencji małych i wielkich figur semantycznych, a także otwartość na trzeci z rodzajów — dramatyczny”<sup>4</sup>. Trudno też odmówić Bieńczykowi miejsca w szufladce z prozą dygresyjną, do której gorliwie wciska go Czapliński. Każdej książce da się, w trybie ankiety czy statystyki, przypisać jakiś zestaw cech czy kategorii — tak wygląda próba sklasyfikowania *Terminalu*,

---

<sup>1</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 116–123.

<sup>2</sup> Tamże, s. 122.

<sup>3</sup> Tamże, s. 123.

<sup>4</sup> Tamże, s. 140.

tropiąca w powieści Bieńczyka „ślady przełomu”. Najlepszą charakterystykę *Terminalu*, jak i późniejszych książek Bieńczyka, daje Czapliński, kiedy mówi o „traktowaniu prozy jako prezentacji możliwości narracyjnego mówienia”. Konsekwencją takiego ujęcia prozy jest narracja „jako następstwo pastiszów oraz jako ciąg przemian stylistycznych”, której efektem jest „niejednorodność stylistyczna oraz ontyczna niejasność świata przedstawionego; hybrydyczność gatunkowa i rodzajowa”<sup>5</sup>.



W *Terminalu* Bieńczyka szczególnie ciekawa jest właśnie jego hybrydyczność gatunkowa i rodzajowa. Pierwszy akapit rozpoczyna się formułą gawędową: „Coś wam opowiem”<sup>6</sup>, ostatnie zdanie akapitu jest deklaracją tematu miłosnego: „Moja historia jest o miłości, od razu mówię”. Natomiast na okładce *Terminalu* umieszczony został obraz Harmena Steenwycka *Alegoria marności ludzkiego żywota*, który – zarówno poprzez fascynację malarza, jak i samego Bieńczyka – umiejscawia *Terminal* w orbicie refleksji nad tematem *vanitas*, a w szerszej perspektywie – nad problemem melancholii. W ogóle *Terminal* to jest tytuł obcy, a konotuje z jednej strony słowa takie jak: „koniec”, „końcowy”, „ostateczny”, „graniczny”, „śmiertelna choroba” (ang. *terminal disease*), ale „terminal” to przede wszystkim miejsce; miejsce, które wynika z przywołanych wyżej znaczeń, miejsce odlotów i przylotów, granica, miejsce transgresji z jednego państwa do drugiego, z jednego świata do drugiego. I tak funkcjonować będzie w zakończeniu, jako miejsce pożegnania, ale także węzeł komunikacji pomiędzy głównymi bohaterami. *Terminal* to tekst hybrydyczny, podobnie hybrydyczny zestaw rekwizytów przedstawia obraz Steenwycka na okładce: muszla, szabla, kompas, flet, czaszka, książki, lampa, waza, dwie kolorowe szarfy, barokowa trombita. Rekwizyty *vanitas* stanowią odbicie znaczenia „terminalu”, potwierdzenie całego repertuaru jego krańcowych znaczeń. Stanowią integralną część pomysłu na wytrącenie czytelnika z lektury komfortowej. Bo jeśli historia w *Terminalu* jest, jak twierdzi autor, historią o miłości, to już okładka ostrzega przechodnia, że treści, z którymi przyjdzie mu się zetknąć, mogą być okraszone trucizną.

Tekstowa trucizna – pod tym pojęciem rozumiem specyficzny sposób zwracania się do czytelnika, rodzaj zapładniania go marazmem. Owo zapładnianie nie może zdradzać trującej treści, musi być tak przeprowadzone, aby nieświadom niczego czytelnik poprosił o dokładkę:

A jutro, bo teraz chciałbym, abyście spokojnie poszli sobie spać, noc już późna, dzień na pewno mieliście ciężki, w dodatku padało i wiało, jak-

<sup>5</sup> Tamże, s. 159.

<sup>6</sup> M. BIEŃCZYK: *Terminal*. Warszawa 1994.

by zasypać miało wszystkie ślady, i pocieszając was, że to niemożliwe, że choćby wyło, dudniło i drżało, zawsze znajdzie się gdzieś fotografia z nieaktualną pieczętką i z uśmiechem nie na temat, jakies gardło ściśnięte niezależnie od anginy...<sup>7</sup>.

Projektowanie ciężkiego dnia, złej pogody, „drżenia i dudnienia” oraz takich obrazów, w których opisie dominują słowa: „nieaktualny”, „nie na temat”, „ściśnięte gardło”, wytwarzanie tej melancholijnej aury i projektowanie jej na modelowego czytelnika, na owych „was”, zbiorowość, do której i dla której pisze Bieńczyk, nazywam zatrutowaniem, zaszczepianiem czytelnikowi i sączeniem w jego duszę złowróbnych i przepełnionych marazmem fantazmatów.

W *Terminalu* owa melancholijna aura, owa trucizna, jest jednocześnie – niczym *farmakon* w tekstach Jacques’a Derridy – lecznicza. Lekarstwo, jakie podaje Bieńczyk, polega na wywołaniu poczucia, że wszyscy znajdujemy się w centrum lektury, że nie jest się X-em lub Y-iem, ale jedynym celem tej opowieści. Do hybrydyczności gatunkowej można dodać wyznanie, które wynika ze szczególnego sposobu spoufalania się z czytelnikiem:

I powiem jeszcze, choć pewnie szczegół ten mógłbym opuścić, lecz z drugiej strony nie chciałbym, abyście dokończyli lektury, niczego z niej nie rozumiejąc, że gdybym miał własnym piórem, choć za wasze pieniądze, rozwinąć wymowę jej spojrzenia rzuconego na talerz...<sup>8</sup>.

Miesiąc, cały miesiąc, czy wam też kiedyś oferowano pół, a może i trzy czwarte wieczności bez warunków wstępnych, na piękną twarz?<sup>9</sup>.

*Terminal* działa leczniczo nie tylko na piszącego, ale przede wszystkim na słuchaczy owej miłosnej gawędy. Narracja pierwszoosobowa, wplatanie w tekst pytania retoryczne i zwroty do czytelnika sprawiają, że samotna lektura zostaje w mistrzowski sposób zamieniona w dialog, w którym Bieńczyk nawiązuje bardziej osobisty, podmiotowy stosunek autora z czytelnikiem. Truciznę melancholii równoważy intymność spotkania, bliskość doświadczeń.



Nick i Marjorie, dwoje bohaterów *Strip-teasu w domu Podrabinka*, to para, która pojawia się w następstwie miłosnego rozmarzenia głównego bohatera. W ten sposób w *Terminalu* zapisana zostaje historia paralelna do głównego wątku fabularnego. W samym środku powieści Bieńczyka znajdujemy

<sup>7</sup> Tamże, s. 12.

<sup>8</sup> Tamże, s. 17.

<sup>9</sup> Tamże, s. 19.

osiem stron o podróży w miejsce przez Nicka wyparte, miejsce, do którego nigdy nie jeździł. Owo ukryte we mgle miasto — coś na kształt Avalonu — to miejsce fantazmatyczne, które Bieńczyk wpisuje w tekst swojej powieści na prawach konstrukcji szkatułkowej, wprowadzając niezależną opowieść dygresyjną. Jej tytuł przywołuje historyczną postać Aleksandra Podrabinka, rosyjskiego dziennikarza walczącego o prawa człowieka, dwukrotnie aresztowanego w ZSRR za krytykę systemu sowieckiego oraz współpracę z podziemiem.

Hybrydyczne mutacje powieści obejmują powieść szkatułkową i fikcję historyczną (nie dotarłem do informacji o rzekomym odebraniu Podrabinkowi domu czy uczynieniu z niego klubu nocnego). Misterna konstrukcja intertekstualna powoduje, że powieść Bieńczyka zmusza zaangażowanego czytelnika do odsiewania elementów fikcyjnych od opisów konkretnych lub jedynie zaznaczanych miejsc, od nazwisk, od zdarzeń, które można ułożyć w realnej topografii czy historii. W ten sposób autor osiąga efekt gatunkowej hybrydy — przez wygrywanie symptomów gatunkowości, przez symulowanie wielu gatunków naraz. Nie jest to już zatem po prostu gatunkowa hybryda, tutaj gatunki się nie krzyżują, autorowi udaje się nadać im taką płynność, że próba wpisania tekstu *Terminalu* w jakikolwiek wzorzec gatunkowy staje się niemożliwa. Można w tym przypadku mówić raczej o tym, jaki cel ma owo upłynnianie granic gatunkowych. Bieńczyk pisze „powieść” (tego terminu używam pretekstowo, aby nazywać *Terminal* inaczej niż za pomocą jego tytułu), której istotą okazuje się zmuszanie czytelnika do wynajdywania różnych wzorców gatunkowych, aby przez ten prosty mechanizm dostarczyć mu przyjemności lektury. Tekst Bieńczyka najbliższy jest powieści profesorskiej<sup>10</sup>, której wyznacznik stanowi intelektualna gra z czytelnikiem.



Według Elaine Showalter, jedną z najbardziej wyraźnych cech powieści profesorskiej jest gra z konwencjami literackimi, odwoływanie się do innych książek. Owa gra wiąże się przede wszystkim z satyrycznym i krytycznym podejściem do wydarzeń z życia akademii. Wplecione w tekst *Terminalu* fragmenty doskonale oddają przywiązanie Bieńczyka do sali wykładowej czy szerzej — kampusu:

Następnego dnia, przeczytajcie to jednak dzisiaj, udałem się ponownie na wykład Słynnego Filozofa. [...] Nie ma imienia własnego, konstatawał ku mojej uldze. To, co nazywa się powszechnie imieniem własnym,

<sup>10</sup> Na temat powieści profesorskiej (z angielskiego: *academic novel*, *campus novel*), która w polskim literaturoznawstwie nie występuje, zob. w E. SHOWALTER: *Faculty towers: academic novel and its discontents*. Oxford 2005.

istnieje w systemie różnic; jednostkę określa nie imię, ale odniesienie do imion innych. Aby imię było rzeczywiście własne, musiałyby istnieć tylko jedno imię własne, które nie byłoby już imieniem, lecz czystym nazwaniem czystego bytu<sup>11</sup>.

Tego typu refleksji jest w tekście Bieńczyka o wiele więcej i nie są to odwołania — jak w cytowanym przykładzie — jedynie do Jacques'a Derridy, ale także do innych osób, które skrywają się pod pisanymi wielką literą pseudonimami, jak: Sztukmistrz Młodszy, Długi Rzeźbiarz, Duży Pisarz, czy wreszcie rywal — Tango Noir. Nawet bohater-narrator powieści Tango Noir występuje jako Nieprawdopodobny Oszust, Sinawy Prochowiec vel Dziurawe Palto, a zatem już nie Marck/Mark/Marek, lecz przechrzczona na modłę innych postaci karykatura. Bieńczyk doskonale radzi sobie z satyrycznym ujęciem środowiska akademickiego, które opisuje w perspektywie wycieczek, wizyt w bibliotece, wykładów czy w końcu wyjazdu stypendystów nad morze.

W kulminacyjnym punkcie *Terminalu* środowisko studenckie wybiera głównego bohatera na swojego przedstawiciela. Bieńczyk parodiuje próbę narzucenia studentom utartych schematów kulturowych, bunt jego bohatera jest o tyle komiczny, że w ramach sprzeciwu wobec dyrektyw szefostwa odrzuca kategorie rasy, pochodzenia, regionu jako wyznaczników ról społecznych, obnażając ich funkcję:

Co naród, to inne danie, poprosili szefowie, oblizując wargi, do tego krótkie objaśnienia, stolica, powierzchnia, dochód narodowy per capita, skądś się tu przecież wzięliśmy, i strój ludowy, jak się da. Nie będę, nie ugotuję, nie da się, pyzy nie, bigos nie i flaczki też nie, upierałem się jak mazowiecki chłop, nie rozróżniać, nie wyszczególniać, nie opisywać i nie porównywać, byt brać bezpośrednio, człowiek, tylko człowiek jako taki, a nie od razu rasa i jej przysmaki, recytowałem pobraną niedawno lekcję, jestem Murzynem, jestem Hindusem, Chińczykiem i Rumunem, przypomniało mi się, i Arabem też mogę być<sup>12</sup>.

Przemowa Marka, autoretoryczna i parodystyczna, jest w swej istocie zabawą w wielką improwizację, pastiszem improwizacji w ogóle, prześmiewczym przekształceniem pochwalnego przemówienia, które przerodziło się w dygresyjną logoreę. Stylizacja na język pompatycznego wykładu filozoficznego to tylko jeden z przykładów na to, w jak mistrzowski sposób Bieńczyk adaptuje na potrzeby tekstu właściwości różnych dyskursów.

<sup>11</sup> M. BIEŃCZYK: *Terminal...*, s. 54–55.

<sup>12</sup> Tamże, s. 102.





W zestawieniu z *Melancholią...*, wydaną cztery lata po *Terminalu*, tekst „powieści” Bieńczyka wymyka się prostym próbom wpisania jej w schemat pisarstwa czysto terapeutycznego. Oczywiście, *Terminal* doskonale poddaje się lekturze psychoanalitycznej, szczególnie jeżeli potraktujemy go jako zapis pracy żałoby po utraconej miłości. Niemniej, kiedy powieść porówna się z eseistyczną *Melancholią...*, dostrzec można głębsze relacje, które łączą polskiego pisarza z myślą Jacques’a Derridy. Mam na myśli jego artykuł *Śmierci Rolanda Barthes’a*<sup>13</sup>, który wszedł w poczet tekstów żałobnych zebranych w książce *Praca żałoby*<sup>14</sup>.

Bieńczyk pisze *Melancholię...* tak, jak Derrida pisze *Pracę żałoby*, poświęcając ją pisarzom, filozofom, poetom, to znaczy wyczytując z ich tekstów świadectwa melancholii. Przez ten pryzmat próbuje sięgnąć do istoty owego zjawiska. Zależy mu także na tym, aby swoim problemem zarazić czytelnika. Dlatego w *Melancholii...* powtarza się model retorycznego kontaktu z odbiorcą sprawdzony w *Terminalu*: „Przechodniu, zatrzymaj się (skoro już przeczytałeś ten wiersz, a to dla mnie ważne) przed nowym Carrousel”<sup>15</sup>; „Dlatego proszę cię, przechodniu, nie wpatruj już się w ten korzeń pod butem”<sup>16</sup>. Gdyby książka Derridy była wcześniejsza, można by się pokusić o stwierdzenie, że Bieńczyk powtarza jego gest, tymczasem te dwie, paralelne, w moim przekonaniu, analizy dwóch bliskich sobie zjawisk — pracy żałoby oraz melancholii — prowadzone są niezależnie i proponują dwa różne rozwiązania. O ile Derrida przepracowuje swoją żałobę w relacji z konkretnym autorem i jego tekstem, o tyle Bieńczyk przedstawia problem melancholii jako rondo, którego zasadą jest tekstualne powtórzenie. W ten sposób odwołuje się Bieńczyk do Sigmunda Freuda w tytułach kolejnych rozdziałów: „IV. Freud i twarz melancholijna”; „X. Freud, odbłask i regres”; „XVII. Freud, pożądanie i nierealność”. Freud nie jest jednak głównym bohaterem esejów zawartych w *Melancholii...*, trudno byłoby wskazać także jakąś konkretną postać, będącą bohaterem tekstu Bieńczyka. Podtytuł książki wskazuje na „tych, co nigdy nie odnajdą straty”. Ów zastępujący imiona zaimek wskazujący ciekawie problematyzuje cały cykl esejów, bo nie wymieniając melancholików na stronie tytułowej, nazywając natomiast ich cierpienie, Bieńczyk zachowuje literacką „tajemnicę” lekarską, stanowiącą tajemnicę lektury. Bohaterką książki jest sama melancholia i jej związki z pisarzami, filozofami, z wielkimi tego świata, których teksty zbiera autor w coś na kształt pamiętnika. Bieńczyk

<sup>13</sup> J. DERRIDA: *Les morts de Roland Barthes*. „Poétique” 1981, nr 4, s. 269–292.

<sup>14</sup> J. DERRIDA: *The work of mourning*. Eds. P.-A. BRAULT, M. NAAS. London 2001.

<sup>15</sup> M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998, s. 138.

<sup>16</sup> Tamże, s. 7.

szkicuje historię mającą swój początek i koniec, to w dygresyjnej narracji tkwi siła jego naukowego pisarstwa:

Paryż przez kilkanaście lat żmudnych robót odtwarzał dokładnie na tym samym dziedzińcu Luwru przestrzeń melancholijnego doświadczenia, w której spotykały się wówczas, i spotykają nadal, odchodzące gruzami miasto stare i budowane na nim, jeszcze tu niewyraziste, jeszcze fragmentaryczne, miasto nowe<sup>17</sup>.

Bez ujmy dla Bieńczyka można wskazać język, który ową refleksję zapładnia. W eseju *Pokolenia jednego miasta* pisał Jacques Derrida: „Pytania w rodzaju: »czy jest miasto« i »czy jest stolica?« mają dziś dodatkowo melancholijny albo eschatologiczny charakter”<sup>18</sup>. Echa cytowanej refleksji znajdują w tekście Bieńczyka swe odbicie; przecież nie jest to jedyne źródło, z którego stylistycznych dobrodziejstw korzysta autor *Melancholii*... Dokładnie stronę dalej przywołany zostanie inny krytyczny analityk współczesności – Jean Baudrillard, którego styl podchwyci z olbrzymim kunsztem Bieńczyk: „Żyjemy, twierdzi Baudrillard, w świecie »po orgii«, w którym wyzwoliliśmy wszystkie możliwości, przebiegliśmy wszystkie drogi, wykorzystaliśmy wszystkie środki produkcji, a nawet wirtualnej nadprodukcji rzeczy, ideologii, przekazów...”<sup>19</sup>. Cała siła tego pisarstwa tkwi właśnie w swobodnym żonglowaniu stylem, nie w zapożyczeniu – takie określenie byłoby krzywdzące – lecz w przenikaniu do niego innych dyskursów, stylów i sposobów myślenia w taki sposób, że dochodzi między nimi w tekście Bieńczyka do komunii, zgody, dialogu. Początkiem owego dialogu intertekstów jest postawione przezeń za Juliuszem Słowackim pytanie o rodowód melancholii. Wśród „tych, co nigdy nie odnajdą straty”, do których owo pytanie zostaje skierowane, wymienia autor: cesarzową austriacką Sissi, Zygmunta Krasińskiego, Albrechta Dürera, Charles’a d’Orléans, Gerarda Nerval, Waltera Benjamina, Søren Kierkegaarda, Antoniego Malczewskiego, Roberta Burtona, Jana Jo Rabendę. Obok tych kochanków melancholii znajduje się także miejsce dla czytelnika-przechodnia, do którego i dla którego pisana jest ta naukowa gawęda.



Bieńczyk traktuje problem melancholii bardzo osobiście: „Dla melancholii, jak ją widzę, nie chcę szukać ulgi, terapii, czy bogactwa w duchowym przeobrażeniu, które wyprowadza nas siłą tej czy innej wiary poza jej ob-

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> J. DERRIDA: *Pokolenia jednego miasta. Efemeryda*. Przeł. W. SZYDŁOWSKA. „Lettre internationale” 1993–1994, s. 14.

<sup>19</sup> M. BIEŃCZYK: *Melancholia...*, s. 8.



ęb”<sup>20</sup>. Z terapeutycznego punktu widzenia ten postulat stanowi przykład odrzucenia lekarstwa, buntu przeciwko zastosowaniu jakiejś metody leczenia się z trapiących jednostkę dolegliwości. W ostatnim z esejów zamieszczonych w *Melancholii... (W studni melancholii)* Bieńczyk podsumowuje dekonstrukcję tego pojęcia, podważając tezę o konieczności wyleczenia. Melancholia przestaje być w tym rozumieniu stanem czysto chorobowym, jej kulturowe nacechowanie ulega przemieszczeniu, ponieważ Bieńczyk uwalnia ją z opozycji choroba – duchowe przeobrażenie, negatywne – pozytywne, przywracając jej, tym samym, status pośredni; stąd jego niezgoda na wykraczanie „poza obręb” melancholii: „Wolę melancholię, gdyż pozostaje tu nisko, w świecie, który widzi alegorycznie; gdyż nie odnajduje straty, gdyż nie rozplywa się w przypiływie tożsamości, która każe nam tak bardzo być sobą i tak bardzo się zajmować własnym kształtem i własnymi pragnieniami”<sup>21</sup>. To zaskakujące rozumienie melancholii, jako stanu, który utrzymuje jednostkę w świecie, jest wymierzone przeciwko „tym, co odnajdują stratę”. Bieńczyk w mistrzowski sposób konfrontuje ją z terapeutyczną pracą żałoby, zmieniając polaryzację tych dwóch biegunów, dwóch sposobów radzenia sobie ze stratą. Staje on po stronie melancholii, a jego sprzeciw wymierzony jest przeciwko narcystrycznemu zwrotowi, jaki miałyby wieńczyć pracę żałoby. Bieńczyk wybiera nie-do-końca-tożsamość przeciw tożsamości totalnej, spójnej, przywracając tym samym melancholijną „stratę” jako integralną część bycia w świecie. To bardzo odważny i wyjątkowo ważny gest, ponieważ uzmysławia on, że piarstwo Bieńczyka jest piarstwem etycznym.

Tekstem, w którym ów etyczny postulat spełnia się najszerzej, jest esej *Przezroczystość*, którego tytułowa bohaterka – podobnie jak wcześniej melancholia – łączy odległe miejsca, postaci i czasy. Nie sposób jednak mówić o jakimś geście etycznym w tym tekście Bieńczyka bez wyraźnego określenia pozycji, w jakiej stawia on siebie wobec obranego tematu. Warto przyjrzeć się tej relacji, bo to w niej widać ową etyczną powinność, która rodzi się z fascynacji różnymi tekstami kultury:

O przejrzystości i przezroczystości chciałem napisać parę stron od dawna, od wielu lat. Przezroczystość – mówiłem sobie – wzywa mnie, draży jak sonda, jest moja. W obcych miastach do obiadów wybierałem restauracje z panoramicznymi szybami, wieczorami zatrzymywałem się przy oświetlonych witrynach...<sup>22</sup>.

Te słowa z początku *Przezroczystości* mogłyby uchodzić za autorskie wyznanie tłumaczące wybór takiego, a nie innego tematu. Jednak namysł

<sup>20</sup> Tamże, s. 135.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> M. BIEŃCZYK: *Przezroczystość*. Kraków 2007, s. 13.

nad obrazem *Nighthawks* Edwarda Hoppera, zapisany na następnej stronie, pozwala ten sam fragment odczytać jako świadectwo pewnego poczucia wspólnoty doświadczeń. Przywoływany przez Bieńczyka obraz służy autorowi *Przezroczyści* do identyfikacji: „Kiedyś to przeżyłem, tak już kiedyś było; w fantazjach i wierszach stawałem się bohaterem kolejnych obrazów, tym facetem w oszklonej werandzie, wpatrującym się w bezkresny horyzont, tamtym kawiarnianym gościem spoglądającym przez szybę na pustą ulicę”<sup>23</sup>. Identyfikacja jest, być może, najważniejszym mechanizmem, który działa świadomie lub nieświadomie w tekstach Bieńczyka, w tym geście utożsamienia wskazuje on, bez ukrywania się za bezosobowymi formułami, dzieje własnej wrażliwości. Myślę przede wszystkim o wrażliwości Bieńczyka-czytelnika, bo zapisuje on – bodaj najbardziej intymną – historię własnej lektury: „Dlaczego jednak przezroczyść? Dlaczego to słowo, które wydawało mi się piękne zarówno w polskim, jak i w angielskim, francuskim, hiszpańskim brzmieniu?”<sup>24</sup>. Bieńczyk stawia autoretoryczne pytania nie o istotę pojęcia, lecz o istotę własnej fascynacji owym pojęciem, jego brzmieniem, a w szerszej perspektywie – jego ewolucją i przenikaniem do wszystkich sfer życia, od estetyki po politykę, ekonomię, architekturę, literaturę itd. Jednakże rdzeń myśli Bieńczyka stanowi związek fenomenu przezroczyści z życiem bliskich mu myślowo filozofów, pisarzy, artystów. W *Przezroczyści* takich momentów identyfikacji z fikcyjnymi postaciami lub ich autorami jest wiele, od postaci ze *Zmarłych* Jamesa Joyce’a, przez obrazy Hoppera, wspomnienia Jeana Jacques’a Rousseau, pisma Paula Sheerbartha, eseje Jeana Baudrillarda, Petera Sloterdijka czy Waltera Benjamina. Warto zatrzymać się przy dwóch z wymienionych postaci.



Walter Benjamin był jednym z bohaterów *Melancholii...*, a przejmująca historia jego śmierci wypełnia rozdział *Przezroczyści*, w całości poświęcony autorowi *Pasaży*:

Benjamin jest bohaterem melancholii, ale myślę też o nim jako o jeszcze jednym cichym bohaterze przezroczyści i nie mogę pozbyć się wyobrażeń o 26 września 1940 roku, dniu jego śmierci, o którym nie wiadomo nic prócz faktu, też niesprawdzonego, że po połknięciu trucizny i po tym, jak już zniszczył rękopis kto wie czy nie wielkiej rozprawy albo – niektórzy chcą wierzyć – powieści, mógł się jeszcze ratować, pozwolić, by wpuszczono w niego płukaninę, lecz odmówił<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Tamże, s. 14.

<sup>24</sup> Tamże, s. 18.

<sup>25</sup> Tamże, s. 111.

Co ciekawe, Bieńczyk nie pisze tu o faktach, właściwie wszystko, co od tego momentu zostanie na temat Benjamin napisanie, jest jedynie „wyobrażeniem” na jego temat, próbą zrozumienia, dlaczego historia nie potoczyła się inaczej. Odpowiedzi na tak postawione pytanie nigdy nie było i nie będzie, pozostaje jednakże pamięć, miejsce i wyobrażenia, czyli czynniki niezbędne do przeprowadzenia identyfikacji, do postawienia się w sytuacji bohatera własnej opowieści i wreszcie — do próby odnalezienia choćby strzępów wspólnego doświadczenia. Bo jeżeli w pisarstwie Bieńczyka jakiś gest zasługuje na miano niepowtarzalnego gestu etycznego, to właśnie owo czucie skierowane na inne, całkowicie mu poświęcone doświadczenie, w którym wyczytać można dramatyczną potrzebę wspólnoty:

Szliśmy za nim i za wszystkim, za nieodpartą iluzją śladów, za hipnozą własnej jasności, do światła, do południa w południe, do światła, którego było coraz więcej, więcej światła, plecaki wrzynały się w ramiona, niczego więcej nie mogliśmy dla niego zatem i dla siebie zrobić, co najwyżej czuć ciężar każdego kroku [...]. Dlaczego hiszpański pogranicznik go wówczas nie przepuścił, czy tylko żartował, gdy zaczął stawiać pytania, gdy konstruował swój szantaż, tak na niby, żeby sobie popatrzeć, napędzić stracha, czy może rzeczywiście chciał go oddać w ręce gestapo i francuskiej policji, zawróciliśmy<sup>26</sup>.

To pisarstwo nie tylko porusza problem bolesny, dramatyczny, zapomniany, ono usiłuje odtworzyć go w przeżyciu, stąd cała konstrukcja zdań z przewagą równoważnika, które opóźniają lekturę, aby czytelnik mógł się wczuć, zrozumieć ciężar każdego opowiadanego kroku, każdego oddechu, każdego śladu, którego tropem podąża wyobrażenia Bieńczyka. Tak, Bieńczyk tropi doświadczenie Benjamin, aż do spotkania z „hiszpańskim pogranicznikiem”, aż do spotkania z barierą w drugim człowieku, z barierą, której Benjamin nie był w stanie pokonać, wobec której musiał zawrócić, odczuwając ową gorycz, którą tak doskonale oddaje Bieńczyk, gorycz wynikającą z poczucia bezsensu wędrówki, ze zmęczenia, i wobec ściany, jaką dla człowieka potrafi być drugi człowiek. I my, czytelnicy, nie mamy złudzeń, że problem nie jest błahy, że w tej czysto wyobraźniowej drodze — już poza prawdą historyczną, której nie ma — my, czytelnicy, mamy pewność, że to doświadczenie oddaje sprawiedliwość Walterowi Benjaminowi.

Drugim, a w zasadzie pierwszym — jeśli przyjąć kolejność wystąpień — bohaterem *Przezroczyści* jest Rousseau, którego Bieńczyk ukazuje przez pryzmat dziecięcej traumy, doświadczenia niesprawiedliwości, tak silnego, że po pięćdziesięciu latach powraca ono w *Wyznaniach*:

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 112.

Minęło pół wieku niemal, pół wieku, i nic się nie zmieniło, blacha nadal parzy, jest tak, jakby to było wczoraj. Wczoraj grzebień został złamany, wczoraj rzucono na niego fałszywe oskarżenie, wczoraj ukarano, wczoraj zwątpiono w jego niewinność, nie wysłuchano głosu jego serca. Pół wieku!<sup>27</sup>.

Bieńczyk wraz z Jeanem Starobinskim sięga po to doświadczenie Jana Jakuba, które zachwiało w nim wiarę w możliwość jasnego i przejrzystego porozumienia z drugim człowiekiem, komunii serc. W tym dramatycznym wspomnieniu znajduje Bieńczyk szansę identyfikacji z Janem Jakubem, ale — co najważniejsze — potrzeba refleksji nad tytułowym pojęciem przezroczystości nie wypiera etycznej powinności opisanego dramatu francuskiego myśliciela. Dzieje Rousseau nie stanowią zatem pretekstu, aby mówić o przezroczystości, to raczej przezroczystość wysnuwa Bieńczyk ze spisanych doświadczeń swojego bohatera, niczym nić obecna w tkaninie jego tekstów, która w gordyjskim splocie wiąże uczucia Jana Jakuba:

Zaczepia ludzi wszędzie, w salonie, na ulicy, chwyta ich za guzik, czeka na ich uśmiech i zrozumienie, na to, że dadzą mu wiarę i przyjmą go w swym sercu, ale ciemności nadal kryją ziemię i chce się krzyknąć, wierzgać, oddawać ciało wstrząsom konwulsji, a później, gdy siły opadną, już tylko płakać. Płaczą wszyscy najważniejsi bohaterowie jego utworów i płacze wciąż Jan Jakub, i łzy złością na ich twarzach ścieżki powrotu do dawnych chwil, pachnącego tymiankiem dzieciństwa, gdy wszystko było widoczne jak na dłoni, szczęśliwie naoczne<sup>28</sup>.

Warto zwrócić uwagę na owo zakończenie rozdziału poświęconego dramatowi Rousseau, bo w nim uwidacznia się czytelnicza empatia Bieńczyka, który stawia Jana Jakuba obok bohaterów swoich książek, oddaje sprawiedliwość jego szaleństwu, dewiacji, które powstają z melancholii. Bieńczyk nigdy tego tematu nie porzuci, w tym piarstwie raz wypowiedziane słowo nie ulega zapomnieniu. Ta konsekwencja wynika z poczucia odpowiedzialności: zarówno mechanizm identyfikacji, jak i potrzeba etycznej refleksji potwierdzają przekonanie, że tekstu od życia oddzielić się nie da, że przez tekst życie manifestuje swoje radości, smutki, żale, swoją — w końcu — melancholię. Eseje Bieńczyka uzmysławiają czytelnikowi jedno: drugi człowiek — podobnie jak Jan Jakub, Marek Bieńczyk i inni — jest na wyciągnięcie ręki, że w akcie lektury spełnia się, może tylko ułankowo, niedościgniony ideał przezroczystości.

<sup>27</sup> Tamże, s. 22–23.

<sup>28</sup> Tamże, s. 29.



*Tworki* można czytać jako tekst poddany zasadom anagramu, przedstawiania znaków, odwracania wartości, przesuwania akcentów. Jest to opowieść o — nie tylko — miłosnych relacjach między pracownikami szpitala psychiatrycznego i ludźmi spoza. Akcja powieści rozciąga się na wydarzenia z czasów II wojny światowej, jest ponadto przeplatana przedwojennymi reminiscencjami bohaterów oraz wtrętami narratora-autora z czasów nam współczesnych. Milan Kundera w swojej recenzji *Tworek* pisze:

U Bieńczyka (a jest to kolejne jego odkrycie egzystencjalne) tajemnicy nie da się oddzielić od egzystencji. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że narracja odsłania tajemnice, wyjmuje ukryty sekret, który je wyjaśnia. Bieńczyk odrzuca te pozory. Wie, że tajemnica nigdy nas nie opuszcza. Pozostaje przyklejona do każdej tragedii jak groza<sup>29</sup>.

Owa „tajemnica”, której nie można odkleić od tragedii, ustanawia między *Tworkami* i *Przezroczyością* pomost emocjonalnej więzi, którą pisarz kreuje między swymi bohaterami i czytelnikiem za sprawą pytań bez odpowiedzi: dlaczego podejrzenie za połamany grzebień padło na Jana Jakuba? (*Przezroczyłość*); co takiego zdarzyło się podczas ucieczki Benjamina, że zawrócił? (*Przezroczyłość*), wreszcie — dlaczego Sonia postanowiła oddać się w ręce gestapo? (*Tworki*). Bieńczyk odwołuje się do naszej empatii, ale pisarstwo to zarazem, niczym fotografie opisywane przez Barthes'a, kłuje, przeszywa do głębi, nie pozwala trywializować życia, przywraca egzystencji ten wymiar, który czyni ją jednostkową — poczucie czasu, nieubłaganego, bezsensownego, czasu, który należy do nikogo i do każdego z osobna, który można dzielić z innym i który będzie mimo nas, po nas. Kundera stawia pytanie o to, dlaczego Sonia igrała z życiem, podczas gdy całą istotą szaleństwa *Tworek* jest właśnie anagramatyczne, egzystencjalne odwrócenie, bo jak Żyd w placówce zarządzanej przez Niemców w czasie II wojny może z życiem nie grać, czy zresztą mówienie tu o igrzysku, zabawie z życiem jest w ogóle do przyjęcia? Tajemnica nie dotyczy życiowego igrzyska, tajemnica w przypadku *Tworek* jest tajemnicą szaleństwa w ogóle, ale nie szaleństwa Soni. To czas, w którym się znalazła, był szalony, nie ona, i to tak bardzo kłuje, boli — bezradność wobec czasu.

Kundera zauważa bardzo ważne cechy narracji *Tworek*. Podlega ona tym samym prawom co ludzka pamięć — jest wybiórcza i fragmentaryczna, pewne zdarzenia obfitują w szczegóły, inne nie, bardzo często nie można wskazać pomiędzy nimi ciągu przyczynowo-skutkowego, bo są też tylko

<sup>29</sup> M. KUNDERA: *Idylla w domu wariatów*. Przeł. A. DZIADEK. „Literatura Copernicana” 2000, nr 1, s. 170.

reminiscencją przyjemnego lub bolesnego czasu. Dopowiedzmy do obserwacji Kundery, że Bieńczyk prowadzi tu bardzo ciekawą grę z konwencją postpamięci<sup>30</sup>, czemu w *Tworkach* wyraźnie służy rozgraniczenie czasowe: „Na tej samej ławce, w każdym razie czwartej na lewo od głównego budynku, lecz już żelaznej, usiadłem wczoraj i ja z komputerem dwadzieścia pięć centymetrów na dwadzieścia i samozasilaniem na trzy godziny, mówią nań Pentium Texas 2000”<sup>31</sup>. Tego typu sygnałów jest w tekście Bieńczyka o wiele więcej, przecież konwencja postpamięci zostaje przełamana: narrator (pisarz, autor...) tej opowieści nie jest podmiotem jakoś szczególnie traumatyzowanym, wyraźnie narcystyczny opis modelu komputera, na którym swą opowieść spisuje, mówi, że to nie jego trauma. Nie traumatyczny przekaz postpamięci jest w tej powieści najistotniejszy. Zagłada w *Tworkach* nie odbywa się wprost, ale podporządkowana jest tej samej zasadzie, o której pisze Kundera — tajemnicy. Zagłada jest — podobnie jak fakt przynależności do narodowości żydowskiej — przedmiotem tajemnicy. Przeciw tajemnicy występuje Sonia, i ona jest w powieści Bieńczyka tą osobą, która zagładzie ulega — jeśli można tak powiedzieć — na własne życzenie. Kiedy podobne słowa przychodzą do głowy, w czytelniku rodzi się najważniejsze uczucie, czyli bunt. Sonia zostaje zamordowana dlatego, że zagłada jest możliwa, że jest jedynym porządkiem świata, który w tym czasie zagraża każdemu, kto nie utrzymuje swojego żydostwa w tajemnicy. Autor *Tworek* zdaje sobie sprawę z tego paradoksalnego wyboru, skoro pisze: „Dlaczego S., zwana dalej, podobnie jak wówczas, Sonią, w chwili tak ostatecznej, gdy gardło wypełniała jej stalowa kula, gdy w przegubach dłoni zagnieżdżyło się mrowisko i usta drżały niczym poruszona woda, nie zapomniała o swych dwóch podpisach, jeden pod drugim, tak równo na samym środku kartki?”<sup>32</sup>. Z perspektywy opisywanych wydarzeń to postawione na pierwszych kartach książki pytanie Bieńczyka okaże się retoryczne, dla pierwszej lektury jest jedynie wskazówką, zdradza zakończenie: już wiadomo, że ktoś umarł, napięcie dotyczące losów jednej z kluczowych postaci zostaje od razu rozładowane. W miejsce tego napięcia Bieńczyk wprowadzi inne, bardziej skomplikowane, wywołane ciągiem pytań o gramatyczną i stylistyczną dokładność ostatniego listu bohaterki: „Dlaczego pamiętała o interpunkcji?”<sup>33</sup>. Przez tę fabularną czy problemową transakcentację Bieńczyk staje obok czytelnika w tym sensie, że głównym problemem nie czyni jakiejś opcji fabularnej: zginie czy nie zginie,

<sup>30</sup> Zob. na ten temat: K. BOJARSKA: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 2, s. 89–106. Wnikliwa analiza Bojarskiej w dużej mierze wyczerpuje temat postpamięci, niemniej z kilkoma tezami tego tekstu warto polemizować.

<sup>31</sup> M. BIEŃCZYK: *Tworki*. Warszawa 1999, s. 14.

<sup>32</sup> Tamże, s. 8.

<sup>33</sup> Tamże.



ale zaczyna od problemu gramatyki ludzkiej egzystencji, gramatyki, stylistyki, składni, interpunkcji tekstu pisanego w chwili pożegnania z życiem. Jako czytelnik tego ostatniego listu, anagramatycznie otwierającego całą powieść, Bieńczyk pozostanie — tak jak jego czytelnik — bezradny. A może *Tworki* są powieścią o bezradności?



Już na wstępie tej części rozważań warto zaznaczyć, że rzecz nie do końca traktować będzie o zamiłowaniu Bieńczyka do wina. Fetysz enologiczny? Nic bardziej mylnego, ponieważ zarówno *Kroniki wina*, jak i *Nowe kroniki wina* nie są zapisem erotycznych uniesień dewianta-winomana. Są dziennikiem przyjemności pisany przez fetyszystę słowa: „Usłyszałem: *výběr z bobuli*, i zarechotałem, usłyszałem: *jakostní víno s přívlastkiem*, i znowu zarechotałem, usłyszałem: *kvašeno v láhvi*, i dalej się śmiałem jak głupi do sera”<sup>34</sup>. Dystans jest podstawą wszelkiej przyjemności, i dystans Bieńczyka do wina (jako obiektu pożądania) tylko potęguje poczucie przyjemności płynące z jego tekstu. Chodzi o tę przyjemność, o której pisał Roland Barthes, a która w *Kronikach...* ukazuje się w pełnym słońcu, jak dojrzała winorośl, która swą soczystością zachęca do zerwania. *Kroniki...* czyta się tak, jak powinno się pić wino — inaczej niż wódkę — nie dążąc do otepienia. Tekst Bieńczyka uczy, że można uprawiać *lecture*, jak się uprawia *boire/brevage*. Czym właściwie są te krótkie, często jednostronicowe felietony, które przewrotnie nazywa autor *Kronikami...*? Czy to kolejna gra z konwencją gatunku? Bo przecież kroniki swoją etymologią odsyłają do boga czasu, wszystkowiedzącego Chronosa, a nie do roztańczonego Bachusa. Jeżeli gdzieś w tym gatunku wypowiedzi można odnaleźć jawny lub tajny hołd składany bóstwom, to bardziej należy się on strażnikowi dziejów niż boskiemu winiarzowi! Paradoks tytułu: „kronika”, tłumaczy, być może, fakt, że mówiąc o winie, nie sposób — to truizm — nie wspomnieć o jego roczniku. A skoro daty są dla enologów takie ważne, to może należałoby przyznać Bieńczykowi rację, że wino jest opowieścią poczynającą się ze współpracy Dionizosa z Chronosem, dzieckiem ich tajemnego związku. Autor-kronikarz nie spisuje jednak historii wina w ogóle, postawić *Kroniki wina* na półce obok *Kronik opery, wojny, teatru* — to jakby postawić *Zbrodnię i karę* na jednej półce z kieszonkowym kryminałem kategorii „D”. Bieńczyk wykorzystuje konwencję gatunku, który z końcem XX wieku przeżywał renesans ze względu na stawiane mu wymagania, który służył podsumowaniu pewnego okresu dziejowego. Ponadto jako gatunek dziejopisarski kroniki silnie wiążą się z tożsamością narodową. *Nowe kroniki wina* swym eseistycznym rozmachem uderzają w obie konwencje, nie są ani podsumowaniem dziejów wina w Polsce i na świecie, ani tym bardziej

<sup>34</sup> M. BIEŃCZYK: *Nowe kroniki wina*. Warszawa 2010, s. 255.

konsolidacją wyobrażeń o wspólnej tożsamości polskich winomanów. Czym więc są *Kroniki*...?

Szeregując i szukając schematu i struktury, z łatwością wpisalibyśmy *Kroniki*... w konwencję miniatur. Ale właśnie ich miniaturowość uniemożliwia wszelkie próby podpięcia *Kronik*... pod określony paradygmat gatunkowy, można natomiast uznać, że tekstem Bieńczyka rządzą zasady rozsiewania, rozpleniwania oraz proliferacji znaczeń. Przyjęcie tego założenia pozwala pisać o każdej z blisko stu siedemdziesięciu opowieści zawartych w tych dwóch tomach jako o odrębnym i niepowtarzalnym wydarzeniu. Nie chodzi o wydarzenie w historycznym tego słowa znaczeniu, ale o „wy-darzenie”, obdarowywanie, bliższe koncepcji daru w myśleniu filozoficznym Jacques’a Derridy. *Kroniki*... składałyby się zatem z bezzwrotnych darów, darów, które nie są darami, nie są świadomie darowane i nie są odbierane jako dary<sup>35</sup>. Bieńczyk w *Kronikach*... próbuje zatem odpowiedzieć na pytanie o możliwość zapisania „wy-darzeń”, w ogóle o możliwość wypowiedzenia tego, co niemożliwe — jak sugerowałby tytuł tekstu Derridy: „Wypowiedzieć wydarzenie, czy jest to możliwe?”. W ostatniej *Kronice*... Bieńczyk pisze, że w chwili opowiadania o tym, co się je, ten, kto opowiada, staje się na swój sposób prorokiem. W kontekście daru i „wy-darzenia” postać proroka pełni funkcję kogoś, kto jest w stanie wieszczyć nadejście niemożliwego (nie ma wydarzenia bez proroka i nie ma proroka bez wydarzenia). W świetle tej biblijnej metafory *Kroniki*... przestają być jedynie zapisami wydarzeń (w sensie historycznym), stają się one prococtwami, a więc zapowiedziami przyszłych „wy-darzeń” Bieńczyk przemieszcza jednak akcenty w relacjach pomiędzy prorokiem a wydarzeniem. Najważniejsze jest „wy-darzenie” wypowiedzi, pisania i mówienia o tym, co otrzymało się w darze, co mówiącemu się „wy-darzyło”. *Kroniki*... są darem dlatego, że same w sobie są opowieścią obdarowanego. Tak też należałoby odczytać filozofię lektury rozsianą w wielu tekstach Bieńczyka. Wedle tej koncepcji, pismo za każdym razem jest darem, a czytelnik jest zawsze tym, który ów dar otrzymuje. Jednocześnie Bieńczyk zajmuje pozycję, w pewnym sensie, uprzywilejowaną — może on zarówno dawać, jak i otrzymywać. Można zatem mówić o filozofii daru bezzwrotnego i o proroczej powinności darowania pisma, która przyświecałaby tekstem Bieńczyka.



W *Kronikach*... Bieńczyk przywiązuje bardzo dużą wagę do nazw własnych, co podkreślił w drugim rozdziale poświęconym winu i imionom, w którym zapisuje doświadczenie nazewniczego bałaganu, jaki sprzyja przywłaszczaniu sobie nazw rzeczy. Pointą tego rozdziału jest zdanie: „Więc

<sup>35</sup> Zob. J. DERRIDA: *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*. In: IDEM: *l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal*. Paris 2001.

tak, wina i ich nazwy to są nasze himery”<sup>36</sup>. Bieńczyk wyciąga „himerę” (bez „c”) z anegdotycznej rozmowy z przyjacielem, który w ten nieortograficzny sposób przemianował swój statek, aby podkreślić jego odmienność i wyjątkowość. Porównanie nazw win do tego zabiegu można, oczywiście, odczytywać na kilka sposobów, odwołując się do istoty chimeryczności, do antycznego rodowodu stwora, nazwy miasta, na samym obiekcie językowej manipulacji kończąc. Przełożenie metafory Bieńczyka na zdanie: wina to nazewnicze potwory, także nie rozwiązuje oryginalności kwestii wplecionej w pointę drugiej *Kroniki*... Originalność będzie szczególnie ważna, skoro *Nowe kroniki wina* mają być kontynuacją wcześniej rozpoczętego cyklu. Nazwy są dla gatunku „kronik” kluczowe, systematyzują i porządkują, a dzięki związkowi z datą zaznaczają wydarzenia jednostkowe i niepowtarzalne. Bieńczykowi zależy jednak na innej oryginalności, tkwiącej w spotkaniu, w unikalności miejsca i relacji z ludźmi. Nawet symulacja jest w tym świetle dopuszczalna, pod warunkiem że dokonuje się jej z dobrym smakiem (wina, oczywiście). *Kroniki*... pisane są z wielkim etymologiczno-enologicznym zacięciem, które każe autorowi opisywać historie nazw szczepów czy nawet pojedynczych butelek, tak jakby upojenie sprawiało mu już samo przestrzeganie wyznaczonych sobie reguł. Bieńczyk pokazał w *Kronikach*... nie tylko to, że wino wspaniale łączy się z literaturą, lecz także to, że ten cykl miniatur jest w zasadzie hołdem złożonym nazwom, nazwom, które wciąż pozostają przywiązane do określonych smaków, ludzi, obyczajów. Pisane przeciw symulacji jako modelowi rzeczywistości, *Kroniki*... są głęboko zakorzenione w glebie filozofii Derridańskiej. Przywiązanie do nazw jest także symptomem transcendentalnego podejścia do literatury, która — zawsze za pomocą owych nazw — zapisuje niepowtarzalne doświadczenia i tęsknotę za nimi, ale też pozwala wykroczyć poza słowo — ku temu, co utracone, aby odzyskać choćby... złudzenie. *Kroniki*... są zatem zapisem tęsknoty i melancholii wyrażającej się w braku i niemożliwości odzyskania czy powtórzenia historii, opowieści i czasu towarzyszącego nazwom, słowom i opisywanym „wy-darzeniom”.



*Książka twarzy* Bieńczyka ma być odpowiednikiem elektronicznego profilu na portalu społecznościowym. Hasło z okładki:

„Poza siecią też można mieć swój profil” —

wykorzystuje dwuznaczność słowa profil, które z jednej strony funkcjonuje jeszcze w ramach takich powiązań jak: profil psychologiczny, zdjęcie profilo-

<sup>36</sup> M. BIEŃCZYK: *Nowe kroniki wina*..., s. 8.

we itd., a z drugiej strony należy ono już do innego – wirtualnego rejestru, w którym można je zapisać jako angielskie pro-file, coś, co wpisuje człowieka do pliku, kompresuje go do binarnego kodu całkowicie od-twarzając<sup>37</sup>.

*Książka twarzy* tylko w pewnym stopniu ma charakter autobiograficzny. Podobnie jak inne teksty Bieńczyka, konstruowana jest na podstawie anegdot, historii z życia wziętych, stanowi próbę przepracowania najróżniejszych zdarzeń z przeszłości, począwszy od przywiązania do Winnetou, doświadczenia rytualnego kibicowania i śpiewania z ojcem polskiego hymnu, przez ciągoty do piłki nożnej, tenisa czy spływów kajakowych, kończąc na zamiłowaniu do powieści kryminalnych Raymonda Chandlera, lekturze i tłumaczeniu tekstów Rolanda Barthes'a. Projekt antysieciowego profilu charakteryzuje przede wszystkim jego antyprofilowość, która wyraża się już na poziomie wyboru interfejsu, czyli – w dosłownym tłumaczeniu – wewnętrznej twarzy, twarzy, która ma służyć innemu do komunikowania się z autorem, z zawartością tekstu. Profil Bieńczyka wymaga czytelniczego zaangażowania w „od-twarzanie” zapisanej w nim twarzy autora. *Książkę twarzy* otwiera rozdział zatytułowany *Vita brevis*, a zatem od samego początku profil podkreśla nietrwałość życia, co ściśle wiąże się z zaprzeczeniem idei Facebooka, z którego profile osób zmarłych są usuwane. Bieńczyk zna doskonale drugą część łacińskiej sentencji, ale zostawia ją w domyśle: *Vita brevis, Ars longa*. Odrzucając człon sentencji, który wskazuje na trwałość sztuki, autor *Książki twarzy* rozpoczyna z czytelnikiem grę, wciąga go w jedyny interfejs, jedyną wewnątrztekstową twarz, jaka jest dostępna, czyli w samo (intertekstualne) tworzywo lektury. Ten zabieg przywraca „profil” literaturze, odnawia intymną więź autora z czytelnikiem dzięki niedopowiedzeniu, że tym, co ją funduje, jest trwałość sztuki (*ars longa*). Tym samym Bieńczyk przełamuje także właściwą profilom wirtualnym hermetyczność, która polega na konieczności przyjaźnienia się, nawiązywania wirtualnej relacji, aby móc czytać czyjeś posty. W miejsce tej praktyki – budowanej na interakcji przez interfejs – Bieńczyk wprowadza konieczność metalektury, wymagającej od czytelnika udziału w namyśle nad problematyką, doświadczeniami i językiem profilu. *Książka twarzy* przenosi akcent na wymiar werbalny komunikacji, podczas gdy profile wirtualne nastawione są na niewerbalność: klikanie, wklejanie zdjęć, ocenianie za pomocą ikon-przycisków: „thumbs up” (lubię to) lub „thumbs down” (nie lubię tego).

Antyprofilowość *Książki twarzy* wyraża się także w jej całkowitym roz mijaniu się z dosłownie odczytanym tytułem. Z całej książki może jedynie fragment poświęcony Leo Beenhakkerowi zawiera próbę zapisu czyjejś twarzy, wpisując ją w antyprofil Bieńczyka. Poza tym *Książka twarzy* zmusza

<sup>37</sup> Można w tej perspektywie przywołać chociażby refleksję Paula de Mana, która w świetle masowości wirtualnego autobiografizmu zyskuje nowe znaczenie. Por. P. de MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

czytelnika do przemyślenia pojęcia twarzy w ogóle, to znaczy do przemyślenia współczesnego fenomenu reprezentacji. Bieńczyk opisuje bowiem nie tyle twarze, ile przede wszystkim losy ludzi o znanych w różnych środowiskach nazwiskach. *Książka twarzy* nie jest o twarzach jako takich, stanowi zaprzeczenie facebookowej manii eksponowania twarzy pozbawionych historii. Bieńczyk przywraca twarzom historię w takim sensie, w jakim imieniu i nazwisku przywraca się zapomnianą tożsamość. *Książka twarzy* nie jest spisem nie-wiadomo-kogo, nie jest także encyklopedią wiedzy powszechnej o upodobaniach Bieńczyka. Wręcz przeciwnie, wybór postaci, bohaterów tej książki stanowi jednocześnie próbę naszkicowania mapy własnej osobowości pisarskiej Bieńczyka. Nieprzypadkowo obok Winnetou, Agassiego czy Beenhakera pojawiają się nazwiska Hugo, Krasińskiego, Boya, Chateaubrianda czy Barthes'a. Spotkanie tych nazwisk, tych twarzy, jest tak zaaranżowane, aby pokazać, w jaki sposób ich historie splatają się w ten, a nie inny strumień wydarzeń, historii, doświadczeń, w których bierze udział Bieńczyk: dziecko, młodzieniec, fascynat, miłośnik, literaturoznawca, sportowiec, tłumacz itd. Antyprofil Bieńczyka jest zorientowany na przeszłość, podczas gdy *Facebook* opiera się na ciągłej aktualizacji, historia jest dla niego nieznośna i niepożądana, liczy się najnowszy wpis, najnowsza publikacja, najnowsze zdjęcie, aktywny znajomy, a nie bohaterowie kilku nekrologów sprzed wieku.

*Książkę twarzy* można opisać za pomocą figury ronda, którą Bieńczyk scharakteryzował w swojej wcześniejszej eseistycznej książce o melancholii. W dużej mierze autor *Przezroczyści, Melancholii..., Kronik wina* i *Nowych kronik wina* konstruuje swój antyprofil przez powrót do wątków, które poruszał w poprzednich tekstach. Pisarstwo Bieńczyka coraz bardziej wpisuje się we własną figurę *carrousel*. Fragmenty dotyczące wina są niczym wyimek z *Kronik...*, figura Babette odwołuje do rozdziału zatytułowanego *Ja jako Babette*, podobnie rzecz ma się z refleksją Bieńczyka na temat szampana, której w *Kronikach...* poświęcił kilka felietonów. Analizy obrazów Hoppera (s. 167) przywołują na myśl zapiski z *Przezroczyści*, którą otwiera opis *Nighthawks* i zachwycająca perspektywa oraz gra światłem i przestrzenią na płótnach tego malarza. Podobnie refleksja nad kłamstwem w kontekście nazwiska Rousseau (s. 192) odzwierciedla przejmujący rozdział z książki o *Przezroczyści* poświęcony historii niesprawiedliwego sądu, jaki wspomina francuski pisarz, z żalem marząc o przezroczyści ludzkich serc. Bieńczyk poświęci także cały rozdział *Książki twarzy* Krasińskiemu (s. 281), jednemu z bohaterów *Melancholii...*, tym razem bardzo dokładnie opisując jego nicejskie przygody i próby znalezienia miejsca pomiędzy żoną a kochanką. Obszerne fragmenty na temat problemów finansowych Francois Chateaubrianda przypominają historie takich bohaterów jak Benjamin, wokół których w *Przezroczyści* wytworzył Bieńczyk silną aurę etycznej refleksji i namysłu nad ludzkim losem. *Książka twarzy* naznaczona jest melancholijnym powracaniem, jednakże owo powracanie, rondo, staje się



wyjątkowo płodne. Bieńczyk nie tylko za każdym razem dopisuje kolejne figury do swego czarodziejskiego koła, poszerza własny intertekst, konstruuje nową opowieść wokół niespożytych, nieprzepracowanych do końca resztek/fragmentów wcześniejszych tekstów. W Bieńczyku coś siedzi i z pewnością nie jest to czarna żółć, nie można tu mówić o zapadaniu się w otchłań melancholii; to raczej próba spożytkowania wszystkiego, co pozostało mimo czy obok wcześniejszego pisania. W pisarstwie Bieńczyka żaden motyw nie powraca melancholijnie, wręcz przeciwnie, za każdym razem powiedziane zostaje coś innego, tak jakby zawsze brakowało czasu i miejsca, aby raz wypowiedzieć wszystko. Nie chodzi jednak o rozdrabnianie, o pisanie na raty, raczej o radosny powrót do postaci, motywu, miejsca, które nigdy pisarza nie zdradzą. Bieńczyk nie wraca, by zapominać, jego rondo przypomina raczej o tym, że wszystkie jego książki spletają się z sobą, dialogują z sobą. Dlatego Bieńczyka nie czyta się raz, czyta się go tak, jak czyta się rondo, za każdym obrotem magicznego koła doświadczając czegoś nowego, powrót do przeszłości staje się mapowaniem, odzyskiwaniem niezapisanych myśli.



Spis treści w *Książce twarzy* ma być próbą ujęcia wielu różnych możliwych żywotów: *Vita brevis, Initiatica, Sportiva, Melancholica, Sensualica, Picturesca, Romantica, Geografica, Translativa, Romanesca*. Wszystkie te większe części mają na celu wywołanie złudzenia pełni pisanego przez Bieńczyka antyprofilu. Wszystkie rodzaje życia w jednej książce – czy to w ogóle możliwe? Czy możliwe jest napisanie książki o wielu życiach naraz? Z pewnością nie chodzi tu o wypróbowanie teorii światów możliwych. Zróżnicowanie ma w *Książce twarzy* charakter ironiczny, jest wymierzone w istotę współczesnego myślenia w kategoriach tagu, dzięki któremu wyszukiwanie informacji w Internecie i w umieszczanych tam profilach zostaje maksymalnie uproszczone. Łacińskie nagłówki spisu treści sprawiają wrażenie tagów w języku obcym, odchodzą jednocześnie od angielszczyzny na rzecz martwego języka. Bieńczyk osiąga zatem paradoks przez połączenie martwego języka obcego ze spisem różnych rodzajów „żywotów”/tagów. *Książka twarzy* staje się więc książką życia zapisanego martwym językiem albo zapisem martwych żywotów, nowoczesnym necronomiconem. W *Książce twarzy* znalazły miejsce teksty wydawane wcześniej w czasopismach popularnych i naukowych, teksty z wystaw, albumów, a także fragmenty posłowie z tłumaczonej przez Bieńczyka książki Barthes’a o dyskursie miłosnym. Fakt zebrania wcześniejszych tekstów niczym nie dziwi, warto jednak zwrócić uwagę na ich ustrukturowanie. Ich bowiem układ w łacińskim spisie treści wskazuje funkcję, jaką pełni *Książka twarzy*, także jako próba postawienia obok siebie tekstów z różnych lat, czasów, okresów życia. Pod tym względem antyprofil Bieńczyka rysuje się troszkę jako



dramatyczny zabieg zszywania siebie samego z własnych tekstów, operacja na własnym — tekstowym — ciele. Przypomina to operacje, których dokonuje opisywany przez Bieńczyka Boy na tłumaczeniu *Niebezpiecznych związków*, albo próby zszywania w jedną spójną całość *Pamiętników z za grobu* Chateaubrianda, dokonywane przez niego samego oraz późniejszych edytorów. Jeżeli przyjąć, że tekstem Bieńczyka rządzi właśnie marzenie o całości, spójności i wewnętrznym porządku, to można uznać, że materiał, na którym pracuje, odzwierciedla problemy jego tekstu, że jego tekst przejmując problemy własnych intertekstów.

## Marek Bieńczyk

### Historyk literatury, prozaik, eseista, tłumacz

Urodzony 6 lipca 1956 roku w Milanówku. Od 1976 roku studiował romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim, magisterium uzyskał w 1980 roku. Następnie podjął studia hinduistyczne na UW, które przerwał w 1983 roku. W czasie studiów należał do Niezależnego Zrzeszenia Studentów (pełnił w latach 1980—1982 funkcję szefa koła w Instytucie Orientalistyki, a w 1981 roku był członkiem zarządu Komitetu Strajkowego UW). W latach 1983—1984 pracował jako lektor języka francuskiego na UW. W latach 1983—1987 był uczestnikiem Studium Doktoranckiego w Instytucie Badań Literackich PAN. W 1987 roku został zatrudniony w IBL PAN na stanowisku asystenta. W latach 1983—1996 jednocześnie pracował jako wykładowca w Instytucie Francuskim w Warszawie. Doktoryzował się w 1989 roku w IBL PAN na podstawie rozprawy *Wyobrażenia cierpienia i śmierci w twórczości Zygmunta Krasińskiego* (promotor — prof. dr hab. Maria Janion), po czym w 1990 roku otrzymał w IBL stanowisko adiunkta. Debiutował tekstem *Święty Sartre, aktor i męczennik* („Polityka” 1980, nr 22). Artykuły i recenzje literackie oraz przekłady z literatury francuskiej ogłaszał między innymi w: „Res Publice” (1988, 1990) i „Res Publice Nowej” (1993—2006, z przerwami), „Ogrodzie” (1990, 1992, 1994), „Zeszytach Literackich” (1990, 1993, 1995), „Tekstach Drugich” (1990, 1993, 1996), „Gazecie Wyborczej” (1994, 1998—1999, 2001), „Literaturze na Świecie” (1999, 2003—2004, 2007), „Tygodniku Powszechnym” (2001—2011), „Przekroju” (2010), „Kuchni” (2010), „Magazynie WINO” (2009—2011) oraz „Forbsie” (2010—2011). W latach 1991—1992 był członkiem kolegium redakcyjnego „Literary Studies in Poland”. W 1993 roku wszedł w skład redakcji francuskiego kwartalnika „L’Atelier du Roman”, w którym ogłosił kilkadziesiąt artykułów i studiów (1993—2008). W 2004 roku został członkiem Polskiego PEN Clubu (tu od 2005 roku — członek zarządu). W 2003 roku habilitował się

w IBL PAN na podstawie rozprawy *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej* i został zatrudniony na stanowisku docenta. Od 2007 roku wchodzi w skład Kapituły Nagrody Literackiej Gdynia. Od 1999 roku jest członkiem International Federation of Wine and Spiritus and Writers. Mieszka w Warszawie. Wśród jego najważniejszych wyróżnień znajdują się: Nagroda Fundacji im. Górskich (1992); nominacja do Nagrody Literackiej Nike (1999, 2000, 2003); Paszport „Polityki” w dziedzinie literatury; Nagroda Literacka im. Władysława Reymonta za książkę roku 1999 (1999); Grand Prix de la Francophonie (2001); nagroda Prix Ecureuil de la Littérature Etrangère (2007), przyznana przez festiwal Lettres du monde (Bordeaux); Nagroda Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (2007); Nagroda im. Andrzeja Siemka (2007); Nagroda Warszawskiej Premiery Literackiej (2011); Nagroda Literacka Nike za *Książkę twarzy* (2012).

## Bibliografia

### Książki Marka Bieńczyka (z wybranymi głosami krytyki)

*Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci.* Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 1990.

Recenzje: M.P. Markowski [bez tytułu]. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 22; J. Zieliński: *Wiwisekcja wieszca.* „Res Publica” 1990, nr 5; B. Zwolińska [bez tytułu]. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 4.

*Terminal.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.

Recenzje: K. Budrowska: „*Terminal*”, czyli seksualizm symboliczny i zawsze piękna heroina w postrzępionym sweterku; „*Terminal*”, czyli kobieta zawsze dobra i piękna; „*Terminal*”, czyli niema bohaterka intertekstualnej powieści. W: Tejże: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po 1989 roku.* Białystok 2000; L. Bugajski: *Wyrafinowanie.* „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 14; J. Cembrowska: *Smak powieści.* O „*Terminalu*” Marka Bieńczyka. W: *Literatura polska 1990–2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; M. Derda-Nowakowski: *Ukryta twarz romansu. Na marginesach „Terminalu” Marka Bieńczyka.* „FA-art” 1999, nr 2; I. Janowska: *Czyj to język?.* „Nowe Książki” 1995, nr 1; A. Koss: *Kolejne tango w Paryżu.* „Kresy” 1995, nr 23; M. Mruwczyński: *Spotkanie z innym: „Terminal” Marka Bieńczyka.* „FA-art” 2003, nr 3–4; D. Nowacki: *Coraz trudniej kochać.* „Twórczość” 1995, nr 3; J. Pieszczechowicz: *Polski jogurt.* „Polityka” 1997, nr 36; M. Rabizo-Birek: *Powieść wyzuta z seksu.* „Nowy Nurt” 1995, nr 16; K. Uniłowski: *Jeśli ktoś kocha, to i opowiada.* „FA-art” 1994, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne.* Bytom 1998); J. Wilengowska: *Wyznaczniki nieepickości w powieści Marka Bieńczyka „Terminal”.*

W: *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, konstytucje powroty*. Red. L. Hul, A. Staniszewski. Olsztyn 2002.

Inne teksty: A. Nęcka: *Epifania nieobecności*. W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.

*Tworki*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1999.

Recenzje: A. Czachowska: „Dlaczego, psiakrew, polski?”. „*Twórczość*” 1999, nr 12; E. Dobosiewicz: *W języku za piecem*. „*Polonistyka*” 2004, nr 4; B. Gryszkiewicz: *Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów*. „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2009, nr 9; J. Klamant: *Nie/do/czytania*. „*Kresy*” 2003, nr 1; M. Kundera: *Idylle à la maison des fous*. „*Le Monde des livres*” [Paris] 2006, nr z 6 X; J. Muchowski: *Figury czasowości w „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „*Teksty Drugie*” 2006, nr 3; K. Nadana: *U Pana Boga za piecem*. „*Res Publica Nowa*” 1999, nr 7–8; M. Orski: *O Jurku-ogórku głodnym przeżyć*. „*Nowe Książki*” 1999, nr 11; F. Ricard: *La Résistance idyllique*. „*L’Inconvénient*” [Montréal] 2007, nr 28; K. Szczuka: *Miłość w czasach Zagłady*. „*Tygodnik Powszechny*” 1999, nr 24; A. Ubertowska: *Zagłada jako katastrofa języka*. (O „*Tworkach*” Marka Bieńczyka). W: *Świadectwo — trauma — głos*. Kraków 2007; M. Witkowski: *Majstersztyk*. „*Odra*” 2000, nr 3; M. Zaleski: *Praca żałoby*. „*Gazeta Wyborcza*” 1999, nr 108; M. Zaleski: *Jedyna instancja*. O „*Tworkach*” Marka Bieńczyka. W: *Narracja i tożsamość*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004. (Przedruk w: Tegoż: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007).

Inne teksty: K. Bojarska: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna*. „*Tworki*” Marka Bieńczyka w kontekście literatury posttraumatycznej. „*Pamiętnik Literacki*” 2008, z. 2; W. Bojda: *Pisać na Berdyczów, czyli raz jeszcze o „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „*FA-art*” 2009, nr 3; M. Leciński: *Likwidacja przewagi. Praca żałoby i empatia w „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „*Teksty Drugie*” 2001, nr 1; A. Morawiec: *Holokaust i postmodernizm*. O „*Tworkach*” Marka Bieńczyka. „*Ruch Literacki*” 2005, z. 2.

*Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1998.

Recenzje: B. Frankowska: *Pisane żółcią, w południe*. „*Nowe Książki*” 1998, nr 7; M. Jentys: *Rubinowe strofy*. „*Twórczość*” 2000, nr 2. (Przedruk pt. *Marek Bieńczyk rzecz o czarnych ludziach* w: Tejże: *Niś Ariadny. Z notatnika recenzenta*. Toruń 2005); D. Majkowska: *Świat melancholii*. „*Konteksty*” 1999, nr 3; M. Nawrocki: *Pochwała melancholii, czyli o niczym, które boli*. „*Dekada Literacka*” 1999, nr 7–8; J. Sobolewska: *Patrz Państwo na przeszłość*. „*Gazeta Wyborcza*” 1998, nr 187.

*Kroniki wina*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2001.

Recenzje: W. Bojda: *Łabędzi śpiew*. „*Opcje*” 2002, nr 1; M. Pietrzak: *Słowem zaskochani w winie*. „*Tygiel Kultury*” 2002, nr 1–3; J. Wciórka: *Scedzone wino życia*. „*Arkusze*” 2002, nr 4.

*Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2002.

Recenzje: A. Grabowski: *Nasza strata*. „*Res Publica Nowa*” 2003, nr 1; M. Janion: *W oczach Dürera. O nowej książce Marka Bieńczyka*. „*Teksty Drugie*” 2003, nr 4;

M. Radziwon: *Twórcze smutki*. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 123; P. Rojek: *Oczy Bieńczyka*. „Kresy” 2004, nr 57–58; D. Ulicka: *Widzieć nieobecne*. „Nowe Książki” 2003, nr 2.

*Przezroczystość*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2007.

Recenzje: W. Bojda: *Powszechna historia przezroczystości*. „FA-art” 2007, nr 3; A. Franaszek: *Dwa pokoje ze światłem*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 165; K. Szalewska: *Glass-esej*. „Twórczość” 2008, nr 11; Z. Król: *Osiótek czy niebył?*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 3; S. Kuś: *„Fiksum-dyr dum” przemienione w dramat*. „Świat i Słowo” 2007, nr 2; M. Leśniakowska: *Dlaczego przezroczystość?*. „Nowe Książki” 2008, nr 1; M.P. Markowski: *Pod światło*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 30; M. Orski: *„Uchwytne poręcz” istnienia*. „Przegląd Powszechny” 2008, nr 7–8; M. Warchala: *Melanchologia – krótki kurs*. „Literatura na Świecie” 2008, nr 9–10; E. Winiecka: *Przezroczystość w melancholii*. „Czas Kultury” 2008, nr 1.

*Nowe kroniki wina*. Warszawa, Wydawnictwo Świat Książki, 2010.

*Książka twarzy*. Warszawa, Wydawnictwo Świat Książki, 2011.

Recenzje: A. Madaliński: *Marek Bieńczyk „Książka twarzy”*. „dwutygodnik” <http://www.dwutygodnik.com/artkuyl/2186-marek-bienczyk-ksiazka-twarzy.html> (dostęp: 7.12.2013); D. Nowacki: *Marek Bieńczyk zaprasza na Facebooka*. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 107; W. Nowicki: *Twarze*. „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 37 (dodatek Festiwal Conrada 2011).

### Inne opracowania dotyczące twórczości Marka Bieńczyka

W. Bojda: *Słowa, słowa, słowa?*. „Opcje” 2007, nr 3; Marek Bieńczyk [hasło]. W: L. Bugajski: *Słownik nowych nazwisk (2)*. „Polityka-Kultura” 1995, nr 7; M. Lachman: *Gry z „tandetą” w prozie polskiej*. Kraków 2004; J. Momro: *Nieśmiertelne ruiny. O eseistyce Marka Bieńczyka*. W: *Ćwiczenia z rozpacy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011; M. Orski: *Laptopowe podróże Marka Bieńczyka*. W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*. Warszawa 2003; M. Płaza: *C/Z, czyli dyskurs miłosny Marka Bieńczyka*. „Kresy” 2004, nr 3; K. Szalewska: *Écriture mélancolique. O eseistyce Marka Bieńczyka*. „Kresy” 2008, nr 4.

### Prace przekładowe Marka Bieńczyka (wybór)

R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1999.

E. Cioran: *Historia i utopia*. Warszawa, Instytut Badań Literackich, 1997.

M. Kundera: *Spotkanie (eseje o literaturze)*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.