

Autofikcyjny gabinet luster w twórczości Andrzeja Czibora-Piotrowskiego

Krzysztof Zydor

ORCID: 0009-0002-9370-4017

Autofikcja, czyli...?

W ciągu kilku dekad od ukucia pojęcia „autofikcja” przez Serge’a Doubrovsky’ego kategoria ta doczekała się wielu odmiennych conceptualizacji i efektownych definicji również na polu polskiego literaturoznawstwa¹. Koncepcję francuskiego pisarza i badacza rozwijali oraz polemizowali z nią, jeśli powołać się tylko na najważniejsze nazwiska, Philippe Lejeune, Vincent Colonna² czy Philippe Gasparini. Wciąż nierozstrzygnięte dyskusje na temat interpretacji terminu skutkują jego niebywałą nieprzejrzystością, konieczne jest więc, żebym uściślił, jakie jego rozumienie przyjmuję na potrzeby poniższych rozważań.

Za Jerzym Madejskim, piszącym o kłopotach z definiowaniem autobiografii, można wskazać dwie podstawowe jej „koncepcje opisu”. Pierwszą z nich byłoby modalnościowe rozumienie autobiografii, niewytyczące sztywnych ram genologicznych, a drugą – gatunkowe. Kluczowe różnice między nimi można sprowadzić do poniższej kwestii:

Pierwsza pozwala śledzić różne manifestacje autobiograficzności w tekstach, które autobiografiami nie są (bo nie jest możliwe zdefiniowanie tego gatunku). Druga, wspierając swój autorytet na ka-

¹ Jedną z najbardziej znanych jest pochodząca z początku lat 90. formuła Reginy Lubas-Bartoszyńskiej: „Termin «autofikcja» to nic innego, jak autobiografia upowieściowiona, posługująca się imieniem własnym autora, dokonującego w niej czynności psychoanalitycznych”. Regina Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 11.

² Który w swojej książce z 2003 r. omawia także twórczość Witolda Gombrowicza: Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (Paris: Éditions Tristram, 2003).

nonie dzieł autobiograficznych, korzystając z tradycyjnych form opisu dzieła literackiego, pokazuje różne teksty, które dzisiaj za autobiografie mogą uchodzić³.

Choć Madejski nie stosuje w przywoływanym tekście określenia „autofikcja”, uważam, że również w przypadku utworów, które można zaklasyfikować do tej kategorii, uprawniony jest podział teoretycznych koncepcji na modalnościowe i gatunkowe. Jerzy Lis stwierdza przecież, że „[...] autofikcja może być i formą, i kategorią, rodzajem dyskursu, często nawet wygodnym wytłumaczeniem trudności we właściwym zakreślaniu granic między autobiografią a fikcją”⁴.

Bywa, że badacze opowiadają się za rozumieniem autofikcji bliskim powieści autobiograficznej, nie rozgraniczając wyraźnie tych dwóch pojęć⁵. Z takim ujęciem nie zgadza się jednak sam twórca terminu, Serge Doubrovsky, jasno określając po latach od wydania słynnego *Fils* swoje stanowisko:

[...] autofikcja nie jest powieścią autobiograficzną. Powieść autobiograficzna to powieść, w której autor opowiada historie, jakie mogły częściowo mu się przydarzyć, ale pod innym nazwiskiem. [...] To, co dla mnie jest istotne, to ustanowienie siebie jako jednej z postaci tekstu; zgadza się to też z porządkiem autobiografii. Autor nie może trzymać się na zewnątrz i stamtąd opowiadać. Jest w swoim tekście przez obecność swojego własnego nazwiska⁶.

Zdaniem takich teoretyków i teoretyczek, jak Doubrovsky, Regina Lubas-Bartoszyńska czy stosunkowo niedawno – Anna Turczyn⁷, konstytutywną cechą utworów kategoryzowanych jako autofikcja jest dokonywanie za ich pośrednictwem przez podmiot tekstu „czynności psychoanalitycznych” (wg określenia autorki *Między autobiografią a literaturą*). Nie uważam jednak, żeby był to konieczny wykładnik gatunku, o ile oczywiście nie rozumiemy samego aktu pisania na temat siebie jako działania o charakterze autoanalizy. Uwzględniając tę niezbędną korektę, zgadzam się z genologicznym ujęciem autofikcji. Trudno zaakceptować bowiem skrajnie modalnościowe koncepcje, które odwołują się do uniwersalnego mechanizmu fikcjonalizacji „ja” działającego w niemal każdym tekście literackim. Dochodzi w nich do dalszego rozmywania znaczenia terminu, a przecież powstał on niejako w opozycji do autobiografii. Obecnie badania nad tym typem pisarstwa mają już bogaty dorobek z własnym, choć trzeba przyznać, że różnie definiowanym przedmiotem.

Autofikcję rozumiem więc jako silnie sfikcjonalizowany utwór literacki prozą, podejmujący tematykę losów jednostki, w którym na podstawie zawieranego z czytelnikiem paktu zachowana zostaje potrójna tożsamość autor-narrator-bohater. Najczęściej kontrakt ów odnosi się do kwestii onomastycznych i narracji pierwszoosobowej (jak w autobiografii), jednak nie wydaje się to absolutnie konieczne w przypadku, jeśli inne sygnały świadczące o tej jedności są wystarczająco silne.

³ Jerzy Madejski, *Deformacje biografii* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004), 13–14.

⁴ Jerzy Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006), 88.

⁵ Czyni tak np. Joanna Jeziorska-Haładaj, pisząc: „Przyjmuję węższe rozumienie autofikcji, traktując ją jako narrację opartą na faktach z własnej biografii, które ulegają przekształceniu, czyli fikcjonalizacji. W tym sensie jest ona rzeczywiście zbliżona zakresem do powieści autobiograficznej, jak chcą krytycy Doubrovsky’ego”. Joanna Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej* (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2013), 67–68.

⁶ Serge Doubrovsky, „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”, rozm. przepr. Anna Turczyn, *Teksty Drugie* 5 (2005): 210.

⁷ Zob. Anna Turczyn, „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 204–211.

W polskiej literaturze od lat 90. XX wieku można zaobserwować ekspansję tekstów łączących fikcję z autoreferencjalnością. Iwona Pięta w swoim artykule *Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po 1989 roku* pisze o „nowej jakości estetycznej, a zarazem specyficznym rodzaju ekspresywności zawartym właśnie w doborze i umiejętnym wykorzystaniu pozornie niespójnych cech”, którą pisarze tacy jak Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk, Paweł Huelle czy Andrzej Stasiuk uzyskali dzięki łączeniu intymistyki z literackim zmysłem⁸. W swoim tekście chciałbym zwrócić uwagę na twórczość autora, który pozostając nie w pełni rozpoznany, powołał do życia jeden z najbardziej wyrazistych i konsekwentnych autofikcyjnych projektów w literaturze polskiej. Wpisał się tym samym w ów autofikcyjny *boom*, mimo że należał do wcześniejszego pokolenia pisarzy niż wymienione wyżej nazwiska. Mowa o późnej twórczości Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, któremu bliżej generacyjnie choćby do Ryszarda Kapuścińskiego, Marka Hłaski, Jerzego Kosińskiego czy Tadeusza Konwickiego. Zwłaszcza dwaj ostatni, podobnie jak autor *Rzeczy nienasyconych* wiązani szczególnie z mieszanym w swoich utworach elementom fikcji i autobiograficzności, mogą stanowić tło, na którym uwidacznia się odrębność jego literackiej drogi. Zjawisko ekspansji autofikcji, do którego swój oryginalny wkład wniósł Czcibor-Piotrowski na przełomie XX i XXI wieku, nie pojawiło się przecież znikąd, wynikało z intensyfikacji tendencji, które zaznaczyły się już w dekadach wcześniejszych.

Urodzony w 1931 roku poeta i tłumacz po opublikowaniu swoich pierwszych tomików debiutował w dziedzinie prozy powieścią *Prośba o Annę* w 1962 roku. Zarzucił jednak formy oparte na narracyjnym opowiadaniu ze względu na niezbyt pochlebny odbiór książki. Po kilkudziesięciu latach, zbliżając się do siedemdziesiątego roku życia, wrócił do pisania prozy, kiedy to ogłosił trylogię o latach swojej dziecięcej tułaczki podczas drugiej wojny światowej (*Rzeczy nienasycone* – wyd. 1999, wyd. 2. w 2010; *Cud w Esfahanie* – 2001; *Nigdy dość. Mirakle* – 2011). Do cyklu nie zaliczają się wydane w 2008 roku *Straszne dni*. Powstawały one jednak równolegle z jego trzecią odsłoną i bezpośrednio komentują proces jej pisania. Mimo że formalnie nie przynależą więc do cyklu, wykazują z nim silne związki, o czym dobitnie świadczy obecność w *Nigdy dość* i *Strasznych dniach* bliźniaczo zredagowanych fragmentów. Wszystkie wymienione utwory tworzą bogatą „przestrzeń autobiograficzną”, dodatkowo uzupełnioną przez wydany w 2011 roku ostatni tom poetycki *Autoportrety*, a także nieopublikowaną *Rzecz o moich swobodnych rodzicach. Centurię miniatur* (datowaną na ok. 2013 r.), którą odnaleźć można w archiwum pisarza w Bibliotece Narodowej. Łącznie ten zbiór pięciu obszernych tekstów prozą można postrzegać jako spójny autofikcyjny projekt o własnej dynamice.

Pewna koherentność literackiego projektu nie pociąga za sobą jednak konieczności stabilności „ja”, które się z niego wyłania. Autofikcyjny podmiot w twórczości Czcibora-Piotrowskiego jest labilny, podatny na (auto)korekty i metamorfozy – gdy już wydaje się czytelnikowi, że dociera do jego sedna, nagle rozbija się on na kilka współistniejących wersji siebie (chodzi nie tylko o to, że bohater-narrator cyklu o dojrzewaniu raz bywa chłopcem – Drzejkiem, a raz dziewczynką – Utą, i dzieje się to w sposób niezwykle naturalny). Z tego względu niestabilny podmiot autofikcyjny otwiera się także na inne, bardziej zewnętrzne wobec materii jednego dzieła, połączenia. Warto więc podjąć próbę poszerzenia refleksji badawczej o nowe konteksty. Wprowadzenie problematyki seryjności, archiwaliów oraz paratektu pozwoli na uzyskanie szerszej perspektywy oraz na podkreślenie złożoności literackiej komunikacji w przypadku tak szczególnego gatunku, jakim jest autofikcja.

⁸ Iwona Pięta, „Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po 1989 roku”, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. Aleksander Głowczewski, Maciej Wróblewski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007), 67.

Nadrzędną procedurą w tym artykule, która pozwoli odkryć powyżej wspomniany aspekt, będzie analiza paratekstualna. Jako punkt dojścia problem paratektu zostanie szczegółowo wprowadzony do wyводу jednak jako ostatni. Poprzedzi go natomiast przybliżenie teoretycznych podstaw seryjności autofikcji i jej znaczenia dla konstrukcji autofikcyjnego „ja”, a także przedstawienie informacji dotyczących zawartości archiwum Czcibora-Piotrowskiego w ramach zbiorów Biblioteki Narodowej. Należy zaznaczyć, że choć w doświadczeniu lekturowym kolejność ujawniania się wspomnianych elementów jest odmienna – od paratektu, przez inne utwory stanowiące serię, aż do dotarcia przez czytelnika do archiwaliów – to jej odwrócenie pomoże ustalić granice badanego paratektu oraz przygotować grunt do właściwej analizy.

Seryjność

Ricarda Menn i Melissa Schuh, pisząc o seryjnych narracjach autofikcyjnych, podkreślają, że stosowane w nich strategie konstruowania podmiotu stoją w opozycji do postrzegania go w kategoriach stałego „ja”, o ściśle wytyczonych granicach i zamkniętej strukturze, charakterystycznego dla tradycyjnych projektów autobiograficznych⁹. Zmultiplikowane „ja”, które łączy w sobie wymiar fikcyjny i autoreferencjalny, prowadzi do wzmocnienia efektu autokreacyjnego narracji, a zarazem podkreślenia estetycznych walorów takiego „życiopisania”. Poprzez seryjną autofikcję pisarze eksperymentują ze sposobami wyrażania siebie i budowania swojej podmiotowości, do negocjowania której przyczynia się każdy kolejny utwór. To właśnie autofikcyjne „ja” nadaje serii strukturę. Dzięki temu można mówić o seryjnej autofikcji jako osobnej podkategorii takiego pisarstwa, która waloryzuje poczucie siebie jako czegoś niestabilnego, przypadkowego oraz wskazuje na fakt, że konstytuowanie podmiotu nie jest oparte wyłącznie na dokładnym zapamiętywaniu oraz przypominaniu sobie rzeczy i faktów¹⁰, ale podlega procesom fikcjonalizacji, twórczemu działaniu wyobraźni, autokreacji¹¹.

Operacyjnie użyteczne wydaje się także pojęcie „autobiograficznych ciągów narracyjnych” Marcina Wołka, które literaturoznawca definiuje jako „zespoły fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną (a w konsekwencji posiadających często wspólnego bądź podobnego bohatera-narratora, powiązanych wzajemnymi odniesieniami, odznaczających się tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów), zespoły nie mające przy tym formalnych cech cyklu”¹². W przeciwieństwie do cyklu ciąg nie stanowi pojęcia z zakresu genologii, przełamuje on gatunkowość i rodzajowość, dlatego jako jego elementy można traktować utwory tak prozatorskie, jak i poetyckie (dzięki temu w przypadku Czcibora-Piotrowskiego do ciągu możliwe

⁹ Ricarda Menn, Melissa Schuh, „The Autofictional in Serial, Literary Works”, w: *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, red. Alexandra Effe, Hannie Lawlor (Cham: Springer International Publishing AG, 2022), 102–103.

¹⁰ Celowo, ze względu na poboczny charakter dla przedstawionych tu rozważań, pomijam w niniejszym artykule szczegółowe badania nad działaniem mechanizmów pamięci wpływających na kształtowanie się narracji wspomnieniowych. W pracach dotyczących związków pamięci indywidualnej ze zbiorową wykazuje się przemożne oddziaływanie schematów kulturowych, w tym literackich, na sposób, w jaki jest ona ustrukturuwana (np. koncepcja pamięci kulturowej Jana i Aleidy Assmannów).

¹¹ Menn, Schuh, 115–116.

¹² Marcin Wołek, „Autobiografizm i cykliczność”, w: *Cykl i powieść*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Katarzyna Sokołowska (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004), 19.

jest włączenie tomiku *Autoportrety*¹³). Cykl w przypadku pisarstwa, które jest zorientowane autobiograficznie, cechuje się mniejszą autonomią niż w przypadku zespołów tekstów wyłącznie fikcjonalnych. Wołk upatruje takiego stanu rzeczy w „totalizmie” autobiografizmu, który realizuje się w przestrzeni intertekstualnej i tworzy między różnymi utworami pisarza relacje „quasi-cykliczne”¹⁴. Źródła spójności właściwego cyklu autobiograficznego nie należy upatrywać według badacza w czynnikach strukturalnych, ale w odwoływaniu się do realnej osoby autora znajdującej się poza tekstem i do jego biografii. Co ważne, tak pojmowany ciąg autobiograficzny „odwzorowuje proces twórczego zmagania się człowieka ze światem, instytucjami literatury i samym sobą”¹⁵. O tych zmaganiach będzie jeszcze tutaj mowa. Warto zaznaczyć, że choć Wołk nie używa wprost pojęcia autofikcji, to podkreśla, że w przypadku ciągów autobiograficznych „ja” tworzy się w przestrzeni między tekstami fikcyjnymi a autobiograficznymi.

W przypadku twórczości Czcibora-Piotrowskiego w miarę stabilny podmiot trylogii zostaje wprawiony w ruch przez kolejne elementy ciągu wykraczające poza cykl, a prezentujące nowe odsłony „ja”. Ten autofikcyjny projekt nie stanowił dzieła zamkniętego, mieszczącego się w ustalonych granicach trójksięgu. Otwarty był na korekty i przemiany autorskiego modelu prozy, których źródła upatrywać można między innymi w szczególnym sposobie funkcjonowania autofikcji w komunikacji literackiej jako gatunku o podwójnym pakcie. Rzecz jasna, nie ma się nigdy dostępu do pełnej historii relacji autor – czytelnicy, lecz seryjność pozwala na obserwację punktów zwrotnych: tego, jak recepcja wpływa na stosunek pisarza do własnego dzieła, jego odpowiedzi na odbiór. Gest wpisania się w autofikcję nie jest bowiem niewinny, nie pozostaje bez konsekwencji dla pisarskiego „ja”, o czym można się przekonać, odczytując w przebiegu diachronicznym odautorskie komunikaty Czcibora-Piotrowskiego.

Zawarte są one w autorskich perytekstach i epitektach¹⁶, przy czym ich zakres nie może zostać ograniczony jedynie do tego paratektu, który dzięki publikacji wprowadzono oficjalnie do literackiej komunikacji. Ta bowiem zaczyna się już wcześniej, w momencie konstruowania autorskiego perytekstu (takiego jak przedmowa czy posłowie). Ponadto należy podkreślić, że zamknięcie projektowanego paratektu w archiwum nie neguje przecież możliwości zaistnienia faktycznej komunikacji (wszak rękopisy też mają swoich czytelników) ani nie pozbawia go charakteru paratektu publicznego, skoro powstaje on z myślą o ogłoszeniu drukiem. Mimo swoich niewielkich rozmiarów dowodzi tego archiwum Czcibora-Piotrowskiego w Bibliotece Narodowej.

Archiwum

Przestrzeń międzytekstową można interpretacyjnie poszerzyć także przez zbadanie rękopisów. Wysiłki i rozterki pisarza rzadko dostrzegalne są w wydrukowanym tekście dzieła (chyba

¹³Choć mogłoby to przynieść interesujące wnioski, nie podejmuję się jednak włączenia Autoportretów do analizy z powodu skupienia się w tym artykule na problematyce autofikcji jako gatunku prozatorskiego.

¹⁴Wołk, 24–25.

¹⁵Wołk, 31–32.

¹⁶W tym i dalszych miejscach, kiedy mowa o rodzajach paratektu, stosuję terminologię zaproponowaną przez Gérarda Genette’a w klasycznej pracy *Seuils: Gérard Genette, Paratexts. Thresholds of Interpretation*, tłum. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

że wyraża je wprost np. w uwagach autotematycznych), uwidaczniają się najwyraźniej w tym, co „pomiędzy”: poszczególnymi tekstami, między przed-tekstem a tekstem, między paratekstem a tekstem. Inspirując się podejściem krytyki genetycznej, chciałbym włączyć bruliony oraz niepublikowane utwory Czcibora-Piotrowskiego do autobiograficznego ciągu. Działanie takie niesie za sobą kilka istotnych implikacji. Jak słusznie zauważa Olga Dawidowicz-Chymkowska:

Skonstruowany w pierwszej fazie pracy krytyka genetycznego obiekt badawczy może być postrzegany na dwa sposoby – jako płaszczyzna odniesienia dla tekstu opublikowanego, stwarzająca dla niego pewne nowe możliwości interpretacyjne, lub jako świadectwo procesu powstawania tekstu. [...] W tym pierwszym przypadku brulionowe redakcje utworu stanowią dla gotowego dzieła swoistą przestrzeń intertekstualną, której wykorzystanie w interpretacji odznacza się szczególną prawomocnością z historycznoliterackiego punktu widzenia. [...] Utwór poszerzony o bruliony staje się swoistym dziełem otwartym, w którym wybrany do publikacji kształt tekstu kryje w sobie wiele innych możliwych form, a różnorodne warianty utworu tworzą między sobą niekończącą się sieć powiązań i odniesień¹⁷.

Ponadto kontakt z rękopisami ujawnia materialne ślady procesu twórczego: indywidualny charakter pisma, możliwą do zrekonstruowania trajektorię skreśleń i poprawek, wybór materiału pisarskiego itp. Stanowią one oznaki fizycznej egzystencji pisarza, która w ten sposób się uobecnia. Obserwowanie dynamicznego procesu pisania wyposaża autofikcyjny gabinet luster w kolejne destabilizujące zwierciadło, a do autobiograficznej przestrzeni dodany zostaje następny wymiar – obraz aktywnie pracującego z materiałem literackim podmiotu, przekształcającego jej formy. Ponieważ ze względu na charakter autofikcji operacje te w znacznym stopniu dokonywane są na dającym się odczytywać wizerunku „ja”, można dokładniej obserwować modyfikacje i przesunięcia w jego obrębie.

Niestety, charakter archiwum Czcibora-Piotrowskiego zgromadzonego w Bibliotece Narodowej, jego niekompletność, nie pozwala na zbudowanie w miarę pełnej, spójnej narracji o procesie twórczym. Poniżej wymieniam najbardziej interesujące od strony podejmowanej w tym artykule tematyki elementy zbiorów, które mogą wzbogacić perspektywę odczytywania seryjnej autofikcji twórcy *Rzeczy nienasyconych*:

1. Szkice i notatki Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego do powieści *Nigdy dość*, Rps 17692 III – pozycja ta obejmuje 57 kart z rękopiśmiennymi notatkami, szkicami do trzeciej części cyklu. Są to krótkie, warsztatowe zapiski naniesione na materiał różnego typu. Pisarz wykorzystywał między innymi zużyte koperty, w tym ich skrawki, korespondencję reklamową, ulotki itp. Całość jest słabo czytelna i nie nosi znamion uporządkowania.

2. *Nigdy dość. Mirakle*, Rps 17695 III – jest to kompletny maszynopis z licznymi odręcznymi poprawkami autora, na ogół drobnymi, przede wszystkim dotyczącymi oczywistych błędów pisma bądź zmian stylistycznych. Na stronie tytułowej widnieje poprawiona data roczna z 2009 roku na 2011. Czcibor-Piotrowski zaczął więc przepisywać tekst na maszynie w 2009 roku, poprawki wprowadzał jeszcze przez dwa lata. Maszynopis pochodzi z końcowej fazy powstawania tekstu. Brakuje jednak ogniw poświadczających etapy pomiędzy notatkami z poprzedniego korpusu rękopisów a tym brulionem.

¹⁷Olga Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich* (Warszawa: IBL PAN, 2007), 9–10.

3. *Rzecz o moich swowolnych rodzicach. Centuria miniatur*, Rps 17697 III – wydruk komputerowy z odręcznymi poprawkami autora, datowany na mniej więcej 2013 rok. Zawiera zmiany naniesione niebieskim długopisem, które są jednak nieznaczne i bardzo nieliczne. Całość ma czystopisowy charakter.

Wobec tak skromnego *dossier* możliwe są dwa główne kierunki badań – mikroanaliza fragmentów oparta na notatkach warsztatowych lub analiza w skali makro: postrzeganego całościowo autofikcjonalnego modelu prozy i jego przemian. Właśnie tę drugą optykę wybiera ta praca, skupiając się na niestabilności autofikcyjnego „ja”. Wiąże się to z traktowaniem rękopisów/maszynopisów jako pełnoprawnych ogniw w historii twórczości, którym przysługuje podobny status, co ogłoszonym drukiem tekstom. Porównanie opublikowanych książek ze zbiorami archiwalnymi może wyprowadzić na pierwszy plan ukryte napięcia i konflikty twórcze.

Paratekst

W tym miejscu należy dokonać trzeciego poszerzenia refleksji, po uwzględnieniu seryjności i zawartości archiwum: o wspomniany już paratekst. Badacze autofikcji podkreślają jego istotną rolę w programowaniu odbioru. To właśnie w nim czytelnik może odnaleźć sygnały paktu, ale także dane biograficzne pozwalające na identyfikację narratora-bohatera jako dzielącego w jakimś stopniu koleje losu z istniejącym poza tekstem autorem. Zbieżności te ułatwiają odczytywanie utworu w rejestrze autobiograficznym. Takie podobieństwo odnosi się do tożsamości biograficznej autora, zgodnie z terminologią Philippe’a Gaspariniego:

Gasparini również wyróżnia tożsamość biograficzną autora określaną przez takie elementy jak wygląd, zawód, pochodzenie, środowisko społeczne, osobiste losy (*trajectoire personnelle*), poglądy, gusta, styl życia. Tworzenie hipotez dotyczących tożsamości biograficznej uzależnione jest od posiadanej wiedzy, dostępności i wiarygodności informacji. [...] Gasparini uważa, że analiza tych aspektów tożsamości (wymagająca wyjścia poza tekst, a niekiedy i poza paratekst), dotąd w nowoczesnych badaniach pomijana lub, dodajmy, kojarząca się z badaniami literackimi sprzed przełomu antypozytywistycznego, jest niezbędna, by pełniej opisać nakładanie się na siebie ról autora i narratora¹⁸.

Paratekst ukierunkowuje więc interpretację, zawiera instrukcje, jak należy czytać dane dzieło (fikcja czy autobiografia?). W przypadku autofikcji jednak często mamy do czynienia ze sprzecznymi sygnałami, z zawieraniem paktu „niemożliwego” – jednocześnie powieściowego i autobiograficznego. Analiza paratekstu może przynieść obiecujące wnioski, zwłaszcza jeśli dokonana zostanie w perspektywie dwóch poprzednich poszerzeń interpretacyjnych – związanego z seryjnością, jak i z uwzględnieniem przed-tekstów oraz nieopublikowanych dzieł Czcibora-Piotrowskiego. Interesuje mnie jednak tylko paratekst autorski jako posiadający związek z procesem twórczym i często-kroć świadczący o samoświadomości literackiej pisarza. W tym kontekście można mówić o instruktywnych komunikatach odautorskich sterujących lekturą, które powinno się rozpatrywać z kilku punktów widzenia, biorąc pod uwagę ich różnorodne cechy, na przykład dystans wobec tekstu (przestrzenny i czasowy), zasięg czytelniczy, zdolność do aktualizacji poprzednich paratekstów. Każda z nich wpływa w odmienny sposób na potencjalną skuteczność takiego komunikatu.

¹⁸ Jeziorska-Haładyj, 107–108.

Tak na przykład autokomentarz autora wydrukowany na okładce znajduje się najbliżej tekstu, ma szeroki zasięg (czytelnicy danego wydania), jest silnie spetryfikowany. Ten rodzaj paratekstu może być aktualizowany przez odautorski epitekst – kiedy w wywiadach autor koryguje poprzednie wskazówki, wyrażając tym samym zmianę swojego stosunku do dzieła. Także peryteksty towarzyszące kolejnym dziełom pisarza (albo nowym wydaniom) mogą wprowadzać znaczące aktualizacje w tym zakresie. Są to przykłady komunikatów urzeczywistnionych. Zdąrza się jednak, że w pisarskim archiwum napotykamy komunikaty potencjalne – takie, które nie trafiły do literackiego obiegu: zarzucone posłowie, projekt przedmowy, która nie pojawiła się ostatecznie w danej edycji itd. W takiej sytuacji, z braku lepszego określenia, można by mówić o przed-tekście paratekstu, za przykład którego może służyć posłowie do *Nigdy dość. Mirakli* (Rps 17695 III), tylko częściowo opublikowane w książce. Co istotne, operacje przeprowadzane na paratekście mogą świadczyć o zakłóceniach w komunikacji bądź o jej nieskuteczności.

Pakt czytelniczy bywa zmienny w czasie właśnie ze względu na funkcję go aktualizującą, którą ujawniają peryteksty poszczególnych dzieł lub ich kolejnych wydań, a także autorskie wypowiedzi komentujące własną twórczość. Jest to kluczowe w przypadku seryjnej autofikcji i wpływa na labilność autofikcyjnego „ja”, które nigdy nie może ustalić się i zaprezentować w całej okazałości, nawet jeśli dany czytelnik zapoznał się z wszystkimi dostępnymi utworami, archiwaliami, paratekstami. Nowy pakt wpływa bowiem retroaktywnie na poprzedni. Przyjrzyjmy się pokrótce, jak zmieniały się komunikaty odautorskie w przypadku prozy Czcibora-Piotrowskiego, które świadczyły o próbach przeformułowania modelu jego autofikcji i wysiłkach zmiany jej percypowania.

Na okładce pierwszego wydania *Rzeczy nienasyconych* widnieje następujący autokomentarz Czcibora-Piotrowskiego dotyczący genezy książki:

Po wielu latach o władnęła mną pokusa prozy i z drukowanych w londyńskim pisemku „My” „Notatek z pamięci” zaczęła z wolna snuć się ta opowieść. Płynąłem pod prąd nieubłaganego czasu w ledwie pamiętaną przeszłość. I nagle wróciło to, co działo się blisko sześćdziesiąt lat temu. Odnajdowałem siebie i bliskich, swoich i obcych, przypominałem sobie zdumienia i olśnienia, lęki i nadzieje dzieciństwa. Odbylem tę podróż na latającym dywanie i na smoku, przeżyłem cudowny zawrót głowy¹⁹.

Analizując tę wypowiedź, Jeziorska-Haładaj podkreśla z jednej strony obecność motywów powrotu do przeszłości i pracy pamięci, które sugerują wiarygodność przedstawionych w książce wydarzeń, a z drugiej – nawiązania do konwencji baśniowej²⁰. W związku z tym nie dochodzi do ukonstytuowania się spójnej paratekstowej ramy, a czytelnik musi się pogodzić z koniecznością lektury „podwójnej”.

W wywiadzie udzielonym Grzegorzowi Leszczyńskiemu w 2001 roku²¹ pisarz poruszał kwestie fikcyjności/autentyczności postaci i wątków opisanych w wydanej dwa lata wcześniej książce. Wymieniał bohaterów, którzy mieli swój pierwowzór w rzeczywistości, oraz tych całkowicie wymyślonych (np. ojciec Grigorij). Wciąż mamy tutaj do czynienia z komentarzami, które uprawniałyby do odczytywania pierwszej części cyklu zarówno jako wiarygodnej – czy, posługując się słowami

¹⁹Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1999), 4. strona okładki.

²⁰Jeziorska-Haładaj, 129.

²¹Andrzej Czcibor-Piotrowski, „Moje heretyckie spojrzenie”, rozm. przepr. Grzegorz Leszczyński, Guliwer. Czasopismo o książce dla dziecka 3 (2001): 26–30.

autora – jak i „prawdopodobnej” autobiografii: „Jak pamięć potrafi świetnie odtworzyć rzeczy, które wydają się nie do zapamiętania, zwłaszcza dla dziecka!”²². Bardzo interesująca jest wypowiedź o charakterze genologicznej klasyfikacji *Rzeczy nienasyconych*: „W powieści jest bardzo dużo zmyślenia”²³. Ta tautologiczna formuła paradoksalnie uwypukla przeciwny do fikcji biegun.

W tym samym, 2001 roku ukazał się *Cud w Esfahanie*. Podobnie jak w przypadku wcześniejszej książki autokomentarz na ostatniej stronie okładki znów krótko przybliżył genezę utworu, do której wyjaśnienia użyte zostały ponownie rekwizyty baśniowe: „Latający dywan niesie mnie i nieodmiennie są ze mną wszyscy, których kocham, wszędzie, dokądkolwiek dociera, a szlak jest długi: Pahlevi, Teheran, Esfahan, a potem bardzo długa podróż aż do Edynburga...”²⁴. Skryształizowała się także formuła quasi-gatunkowa. Cykl został nazwany „fantastyczną baśnią”, w jaką pisarz wszedł „wbrew woli” (imperatyw pamięciowy), oraz „zmyśleniem-niezmyśleniem”. To ostatnie stanowi swego rodzaju definicję autofikcji w pigułce. Czycibor-Piotrowski wciąż więc się upierał przy podwójnym statusie swojego cyklu, co wydaje się jego stałą dyspozycją dla czytelnika na tym etapie twórczości.

W następnych latach Czycibor-Piotrowski pisał równocześnie trzecią, ostatnią część cyklu (planowaną początkowo pod tytułem *Jakież to chłopiec?*, ostatecznie jednak wydaną jako *Nigdy dość. Mirakle*) oraz autofikcję, która nie stanowiąc składowej cyklu, pozostaje z nim w ścisłym związku jako komentująca proces powstawania *Nigdy dość*. Mowa o *Strasznych dniach*, które zasadniczo zmieniły temat narracji – nastąpiło odsunięcie na dalszy plan wspomnień z dzieciństwa na rzecz starości pisarza, jego codzienności wypełnionej zmaganiem z twórczością i z chorobą. Poprzezdzające właściwy tekst *Zamiast wstępu* zawiera nieco zmieniony zestaw instrukcji niż dotychczas. Z jednej strony pisarz określił ten utwór jako „notatnik, zapiski z oka cyklonu pięknych strasznych dni starości” oraz „luźne kartki z codzienności”²⁵, co stanowi silną sugestię autentyczności, z drugiej – na końcu tego specyficznego wstępu (a jednak!) dokonał wolty, kierując do czytelnika następujące słowa: „I jeszcze istotna uwaga: wszystko to zmyślenie. Wszelkie podobieństwa osób i zdarzeń są przypadkowe”. Użycie utartego, konwencjonalnego zwrotu wskazuje na podjęcie gry z czytelnikiem, który nie powinien wierzyć w żadne deklaracje (nie)prawdziwości. Eksplicytnie wyrażone dyrektywy traktowania dzieła jako całkowicie fikcyjnego podważają liczne odniesienia do realnie żyjących osób spoza tekstu (postaci ze świata literackiego), do wydarzeń mogących znaleźć potwierdzenie w biografii autora, a także autotematyczny charakter narracji:

[...] i ogarnął mnie niepokój, i sięgnąłem po maszynopisy „Strasznych dni” i „Chłopcu” [sic!] i czytywałem się w te napisane już rozdziały, a zebrało się ich dotychczas w „Dniach” dwadzieścia osiem, zaś w „Chłopcu” o połowę mniej, a więc od końca dzielił mnie tu i tam tylko jeden lub dwa, które niczego już nie mogą odmienić, ale czy nie należałoby kreślić, kreślić i jeszcze raz kreślić, ale ledwie przeczytałem kilkanaście stron, pojąłem, że nic nie uda mi się zmienić, bo cokolwiek piszę, zawsze w domyśle jest tyłcia, że nie uwolnię się od kompleksu „ojdupa” [...]”²⁶.

²²Czycibor-Piotrowski, „Moje heretyckie spojrzenie”, 26.

²³Czycibor-Piotrowski, „Moje heretyckie spojrzenie”, 27.

²⁴Andrzej Czycibor-Piotrowski, *Cud w Esfahanie* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001), 4. strona okładki.

²⁵Andrzej Czycibor-Piotrowski, *Straszne dni* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, 2008), 4.

²⁶Czycibor-Piotrowski, *Straszne dni*, 223.

Co więcej, poprzez zacytowanie w toku narracji na przykład fragmentu krótkiej recenzji *Cudu w Esfahanie* autorstwa Izabeli Filipiak²⁷, rzeczywiście opublikowanej w czasopiśmie „Twój Styl” w 2002 roku²⁸, epitekt alograficzny wniknął w literacką tkankę *Strasznych dni*. Tym mocniej przemawia to za możliwością odczytywania zawartych w nich wątków autotematycznych jako swojego rodzaju paratektu do trylogii o dzieciństwie na zesłaniu²⁹.

Także maszynopis *Nigdy dość. Mirakli* znajdujący się w Bibliotece Narodowej przynosi stanowczą deklarację fikcyjności, której jednak brak w opublikowanej wersji tekstu. W nieogłoszonej drukiem w książce części posłowania, które w tej formie stanowi również paratekt publiczny, Czycibor-Piotrowski obwieszcza:

I jeszcze jedno konieczne wyjaśnienie: „Nigdy dość...” – tak jak poprzednie tomy tego trójksięgu – jest paraautobiografią, więc narratora nie można utożsamiać ze mną, to nie ja, to ktoś inny, tak jak kimś innym – a nie sobą – są występujące to *dramatis personae*. Proszę łaskawie przyjąć do wiadomości, że to po prostu zmyślenie, fikcja, literatura, jeśli pojęcie to w ogóle cokolwiek znaczy.

Uderzający jest kategoriyczny, niemal urzędowy ton tej wypowiedzi. Czycibor-Piotrowski przemawia tu z pozycji Autora, mocą nadaną mu przez instytucję Literatury. Jednak i ta instrukcja zostaje wzięta w nawias przez inny element paratektu – motto z *Wyznań* świętego Augustyna, patronującego przecież europejskiemu pisarstwu konfesyjnemu, pozostawione również w publikacji, a mówiące o potędze pamięci.

Po wydaniu *Nigdy dość. Mirakli* pisarz udzielił wywiadu Dorocie Wodeckiej³⁰, w którym także podjął wątek stosunku swojej twórczości do autobiograficznej „prawdy”. Czycibor-Piotrowski podważył zasadność takich pytań, podkreślając, że nie ma znaczenia, czy jego matka i Bruno Schulz znali się w tylko w jego wierszu, czy w rzeczywistości, oraz opowiadając o roli osobistego mitu w kreowaniu „ja”: „Moje dzieciństwo mitologizowało się w każdym słowie, czy to mówionym, czy pisanym. Jest już tylko jego wersją literacką, zmyśloną. Tak jak matka, jak moje życie”³¹.

Z powyższej analizy komunikatów programujących lekturę, zawartych w perytekście i epitekście, wysnuć można przekonanie o wyjątkowej świadomości pisarza dotyczącej funkcjonowania autofikcji (choć nie stosuje on tego terminu) w literackiej komunikacji oraz uwarunkowań odbioru prozy uwikłanej w antynomie „zmyślenia-niezmyślenia”. Trafnie zauważa Agnieszka Czyżak, że:

Autofikcja stanowi także rodzaj gry podejmowanej z czytelnikiem i z jego skłonnością do odbierania tekstów w trybie non-fiction. Współczesne praktyki odbiorcze skupiają się bowiem częściej na poszukiwaniu egzystencjalnego osadzenia opowieści oraz jej obramowania determinowanego przez historyczne realia i wspólnotowe relacje niż na kontemplacji jej estetycznego wymiaru. Po-

²⁷Czycibor-Piotrowski, *Straszne dni*, 237.

²⁸Izabela Filipiak, „Erotyzm magiczny”, *Twój Styl* 5 (2002): 139.

²⁹Za tę wskazówkę dziękuję Pani Profesor Monice Brzóstowicz-Klajn.

³⁰Andrzej Czycibor-Piotrowski, „Skłonność do skoków na łeb”, rozm. przepr. Dorota Wodecka, *Duży Format* 34 (2011): 12–16.

³¹Czycibor-Piotrowski, „Skłonność do skoków na łeb”, 12.

szukiwanie „autentyzmu” historii z reguły polega na odnajdywaniu śladów „prawdy” pojedynczej, które mogą zostać rozproszone w utworze na różnych jego poziomach³².

Poza cyklem – *Straszne dni* i *Rzecz o moich swowolnych rodzicach*. *Centuria miniatur*

Autofikcja to gatunek hybrydyczny – łączy w sobie fikcję i autoreferencjalność, zestawia weryfikowalne zdarzenia z życia pisarza z całkowicie wymyślonymi, a czasem wręcz noszącymi znamiona fantastyki literackiej, proponuje zawarcie z czytelnikiem jednocześnie dwóch pak-tów: powieściowego i autobiograficznego. Stanowi więc wyzwanie we współczesnej kulturze, promującej takie wartości, jak autentyczność i szczerłość, ponieważ to aksjologiczne nastawienie „prowadzi nieuchronnie do autobiograficznej lektury tekstów o charakterze fikcyjnym (zawierających znamiona fikcjonalności)”³³. Powszednie praktyki czytelnicze, współczesne tendencje czytania zdają się dążyć do zbudowania w miarę spójnego konterfektu pisarza, nawet wbrew jasnym sygnałom fikcjonalizacji, zarówno w strukturze samego tekstu, jak i w towarzyszących mu paratekstach. Kultura autentyku stawia jawny opór autofikcyjności.

Pisarstwo autofikcyjne jest obciążone szczególnym ładunkiem afektywnym wynikającym z gry naprzemiennego odkrywania się i maskowania. Zastrzeżenia, zakazy i instrukcje kierowane przez autora tekstów autofikcyjnych bezpośrednio do czytelnika nie-idealnego, który może popełnić błąd lektury naiwnie biograficznej, to oznaki takich napięć. Jeśli chodzi o twórczość Czcibora-Piotrowskiego, w tym kontekście można mówić o swego rodzaju autobiograficznej pułapce, w którą wpada pisarskie „ja” i z której próbuje się wyzwolić nieznoszącymi sprzeciwu stwierdzeniami o panfikcjonalności. Autofikcja bowiem, jako gatunek na pograniczu literatury i życia, współtworzy społeczny obraz autora empirycznego, z którym ten może chcieć się utożsamiać lub nie. W tym sensie stanowi korektę tradycyjnych postaw autobiograficznych, funkcjonujących często w literackiej komunikacji jako przezroczyście. Paradoksalnie, rezygnując z iluzji „ja” danego bezpośrednio w akcie lektury, może być postrzegana jako bardziej szczerzy rodzaj wypowiedzi niż autobiografia. Czcibor-Piotrowski odwołuje się do takich pojęć, jak „literatura”, „fikcja”, „zmyślenie”, nie tylko w trosce o autonomię dzieła literackiego, lecz także odrębność „ja” piszącego od „ja” empirycznego oraz integralność tego drugiego – w przypadku jego najpóźniejszej prozy „ja” empiryczne uparczywie nie chce być utożsamiane z „ja” wypowiedzi. Ta rezygnacja z traktowania tekstu o sobie jako okazji do zaprezentowania przez literaturę spójnego społecznego wizerunku jest znamieną dla autorów autofikcji.

Symptomatyczny jest jeden z końcowych fragmentów *Strasznych dni*, w którym Dwidka, żona pisarza, komentuje konsekwencje przyjętego przez niego modelu prozy:

Wydaje mi się, że od początku popełniasz istotny błąd, stwarzając pozory, że to, co piszesz, ma w pełni charakter autobiograficzny... Tak, wiem, co chcesz powiedzieć... Paraautobiografia... Ale ty tylko kokietujesz tym swoim zmyśleniem-niezmyśleniem... A tu trzeba wyraźnie podkreślić: wymyśliłem

³²Agnieszka Czyżak, „Autofikcja”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2020): 95.

³³Czyżak, 96.

to wszystko, ja to nie ja, ja to ktoś inny... ty się bawisz, mizdrzysz, kręcisz tyłcią, a tu wpisują ci w życiorys, co się komu żywnie podoba: narcyzm, hermafrodytyzm, homoerotyzm, transwestycyzm, transseksualizm... I to może zaważyć... Już w prywatnych rozmowach biorą cię w obronę znajomi i znajome: a to że nie jesteś Żydem, a to że nie jesteś gejem... A co ważne: ty sam nie możesz się w tej swojej sprawie wypowiedzieć, bo co tu i po co prostować, skoro wszystko jest zmyśleniem... Inna twoja pomyłka polega na przyjętej konwencji narracji w pierwszej osobie... Gdybyś to wszystko opisywał w trzeciej, nikt by nie mógł twierdzić: sameś to powiedział o sobie... Grzech dosłownego odbioru³⁴.

Wyartykułowane tu postulaty pisarskie znalazły swoją pełną realizację w nieopublikowanej *Rzeczy o moich swowolnych rodzicach. Centurii miniatur*. Jest to mieszanka oryginalnej powieści o rodzinie, powieści erotycznej oraz dziennika pisarza. Opowiada ona w swej zasadniczej części o Rodzicach – szczęśliwej parze lekarzy, którzy w latach tuż przed drugą wojną światową eksperymentują z medycznymi zastosowaniami praktyk seksualnych. Jak niezważanie na obyczajowe normy i erotyczna odwaga cechujące działania postaci szokują postronnych mieszkańców miasta w tekście, tak szczegółowe opisy tych procedur do dziś mogą zaskakiwać czytelnika – zwłaszcza po przyjęciu przez niego autofikcyjnego trybu lektury, czego nie sposób uniknąć, znając poprzednie dzieła pisarza. Czynnikiem potęgującym ów prowokacyjny efekt jest bowiem odczytywany w tym kontekście stosunek bliskiego pokrewieństwa. Dość oczywisty fakt, że niemożliwe jest udowodnienie więzów krwi między pisarzem a bohaterem literackim, potęguje tylko wrażenie paradoksalności autofikcji. Mimo wykorzystania narracji trzecioosobowej – także, co nietypowe, w dzienniku obejmującym jedną czwartą utworu – można *Rzecz o...* uznać za autofikcję w sensie genologicznym. Na taką perspektywę wpływ ma nie tylko jej umiejscowienie w autobiograficznym ciągu narracyjnym, ale przede wszystkim licznie przywoływane fakty wskazujące jednoznacznie na tożsamość podmiotu „on” z autorem empirycznym. Dodatkowo zaimiek „moich” użyty w tytule można odczytywać w związku z narracją trzecioosobową jako paradoksalny sygnał autorskiej autoreferencjalności. Takie niekonwencjonalne połączenie zaimka dzierżawczego w pierwszej osobie z trzecioosobową narracją wymusza na czytelniku lekturę na pograniczu obu paktów (powieściowego i autobiograficznego). Także *Kartki z „Dziennika”* noszą ślady daleko posuniętej fikcjonalizacji (np. każdy z zapisków ma nadany własny tytuł). Zawierają one wiele meta-tekstualnych dociekań, nie tylko o pisaniu *Rzeczy o...*, ale także o samej pojemności formy dziennikowej. Przywoływanie tytułów rzeczywistych wierszy Czcibora-Piotrowskiego, daty urodzin (30 listopada) i innych faktów biograficznych wzmacnia wrażenie autentyczności, choć nigdzie nie pada nawet imię Andrzej.

Rzecz o moich swowolnych rodzicach to autofikcja samoświadoma, umiejętnie manipulująca napięciami między autentycznością a fikcją, między zmyśleniem a niezmyśleniem – niepozwalająca na niepożądaną inwazję autofikcyjnego „ja” w społeczny wizerunek empirycznego autora. Wydaje się, że pod koniec życia autor, który wpadł w pułapkę autobiograficznego trybu lektury swojej twórczości, znalazł z niej ucieczkę. Na ironię zakrawa fakt, że ten ostateczny argument w grze Czcibora-Piotrowskiego z czytelnikiem nie ujrzał światła dziennego, pozostając do tej pory komunikatem potencjalnym.

³⁴Czcibor-Piotrowski, *Straszne dni*, 233.

Autofikcja ujawnia, jak bardzo skomplikowanym procesem może być pisanie o sobie. Od samego początku jest ono uwikłane w komunikację literacką, która nie zaczyna się z chwilą opublikowania danego tekstu. Warunki i możliwości jej zaistnienia funkcjonują jako zestaw dyspozycji, które pisarz musi brać pod uwagę, powołując dzieło do życia. Próbując programować odbiór, może on także kierować do czytelników własne dyrektywy, a ci z kolei też nie pozostają bez wpływu na przebieg dalszego dialogu. Ich reakcje na tak wrażliwą materię, jaką jest kreowany przez pisarza obraz siebie, mogą przekierowywać jego twórczość na nowe tory. Ślady zawahań, dylematów i konfliktów widoczne są nie tylko w oficjalnym obiegu, ale także w zbiorach znajdujących się w archiwum (jeśli nie tam przede wszystkim) – nawet o tak nieznaczących rozmiarach jak archiwum Czcibora-Piotrowskiego. Bez nich niepełny byłby obraz paratekstu towarzyszącego analizowanej twórczości, nie wiedzielibyśmy o *Rzeczy o moich swobodnych rodzicach*, która wieńczy autofikcyjny projekt pisarza, a zarazem wywraca go na nice. Zmiana obranej poetyki w *Strasznych dniach* mogłaby się wydawać tylko chwilowym odstępstwem od przyjętego modelu. Lektura ostatniego dużego, nieopublikowanego, utworu autora *Nigdy dość. Mirakli* udowadnia natomiast, że był to celowy, świadomy krok ku jego kompletnemu przekształceniu.

Autofikcyjne „ja”, wraz z lekturą poszczególnych tekstów, paratekstów i przed-tekstów, z samej swej natury niestabilne, podlega działaniu coraz to nowych sił – kolejnym aktom zmagania, poruszenia, zakwestionowania. Tracimy wtedy na pewności co do wiarygodności opisywanych faktów, w zamian jednak zyskujemy dostęp do prawdy podmiotu, który jest w pełni świadomy swojego kłopotliwego uwikłania w tekst, nie ukrywa go przed czytelnikiem, ale przeciwnie – eksponuje zmagania z własną kondycją jako jednostki, która podjęła ryzyko pisania o sobie. Gdyby spróbować krótko nazwać tę właściwość autofikcji, można by użyć oksymoronicznej formuły „ukrytej szczerości” – ukrytej także w archiwach.

Bibliografia

- Czycibor-Piotrowski, Andrzej. *Cud w Esfahanie*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001.
- – –. „Moje heretyckie spojrzenie”. Rozm. przepr. Grzegorz Leszczyński. *Guliwer. Czasopismo o książce dla dziecka* 3 (2001): 26–30.
- – –. *Rzeczy nienasycone*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1999.
- – –. „Skłonność do skoków na łeb”. Rozm. przepr. Dorota Wodecka. *Duży Format* 34 (2011): 12–16.
- – –. *Straszne dni*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, 2008.
- Czyżak, Agnieszka. „Autofikcja”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2020): 93–98.
- Dawidowicz-Chymkowska, Olga. *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*. Warszawa: IBL PAN, 2007.
- Doubrovsky, Serge. „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Rozm. przepr. Anna Turczyn. *Teksty Drugie* 5 (2005): 201–212.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Tłum. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hanczakowski, Allira. „Uncovering the Unwritten. A Paratextual Analysis of Autofiction”. W: *Autofiction, Emotions, and Humour*, red. Alexandra Effe, Arnaud Schmitt, 119–136. London: Routledge, 2023.
- Jeziorska-Haładaj, Joanna. *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2013.
- Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Madejski, Jerzy. *Deformacje biografii*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004.
- Menn, Ricarda, Schuh Melissa. „The Autofictional in Serial, Literary Works”. W: *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, red. Alexandra Effe, Hannie Lawlor, 101–118. Cham: Springer International Publishing AG, 2022.
- Pięta, Iwona. „Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po 1989 roku”. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. Aleksander Głowczewski, Maciej Wróblewski, 61–72. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007.
- Turczyn, Anna. „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”. *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 204–211.
- Wołk, Marcin. „Autobiografizm i cykliczność”. W: *Cykl i powieść*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Katarzyna Sokołowska, 19–35. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004.

SŁOWA KLUCZOWE:

PARATEKST

autofikcja

podmiot

ABSTRAKT:

Artykuł podejmuje refleksję o autofikcji jako gatunku paradoksalnym. Po przybliżeniu problemów definicyjnych autor analizuje literacki projekt Andrzeja Czibora-Piotrowskiego, skupiając się na trzech możliwych poszerzeniach interpretacji tekstów autofikcyjnych o nowe konteksty: o kategorię seryjności, o bruliony i nieopublikowane utwory znajdujące się w archiwum oraz o paratekst. Opisuje także podmiot autofikcji jako „ja”, którego główną cechą jest niestabilność, w przeciwieństwie do podmiotowości konstruowanej w tradycyjnej autobiografii. Ma to swoje źródło między innymi w sposobie funkcjonowania autofikcji w literackiej komunikacji.

Andrzej Czcibor-Piotrowski

archiwum

SERYJNOŚĆ

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Zydor (ur. 1992) – magistrant na kierunku filologia polska na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pisze pracę dyplomową o androgynii w prozie Andrzeja Czci-bora-Piotrowskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się głównie wokół seksualności w literaturze, krytyki genetycznej oraz literatury chłopskiej (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Stanisława Piętaka).