



ANETA WIELGOSZ\*

Katedra Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego

## Autofikcja we współczesnym komiksie włoskim. Przypadek Toffola i Gipiego

### Streszczenie

W artykule przeanalizowane zostają dwa dzieła będące przykładem autofikcji we współczesnym włoskim komiksie: *Pasolini* Davidego Toffola z 2012 roku i *La Mia Vita Disegnata Male (LMVDM)* Gipiego. W komiksach autor zawsze musi narysować siebie samego, stworzyć swój „awatar graficzny”, a – co za tym idzie – komiksowe autobiografie rzadko dążą do realizmu, a reprezentacja nierozłącznie wiąże się w nich z manipulacją.

Gipi w *LMVDM* decyduje się na opowiedzenie dwóch paralelnych historii, używając dla każdej nich zupełnie odmiennego stylu graficznego. *Pasolini* Davidego Toffola opowiada o wielokrotnych spotkaniach dwóch postaci, które ze względu na czas życia nie mogły nigdy się zetknąć: sobie samym i słynnym włoskim pisarzu i reżyserze Pierze Paolu Pasolinim. Jest to kolejny przykład zacierania granicy między fikcją a rzeczywistością.

W powieści graficznej kwestię prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa wydarzeń komplikuje fakt, że postać autora/bohatera/narratora jest przedstawiona poprzez rysunek, który sam w sobie oddala to medium od pozorów realistycznej reprezentacji. Dodatkowo, autorzy komiksów autobiograficznych omawianych w tym artykule decydują się na granie różnymi stylami graficznymi w celu dalszego zacierania granicy między fikcją a rzeczywistością.

### Słowa kluczowe

powieść graficzna, autofikcja, komiks autobiograficzny

---

\* Kontakt z autorką: aneta.agnieszka.wielgosz@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6189-6184.

Autofikcja, termin stworzony przez francuskiego pisarza Serge'a Doubrovsky'ego, po raz pierwszy użyty w powieści *Fils* [Syn] z 1977 roku<sup>1</sup>, doczekał się rozmaitych interpretacji i definicji. W niniejszym artykule pojęciem tym będę się posługiwała zgodnie z wąską definicją, zaproponowaną przez włoskiego badacza literatury współczesnej Raffaele'a Donnarumme w jego książce *Ipermodernità* [Hipernowoczesność]:

Wyjaśniam od razu, że pod pojęciem autofikcji rozumiem wyłącznie narrację, w której – tak jak w autobiografii – autor, narrator i główny bohater to ta sama osoba, ale zarazem – tak jak w powieści – główny bohater robi to, czego autor nigdy nie zrobił, a wydarzenia rozpoznawalne jako takie, które rzeczywiście miały miejsce, mieszają się z wydarzeniami rozpoznawalnymi jako takie, które nigdy się nie wydarzyły<sup>2</sup>.

Autofikcjami zajmowali się także polscy literaturoznawcy, między innymi Anna Turczyn, która w swoim artykule z 2007 roku (wspomina w nim również o komiksowych autofikcjach) podjęła próbę zdefiniowania tego terminu przy użyciu narzędzi psychoanalizy lacanowskiej. Ważna jest tu różnica między autofikcją a autobiografią: autobiografia odtwarza spójne „ja”, autofikcja natomiast dąży do rozszczepienia tegoż „ja” poprzez połączenie autora, narratora i bohatera – postrzeganych jako jedność – z pojęciem fikcji<sup>3</sup>. A zatem autofikcja według Turczyn „jest umiejscowieniem ściśle autobiograficznego Ja, jako bytu językowego, który rozgrywa się poza rzeczywistym czasem i przestrzenią i który swoje istnienie określa w nieświadomości”<sup>4</sup>.

Wiele powieści współczesnych włoskich autorów, szczególnie tych, którzy związani są z nurtem NIE (New Italian Epic)<sup>5</sup>, można traktować jak autofikcje. Warto wymienić szczególnie *Sappiano le mie parole di sangue* [Myśli me będą krwawe] Babsi Jones.

<sup>1</sup> Serge Dubrovsky, *Fils* (Paris: Éditions Galilée, 1977).

<sup>2</sup> Raffaele Donnarumma, *L'ipermodernità* (Bologna: Il Mulino, 2014), 130.

<sup>3</sup> Anna Turczyn, „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie*, 1–2 (2007), 205.

<sup>4</sup> Tamże, 210.

<sup>5</sup> New Italian Epic (NIE) to termin stworzony przez pisarza i krytyka Wu Ming 1, członka kolektywu Wu Ming. Określa zbiór utworów prozatorskich, zwłaszcza powieści, które powstały we Włoszech w latach 1993–2008. Ich cechy wyróżniające to: odrzucenie postmodernistycznego dystansu i ironii; eksperymentowanie z różnymi punktami widzenia; połączenie skomplikowanej narracji z inspiracjami popkulturowymi; tworzenie historii alternatywnej; eksperymenty językowe; przekraczanie granic gatunków literackich. W Polsce najpopularniejszymi autorami, których utwory zalicza się do nurtu NIE są Roberto Saviano i Helena Janeczek.

Bohaterką tej quasi-powieści<sup>6</sup> jest dziennikarka, która nazywa się tak samo jak autorka. Zostaje uwięziona w Mitrowicy (obecnie Kosowo) w czasie wojny domowej i stamtąd pisze listy do tajemniczego „dyrektora”. Losy tej kobiety są nieco podobne do wydarzeń z życia Babsi Jones, która pracowała na Bałkanach jako dziennikarka. Autorka sama wyznaje: „Co piszę, fikcję czy prawdę, *fiction* czy *fact*? Nie wiem”<sup>7</sup>. Powieść pod wieloma względami przypomina współczesne autofikcyjne powieści graficzne, o których mowa poniżej. Podobnie jak tamte utwory można by ją zaliczyć do nurtu literatury zaangażowanej, a ponadto w jednym i drugim przypadku autorzy-bohaterzy okazują się bezsilni wobec świata.

Dzięki swojej graficzno-tekstowej strukturze komiks wydaje się medium szczególnie dobrze nadającym się do opowiadania autofikcyjnych historii. Franco Minganti zauważa, że każda komiksowa autobiografia jest w pewnej mierze autofikcyjna, gdyż autor musi siebie nie tylko opisać, lecz także narysować (lub przedstawić w innej formie wizualnej). Postać zostaje najczęściej zwizualizowana w charakterystycznym dla autora stylu, w jakiś sposób przekształcona, a zatem znika iluzja obiektywności:

Zresztą, nie będąc – nie mogąc być – historią opowiadaną w momencie, w którym się zdarza, autobiografia graficzna jest naznaczona obsesją podwójności, a jej najbardziej oczywistym przejawem jest „awatar autobiograficzny”, jak nazywa to Whitlock, czyli narysowana postać, w której autor portretuje siebie<sup>8</sup>.

Powieść graficzna z kolei – a z nimi mamy tutaj do czynienia – była powiązana z autobiografią właściwie od początku istnienia gatunku. Już w dziełach prekursorskich, takich jak *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* [Binky Brown spotyka Najświętszą Marię Pannę] Justina Greena<sup>9</sup> czy *Umowa z Bogiem* Willa Eisnera<sup>10</sup>, pojawiają się osobiste wątki. Dostrzec je można także w tekstach uważanych już powszechnie za klasyki gatunku: *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana<sup>11</sup> to w równej mierze dzieło historyczne, co autobiograficzne, a *Persepolis* Marjane Satrapi<sup>12</sup> trudno nazwać inaczej niż komiksową autobiografią.

---

<sup>6</sup> Tak (w oryginale „quasiromanzo”) określała ją sama autorka.

<sup>7</sup> Babsi Jones, *Sappiano le mie parole di sangue* (Segrate: Rizzoli, 2007), 9.

<sup>8</sup> Franco Minganti, „Flirtando con il cinema, tra ghost worlds & American splendors”, w: *Bande à part: graphic novel, fumetto e letteratura*, red. Sara Colaone, Lucia Quaquarelli (Milano: Morellini editore, 2016), 150.

<sup>9</sup> Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Wirgin* (Berkeley: Last-Gasp Eco-Funnies, 1972).

<sup>10</sup> Will Eisner, *Umowa z Bogiem – trylogia. Życie na Dropsie Avenue*, tłum. Jacek Drewnowski (Warszawa: Egmont Polska, 2017).

<sup>11</sup> Art Spiegelman, *Maus. Powieść ocalałego* (Kraków: Post, 2001).

<sup>12</sup> Marjane Satrapi, *Persepolis*, tłum. Wojciech Nowicki (Kraków: Post, 2006).

We Włoszech prekursorem komiksu autobiograficznego był Andrea Pazienza, rysownik tworzący w Bolonii w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W swoich najbardziej osobistych dziełach *Le straordinarie avventure di Pentothal* [Niezwykłe przygody Pentothala]<sup>15</sup> i *Gli ultimi giorni di Pompeo* [Ostatnie dni Pompea]<sup>14</sup> przedstawia, często z ironią, bolońskie środowisko artystyczne skupione wokół czasopisma komiksowego „Linus”, wydziału DAMS Uniwersytetu w Bolonii (Dipartimento Arte, Musica e Spettacolo; Wydział Badań nad Sztuką, Muzyką i Widowiskami) i Szkoły Komiksu i Grafiki Zio Feininger.

Pazienza pracował nad cyklem o Pentothalu jako student Uniwersytetu w Bolonii i uczestnik kontestacyjnego studenckiego Ruchu ‘77<sup>15</sup>. Komiks stanowi socjologiczny opis tamtych czasów, a jego główny bohater, wyraźnie wzorowany na samym autorze, jest również człowiekiem swojej epoki: chłopakiem, którzy dzięki nowemu prawu ułatwiającemu wstęp na wyższe uczelnie, mógł przyjechać z Południa do jednego z najbardziej znanych ośrodków uniwersyteckich na północy Włoch, a tam odkrył świat polityki, kultury alternatywnej i narkotyków. Pazienza pisał *Pentothala* przez cztery lata i zdarzało się, że modyfikował treść komiksu pod wpływem bieżących wydarzeń i związanych z nimi odczuć oraz przemyśleń, jak gdyby pisał kronikę.

Pazienza powrócił do wątków autobiograficznych w swoim ostatnim komiksie *Gli ultimi giorni di Pompeo*. Jak przyznał w posłowniu, Pompeo to nieco starsza wersja Pentothala<sup>16</sup>. Komiks opowiada przede wszystkim o uzależnieniu od narkotyków, nałogu, z którym autor zmagał się w latach osiemdziesiątych, czyli w czasie powstawania utworu, i który w końcu przyczynił się do jego śmierci. Uzależnienie od heroiny nie jest oczywiście jedynym elementem kreacji bohatera, który pozwala utożsamiać go z autorem. W *Ostatnich dniach* pojawia się wiele takich kwestii. W jednym z tomów główny bohater znajduje w swoim mieszkaniu walizeczkę pozostawioną przez Igorta. Igort, również znany rysownik, był w latach siedemdziesiątych bliskim przyjacielem Pazienzy. W innym miejscu Pompeo uczy komiksu w szkole (od 1983 roku Pazienza prowadził zajęcia z rysunku komiksowego w szkole Zio Feininger), ale potrafi zapamiętać imię wyłącznie jednego ze słuchaczy, Enrika – to imię ojca Pompea,

<sup>15</sup> Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal* (Bologna: Coconino Press, 2018).

<sup>14</sup> Andrea Pazienza, *Gli ultimi giorni di Pompeo* (Montepulciano: Editori del Grifo, 1997).

<sup>15</sup> Ruch ‘77 (Movimento del 77) to polityczny ruch kontestacyjny, organizowany przez lewicę pozaparlamentarną, przede wszystkim przez organizacje studenckie i robotnicze, które powstały w latach sześćdziesiątych i brały udział w wydarzeniach 1968 roku. Najbardziej tragiczne wydarzenia związane z działalnością ruchu miały miejsce w Bolonii, gdzie po zastrzeleniu przez policję studenta Francesca Lorusa wybuchły zamieszki. Z ruchem było związanych wielu artystów, spośród rysowników komiksowych warto wymienić tych związanych z powstałym w czerwcu 1977 roku czasopismem „Cannibale”: Stefana Tamburini, Massima Mattioli i Filippa Scòzzarię. W piśmie publikował także Andrea Pazienza.

<sup>16</sup> Pazienza, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, 124.

a także ojca Pazienny, malarza akwarelisty. Jak zauważa Daniele Barbieri, najbardziej znany włoski badacz omawianej tu odmiany tekstów<sup>17</sup>, trudno mimo to potraktować głównego bohatera komiksu jako proste odzwierciedlenie autora, przede wszystkim ze względu na samobójczą śmierć Pompea. Możemy widzieć w nim karykaturalną hiperbolę Pazienny bądź „Pazienny możliwego”, który pokazuje, jak autora postrzega swoje dalsze życie: „Możemy myśleć o Pompeo jako o Andrei możliwym, dzięki któremu prawdopodobna śmierć Pazienny została przeniesiona na papier i dokonana w bezkrwawy, wyłącznie literacki sposób”<sup>18</sup>.

We współczesnym komiksie, zarówno europejskim, jak i amerykańskim, autofikcja staje się coraz bardziej popularna. Jan Baetens wśród autorów, których dzieła można zaliczyć do tej odmiany tekstów, wymienia amerykańskiego rysownika Craiga Thompsona, Belgijkę Dominique Goblet i Francuza Davida B.<sup>19</sup> *La mia vita disegnata male (LMVDM)* [Moje życie źle narysowane] Gipiego<sup>20</sup> i *Pasolini Davide Toffola*<sup>21</sup>, dwóch współczesnych włoskich rysowników, też wpisują się w tę konwencję. Analizując ich teksty, chciałabym pokazać, jak w komiksie autobiograficznym reprezentacja nierozłącznie wiąże się z manipulacją, a co za tym idzie, jak te powieści graficzne zbliżają się do literatury autofikcyjnej.

Gipi (Gian Alfonso Pacinotti) jest jednym z najbardziej znanych i cenionych włoskich rysowników. Jego *unastoria*<sup>22</sup> z 2013 roku to pierwsza w historii powieść graficzna nominowana do najważniejszej włoskiej nagrody literackiej Premio Strega. Rysownik bardzo często podejmuje w swoich dziełach wątki autobiograficzne. Jednym z najważniejszych utworów jest właśnie *La mia vita disegnata male* z 2008 roku. Ta utrzymana w gorzkim tonie tragikomiczna i ironiczna opowieść ma wiele cech autofikcji. Głównym bohaterem i narratorem jest sam autor. Rysownik, dotychczas znany z wysokiej jakości akwarel, decyduje się zilustrować historię swojej choroby psychicznej i fizycznych przypadłości, a także trudnej młodości

---

<sup>17</sup> Badacz komiksu Daniele Barbieri wykorzystuje teorię Leonarda B. Meyera dotyczącą muzyki, która zakłada, że znaczenie utworu muzycznego polega przede wszystkim na *embodied meaning*, czyli potencjalnym ciągu dalszym, który słuchacz przewiduje i to właśnie zadowolenie lub niezadowolenie z rzeczywistego ciągu dalszego wywołuje emocje u słuchaczy. Barbieri odnosi tę koncepcję do innych utworów sekwencyjnych, przede wszystkim właśnie do komiksu. Kolejnym kluczowym pojęciem w jego teorii są rytmy, czyli powtarzające się elementy tekstu, które sprawiają, że odbiorcy mają konkretne oczekiwania.

<sup>18</sup> Daniele Barbieri, „Lo straniamento e il DAMS, Pompeo e Andrea”, *Fumettologica*, dostęp 16.05.2016, <http://www.fumettologica.it/2016/05/andrea-pazienna-pompeo-dams/>.

<sup>19</sup> Jan Baetens, „Dominique Goblet. The List Principle and the Meaning of Form”, w: *Graphic subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, red. Michael B. Chaney (Madison: The University of Wisconsin Press, 2011), 77–78.

<sup>20</sup> Gipi, *La mia vita disegnata male* (Bologna: Coconino Press, 2016).

<sup>21</sup> Davide Toffolo, *Pasolini* (Bologna: Coconino Press, 2005).

<sup>22</sup> Gipi, *unastoria* (Bologna: Coconino Press, 2013).

i nieudanej próby rzucenia palenia (we włoskiej literaturze wykorzystanie tego motywu odsyła jednoznacznie do powieści Itala Sveva *Zeno Cosini*<sup>23</sup>, posługując się niedbałymi, czasami wręcz mało czytelnymi szkicami ołówkiem. Stąd właśnie „życie źle narysowane”. Jak zauważa Franco Minganti:

Można powiedzieć, że nawet niezwykle, nierealistyczne i ekspresjonistyczne rysunki mogą współistnieć ze ściśle rzeczywistą opowieścią z własnego życia. Wynikająca z tego ironia zapewnia autentyczność, bardziej jednak emocjonalną niż literacką: autentyczność terażniejszości w dialogu z przeszłością<sup>24</sup>.

Do autoironii przenikającej całą powieść Gipiego niewątpliwie bardziej pasują te „brzydkie” szkice niż charakterystyczne dla jego twórczości akwarele.

Równolegle do tej autobiograficznej opowieści narrator prowadzi jeszcze jedną historię, mogącą być zarówno marzeniem, jak i snem. To wizja, w której on sam nie jest ani zagubionym nastolatkiem, ani sfrustrowanym artystą, lecz poetą uwięzionym na statku piratów zombie. W końcu kapitan daruje mu życie, pod jednym wszakże warunkiem (odsyłającym z kolei do *Baśni tysiąca i jednej nocy*): musi zabawiać załogę wymyślonymi historiami. Ta opowieść nie jest już „źle narysowana”, jak opowieść o życiu Gipiego, ale namalowana akwarelami w łatwo rozpoznawalnym stylu autora. Podobnie jak w powieściach wykorzystujących konwencję autofikcji, wątki autobiograficzne splatają się tu z fikcyjnymi. Gipi, którego znamy z części „źle narysowanej”, rozwiązuje swoje problemy dzięki medycynie i psychologii, a w opowieści o piratach pojawia się wiara w ocalającą moc sztuki. Ta kwestia często powraca w twórczości pizańskiego autora, znajdzie się ponownie między innymi w *unastoria*.

W swojej autobiografii Gipi doskonale posługuje się konwencją szczerości. Opowiada o eksperymentach z narkotykami, problemach z impotencją, ciężkiej, zakaźnej chorobie, depresji, a przede wszystkim o traumie z dzieciństwa: byciu świadkiem próby gwałtu na jego siostrze. Jak zauważa Laura Scarpa w swojej analizie francuskich autobiografii komiksowych, w tego typu tekstach autorzy często skupiają się na ciele i cielesności: „To ciało jest pokazywane i opowiadane, seksualność, skóra, fizyczność i swoistość, do której przedstawienia potrzebne są szczegóły”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Italo Svevo, *Zeno Cosini*, tłum. Zofia Ernstowa (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966).

<sup>24</sup> Minganti, *Flirtando*, 150.

<sup>25</sup> Laura Scarpa, „Il fumetto e la vita attorno”, w: *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*, red. Mario Allegri, Claudio Gallo (Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008), 221.

Problemy i kompleksy, z którymi zmagają się Gipi, w komiksie są często personifikowane w fikcyjnych postaciach, istniejących tylko w umyśle bohatera/narratora/autora. Najważniejszą z nich jest „l'uomo dal buio”, czyli „człowiek z ciemności”: uosobienie traumy związanej z gwałtem, ale też odrzuconej ze względu na tę traumę męskości głównego bohatera. Poza tymi postaciami w autobiograficznej („źle narysowanej”) części komiksu pojawiają się inne elementy wyraźnie fikcyjne, między innymi ze względu na nieprawdopodobieństwo. Przykładem może być niespodziewana nocna wizyta urologa, doktora Centrolucego, w mieszkaniu Gipiego. Lekarz okazuje się w trakcie wizyty niespełnionym psychoanalitykiem i zamiast badania urologicznego przeprowadza sesję psychoterapeutyczną. Jest to jedno z tych wydarzeń, które czytelnik jasno rozpoznaje jako fikcyjne wyolbrzymienie rzeczywistych (lub przynajmniej prawdopodobnych) wydarzeń. Bardzo prawdopodobna jest wizyta u urologa, który minął się z powołaniem, dużo mniej odwiedziny w nocy w mieszkaniu pacjenta. Gipi podkreśla groteskowy charakter tej sceny w rysunku, nadając lekarzowi rysy twarzy Sigmunda Freuda. Autor wplata w opowieść także wspomnienia narkotycznych wizji z młodości. W jednej z nich na przykład zamienia się w Myszkę Miki, a kiedy mówi o tym swojemu przyjacielowi, ten ucieka, ponieważ boi się gryzoni. Tego typu historie z jednej strony przydają komiksowi komizmu, a z drugiej budują oniryczną atmosferę.

Komizm pojawia się także w warstwie graficznej. Po scenie wizyty u urologa narrator/bohater informuje, że otrzymał receptę na maść, a pod spodem znajduje się tubka z nazwą „Inutilen”, czyli „Bezużyteczny”. A w pewnym momencie Gipi wyznaje: „Z tragedii zawsze powinniśmy się śmiać”<sup>26</sup>.

Właśnie dzięki połączeniu elementów autobiograficznych z fikcyjnymi, a także snami i wizjami, artyście udaje się stworzyć dzieło tragikomiczne i zarazem oniryczne. Takie połączenie bardzo często występuje w komiksowych autobiografiach oraz dziełach autofikcyjnych. Podobne utwory nierzadko opowiadają o traumie i jej przepracowywaniu, a zarówno komizm, jak i oniryzm – czy ogólnie odrealnienie – pozwalają nabrać dystansu do tragicznych wydarzeń. Przykłady zastosowania tego zabiegu w powieściach graficznych jest wiele. Art Spiegelman w *Mausie* portretuje poszczególne nacje jako zwierzęta (nawiązując do *Folwarku zwierzęcego* George'a Orwella), a także groteskowo wyolbrzymia nawyki swojego ojca, snującego opowieść o Zagładzie. Alison Bechdel w komiksie *Fun Home*, który zresztą nosi podtytuł *Tragikomiks rodzinny*<sup>27</sup> przedstawia swoje trudne dzieciństwo, reakcję rodziny na ujawnienie, że jest lesbijką, i relację z ojcem, który był gejem, choć nigdy nie dokonał *coming outu*. Autorka

<sup>26</sup> Gipi, *LMVDM: La mia vita disegnata male*, s. 85.

<sup>27</sup> Alison Bechdel, *Fun home. Tragikomiks rodzinny*, tłum. Wojciech Szot, Sebastian Buła (Warszawa: Timof i cisi współnicy – Abiekt.pl, 2009).

cytuje listy i pamiętnik jej ojca, ale punkt widzenia narratorki zostaje odrealniony przez przedstawienie wydarzeń w sposób hiperbolizujący, charakterystyczny dla dziecka (jak na przykład mroczna atmosfera domu), a następnie komiczny, dzięki wprowadzeniu spojrzenia ironizującej i dostrzegającej elementy groteski w życiu rodzinnym nastolatki. We Włoszech prekursorem takiego podejścia do autobiografii był Andrea Pazienza, a obecnie można je spotkać w pracach Zerocalcarego, najlepiej sprzedającego się włoskiego autora, który nawet do tragicznych historii wprowadza elementy nadającego dystans komizmu poprzez liczne nawiązania do popkultury.

Warto zauważyć, że Gipi odsłania przed czytelnikiem także techniczną stronę pracy nad komiksem i pokazuje sposoby manipulowania rzeczywistością. Wyznaje na przykład: „Napiisałem «pierwszy lekarz», «drugi lekarz», ale kłamałem. Dla celów literackich. Lekarzy było tak naprawdę dużo więcej.”<sup>28</sup>. Autor jest świadomy literackości pisanej niejako dla siebie autobiografii, która przecież kierowana jest do czytelnika.

Pisze o tym między innymi Małgorzata Czermińska. Analizując dzienniki polskich pisarzy, stwierdza, że każdy tekst autobiograficzny (dziennik, wspomnienia, autobiografia) jest zawieszony między trzema wierzchołkami „trójkąta autobiograficznego”, które nazywa „świadectwem, wyzwaniem i wyznaniem”. Świadectwo jest relacją pisaną z pozycji świadka, w której „w centrum tekstu znajduje się to, co przedstawione, natomiast zarówno narrator, jak odbiorca sytuują się gdzieś w tle”. Wyznanie z kolei skupia się na narratorze (w przypadku gatunków autobiograficznych jest on tożsamy z bohaterem i z autorem) i na jego przeżyciach wewnętrznych, nierzadko jest formą samopoznania, autokreacji i autoterapii. Ostatnia z postaw autobiograficznych to wyzwanie, czyli zwrot ku czytelnikowi i świadome podkreślanie jego roli w autobiograficznym utworze literackim<sup>29</sup>.

Powieść graficzna *La mia vita disegnata male* sytuowałaby się pomiędzy wyznaniem a wyzwaniem. Gipi skupia się na swoich przeżyciach i emocjach, a pisanie o traumatycznych wydarzeniach niewątpliwie ma dla niego wymiar autoterapeutyczny. Skupia się jednak także na samym procesie pisania i rysowania, pojawiają się również bezpośrednie zwroty do czytelnika. Samo medium komiksu, ze względu na swoją wizualność, ale przede wszystkim poprzez sposób, w jaki funkcjonuje w kulturze, zakłada obecność odbiorcy i podkreśla jego znaczenie. Współcześnie komiksy rzadko są niedostępne dla szerszej grupy czytelników. Gdyby Gipi na etapie tworzenia *LMVDM* nie był uznanym autorem, jego dzieło zostałoby prawdopodobnie opublikowane w Internecie lub na łamach jednego z czasopism tematycznych. To

---

<sup>28</sup> Gipi, *LMVDM*, 66.

<sup>29</sup> Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2000), 21–24.



właśnie obecność odbiorcy wyznacza cechy charakterystyczne dzieła: szczerść, która niewątpliwie może zaciekawiać czytelnika, a także o wykorzystanie kategorii komizmu i groteski.

Opisując i rysując, jak wskazywałby tytuł, swoje własne życie, Gipi jednocześnie dokonuje manipulacji na wielu poziomach, co zbliża ten utwór do prozy autofikcyjnej. Jak mówi, za Whitlock, cytowany wyżej Minganti, Gipi – podobnie jak inni twórcy autobiograficznych i autofikcyjnych opowieści – posługuje się awatarem, czyli graficznym przedstawieniem samego siebie (warto przy tym zauważyć, że sam fakt, iż autor jest przedstawiony za pomocą rysunku, a nie na przykład fotografii, jest już dla czytelnika znakiem manipulacji i oddala komiks od tradycyjnej biografii). Co więcej, awatar nie jest narysowany realistycznie, a rysownik wprowadza do swej powieści graficznej wymiar autofikcyjny poprzez zastosowanie elementów komiksu gatunkowego.

Davide Toffolo jest jednym z najbardziej znanych włoskich rysowników, a zarazem wokalistą zespołu rockowego Tre Allegri Ragazzi Morti, na którego występach muzyka łączy się z elementami performance'u i sztuk wizualnych. *Pasolini*, komiks z 2002 roku, jest opowieścią o spotkaniach i wywiadach z osobą podającą się za zmarłego w 1975 roku włoskiego poetę, reżysera, powieściopisarza i eseistę Piera Paola Pasoliniego. Drugim bohaterem jest sam Davide Toffolo. Rysownik daje czytelnikowi wiele wskazówek, które pozwalają utożsamić bohatera z twórcą. Łatwo zauważyć fizyczne podobieństwo na czarno-białych, realistycznych rysunkach, mężczyzna przeprowadzający wywiad ma na imię Davide, tak samo jak rysownik, a w adresie mailowym używa aliasu „El Tofo”, czyli pseudonimu artystycznego twórcy. Wymienionych zostaje także kilka faktów z życia autora, na przykład to, że mieszka w Pordenone i studiował w Bolonii. Włoski czytelnik, najczęściej także słuchający muzyki Toffola, bez trudu rozpoznaje rysownika w tym bohaterze. Warto dodać, że w kolejnym autofikcyjnym komiksie, *Graphic Novel is Dead* [Powieść graficzna umarła]<sup>30</sup> z 2014 roku, również występuje Davide – jako autor, narrator i główny bohater – i także w tym dziele Toffolo rozmawia ze swoimi zmarłymi autorytetami: Pasolinim, wspomnianym wyżej rysownikiem Andrea Pazienza (którego poznał swego czasu w Bolonii) oraz Andym Kaufmanem, najsłynniejszym komikiem lat osiemdziesiątych. W swoich występach scenicznych Toffolo inspirował się jego surrealistycznym humorem, często wykorzystywanym po to, by zdezorientować publiczność.

Bohaterowie *Pasoliniego* niewątpliwie są wzorowani na prawdziwych postaciach. Prawdziwe są również miejsca związane z życiem Pasoliniego (a niektóre również z życiem autora powieści graficznej): rodzinne Friuli, Bolonia, gdzie obaj – Pasolini i Toffolo – studiowali, Rzym, gdzie włoski reżyser mieszkał i tworzył, Ostia, nadmorskie miasteczko niedaleko stolicy,

---

<sup>30</sup> Davide Toffolo, *Graphic Novel is Dead* (Roma: Rizzoli Rizard, 2014).

w którym został zamordowany, oraz Etna, jego ulubiony plan filmowy. Wulkan pojawia się w *Ewangelii według świętego Mateusza*, *Teoremacie*, *Chlewie* i *Opowieściach kanterberyjskich*.

O ile postać odzwierciedlająca autora jest bardzo mocno osadzona w rzeczywistości i można z łatwością zidentyfikować fakty z jego życia, o tyle nie zostaje rozstrzygnięta kwestia tożsamości drugiego z bohaterów, „pana Pasoliniego”, jak zwraca się do niego Davide. Z tego względu narrator konsekwentnie podtrzymuje rozróżnienie na postać i Pasoliniego, nazywanego po prostu „Pier Paolo Pasolini”. Wielokrotnie autor oraz jego przyjaciele i znajomi zastanawiają się nad tym, kim jest osoba podająca się za reżysera z Casarsy. Po pierwszym spotkaniu z nieznanym Toffolo dyskutuje o tym ze swoją partnerką:

Trochę się w tym gubię, Davide. Ten pan Pasolini o kim w końcu mówi, o sobie, czy o prawdziwym Pierze Paolu Pasolinim? I dlaczego robi coś takiego? Zastanawiałeś się nad tym?

– To dziwne, Paolo, opowiada o przeżyciach kogoś innego, a jest tak wiarygodny. Lubię go słuchać. (...)

– Dobrze, Davide, to kiedy mi przedstawisz tego twojego mitomana? Mówisz, że poznałeś kogoś, kto każe na siebie mówić Pasolini, i do tego się z nim spotykasz. Pakujesz się w kłopoty. Nie udawaj, że nic się nie dzieje. Sam rozumiesz, że to nie jest normalne. Zastanawiałeś się, kim tam naprawdę jest ten Pasolini?

– Myślę, że tworzy coś w rodzaju żywego dzieła sztuki. Naśladuje wzorowe życie. Myślę, że jest artystą<sup>31</sup>.

Kwestie wypowiedane przez postać Pasoliniego to cytaty z książek, filmów i wywiadów włoskiego artysty. Podkreśla to sam Toffolo: „Wszystko, co do tej powiedział mi pan Pasolini, zostało już gdzieś powiedziane lub napisane przez Piera Paola Pasoliniego”<sup>32</sup>. Na końcu pojawia się także bibliografia obejmująca eseje Pasoliniego i wywiady z reżyserem. Toffolo posługuje się między innymi fragmentami zbiorów esejów *Empirismo eretico* [Empiryzm heretycki] i *Scritti corsari* [Pisma korsarskie]<sup>33</sup>, biografią autorstwa Enza Siciliana *Vita di Pasolini* [Życie Pasoliniego] zbiorem listów *Pasolini. Vita attraverso le lettere* [Pasolini. Życie

<sup>31</sup> Toffolo, *Pasolini*, 32–34.

<sup>32</sup> Tamże, 46.

<sup>33</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano, Garzanti, 1972); Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano, Garzanti, 1975). Niektóre z tych esejów ukazały się po polsku w tomie: Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, tłum. Anna Mętrak, Izabela Napiórkowska, Mateusz Salwa, wybór i oprac. Mateusz Werner (Warszawa: Kronos, 2012).

w listach] i zbiorem rozmów z angielskim krytykiem Jonem Hallidayem *Pasolini su Pasolini* [Pasolini o Pasolinim]<sup>34</sup>.

Historia opowiedziana w komiksie jest niewątpliwie fikcyjna. Rysownik otrzymuje e-mail od osoby przedstawiającej się jako Pier Paolo Pasolini, w którym zawarta jest propozycja przeprowadzenia i nagrania serii wywiadów. Toffolo nigdy nie poznał artysty – urodził się w 1965 roku, a więc miał zaledwie dziesięć lat, kiedy Pasolini zginął tragicznie. Uderza jednak realizm rysunków, korespondujący z cytatami z dzieł włoskiego artysty i jego wypowiedziami.

Przedstawione w utworze postacie i miejsca na stworzonej przez Scotta McClouda i zaprezentowanej w jego rozprawie *Zrozumieć komiks* planszy rodzajów ikon w komiksie lokowałyby się bez wątplenia bliżej osi rzeczywistości niż osi języka, który McCloud uważa za najbardziej abstrakcyjną z ikon. Przypomnijmy, że zgodnie z typologią McClouda wszystkie znaki języka komiksu mieszczą się między trzema osiami: rzeczywistości, obrazu i sensu/języka<sup>35</sup>. Czytelnik z łatwością rozpoznaje Pasoliniego, Toffola, Casarsę, Bolonię, Rzym, jest to więc historia zmyślona, ale opowiedziana tak, jakby była prawdziwa, mimo niepewnej tożsamości jednego z głównych bohaterów. Styl rysunku jednak radykalnie zmienia się w ostatniej części komiksu, zatytułowanej *Etna*. Toffolo ma po raz ostatni spotkać się z panem Pasolinim, jednak niedługo po przybyciu na miejsce (tytułowa Etna) zdaje sobie sprawę, że pisarz nie przyjdzie, wraca więc do domu swojego sycylijskiego przyjaciela. Wyjaśnia wówczas, że kiedy się kładzie często miewa półsny, halucynacje, na podstawie których rysuje komiksy i pisze piosenki. Przedstawia wizje, w których pojawia się wychudzony pies z głową Pasoliniego. W następnej scenie ukazuje się twarz zamordowanego poety z Casarsy, stopniowo przeobrażająca się w twarz Toffola, a ostatnie kadry tej części przedstawiają ciało Pasoliniego, stopniowo rozczłonkowane przez kogoś nożem – później okazuje się, że ten nóż trzyma sam bohater-autor komiksu. Te zagadkowe sceny opowiadają o skomplikowanej relacji Toffola z Pasolinim: niezrozumieniu mimo równoczesnej identyfikacji. Toffolo wielokrotnie, na przykład w powieści *Graphic Novel is Dead*, przedstawiał reżysera, wykorzystując figurę ojca, a więc z jednej strony jako wzór, a z drugiej jako kogoś postać, z kim pozostaje się zawsze w konflikcie.

Ostatni kadr komiksu to zdjęcie Davidego Toffola stojącego na Etnie w maju 2002 roku – jak głosi podpis – a więc w czasie, kiedy powstawało dzieło. Fotografia przypomina o tym, że w *Pasolinim* fikcja miesza się z rzeczywistością, potwierdza, że bohatera należy utożsamiać

---

<sup>34</sup> Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* (Milano: Rizzoli, 1978); *Pasolini. Vita attraverso le lettere*, red. Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1994); Pier Paolo Pasolini, Jon Halliday, *Pasolini su Pasolini*, tłum. Cesare Salmaggi (Parma: Guanda, 2014).

<sup>35</sup> Scott McCloud, *Zrozumieć komiks*, tłum. Michał Błażejczyk (Warszawa: Kultura Gniewu, 2015), 52–53.

z autorem, a także iż przynajmniej częściowo jego podróż śladami artysty jest oparta na prawdziwych wydarzeniach. Użycie zdjęć w tekstach autobiograficznych ma długą historię, bywają też bardzo często wykorzystywane w powieściach graficznych związanych z gatunkami *non-fiction*, gdyż są odbierane jako „prawdziwsze” niż inne rodzaje obrazów. Píše o tym Linda Haverty Rugg: „Od czasu wynalezienia fotografia była uważana za prawdziwszą niż inne obrazy figuratywne (...). Przekonanie o rzetelności fotografii oparte jest na bezpośredniości przedstawienia”<sup>36</sup>.

Mimo że rysunki Toffola, w tym jego awatar graficzny, są zdecydowanie bliższe realizmowi niż te używane w autofikcyjnym komiksie Gipiego, to jednak oczywista dla czytelnika nieprawdopodobność zdarzeń pozwala na zaklasyfikowanie *Pasoliniego* do autofikcji.

Popularność autofikcji we włoskim komiksie ma z pewnością wiele wspólnego z jej powszechnym wykorzystywaniem w literaturze, zwłaszcza we współczesnej prozie włoskiej. Współcześni twórcy komiksów czerpią też z doświadczeń włoskich i światowych klasyków, takich jak wspomniany Andrea Pazienza. Podobnie jak on, w swoich autobiograficznych i autofikcyjnych dziełach mieszają tragizm z komizmem i groteską, a na poziomie graficznym rysunki realistyczne z surrealistycznymi, ekspresjonistycznymi i abstrakcyjnymi. Niektórzy badacze języka komiksu uważają, że komiks autobiograficzny stoi w opozycji do komiksu gatunkowego. Mówi o tym również Minganti: „Etyka autentyczności (...) wyraźnie polemizuje z gatunkami fantastycznymi, które zdominowały mainstreamowy komiks. Niewątpliwie nowi bohaterowie sprzeciwiają się superbohaterom i ich kulturze”<sup>37</sup>. Warto jednak zauważyć, że twórcy autobiograficznych powieści graficznych najczęściej są również wiernymi czytelnikami komiksów i sięgają również po środki wykorzystywane w komiksie gatunkowym, dlatego losy autorów/bohaterów/narratorów splatają się z opowieściami o piratach, zombie czy superbohaterach. Tak jest w przypadku Gipiego, który równolegle do autobiograficznej narracji snuje opowieść o piratach zombie rodem z klasycznego włoskiego *fumetto d'avventura*, czyli komiksu przygodowego. Ta historia przywodzi na myśl szczególnie komiksy Hugo Pratta, takie jak *Corto Maltese* czy *Sandokan*<sup>38</sup>. Komiksy autofikcyjne mają jednak także wiele wspólnego z literaturą, a najlepszym tego przykładem jest *Pasolini* Davide Toffola, komiks

<sup>36</sup> Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 12.

<sup>37</sup> Minganti, *Flirtando*, 152.

<sup>38</sup> *Corto Maltese* to cykl o przygodach marynarza awanturnika, rysowana przez Hugo Pratta w latach 1967–1985. Stała się jedną z najpopularniejszych na świecie serii komiksowych. W Polsce ukazuje się sukcesywnie od 2017 roku nakładem wydawnictwa Egmont. *Sandokan* to jedna z licznych reinterpretacji powieści przygodowych Emila Salgariego, których głównym bohaterem jest malezyjski pirat.

zbudowany z literackich cytatów i aluzji, w którym słowo odgrywa niezwykle ważną rolę. Jak zauważa Frédéric Worms:

To, co dzisiaj zdaje się zmieniać, to fakt, że życiowa strona literatury, czy też literacka strona życia narzucają się z taką siłą, że także w fikcji należy dostrzec poziom biograficzny czy autobiograficzny, świadectwo i wymiar terapeutyczny. Dzieje się tak, jakby dwie sfery tego samego bezwzględnie wymogu (wyrażać, opisywać, opowiadać życie; pisać, przekształcać, kreować życie), które kiedyś można było uważać za rozłączne, (...) nie mogły już takie być<sup>39</sup>.

Oryginalność – ale też sukces – powieści graficznych zaliczanych do autofikcji zależy właśnie od połączenia tego, co literackie i kojarzące się z kulturą wysoką, z elementami zaczerpniętymi z kultury popularnej i z formą komiksu, w której reprezentacja nierozzerwalnie wiąże się z manipulacją, a często także z humorem i groteską.

## Bibliografia

- Baetens, Jan. „Dominique Goblet. The List Principle and the Meaning of Form”. W: *Graphic subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, red. Michael B. Chaney, 76–93. Madison: The University of Wisconsin Press, 2011.
- Barbieri, Daniele. „Lo straniamento e il DAMS, Pompeo e Andrea”. *Fumettologica*. Dostęp 16.05.2016. <http://www.fumettologica.it/2016/05/andrea-pazienza-pompeo-dams/>.
- Bechdel, Alison. *Fun home. Tragikomiks rodzinny*. Tłum. Wojciech Szot, Sebastian Buła. Warszawa: Timof i cisi współnicy – Abiekt.pl, 2009.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Donnarumma, Raffaele. *L'ipermodernità*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- Dubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Editions Galilée, 1977.
- Eisner, Will. *Umowa z Bogiem – trylogia. Życie na Dropsie Avenue*. Tłum. Jacek Drewnowski. Warszawa: Egmont Polska, 2017.
- Gipi. *LMVDM, La mia vita disegnata male*. Bologna: Coconino Press, 2016.
- Gipi. *unastoria*. Bologna: Coconino Press, 2013.
- Green, Justin. *Binky Brown Meets the Holy Wirgin*. Berkeley: Last-Gasp Eco-Funnies, 1972.

<sup>39</sup> Frédéric Worms, „De l'autofiction à l'œuvre-témoignage. Littérature et philosophie dans le moment du vivant”, w: *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, red. Daniele Lorenzini, Ariane Revel (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012), 54.

- Jones, Babsi. *Sappiano le mie parole di sangue*. Segrate: Rizzoli, 2007.
- McCloud, Scott. *Zrozumieć komiks*. Tłum. Michał Błażejczyk. Warszawa: Kultura Gniewu, 2015.
- Minganti, Franco. „Flirtando con il cinema, tra ghost worlds&american splendors”. W: *Bande à part: graphic novel, fumetto e letteratura*, red. Sara Colaone, Lucia Quacquarelli, 141–154. Milano: Morellini editore, 2016.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1972.
- Pasolini, Pier Paolo. *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*. Tłum. Anna Mętrak, Izabela Napiórkowska, Mateusz Salwa, wybór i oprac. Mateusz Werner. Warszawa: Kronos, 2012.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Milano, Garzanti, 1975.
- Pasolini, Pier Paolo, Jon Halliday. *Pasolini su Pasolini*. Tłum. Cesare Salmaggi. Parma: Guanda, 2014.
- Pasolini. Vita attraverso le lettere*, red., Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1994.
- Pazienza, Andrea. *Gli ultimi giorni di Pompeo*. Montepulciano: Editori del Grifo, 1997.
- Pazienza, Andrea. *Le straordinarie avventure di Pentothal*. Bologna: Coconino Press, 2018.
- Rugg, Linda Haverty. *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. Tłum. Wojciech Nowicki. Kraków: Post, 2006.
- Scarpa, Laura. „Il fumetto e la vita attorno”. W: *Scrittori e scritture nella letteratura disegmata*, red. Mario Allegri, Claudio Gallo, 218–221. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.
- Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli, 1978.
- Spiegelman, Art. *Maus. Powieść ocalałego*. Kraków: Post, 2001.
- Svevo, Italo. *Zeno Cosini*, tłum. Zofia Ernstowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Toffolo, Davide. *Graphic Novel is Dead*. Roma: Rizzoli Rizard, 2014.
- Toffolo, Davide. *Pasolini*. Bologna: Coconino Press, 2005.
- Turczyn, Anna. „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”. *Teksty Drugie* 1–2 (2007), 204–211.
- Worms, Frédéric. „De l'autofiction à l'œuvre-témoignage. Littérature et philosophie dans le moment du vivant”. W: *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, red. Daniele Lorenzini, Ariane Revel, 53–63. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012.

## **Autofiction in contemporary Italian comics. The cases of Toffolo and Gipi**

### Summary

The article analyses two works belonging to the genre of autofiction in contemporary Italian comics: *Pasolini* by Davide Toffolo from 2012 and *La Mia Vita Disegnata Male* (LMVDM) by Gipi. According to Gillian Whitlock, an American researcher of autobiographical texts, in comic books the author always has to draw themselves, creating their own “graphic avatar”. Consequently, cartoon autobiographies rarely aspire to realism, and representation becomes inseparable from manipulation.

Gipi in LMDVM decides to tell two parallel stories, using a completely different graphic style for each of them. He tells a retrospective, oneiric story about his childhood and youth, using simple, offhand drawings (the title of this comic book can be translated as “My badly drawn life”). On the other hand, with the help of watercolours typical of his previous comic books, he develops an adventure narrative about a poet imprisoned on a pirate ship. Paradoxically, in this comic book, real events are presented like fiction or dreams, while fantastic events are rendered in a more realistic style.

*Pasolini* by Davide Toffolo tells the story of the multiple meetings between two characters who, due to chronology, could have never met: the book’s author, Davide Toffolo, and the renowned Italian writer and director, Pier Paolo Pasolini. The author uses a realistic drawing style to capture these unbelievable events. This is another example of the blurring of the boundary between fiction and reality.

According to Raffaele Donnarumma, autofiction is characterised by the fact that the author, hero and narrator are the same person, but events that are recognizable as having happened are mixed with events that clearly never happened. In the graphic novel, the issue of probability and improbability of events is further complicated by the fact that the figure of the author/hero/narrator is represented by a drawing which, in itself, distances this medium from seemingly realistic representation. In addition, the authors of the autobiographical comics discussed in this article decide to play with different graphic styles in order to further blur the boundary between fiction and reality.

### Keywords

graphic novel, autofiction, autobiographical comics, Davide Toffolo, Gipi

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Aneta Wielgosz, „Autofikcja we współczesnym komiksie włoskim. Przypadek Toffola i Gipiego”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2019), 12: 195–209. DOI 10.18276/ au.2019.1.12-12