

ELŻBIETA SIDORUK

## „»List«, czyli wesoly felieton” Cykliczność a struktura gatunkowa *Listów z fiołkiem* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Twórczość Gałczyńskiego dostarcza aż nadto materiału do rozważań nad problematyką cykliczności. Szczególnie obfity w cykle był powojenny okres działalności poety, kiedy to powstały m.in. *Teatrzyk Zielona Gęś*, *Listy z fiołkiem*, *Kronika olsztyńska*, *Pieśni* oraz *Ezop świeżo malowany*. Jest więc Gałczyński autorem cyklów lirycznych (*Kronika*, *Pieśni*) i humorystyczno-satyrycznych (*Zielona Gęś*, *Listy*, *Ezop*), przy czym określenie „satyryczne” wskazuje tylko na pewien aspekt intencjonalny wspólny dla tych cyklów, nie służy natomiast ich genologicznej klasyfikacji. Co więcej, uważam, że poprzez nowatorstwo formalne i nieustanną, wielopoziomową polemikę z szeroko rozumianą tradycją (nie tylko literacką), utwory te wykraczają poza ramy satyry. Dotyczy to zwłaszcza *Zielonej Gęsi* i *Listów z fiołkiem*, które w latach 1946–1950 ukazywały się równolegle w „Przekroju” i równocześnie przestały być publikowane z powodu krytyki, jakiej poddał twórczość Gałczyńskiego na V Zjeździe ZLP w czerwcu 1950 r. Adam Ważyk.

Wzajemne związki obu cyklów są bardziej i mniej wyraźne, ale z pewnością nie można ich uznać za wyłącznie zewnętrzne i powierzchowne. Sam fakt współwystępowania „gęsi” i „wesolych felietonów” na łamach „Przekroju” Gałczyński w *Listach z fiołkiem* tematyzuje i odpowiednio funkcjonalizuje. W tym konkretnym przypadku jest to zależność jednostronna, ponieważ *Listy* nie pojawiają się jako temat bądź bohater (jak np. „nieznany list Juliusza Słowackiego”) na scenie „najmniejszego teatrzyku świata”, ale nie tego rodzaju relacje są najważniejsze. Mimo tak wielu cech wspólnych, zauważalnych na powierzchni tekstu,

jak typ humoru czy chociażby wspólni bohaterowie (Hermenegilda Kociubińska, prof. Bączyński), *Zielona Gęś* i *Listy z fiołkiem* różnią się od siebie zasadniczo. Utwory składające się na pierwszy cykl mają formę dramatyczną, natomiast teksty, które współtworzą drugi, nie poddają się jednoznacznej klasyfikacji genologicznej. Czy w związku z powyższym można mówić o jakiejś wspólnocie sensu tych cykli, konstytuującej się ponad różnicami rodzajowymi i gatunkowymi? Sądzę, że tak, ponieważ wspólnota ta jest wspólnotą podmiotu jako dysponenta reguł (nie wszystkich) rządzących poetyką obu cykli i podmiotu jako nadrzędnej instancji znaczeniowtwórczej cyklu. Nie chcę przez to powiedzieć, że sens globalny *Zielonej Gęsi* i *Listów* jest identyczny. Twierdzę jedynie, że związek między „najmniejszym teatrykiem świata” i „listami” kształtuje się na poziomie ogólnych zasad poetyki, poprzez które manifestuje się intencja wspólna dla podmiotów obu cykli. Intencja ta jest semantycznym zwornikiem całości, motywującym cykliczność.

W niniejszym referacie, zgodnie z jego tytułem, spróbuję jedynie opisać sposób funkcjonowania podmiotowej intencji jako zasady kompozycyjnej cyklu na przykładzie *Listów z fiołkiem*. Z punktu widzenia teoretycznej problematyki cykliczności są one materiałem egzemplarycznym bardziej interesującym, przede wszystkim ze względu na niejednorodność gatunkową składających się na nie tekstów. Dokładne porównanie przejawów intencji podmiotu w obu cyklach wymaga osobnego omówienia. Nie ukrywam, że moim celem jest również prezentacja i dowartościowanie *Listów*, które doczekały się kilku wydań książkowych (niestety pozbawionych wstępów)<sup>1</sup>, nie spotkały się natomiast – w przeciwieństwie do *Zielonej Gęsi* – z szerszym zainteresowaniem badaczy<sup>2</sup>.

\* \* \*

Na *Listy z fiołkiem* składa się 107, w przeważającej większości opatrzonych tytułami, tekstów skierowanych do „Szanownego Pana Redaktora!” (niekiedy „Obywatela Redaktora!”), a sygnowanych zazwyczaj *Karakuliambro*. W takiej postaci cykl został opublikowany w drugiej edycji *Dzieł Gałczyńskiego*<sup>3</sup> i tak był przedrukowywany w kolejnych wydaniach *Listów*. Z niezrozumiałych powodów

<sup>1</sup> Oprócz dwóch wydań *Listów* w ramach *Dzieł* (zob. przyp. 4 i 5) i przedruków w wyborach poezji ukazał się jeden obszerny wybór (*Listy z fiołkiem* (wybór), Warszawa 1964) i dwa wydania pełne, zgodne z drugą edycją *Dzieł: Listy z fiołkiem*, Glob, Szczecin 1986 i *Listy z fiołkiem*, Łuk, Białystok 1992.

<sup>2</sup> Nawet autorzy prac o charakterze monograficznym ograniczają się do lakonicznych uwag na temat *Listów* i omawiając je w kontekście *Teatryku Zielona Gęś*, koncentrują się na tym ostatnim. Zob. A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 46, 48 i W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 94–96.

<sup>3</sup> K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*. Pod red. K. Gałczyńskiej i B. Kowalskiej. T. IV, *Proza*. Warszawa 1979.

redaktorzy obu edycji *Dzieł*<sup>4</sup> wyłączyli z cyklu wiersz pt. *List z fiołkiem*, którego pierwodruk ukazał się w „Przekroju” w tej samej rubryce, co inne „wesołe felietony”. Wiersz ten znalazł się w drugim tomie *Poezji*. Podobnie potraktowany został „list” *W sprawie lewicowych drobnomieszczan*. Wprawdzie w pierwszym wydaniu *Dzieł* pozostawiono go w ramach cyklu, czyli w tomie *Prozy*, ale już w drugiej edycji przeniesiono do *Poezji*. Jedynym wytłumaczeniem tej decyzji może być fakt, że od pozostałych ogniw cyklu oba teksty różnią się strukturą prozodyczną, ponieważ w całości są napisane wierszem, podczas gdy w innych „listach” wiersz występuje tylko na prawach cytatu. Argument to jednak mało przekonujący, co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, „listy” te zachowują formalne wyznaczniki przynależności do cyklu, po drugie – zróżnicowanie gatunkowe *Listów z fiołkiem* jest tak znaczne, że występowanie wierszy pośród pisanych z zasady prozą, ale niejednorodnych w formie „listów” tłumaczy się poetyką cyklu, a przede wszystkim jest wyrazem intencji autora, której edytorzy *Dzieł* nie uszanowali.

Zakończenia „listów” są bardziej zróżnicowane niż ich początki. Odgrywają one ważną rolę w prowadzonej przez Gałczyńskiego grze z odbiorcą. Obok zwrotów oficjalnych i bardziej osobistych typu: „Z poważaniem *Karakuliambro*”, „Pański *Karakuliambro*”, „Twój *Karakuliambro*”, „Kochający *Karakuliambro*”, pojawiają się i takie: „Z poważaniem Król Kogutków *Karakuliambro*”, „Pański *Karakuliambro* poeta hermetyczno-sympatyczny” czy „T w ó j Zbrodnia i Kara-*kuliambro*”. Powyższe przykłady pokazują, że sygnatura *Karakuliambro* jest niejednoznaczna. Gałczyński wykorzystuje to newralgiczne w strukturze listu miejsce, przypisując jednej nazwie dwie funkcje. Jest ona pseudonimem, który wskazuje na tożsamość Gałczyńskiego i *Karakuliambra*, oraz imieniem fikcyjnego autora *Listów*.

Formuły początku i zakończenia są – poza nie zawsze występującymi pytaniami do adresata i *post scriptum* – jedynymi stale występującymi wyznacznikami listu jako gatunku, a zarazem najsilniejszym zewnętrznym sygnałem cykliczności. Pełnią także inną ważną funkcję – integrują pojedynczy „list”, który może być jednym spójnym tekstem (na miarę przyjętej konwencji)<sup>5</sup>, ale równie dobrze może składać się z kilku mniejszych, opatrzonych osobnymi tytułami i traktujących o sprawach dość odległych.

„List” pt. *W sprawie ciepła* zawiera trzy fragmenty prozą. Tylko pierwszy dotyczy wzmiankowanej sprawy i ma formę „wynurzeń, które z pozoru prywatne z jednej strony, z drugiej mogą niewątpliwie odzwierciedlać tragedię niejednego mężczyzny” (s. 504)<sup>6</sup>. Przyczyną tragedii jest oczywiście brak ciepła:

<sup>4</sup> Pierwsze wydanie *Dzieł w pięciu tomach* ukazało się w latach 1957–1960.

<sup>5</sup> Zob. W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*. W: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1998, s. 57–66.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty z *Listów z fiołkiem* pochodzą z K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*. T. IV, *Proza*. Warszawa 1979. W nawiasach podaję numery stron.

Otóż nie mam tego ciepła w domu, Panie Redaktorze. Czuję się niedopieczony. Zaprenumerowałem sobie „Dwumiesięcznik Ascetyczno-Praktyczny”, ale to nic nie pomaga, ponieważ, jak z analizy tego słowa wynika, **dwumiesięcznik** wychodzi co dwa miesiące, a mnie pokusy dręczą **bez przerwy**. Np. **widok** tej pani w zielonym kapeluszu, która w tej chwili (o!) **przechodzi pod** moim gotyckim okienkiem, właśnie widok tej pani – z uwagi na pewne linie – przeszkadza mi pisać.

Więc kończę. (s. 504)

Odrębność tej części „listu” od kolejnej podkreślają słowa „Więc kończę”. Niezależnie od tego, czy Karakuliambro powiadamia o zakończeniu tematu, czy o zarzuceniu pisania na jakiś czas, jedynym sprawdzalnym efektem tego stwierdzenia jest dezintegracja „listu”.

Następna część, z tytułowana *W sprawie ortografii*, różni się od poprzedniej nie tylko tematyką, ale i stylem wypowiedzi:

Proponuję, Panie Redaktorze, z naszą ortografią załatwić się nareszcie radykalnie. Dosyć patyczkowania się. Szereg liter w ogóle zlikwidować. W okresie gryp i katarów i tak nikt nie potrafi mówić wyraźnie. **Widziałem kupę zakatarzonych** krakowian w cylindrach, którzy mówili do kioskarki: **Broże „Brzegrój” i „Zbilgi”**. Więc na co głoska „P”? Trzeba iść z duchem czasu. **Jest to zresztą jedyny duch**, którego można wywoływać bezpłatnie, czyli bez finansowania kolacji dla medium. (s. 504)

Jeszcze inna tonacja stylistyczna pojawia się w części trzeciej „listu”, której można chyba przypisać formę felietonu ironiczno-satyrycznego z akcentem autobiograficznym. We fragmencie pod ironicznym tytułem *Sztuka się odradza*, pojawiająca się często w *Listach* kwestia reakcji czytelników na „gęsi” i „wesołe felietony” wtłoczona została w ramy refleksji nad relacją dzieło-autor. Kontrast między stylem sądów uogólniających i stylem ilustrujących je przykładów wywołuje efekt komizmu o wyraźnie satyrycznym zabarwieniu:

Dzisiaj są czasy małych dzieł i wielkich autorów. A były czasy wielkich dzieł i małych autorów. Twórcy nie chodziło o podpis pod dziełem, tylko o dzieło samo. Toteż budował je z całą skromnością w harmonii z zespołem, a mozolnie, pokornie wybudowane przekazywał następnym pokoleniom. **Dziś na odwrót: twórca tworzy** szybko i niecierpliwie swoje koszlawe dzieło, ale za to kładzie swój ogromny podpis u góry i pod spodem, z boku i po przekątnej. Takie czasy, obywałe. Ale już świta nowe średniowiecze. Więc nie przejmujcie się. Szlachetny anonim znowu wchodzi w modę. Oto otrzymuję ostatnio dozy utworów całkowicie nie podpisanych, np.:

- 1) „Za wiersz »Dwie gitary« dostaniesz ode mnie po mordzie”.
- 2) „Za zielone gięś my was skończem. Grupa Polaków myślących i Wrońskości”.
- 3) „Za niewłaściwy stosunek do Matejki, martyrologii i romantyzmu oraz patosu siekany kotlecik zrobię z Szpana”.

Znowu bez podpisu itd., itd., itp.

No więc niech Pan powie, Obywatelu Redaktorze, czy to nie wzruszające? Te objawy, znaczy się, twórczości anonimowej. Piszą i nie podpisują. Chodzi im o dzieło, a nie o reklamę. Wzruszające. Wzruszające. Wzruszające. Po prostu wzruszyłem się. Więc drżącą ze wzruszenia rączką stawiam punkcik.

Karakuliambro (s. 505)

Powyższe cytaty niech posłużą za próbkę humoru Gałczyńskiego, który w *Listach z fiolkami* mistrzowsko parodiuje skonwencjonalizowane formy wypowiedzi. Za pomocą kilku przytoczeń nie można oczywiście oddać zróżnicowania tonalnego komizmu współtworzącego niepowtarzalny klimat cyklu i decydującego o jego oryginalności. Swoistość *Listów* polega na tym, że proste mechanizmy komizmotwórcze zostały w nich wyzyskane do wyrafinowanej gry ze stylistycznymi konwencjami. Celem tej gry nie jest wyłącznie zabawa, chociaż aspekt ludyczny wysuwa się często na plan pierwszy. Obok „listów”, które mimo pozorów absurdalności, okazują się precyzyjnie skomponowaną miniaturą, zdradzającą intencję satyryczną o z reguły ogólnym adresie, pojawiają się i takie, które do granic możliwości doprowadzają zasadę dowolności tematu i formy. Doskonałym przykładem jest „list” zatytułowany *Oto lista rzeczy, które zostawiłem w różnych tramwajach w Polsce w roku 1948*:

1. Szpada, która zresztą była własnością pewnej wdowy po lekarzu kolonialnym.
2. Młynek do kawy.
3. Cztery gitary.
4. Szafa, gdzie spoczywa rękopis mojej powieści w sześciu tomach – tzw. sześciologia.
5. Ciocia Hermenegildy Kociubińskiej.
6. Luneta, przez którą było widać nadciągający realizm.
7. Listy od i do poetów: Krzysztofa Gruszczyńskiego, Wiktora Woroszylskiego i Tadeusza Kubiaka, związane błękitną wstążeczką.
8. Śtoiczek z ulubionymi grzybkami.
9. Około dwudziestu kilo pomidorów oraz dwa historyczne klawisze od organów, na których przygrywał J. S. Bach w Hamburgu.
10. Mój plan rekonstrukcji wszechświata.

O s o b y,

Które wiedziałyby coś niecoś o zagubionych przeze mnie, a wyżej zapodanych rzeczach, proszone są o nadsyłanie informacji wraz z krótkim życiorysem na adres Teatru „Zielona Gęś” – Kraków – „Przekrój”:

dla ob. Karakuliambro (s. 650)

W cytowanym „liście” formalnym wyznacznikiem gatunku jest tylko początkowy zwrot *Szanowny Panie Redaktorze!*. Z zakończenia tekstu wynika, że zamieszczenie listy rzeczy zagubionych ma motywację czysto praktyczną. Lista ta jest częścią ogłoszenia parodiującego anonsy z rubryki „zgubiono-znaleziono”. Sprzeczność pomiędzy praktyczną funkcją obu form wypowiedzi a sposobem ich

wyzyskania wywołuje efekt komiczny, którego charakter dosyć trudno określić. Wbrew tendencji do sytuowania humoru *Listów z fiołkiem* w kontekście poetyki purnonsensu, skłaniam się ku pojęciu absurdalności jako bardziej adekwatnemu w opisie form komizmu występujących w cyklu Gałczyńskiego. Zasada swobodnych skojarzeń tylko z pozoru jest osią kompozycyjną poszczególnych „listów”. Wrażenie „nonsensowności”, jako zjawisko powierzchowne, ulega zniesieniu po głębszej analizie tekstu. W wypowiedzi, w której parodia spełnia funkcję naczelną zasady strukturalnej, jedną z dominant kompozycyjnych jest sprzeczność, przejawiająca się na różnych płaszczyznach utworu. Przez analogię do zdań wewnętrznie sprzecznych, definiowanych w logice jako absurdalne<sup>7</sup>, wypowiedź o charakterze parodystycznym można chyba uznać za absurdalną, oczywiście przy zastrzeżeniu, że sprzeczność nie musi tu koniecznie zachodzić na poziomie poszczególnych zdań, lecz, najogólniej rzecz ujmując, pomiędzy formą wypowiedzi a jej funkcją. Z punktu widzenia logiki wyrażenie absurdalne w przeciwieństwie do nonsensu jest sensowne. W wypowiedzi literackiej zarówno absurd, jak i nonsens są nacechowane znaczeniem. Wydaje się jednak, że w utworach wykorzystujących poetykę absurdu znaczenie buduje się w inny sposób niż w purnonsensowych. Absurd jest skutkiem logicznej konsekwencji, prowadzącej do ujawnienia nierozwiązywalnej sprzeczności. Purnonsens to efekt odrzucenia zasad logiki. Choć obie poetyki mogą służyć zarówno ekspresji problematyki metafizycznej i egzystencjalnej, jak i celom ludycznym, purnonsens wydaje się silniej nasycony duchem zabawy niż absurd. Ten ostatni zaś jest skuteczniejszym nośnikiem intencji satyrycznej.

Humor *Listów z fiołkiem* oscyluje często na granicy między absurdem a purnonsensem. Można wskazać takie „listy”, w których poetyka czystego nonsensu wysuwa się zdecydowanie na plan pierwszy (*Oszczędności zoologiczne*, *Nowy sennik egipski*, *Powody złego leżenia spodni*, *Nieznani mieszkańcy naszych borów* czy *Ogłoszenia zwierząt*), ale także w tych tekstach, w których zabawa wydaje się celem samym w sobie, Gałczyński nie przestaje być trafnym obserwatorem rzeczywistości. Bezlitośnie obnażając językowy schematyzm i banał, ośmiesza skrywające się za nimi stereotypy myślowe i uproszczenia ludzkiego rozumu (np. poprzez parodię haseł słownikowych czy rozprawy naukowej). Słowem czyni z purnonsensu narzędzie satyry. Dzieje się tak dlatego, że ludyczność „listów” Karakuliambra wynika z dominacji parodii jako zasady strukturalnej większości tekstów. Wykorzystując paradoksalną naturę listu, który sformalizowaniu na poziomie konstrukcyjnym przeciwstawia swobodę na poziomie struktury głębszej<sup>8</sup>, Gałczyński wtłacza w jego ramy parodie takich gatunków, jak: reportaż, recenzja,

<sup>7</sup> E. Grodziński, *Zarys teorii nonsensu*. Wrocław 1981, s. 53–60.

<sup>8</sup> J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*. W: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982, s. 211.

traktat naukowy, baśń, apel, sennik, przewodnik, ogłoszenie czy wreszcie list do redakcji i felieton. Funkcje tego ostatniego gatunku w cyklu trzeba omówić dokładniej, a to dlatego, że jego nazwa weszła w skład definicji autorstwa samego Gałczyńskiego, przy pomocy której jedynie raz w całym cyklu wypowiedział się on w kwestii gatunkowej istoty swoich małych próz. Notabene definicja ta pojawiła się w jednym z ostatnich „listów”. Łącząc we właściwy dla siebie sposób ścisłość z niejednoznacznością, autor *Listów z fiołkiem* tak je zaklasyfikował: „Ponieważ ostatnio otrzymałem szereg listów z zapytaniem, czemu zarzuciłem moje *Listy z fiołkiem*, więc przesyłam uprzejmie niniejszy wskrzeszony *List*, czyli wesoły felieton” (s. 658), po czym dodał: „Proszę przeczytać następujące opowiadanie pt. *Nieznana bajka Andersena*” i zamieścił parodię bajki, która traktuje o krasnoludku-spekulancie. Prawdopodobnie pod wpływem tej przewrotnej definicji określenie gatunkowe „felietony” (satyryczne, humorystyczne) pojawia się najczęściej w charakterystykach cyklu. Biorąc pod uwagę fakt, że felieton cechuje się słabą stabilnością gatunkową i wykazuje wyraźnie „pasożytnicze” skłonności do budowania własnego sensu w oparciu o tekst cudzy<sup>9</sup>, trzeba przyznać, że definicja Gałczyńskiego, jest przewrotna, ale jednocześnie niezwykle trafna. Pierwszy jej człon wskazuje na konstrukcyjne wyznaczniki „listu”, drugi zaś na jego strukturę głęboką, czyli felietonowość. Nie wszystkie *Listy z fiołkiem* są felietonami, ale wszystkie są formalnie listami, które przenika duch swobodnej, nacechowanej nieoficjalnością i subiektywizmem, wypowiedzi felietonowej.

Felietonowość *Listów* wiąże się z ich parodystycznym charakterem. Parodia, rozumiana nie jako gatunek, ale jako zasada strukturalna, odgrywa w cyklu ważną rolę kompozycyjną. Jest jednym z elementów spajających zarówno pojedyncze, złożone z kilku części „listy”, jak i cały cykl. Integrująca moc parodii wiąże się z jej wieloaspektowością, którą Gałczyński wyzyskał po mistrzowsku. Stylistyczna niejednorodność cyklu wynika m.in. z faktu, że parodia może służyć wielu celom równocześnie. W *Listach* jest fundamentem satyry, groteski, literackiej zabawy i przede wszystkim – formą gry z odbiorcą.

\* \* \*

Zróznicowanie stylistyczne i tendencja do atomizacji na mniejsze, niezależne tematycznie od siebie całości przejawia się nie tylko w ramach poszczególnych „listów”. Trudno zresztą się spodziewać, że czynnikiem integrującym cykl, który powstawał przez cztery lata, będzie jakiś jeden hipertemat. O powtarzalności na poziomie tematu można wprawdzie mówić w związku ze swoistym autobiografizmem, który zasada się na mistyfikacji, ale uznanie tego ostatniego za temat całego cyklu nie wydaje się uzasadnione. Autobiografizm pełni natomiast

<sup>9</sup> P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*. Wrocław 1982, s. 10.

w *Listach z fiołkiem* inną ważną funkcję. Jest kolejną, obok parodii, formą gry z odbiorcą. Manifestuje się on na różnych płaszczyznach wypowiedzi, komplikując sytuację komunikacyjną. Tendencją dominującą jest zacieranie granic między rzeczywistym i fikcyjnym autorem *Listów*. Oto fragment „listu” pt. *W sprawie polskiej filozofii*, który rozpoczyna refleksja o charakterze autotematycznym:

Czy autorowi *Listów z fiołkiem* wolno zabierać głos w sprawie polskiej filozofii? Myślę, że tak. Bo jeżeli np. zdarza się, że w sprawach teatralnych zabierają głos psychopaci wczorajszego autoramentu i nikt się tym specjalnie nie gorszy, przeciwnie! Ludziska śmieją się do rozpuku, to jasne chyba, że komu innemu wolno np. pofilozofować. Elektromonter, lekarz czy organista (z czerwonym nosem) mają swoje prawo do wydawania sądów np. o literaturze. Święte prawo hałasującego konsumenta, który koniec końców jest cichym, kochanym współtwórcą. Czemuż więc mnie nie byłoby wolno pogadać trochę z moimi Czytelnikami o polskiej filozofii? (s. 490)

Gałczyński często wykorzystuje fakt, iż wskazany w formule początkowej adresat jego „listów” jest właściwie tylko adresatem formalnymi i zwraca się bezpośrednio do czytelników. W przypadku cytowanego „wesołego felietonu” sugestia, że sformułowanie „Czy autorowi *Listów z fiołkiem...*” może być rozumiane jako równoznaczne z „Czy Gałczyńskiemu wolno...” jest wzmocniona z powodu satyrycznego nastawienia wypowiedzi.

W skład tego samego „listu” wchodzi jednak jeszcze drugi fragment, można by rzec w całości „autobiograficzny”, zatytułowany *W sprawie „Ballady o staruszcze”*:

Moja martyrologia, Panie Redaktorze, sięga szczytu Wieży Mariackiej. Mojej *Balady o staruszcze* nikt nie chce drukować. Eryk ze „Szpilek” telefonował, że „za śmiało”, Wyka w „*Twórczości*” w odpowiedziach Redakcji napisał: Ob. K.I.G. Niestety! Prosimy o dalsze próby. „*Tygodnik Powszechny*” odwalił a limine. „*Kuźnica*” także samo. „*Kocynder*”, że niegramatycznie. Wiadomo: biednemu wiatr w oczy i bez protekcji nie ma subiekcji. A otóż niech pan postucha, jakie to śliczne:

Ballada o staruszcze  
(p o e z j a)  
Była sobie staruszka  
na krzywych nóżkach  
więc się zdało staruszcze,  
że cały świat chodzi na krzywej nóżce.

Otóż mylisz się, staruszek!  
Świat chodzi na prostej nóżce prostą dróżką.  
Tylko ty, śliczna staruszeko,  
Masz krzywe nóżki i krzywe serduszeko.

Obywatelu Redaktorze, błagam Pana, niech Pan mi to wydrukuje, dla zachęty, a przyrzekam, że będę pracował nad sobą i gramatyką.

*Karakuliambro* (s. 491)



Elementy biografii Gałczyńskiego przenikają do biografii Karakuliambra, sugerując tożsamość rzeczywistego i fikcyjnego autora *Listów z fiołkiem*; tożsamość, która równocześnie jest podważana. Cytowany fragment ilustruje pewną prawidłowość – im więcej jest w danym „liście” faktów, które można by uznać za przynależące do zewnętrznego wobec tekstu porządku biografii Gałczyńskiego, tym bardziej jawna staje się rola fikcji w strukturze „listu”. Czytane jako całość stają się *Listy* swoistą autobiografią, fikcyjną, zmystyfikowaną i niekonsekwentną. Gałczyński występuje w *Listach z fiołkiem* nie tylko jako ich autor, ale i bohater. Okazuje się przy tym, że łączą go z Karakuliambrem związki pokrewieństwa, oczywiście równie niejednoznaczne, jak te wynikające ze „współautorstwa” *Listów*. Jednym słowem Konstantych Ildefonsów Gałczyńskich w rodzinie Karakuliambra było wielu. Bohaterem „listu” pt. *W sprawie się* jest stryj Karakuliambra, „również K. I. Gałczyński”, nieżyjący już autor publikowanego w „Przekroju” *Dancingu w domu literatów* (autentyczny wiersz Gałczyńskiego). Natomiast w „liście” pt. *W sprawie bałaganu* z Gałczyńskim Karakuliambro oświadcza: „Mój wujaszek ob. Gałczyński (były piekarz) jest w sytuacji bez wyjścia. Oto, proszę, tzw. głosy prasy o Nim...” (s. 496), po czym przytacza autentyczne i zmyślone (Hermenegildy Kociubińskiej) wypowiedzi prasowe o Gałczyńskim. Jak wynika z „listu” *Sprawa księdza Gałczyńskiego*, w XVI w. w okolicach Drobnic i Raduczyc żył niejaki ksiądz Gałczyński „(imię nie podane, na pewno Ildefons!), który nie tylko że prywatnie fabrykował kwaśne piwo, ale również zmuszał siły niefałszywe do szynkowania tegoż w celach zysku osobistego, w ramach kultu Mammony” (s. 548). Niechlubne życie antenata stało się przyczyną szykan, z jakim spotyka się nadawca „listu”, Gałczyński vel Karakuliambro. Nie drukują go nie tylko miesięcznik „Lampa” i „Wiosna Ludów” (oba czasopisma fikcyjne), ale również „Tygodnik Powszechny”, „bo na domiar złego okazało się, że ksiądz Gałczyński był bordziowatym bluźniercą i do penitenta mawiał:

– Zmów, kochaneczku, cztery *Skumbrie w tomacie* i jedną *Zieloną Gęś* i nie grzesz więcej” (s. 549).

Trzeba też dodać, że do szacownego grona przodków Karakuliambra należał również jego dziadek, „inżynier-pyrotechnik Karakuliambro”, który opracował niezawodną metodę walki z bezsennością (s. 651).

Wypowiedzi autotematyczne sensu stricto pojawiają się w *Listach z fiołkiem* stosunkowo rzadko i z zasady są pretekstem do budowania fikcyjnej biografii Karakuliambra. Bez wątpienia jednak odgrywają ważną rolę w kompozycji cyklu. Podobnie jak parodia i autobiografizm, wypowiedzi te obnażają fikcyjność *Listów*, nadając im status metafikcji. Gałczyński wykorzystuje formy paraliterackie bardzo przemyślnie – równocześnie potęguje i demaskuje ich literackość. Jest więc autotematyzm kolejną formą gry z odbiorcą. Ta zaś, jako strategia o cechach zasady kompozycyjnej, spaja w całość zarówno poszczególne „wesole felietony”, jak i cykl. Zależność między taktyką gry z czytelnikiem a stylistyczną i gatunkową różnorodnością *Listów z fiołkiem* ma charakter strukturalny. Z jednej strony zróż-

nicowanie to jest przejawem strategii, z drugiej – sama strategia nadbudowuje nad wielością form i stylów pewien wspólny sens, którego instancją nadawczą jest kreator reguł gry – podmiot cyklu. Parodia, autobiografizm i wypowiedzi autotematyczne jako sposoby realizowania strategii pośredniczą w scalaniu tego sensu.

\* \* \*

Jaki jest czy raczej jak może być interpretowany ten sens? Zważywszy fakt, że autor cyklu nieustannie stara się wyprowadzić czytelnika w pole, niełatwo na to pytanie odpowiedzieć. Rozpoznanie zasad nie gwarantuje jeszcze zwycięstwa w grze, zwłaszcza, że istotą tych zasad jest niejednoznaczność. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że w stosunkowo długim okresie, w jakim powstawały *Listy z fiołkiem*, intencja podmiotu mogła ulegać przemianom. Nie bez znaczenia jest tu kontekst historycznoliteracki. W trakcie ukazywania się cyklu w „Przekroju” zaszły zasadnicze zmiany w tzw. polityce kulturalnej, których skutkiem było m.in. zaprzestanie publikacji *Listów* i *Zielonej Gęsi*. Wprawdzie większość „listów” napisana została w latach 1946–47 (na lata 1948–50 przypada tylko 29), zasadne wydaje się pytanie o ewentualny wpływ sytuacji politycznej na wyczerpanie się inwencji twórczej, dostrzegane przez badaczy w obu cyklach. W moim przekonaniu sytuacja ta nie odbiła się na artystycznym poziomie *Listów*. Nawet jeśli można go uznać za nierówny, to przyczyny tego stanu trzeba szukać gdzie indziej. *Listy z fiołkiem* reprezentują cykl luźny, którego ogniwa powstawały niejako pod przymusem, wynikającym z faktu, iż stała rubryka w czasopiśmie musiała być wypełniona. Ów zewnętrzny przymus niewątpliwie dyscyplinuje<sup>10</sup>, ale też stwarza sytuację sprzyjającą powstawaniu tekstów artystycznie miłych. Paradoksalnie, poetyka *Listów z fiołkiem*, umożliwia produkcję i kamuflaż literackich „bubli”, ale jednocześnie, sankcjonując absurd i czysty nonsens, sytuację tę przewiduje. Sam tytuł cyklu, pochodzący od tytułu rubryki, w której ukazywały się jego ogniwa, zapowiada i usprawiedliwia szaleństwa autora. Sens tytułu zawiera się bowiem w grze słów, która polega na zderzeniu znaczenia dosłownego wyrazu „fiołek” (logo rubryki jest koperta ze znaczkiem, na którym widnieje fiołek) i znaczenia metaforycznego utrwalonego w zwrocie frazeologicznym „mieć fioła”. W ten sposób strategia gry z odbiorcą ujawnia się już na poziomie jednego z najsilniejszych zworników cyklu, jakim jest właśnie tytuł. Poprzez strategię tę manifestuje się dystans podmiotu do wypowiedzanych

<sup>10</sup> W opublikowanej na łamach „Ekranu Tygodnia” z marca 1948 r. rozmowie z Tadeuszem Lutogńewskim na pytanie, czy „pisanie »Zielonej Gęsi« i »Listów z fiołkiem« tak co tydzień, jakby na zamówienie” nie jest męczące, Gaczyński odpowiedział: „Te »cotygodniowość« traktuję jako pewien rygor pracy”. Cyt. za: *Dziela*, dz. cyt., s. 263.

treści. Ów dystans decyduje o artystycznej randze *Listów*. W ich jawnej metafikcjonalności można widzieć nie tylko zabawę dla zabawy, ale i wyraz postawy twórczej, którą cechuje technicystyczny stosunek do literatury postrzeganej jako repertuar konwencji. Postawa ta, obecna także we wcześniejszej twórczości Gałczyńskiego, w *Listach z fiołkiem* i *Zielonej Gęsi* manifestuje się ze szczególną wyrazistością.