

Karol Samsel: O „Wariacjach pocztowych” Kazimierza Brandysa – z perspektywy formy

Antologia. To określenie w moim przekonaniu najwierniej oddaje selekcyjny i antyliteracki (antygatunkowy i antyrodzajowy) charakter tekstu Brandysa. Antologia oddaje zarazem dość dobrze tytułową ideę „wariacyjnej” całości wpisanej w utwór. Jest też istotny niuans – czas pokazał, że tę całość, tę antologię... dawało się „nadpisywać” – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kazimierz Brandys. Dowartościowanie indywidualizmu”.

1

Poniekąd po ingardenowsku – wyobraźmy sobie, że dzieło literackie jest przestrzenią do zabudowy. Przychodzi zatem do dokonania określonego wyboru – powiadamy więc sobie: niech to będzie kawiarnia, kameralna kafeteria. Użyłem określenia – „zabudowy”, ponieważ pracę należałoby zacząć od samego początku, to znaczy od murowania, nie od wystawiania stolika i krzesełek, na nich jakkolwiek zadanie skończymy. Skoro już mowa o stoliku, byłby fikcją, fikcją zaś – na wiele sposobów (w języku literaturoznawców zwanych parabazą) się przekracza. Niech będą to przedmioty na stoliku się pojawiające, niech będą one własnością osób spoczywających na krzesełkach. Kto zatem na krzesełkach spoczywa? Jak mi się zdaje, czytelnik i interpretator,

ewentualnie (jeśli oczywiście krzeselka dostawimy) czytelnicy i interpretatorzy: zarówno – mówiąc językiem Eco – ci modelowi, jak i empiryczni.

Podsumowując, dzieło literackie jest przestrzenią, którą się organizuje (Ingarden powiedziałby: konkretyzuje). Stolik i krzeselka posłużyć tutaj mogą za metaforę typu tej przestrzeni: to przestrzeń spotkania. Nie jest jednak bynajmniej tak, aby podobnie pojęte – nie miało dzieło swoich ekscentrycznych oczekowań. Jedno z pewnością możemy tu przedstawić – to wyłożenie wszystkich ścian zabudowanej kawiarni lustrami, tak aby spotkanie nabrało charakteru dramatycznego i surrealistycznego naraz, zdarzenia sproblematyzowanego przez tło, rodem (jak widzimy) z *Portretu wielokrotnego* Witkacego. Zauważmy ważny niuans: odbicia (oraz odbicia odbić) nie dotyczą samego dzieła, ono bowiem istnieje wyłącznie na sposób symboliczny: stwarza, jak już powiedzieliśmy, przestrzeń spotkania. Jeżeli byłoby tutaj więc odbijane cokolwiek z dziełem związanego, będzie to stolik, nic poza nim. Stolik, czyli fikcja dzieła, przedmiot konieczny do urzeczywistnienia spotkania, ale, jak wiemy – jeszcze nie symbol...

Odbijani są za to „gracze”, to główny przedmiot i temat obecnych tu powieści. W serii niezliczonych odbić wypełniają swoje miejsca niedookreślenia czytelnik oraz interpretator, a także (jeżeli im obydwu towarzyszą) ich empiryczne i modelowe pochodne...

Roman Ingarden nie pojawił się obok Kazimierza Brandysa bez powodu. *Wariacje pocztowe* skłaniają do stawiania pytań o treść i sposób istnienia tego akurat dzieła literackiego. Pomimo rozległości badań nad tekstem utworu, z pewnością czyniącego z tekstu rodzaj fenomenu odbiorczo-recepcyjnego drugiej połowy XX wieku oraz przełomu wieków XX i XXI[1], nie ustrzeżono się pewnych interpretacyjnych kolein. Wpierw – pytanie o treść, czyli Ingardenowskie pytanie o przedmiot *Wariacji pocztowych*. Czemu za każdym razem odpowiadano na nie jednakowo, to znaczy – z perspektywy gatunkowo-rodzajowej? Czy to jedyna możliwa klasyfikacja? Saga rodzinna, tym dla Marcina Wołka są Brandysowskie *Wariacje*[2]. Epatujący męskocentryczną strategią kompozycyjną całości „sagopisarz”, tym z kolei pozostaje Brandys piszący *Wariacje* dla Ingi Iwasiów[3].

Skąd pojawiająca się (poniekąd jak „królik z kapelusza”) idea przynależności gatunkowej, skąd idea sagi, jak rozumiem, sagi powieściowej? Czy „kolażowa” całość Brandysa złożona z 13 listów pisanych pomiędzy ojcami a synami jednej rodziny Zabierskich między 1770 a 1970 rokiem – to na sagę nie nazbyt skąpa egzemplifikacja? A z kolei czy fakt braku jakiegokolwiek odautorskiego komentarza nie skazuje interpretatora argumentującego za tezą o tzw. powieściowości *Wariacji pocztowych* na niepowodzenie? Czy równie nieprzekonujące byłoby widzenie w tekście „cyklu” nowelowego (niektórzy z badaczy dopatrują się w 13 listach *Wariacji* 13 quasi-nowelowych całości[4])? *Wariacje* nie są też powieścią epistolarną: w większym stopniu przypominają one bowiem uważny (i bardzo oszczędny!) wybór z dwustuletniego listownika trzynastu, przeważnie obcych sobie, osób powiązanych jedynie więzami krwi oraz międzypokoleniowego,

rodzinnego mitu. Krótko mówiąc – nie jest to historia jednej korespondencji, a to ta przeważnie wyznacza sedno narracji epistolarnej jako takiej.

Wariacje nie są powieścią epistolarną: w większym stopniu przypominają one bowiem uważny (i bardzo oszczędny!) wybór z dwustuletniego listownika trzynastu, przeważnie obcych sobie

Antologia. To określenie w moim przekonaniu najwierniej oddaje selekcyjny i antyliteracki (antygatunkowy i antyrodzajowy) charakter tekstu Brandysa. Antologia oddaje zarazem dość dobrze tytułową ideę

„wariacyjnej” całości wpisanej w utwór. Jest też istotny niuans – czas pokazał, że tę całość, tę antologię... dawało się „nadpisywać”. Jak przypomina Wołk, „pokusie uzupełnienia powieści nie oparł się Jan Zieliński”, chodzić miało o „list Jacka”, syna Zyndrama, ostatniego korespondenta *Wariacji* do swego syna, małego Dawida w 1989 roku. Zieliński zawarł swój autorski „nadpis” w posłowniu do londyńskiego wydania utworu, a – jak zaręcza Wołk – gest ten spełniał wszelkie warunki gestu powielalnego. To „inicjatywa fikcjonalna”, nieoczekiwana, a zarazem oryginalna w zamyśle twórczym. „Każde kolejne pokolenie będzie mogło w ten sposób uzupełniać *Wariacje*”[5], przekonuje do pomysłu Wołk. Niewiele czasu później Iwasiów potwierdza jego słowa, spekulując na temat możliwości nadpisywania nie tylko wprzód („Dawid byłby genialnym, młodym biznesmenem?”), ale również w głąb tekstu – celem stworzenia czegoś w rodzaju kobiecego rewersu ostentacyjnie męskich *Wariacji pocztowych*:

Wyobrażam sobie jeszcze jeden apokryficzny fragment, dołączony do kolejnej edycji dzieła Brandysa. W Szymowiznie mieszkałyby kobiety, świadome istnienia rywalek w postaci małąp, wojen i młodych żołnierzy. Pisałyby dzienniki i listy. Dziwactwa, ułomności i choroby mężów byłyby im wstrętne, a neutralizowałyby ów wstręt osobna sypialnia[6].

Cóż, jeżeli pozostawilibyśmy wierni początkowemu zaproponowanemu przeze mnie obrazowi literatury jako stolikowego spotkania „w przestrzeni” dzieła literackiego, czy lepiej: „w przestrzeni” tekstu jako takiego, należałoby w tym miejscu podkreślić pewną widoczną zmianę sytuacji – wzmożenie aktywności, wręcz swoisty ferwor wokół stolika. Jego sprawcą okazują się interpretatorzy, którzy, niejako zastępując towarzyszącą im (od zawsze) pokusę nadinterpretacji[7], wybierają nietypową „kontrpokusę”, niecodzienny i nie zawsze możliwy ekwiwalent: nadpisywania. Powróćmy zatem do pytania, które niniejszą refleksję zainicjowało: czy tekst nadpisywany nie powinien być wolny od klasyfikacji gatunkowo-rodzajowej, a nawet i klasyfikacji literackiej (ta bowiem zakłada nie nadpisywanie, ale ponowne podejmowanie tropów, parafrazowanie oryginału)? Co – zmierzając zatem do puenty – zaproponował w swoim ostatecznym kształcie w 1972 roku Brandys, skoro okazało się wytworem nieostatecznym? Mówi się o chwilowym deficycie, jeśli nie całkowitym zaniku autointertekstualności w *Wariacjach*. Jednakże pisarz tak silnie związany z paradygmatem pisarstwa autointertekstualnego nie mógł o fundamentalnym komponencie swojej twórczości ot tak zapomnieć. Autointertekstualność nie ulega w tym wypadku wygaszeniu, raczej podlegałaby (nazwijmy to) – przemianowaniu i przerafinowaniu. W ten sposób staje się autotekstualnością. Wariacje pocztowe ze względu na swoją formę tekstową domagają się od Brandysa nie zmiany, lecz

kamuflażu dotychczasowych, preferowanych przez niego strategii pisarskich. By nie zatracić zatem ich subtelnie antyliterackiego charakteru, Brandys był zmuszony stworzyć tekst autotekstualny[8]. Jego wybór poświadczają w kolejnych dziesięcioleciach gesty nadinterpretujących nadpisywań całości. Oczywiście, na przypadkach Zielińskiego (spełnionym) i Iwasiów (zarysowanym) wyliczenie się nie kończy...

3

W polskiej recepcji *Wariacji* najbliższej idei Ingardenowskiego czytania utworu znalazł się Piotr Michałowski, choć i on nie uniknął ograniczeń stwarzanych przez genologiczne klasyfikowanie tekstu Brandysa (to nie tylko rodzaj „opresji filologicznej”, której ofiarą pada utwór, ale także – rodzaj pułapki, „pułapki na myszy”, którą utwór zastawia; doprawdy, nie należy się dziwić, że są w tym układzie *Wariacje pocztowe* i ofiarą, i łowcą). Nim jednakże Michałowski stwierdzi, że *Wariacje* zachowują „filiację gatunkową z *roman fleuve* («powieścią-rzeką»)[9] – co będzie sporym uproszczeniem, bo trudno utożsamić tekst-cykl lub tekst-antologię z gatunkiem reprezentowanym przez Rollanda, Prousta czy też Duhamela, wygłosi sąd istotny i wart przywołania tutaj. *Wariacje pocztowe* to, w opinii tego badacza, utwór-, a może lepiej tekst-konkatenacja. Podstawowym jego zadaniem jest nie tyle odbijanie rzeczywistości w lustrze fikcji, co – potwierdzanie wyselekcjonowanymi, wewnątrztekstowymi odbiciami „uniwersalnej reguły spójności tekstu”[10].

Tak bowiem również dałoby się zrozumieć sąd Ryszarda Matuszewskiego, że są *Wariacje* „precyzyjną konstrukcją listów-zwierciadeł, ukazujących te same postaci i zdarzenia z kilku stron i z różnych dystansów”[11]. Mówiąc to, Matuszewski miał oczywiście na myśli odbijanie w znaczeniu tradycyjnym, mimetycznym, odbijanie rzeczywistości przez medium listu. Jego słowa można jednak zrozumieć „przewrotnie” – i wykorzystać dla opisu *Wariacji* jako kompozycji odbić autotekstualnych, w pewnym sensie „uwięzionych” w swoich granicach: tekst na (ten sam) tekst. Jak zauważa Michałowski, „kompozycją tekstową” Brandysa rządzi pod tym względem reguła nie tyle literacka, co gramatyczna. Ma ona, co więcej, swojego teoretyka – polski badacz powołuje się w tym miejscu na czeskiego interpretatora rozczłonkowania i spójności tekstu, Viléma Mathesiusa:

Zastosowane tu następstwo narracji stanowi odbicie uniwersalnej reguły spójności tekstu na poziomie związków międzyzdaniowych, sformułowanej przez Villéma Mathesiusa. Tutaj obejmuje ona relację nadawczo-odbiorczą: ojciec jako autor listu pojawia się zawsze w pozycji *datum*, natomiast syn jako adresat pełni funkcję *novum*[12].

Oczywiście – nie chodzi tutaj o zasadę gramatyczną pojętą sensu stricto jako zasada kompozycyjna *Wariacji pocztowych* – to terminy występujące w funkcji symbolicznej. Wszelako – to dobrze pojęta symboliczność, tłumacząca rzeczywiste zadania oraz możliwości instancji patronujących tekstowi *Wariacji*. Już tłumaczę, co mam na myśli. Czytanie *Wariacji* jako serii *datum* i *novum* sprzężonych ze sobą, zapętlnionych, przyrastających w czasie (stare *novum* staje się *datum*, wchodzi w relację z kolejnym *novum*, itd.) to symbol panującej w

tekście Brandysa zasady selekcyjnej i wskazanie na rzeczywistość, a właściwie – jedyną możliwą – instancję nadawczą *Wariacji pocztowych*. Powiedzmy sobie bowiem szczerze: tak jak *Wariacje* nie są sagą rodzinną ani powieścią epistolarną, ale – są antologią, tak jak obowiązującą w nich ramą dla tekstu jest autotekstualność, a nie autointertekstualność, tak wreszcie, jak wymagają one uwolnienia modelu analizy od namysłu gatunkowo-rodzajowego, myślenia zaś o nich jako o metaliterackiej kompozycji tekstowej – tak też należy myśleć o instancji nadawczej całych *Wariacji*. To w żadnym wypadku nie podmiot czynności twórczych w rozumieniu Janusza Sławińskiego, ale podmiot czynności nadawczych: nadawczych, ale nie autorskich. Doprawdy, o wiele łatwiej wyobrazić sobie bowiem (w wymiarze teoretycznym) nadawcę aniżeli autora *Wariacji* – dlatego tak wielu badaczy tekstu mówi o istnieniu fikcyjnej postaci edytora czy wydawcy selekcjonującego u Brandysa całe korespondencyjne *opus*.

Mówienie, że Wariacje są apokryfem historycznym czy też apokryfem wokół mitu patriarchalnej polskości, jest przypisywaniem dziełu Brandysa pewnego naddatku znaczeniowego

Otóż to – wydawca, edytor, „selekcjonista”, tym będzie podmiot *Wariacji*, ale – nie autorem, nie dysponentem czynności twórczych – przynajmniej w wymiarze analizy

dzieła literackiego, gdy abstrahujemy od przejawów praktyki pisarskiej, stylów, strategii i intencji indywidualnej. Ów „selekcjonista” „selekcjonuje” materiał wedle gramatycznej zasady *datum* oraz *novum*, dlatego metafora postępowania za tzw. uniwersalną regułą spójności tekstu wydaje się tu tak adekwatna, w przeciwieństwie np. do metafory

apokryfu, równie często spotykanej w badaniach nad *Wariacjami*[13]. W ideę apokryfu bowiem wpisana jest integralnie idea osobowości tworzącej, to ta osobowość reprezentuje rodzaj „literackiej heterodoksji” reprezentującej z kolei apokryf. Mówienie zatem, że *Wariacje* są apokryfem historycznym czy też apokryfem wokół mitu patriarchalnej polskości, jest przypisywaniem dziełu Brandysa pewnego naddatku znaczeniowego, oczywiście – przeważnie uzasadnionego temperamentem interpretacyjnym. To jednak, że ów naddatek można uzasadnić, nie znaczy, że powinien być pod każdym względem respektowany. Warto zobaczyć tekst Brandysa bez niego, ujrzeć bardziej ascetyczny krajobraz, zobaczyć, „co” „mówi” dzieło jako takie – niekierunkowane zasobem danego literaturoznawczego dyskursu.

Co może najciekawsze, w sukurs podobnej idei odczytania *Wariacji pocztowych* nieoczekiwanie przyjsć mógłby sam Brandys. Jak pisze Marcin Wołk, pisarz zdecydował się zamieścić w pierwszym drukowanym w „*Twórczości*” fragmencie utworu notkę stanowiącą „próbę mistyfikacji literackiej”, „sugerował” w niej bowiem „autentyczność publikowanych listów”[14]. Powróćmy do treści tego nigdy potem nieprzedrukowywanego wycinka. Brandys formułuje tu sądy ostrożne i wyzbyte pierwiastka twórczej indywidualności: „całość materiału, którego część poniżej zamieszczam, składa się z 17 rękopisów i obejmuje okres 200 lat (1770-1970)”, „w podanych do druku tekstach oryginalna pisownia została zachowana tylko częściowo”[15]. Nie bez powodu mówi o nim Wołk: „konstruktor zbioru”[16]. Bo czy nie mówi się o tu o „zamieszczaniu materiałów” i „zachowywaniu oryginalnej pisowni”? Nie musi chodzić o to, aby – jak twierdzi Jerzy Smulski – pozorem autentyczności „neutralizować polityczną wymowę

powieści”[17]. Uczynienie z siebie antologisty czy „konstruktora zbioru” nie było w moim przekonaniu Brandysa gestem asekuracyjnym. Było gestem stanowiącym.

4

„*Wariacje pocztowe* napisałem bez fiszek”[18], ta deklaracja Brandysa z drugiego tomu *Miesiący* może wprawiać w osłupienie. I wprawiała – chociażby Jarosława Marka Rymkiewicza, jak przyznaje pisarz. Zastanówmy się jednak, co właściwie oznacza – a także, co tutaj najważniejsze – czym w swojej istocie deklaracja ta jest, komu mogłaby być przypisywana? Twórcy czy „konstruktorowi zbioru”? Jeżeli uznać, że miarą działania twórcy, jego *modus operandi* byłby wybór między *imitatio* a *emulatio*, a miarą działania „konstruktora zbioru” z kolei – odmowa udziału w tym wyborze, uchylenie się od niego, porzucenie konieczności wyboru jednej strategii kosztem drugiej... to Brandys, wymijająco, ale i wieloznacznie powiadając, że „pisał bez fiszek”, opowiada się – w moim przekonaniu – za działaniem „konstruktora”. Można by powiedzieć: nie korzysta z fiszek tak, ażeby jego pisanie nabrało charakteru nieomal automatycznego (*l'écriture automatique*), czy poniekąd, autotekstualnego. I ma rację Andrzej Skrendo, gdy zauważa, że „*Wariacje pocztowe* nie pozwalają się wpisać w ekonomię powieści rozumianej jako próba powrotu do źródeł powieściowego gatunku” ani też „nie potrafią wyczerpać swej semantyki w ramach tego, co nazywane regularnością i symetrią”[19]. Ta niemożność stanowi zarazem niemożnością wyboru między *imitatio* a *emulatio*, jest jednocześnie niemożnością wykorzystania przez Brandysa przysłowiowej „fiszki”. Zamiast tego pojawia się tu determinacja

osobliwego rodzaju, zdecydowanie na uprawianie z czytelnikiem gry pragmatycznej. Pragmatycznej – w zastępstwie gry artystycznej, gry twórczej.

*Gra pragmatyczna, a taką z
nami wydaje mi się uprawiać
w Wariacjach
pocztowych Brandys, napełnia
wątpliwościami co do natury
przestrzeni, w której się
znaleźliśmy. Czy jest to
jeszcze przestrzeń literatury,
ergo przestrzeń spotkania?*

Być może to
wywołało żywy i
histeryczny protest
pierwszych
odbiorców *Wariacji*.
Może wcale nie
chodziło o – jak
ujmował to Józef
Szczyпка – „kwaśną,
zgryźliwą
historiozofię z
rozgdakany
kurnikiem”[20], o

zoofilię czy autokanibalizm nestorów rodu Zabierskich. Dotknięci czujemy się jako czytelnicy w o wiele większym stopniu manipulacją i przemocą pragmatyczną, aniżeli artystyczną. Tę drugą da się przynajmniej wkomponować w kwadrat kawiarnianego stolika, nadać jej określone, stereometryczne granice, nas z kolei – wyposażyć w prowizoryczne wytyczne (to już coś), użyteczne w „radzeniu sobie” z kontrowersją. Gra pragmatyczna, a taką z nami wydaje mi się uprawiać w *Wariacjach pocztowych* Brandys, zmienia postać rzeczy. Napełnia wątpliwościami co do natury przestrzeni, w której się znaleźliśmy. Czy jest to jeszcze przestrzeń literatury, ergo przestrzeń spotkania? Zapewne tak, ale w takim razie czym jest owo spotkanie, czy spotykany i spotykający mają w nim równe szanse? Jeszcze innymi słowami ujmując, czy nie jest – owo spotkanie – krępującym spotkaniem-odmową udziału

w rzeczywistości? Czy Brandys nie potraktuje nas tak, jak potraktował w *Wariacjach imitatio i emulatio*? A jaką właściwie mielibyśmy pewność, że nie potraktuje?

Zresztą – tyle tu mówimy o autotekstualności tekstu *Wariacji*, ale wystarczyłoby odczytać pierwszy dyptyk korespondencyjny otwierający utwór, aby przekonać się, że sięga Brandys również do narzędzi klasycznie pojętej intertekstualności, że czerpie z historycznej motywiki literackiej, aluduje, parafrazuje, uprawia grę reminiscencjami – choćby z *Beniowskiego*. Jakub Zabierski, przywołując zdarzenie z czasów konfederacji barskiej, opowiada o dylemacie zabijania jeńców, który usiłował rozwiązać, przyglądając się kocurowi polującemu na wiewiórkę. Wiewiórka upolowana to jeniec lewy tracący życie, wiewiórka nieupolowana to jeniec prawy[21]. Warto zauważyć, że scena ta pozostaje rewersem dość podobnej sceny z poematu Słowackiego: Beniowski-konfederata wsławia się czynem konfederackim, zabijając Kozaków jedynie dlatego, że nieopatrznie... podpalili dąbrowę, na której tymczasowe schronienie znalazły kojarzące się ze sobą gołębie[22].

Po co ten przykład, skoro osłabia moją własną linię interpretacji *Wariacji pocztowych* jako utworu, owszem, autotekstualnego, ale nie autointertekstualnego, a już na pewno – nie intertekstualnego? Po co przykład tego rodzaju, łączący *Wariacje z Beniowskim* w niemalże pastiszujący Słowackiego sposób, skoro wiadomo, że wyznacza on pewne spektrum kreacji artystycznej Brandysa, sygnalizuje „odciskanie się” twórczego śladu na dziele, a tak bardzo zależało mi przecież na pokazaniu *Wariacji pocztowych* bez oddziaływań tego rodzaju, aby ostatecznie utożsamić podmiot całości tekstu z podmiotem czynności nadawczych, ale nie twórczych? Po co to skojarzenie, skoro przez nie

ujawnia się i wypowiada Brandys-artysta, nie zaś – „selekcjonista” albo „konstruktor zbioru” – a na tych dwu ostatnich zależało mi najbardziej?

Przede wszystkim po to, by wyeksponować zasadniczą wobec *Wariacji* bezradność. Łatwiej doprawdy o egzegezę tego tekstu, niż o interpretację. Tak wiele sądów interpretacyjnych o *Wariacjach pocztowych* Brandysa można byłoby bowiem unieważnić, a utworowi – przypisać status nigdy nierozwikływalnej, metaliterackiej zagadki...

Karol Samsel

[1] Zob. m.in. w kontekście recepcji lat 80. XX wieku: H. Kurczab, *Problemy odbioru „Wariacji pocztowych”*, „Prace Humanistyczne Towarzystwa Naukowego w Rzeszowie” 1986 nr 27, s. 281-318; recepcji lat 90. XX wieku: B. Kaniewska, *Jak się Kazimierz Brandys z historią zmagał. O „Wariacjach pocztowych”*, [w:] *Interpretacje aksjologiczne*, pod red. W. Panasa i A. Tyszczyka, Lublin 1997, s. 268-279; a także recepcji lat 00. XXI wieku: T. Błażejowski, *Fragment o „Wariacjach pocztowych”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2002 nr 5, s. 127-136.

[2] M. Wołk, *Forma zbioru listów w „Wariacjach pocztowych”*, [w:] tegoż, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999, s. 121-127.

[3] I. Iwasiów, *Męska saga. Lektura feministyczna*, [w:] „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa, pod red. I. Iwasiów i J. Madejskiego, Szczecin 1999, s. 211 i następne.

[4] Jako pierwszy sformułował tę koncepcję czytania *Wariacji* (nieco w kluczu Boccacciowskiego *Dekameronu*) Andrzej Kijowski. W jego rozumieniu tekst Brandysa miał stać się „powieścią – serią nowel, z których każda opowiadała jedno zdarzenie”. A. Kijowski, *Zawstydzone poczucie porządku*, „Tygodnik Powszechny” 1972 nr 32, s. 8.

[5] J. Zieliński, 1989 [posłowie w:], K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, wydanie trzecie, Londyn 1989.

[6] I. Iwasiów, dz. cyt., s. 230.

[7] Zob. na ten temat studia z zakresu współczesnej teorii interpretacji, wśród nich m.in.: J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 124-139.

[8] Na temat kolejnych aspektów i wymiarów autotekstowości warsztatu Brandysa poza kontekstem *Wariacji pocztowych* zob.: M. Wołek, *Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1999 nr 3, s. 107-131, w samych *Wariacjach* natomiast zob. A.

Foltyniak-Pękala, *Wariacje w blejtramie istnienia*, [w:] tejże, *Autopowieść. Dyskurs autobiograficzny w prozie Kazimierza Brandysa*, Kraków 2020, s. 251-322.

[9] P. Michałowski, *Naruszone tajemnice korespondencji. Zapis konkretyzacji fenomenologicznej (Ingardenowskiej)*, [w:] „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa, dz. cyt., s. 110.

[10] Tamże.

[11] R. Matuszewski, *Rzecz o narodowych fiksacjach*, „Literatura” 1972 nr 43, s. 1, 6.

[12] P. Michałowski, dz. cyt., s. 110. Zob. także w związku z tym: V. Mathesius, *O tak zwanym aktualnym rozczłonkowaniu zdania*, z języka czeskiego przeł. M. R. Mayenowa, [w:] *O spójności tekstu. Praca zbiorowa*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1971, s. 7-12.

[13] Dla przykładu: M. Medecka, *Epistolograficzny „apokryf rodzinny”*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 2004, vol. XXII, sectio FF, s. 1-13.

[14] M. Wołk, *Forma zbioru listów w „Wariacjach pocztowych”*, dz. cyt., s. 121.

[15] K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, „Twórczość” 1970 nr 7/8, s. 22. Spostrzegawczy czytelnik zauważy zapewne, że rękopisów *Wariacji* zapowiadanych przez Brandysa w „Twórczości” jest więcej niżeli tych drukowanych już w woluminie utworu. Niewiele jednakże wiadomo o czterech dodatkowych rękopisach mających w 1970 roku stanowić korpus całości tekstu: wiele wskazuje na to, że zostały przez pisarza z finalnej wersji wymazane.

[16] M. Wołk, *Forma zbioru listów w „Wariacjach pocztowych”*, dz. cyt., s. 124.

[17] J. Smulski, „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa. *Kilka uwag historyka literatury*, [w:] „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa, dz. cyt., s. 26.

[18] K. Brandys, *Miesiące 1980-1981*, Warszawa 1987, s. 148.

[19] A. Skrendo, *Pismo i taniec. Lektura dekonstrukcjonistyczna*, [w:] „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa, dz. cyt., s. 173.

[20] J. Szczypka, *Sarmaci, małpy i cuda*, [w:] tegoż, *Przypomnienia*, Warszawa 1975, s. 28.

[21] K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Wrocław 1993, s. 18-19.

[22] J. Słowacki, *Beniowski. Poema* [Początkowe pieśni „Beniowskiego”],
[w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. III: *Poematy*.
Beniowski, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 65-69.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 - 2030



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego