



ZADRA I ZNAMIEŃ. BRANDYSA KOREKTURY I KONIEKTURY BECKETTA

Wiktoria WOJTYRA (Instytut Sztuki PAN, Warszawa)

[...] prawdziwe pisarskie urzeczenie cudzą twórczością przejawia się niejednokrotnie antypatią, oporem. Być może to jest podświadoma obrona własnych treści przed czymś napastującym, obcym, innym. Przed kimś, kto budzi podziw, którego trzeba się wyprzeć i zatrzeć w sobie ślady. Wrogość, jaką odczuwałem do Becketta, na pewno pochodziła z takich zmaconych źródeł. Miałem napisać esej o Beckettcie, wyargumentować całą swoją niechęć, żeby się odkazić, wypluć go z siebie... I po przeczytaniu *Radosnych dni*¹ zatrułem się jeszcze silniej. Zamiast eseju napisałem *Sposób bycia*².

Ten cytat pochodzący z *Miesiące*³ — *quasi*-dziennika Kazimierza Brandysa, wyraża znamienną dla całej twórczości tego autora potrzebę komunikacji z dziełami istotnych dla niego pisarzy, skutkującą w przypadku Brandysa stopniową krystalizacją autorskich przekonań, kreowaniem własnych środków literackiego wyrazu, lecz także osobistej wykładni historii oraz wizji nowoczesnego podmiotu. Przytoczony passus stanowi dla mnie punkt wyjścia do pytań o ślad Becketta w pisarstwie Brandysa. Pośród autobiograficznych utworów Brandysa, zwłaszcza *Miesiące* oraz *Listy do pani Z.* są cennym źródłem wiedzy na temat różnorodnych doświadczeń czytelniczych pisarza. W zamieszczonych tam komentarzach na temat kolejnych lektur odbija się profil Brandysa-czytelnika. Jego spotkanie z cudzą twórczością zawsze naznaczone jest wyraźnym

¹ Brandys odwoływał się do dwuaktówki Becketta *Happy days*, po raz pierwszy przez Adama i Mary Tarnów jako *Radosne dni*. Bardziej rozpowszechniony jest jednak późniejszy przekład Antoniego Libery, który angielski tytuł *Happy days* zdecydował się zinterpretować jako *Szczęśliwe dni*; zob.: S. Beckett, *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995; S. Beckett, *Radosne dni. Sztuka w 2 aktach*, tłum. M. Tarn, A. Tarn, Dialog 1961 nr 12, s. 78–98.

² K. Brandys, *Miesiące. 1978–1981*, Warszawa 1997, s. 24.

³ Wydane w czterech tomach dzienniki-eseje Brandysa zatytułowane, *Miesiące*, stanowią autobiograficzną summę twórczości autora. Brandys podejmował w nich refleksję nad własnym pisarstwem, czytelniczymi inspiracjami, notował przemyślenia nad kondycją ludzką.

wartościowaniem⁴, ponieważ aktywność ta ma wymiar nie tylko intelektualny, ale także osobisty. Brandys głęboko uwewnętrzniał swoje doświadczenia lekturowe, o czym świadczą liczne, pełne ekspresji komentarze do czytanych przez niego dzieł (Nabokova, Dostojewskiego, Conrada). Z tym samym temperamentem Brandys zareagował na twórczość Becketta. Agoniczny i afektywny charakter recepcji dzieł Irlandczyka zapowiada przywołany na wstępie fragment z *Miesiący*. Uderzający jest w przytoczonym wyimku relacjonowany opór Brandysa, a nawet lęk przed twórczością Becketta. Model twórczej zależności, skutkujący próbą zerwania więzi z prekursorem, implikujący jednocześnie formację silnego Ja⁵, który realizuje się w odpowiedzi Brandysa na twórczość Becketta, nasuwa skojarzenie z charakterem autorskiej strategii obronnej, zaproponowanym w kanonicznym dla krytyki anglosaskiej *Lęku przed wpływem* Harolda Blooma⁶. Inaczej aniżeli w przypadku casusów Bloomowskich — biorących zresztą pod uwagę wyłącznie poetów — Brandys tworzy niemal równoległe z silnym prekursorem. Jednak autor *Miesiący* ewidentnie dostrzega w Beckettzie mistrza, podziwia go, a zarazem stara się w pierwszym czytelnicznym odruchu narcystycznie zanegować i odrzucić — „wyprzeć i zatrzeć w sobie ślady”⁷. Zmącone źródła wrogości, o których pisze Brandys, to obszary rozumianej za Freudem nieświadomości, w których rezyduje niechęć wobec obcych wpływów. Trudno przesądzić, czy ten antagonizm i obrona własnej odrębności zrodziły się w Brandysie jako reakcja na nihilizm tak często przypisywany autorowi *Końcówki*, czy też zdecydował o tym osobisty, konserwatywny światopogląd pisarza, w ramach którego twórczość Becketta musiała mu jawić się jako bluźnierstwo? Niewątpliwie, Brandys zaliczał Becketta do pisarzy niepokojących, i w tym kontekście wymieniał go w jednym szeregu z Schopenhauerem (cenionym przez Becketta przewodnikiem po twórczości Prousta) oraz Nabokovem. Tryb intensywnego, „unikowego” czytania przeciw koncepcjom wyrażonym w twórczości prekursora można by określić jako „prze-czytanie”. Zaproponowany przez Agatę Bielik-Robson termin jest polskim ekwiwalentem Bloomowskiej koncepcji *misreading*, obrazującej ruch lektury ambiwalentnej — takiej, która na bieżąco wprowadza korektę w trudny do zniesienia, ponieważ wywołujący silne odruchy obronne, przekaz prekursora⁸. Brandys faktycznie wczytuje się w Becketta zapalczywie, ale i polemicznie — po Bloomowsku najpierw powtarza, a następnie wywraca sensy zdań, inspirowanych myślą Irlandczyka. Porządek dialogu z Beckettem w twórczości Brandysa przebiega zatem od prób zatuszowania Beckettowskich znamion po „rewizyjną batalię”, czyli bezpośredni konflikt z prekursorem, stanowiący element katalityczny, pozwalający adeptowi określić perspektywę własną, wynikającą z przyjęcia strategii silnej obrony.

Na kartach *Miesiący* Brandys z zaskoczeniem odnotowuje brak spostrzegawczości ówczesnej krytyki, która nie dostrzegła zależności i pokrewieństw *Sposobu bycia*

⁴ Krytyka wcześniej dostrzegła dialog Brandysa podejmowany choćby z tekstami Witolda Gombrowicza; zob.: S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki 1989 z. 3, s. 119–138; ; M. Bielecki, *Brandys i Gombrowicz. Agon pisarski jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Lebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 407–426.

⁵ A. Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, Teksty Drugie 1999 nr 1–2, s. 89.

⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁷ K. Brandys, *Miesiące 1978–1981*, s. 24.

⁸ A. Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli*, s. 93.

z twórczością Irlandczyka⁹. Agon Brandysa z autorem *Radosnych dni* nie doczekał się jednak pogłębionej krytycznej analizy tak za życia autora, jak i w nowszych badaniach nad pisarstwem Brandysa. Tło twórczości Becketta staje się dla Brandysa poligonem do eksperymentowania z formą oraz do pracy nad poetyką własnych utworów. Nazwisko Irlandczyka wręcz patronuje Brandysa próbom z prozy scenicznej. Mianem tym w *Sztuce konwersacji* Brandys określił niejednorodnie gatunkowo utwory, łączące tradycje prozy epickiej i dramatu. Jak sam pisarz raportował w *Miesiącach*:

Sposób bycia stał się dla mnie półkiem doświadczalnym, ujawniającym złożoną wieloznaczność stosunków między autorem i publicznością, publicznością, krytyką i autorem¹⁰.

Już w tym autokomentarzu odbija się istotny dla tamtego etapu twórczości Brandysa element teatralizacji świata przedstawionego, do czego wypadnie jeszcze powrócić. Z perspektywy śladów polemiki z Beckettem, rozproszonych w twórczości Brandysa, istotny jest jeszcze utwór wydany wraz ze wznowieniem *Sposobu bycia*, o którym Brandys w przywoływanym pasażu z *Miesiący* szerzej nie wspomina — *Bardzo starzy oboje* (1965).

Sposób bycia powstał w odpowiedzi na *Radosne dni* Becketta i jest monologiem doświadczonego życiowo, znużonego człowieka bez wyrazistego idiomu. *Jedermann* Brandysa nazwany zostaje Mężczyzną — nawet dla przyszłego inscenizatora jego „imię i nazwisko [są] nieistotne”¹¹. Bohater Brandysa postrzega siebie jako życiowego bankruta. W obliczu utraty żony, która odeszła do niegdysiejszego podwładnego Mężczyzny, pobytu w szpitalu z powodu bólu wieńcowego oraz bezpowrotnie pogrzebanej relacji z córką, bohater doświadcza dojmującej pustki, w poczuciu braku sensu istnienia wadzi się z Bogiem. *Bardzo starzy oboje* z kolei to proza sceniczna, której centralnym problemem jest zagadnienie więzi międzyludzkich. Jej bohaterami są obchodzący jubileusz pięćdziesięciolecia małżeństwa staruszkowie — pani Balbina i pan Adolf, których zastajemy w przedłużającym się momencie oczekiwania na przybycie gości zaproszonych na rocznicowe obchody, wypełnionym prozaicznymi czynnościami, jak celowe upuszczanie i podnoszenie kłębka wełny. Skojarzenie z Beckettem i jego dramatem *Czekając na Godota* narzuca się tutaj samoistnie.

Agon i poligon

Już we wczesnej twórczości Brandys z przejściem podejmował namysł nad statusem i kształtem jednostki — jej uwikłaniem w społeczne interakcje, ale także (nie)zależnością od Historii i Opatrzności¹². Kluczowym tropem w charakterystycznej dla pisarstwa Brandysa refleksji, każdorazowo podejmowanej z pozycji intelektualisty i filozofa, jest nieustannie uświadamiana czytelnikom i samemu sobie historyczność człowieka. Brandys przeżywa fluktuacje polityczne i ideowe swoich czasów, i kiedy

⁹ Wbrew nazbyt generalizującej opinii Brandysa, na związki z twórczością Becketta wskazują m.in. recenzje autorstwa Hanny Kirchner czy Wacława Sadkowskiego; zob.: H. Kirchner, *Nowy sposób bycia Kazimierza Brandysa*, *Współczesność* 1963 nr 6, s. 4–5; W. Sadkowski, *Sposób i cel pisania*, *Trybuna Ludu* 1965 nr 232, s. 3.

¹⁰ K. Brandys, *Miesiące 1978–1981*, s. 28.

¹¹ Tenże, *Sposób bycia*, Warszawa 1977, s. 8.

¹² „Naprawdę istniały dla mnie od początku tylko dwa tematy. 1. Kiedy i w jaki sposób rzeczywistość staje się opowiadaniem, a opowiadanie rzeczywistością?; 2. Czy, albo do jakiego stopnia, można stworzyć własne przeznaczenie, niezawisłe od Opatrzności i Historii?; zob.: K. Brandys, *Miesiące*, t. 4, s. 144.

pasuje się z wieloma wizjami jednostki — czy to uprzedmiotowionej, zmuszonej ustąpić wobec historii, czy samoistnej, integralnej i świadomej — w akcie tym zawsze odbija się osobiste doświadczenie autora, rozpisywane na głosy jego bohaterów. Brane tu pod uwagę utwory Brandysa można czytać jak dylogię, w której autor usilnie korygował swoją wizję podmiotu, konstruowaną w opozycji do koncepcji jednostki według Becketta. Brandysa wizja jednostki ewoluowała w związku z doświadczeniem Zagłady, a także żydowskim pochodzeniem, o czym pisarz niejednokrotnie wypowiadał się wprost¹³. Konfrontacja Becketta z Zagładą ma wymiar bardziej aluzyjny, podążający za Adornowskim *dictum* o nieprzedstawialności tego doświadczenia. W przypadku dzieł autora o tak szerokim horyzoncie intelektualnym jak Beckett trudno wyznaczyć dominantę twórczości. Niewątpliwie, uwagę autora *Molloy* zajmowały doświadczenia podmiotu, powstające w zderzeniu z tym, co negatywne — śmiercią, samotnością, obłędem, czy uwięzieniem w ciele, którego dyspozycje nieustannie się redukują, aż stanie się znieruchomiłą bryłą¹⁴. Posttraumatyczny wymiar twórczości Becketta przejawia się zatem w stopniowej anihilacji wyznaczników ludzkiej egzystencji — relacji międzyludzkich, ubożającej ekspresji językowej i cielesnej figur z jego twórczości dramatycznej i prozatorskiej. Co oczywiste, na Becketta postrzeganiu jednostki zaważył kontekst Zagłady, unicestwiającej wszelkie wartości podtrzymujące sens istnienia. W eseju *Samotni wobec historii* — świadectwie odbioru pochodzącym z tej samej dekady, co omawiane utwory — Piotr Kuncewicz pisał, diagnozując kondycję podmiotu: „Autonomiczny świat jednostki runął. Trzeba raz wreszcie przyznać się do tego wbrew nadziejom tradycji śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej”¹⁵, dodając w innym miejscu, że

jednostka przestała nieodwołalnie być dla siebie źródłem wartości, że jej miary i warunki znalazły się poza nią lub też w niej, ale od niej niezależne. Ponieważ okazało się, że od zewnątrz rządzi ją historia, a od wewnątrz biologia¹⁶.

Intuicja Kuncewicza o kresie wolności jednostki oraz jej historycznym i społecznym skrupowaniu rezonuje z tymi samymi poglądami Brandysa, w których głosił zachwianie wiary w ponadhistoryczność człowieka. Zasadniczym podobieństwem pomiędzy twórczością Brandysa i Becketta jest więc centralność problematyki, związanej z egzystencjalnym doświadczeniem negatywnym. Poświadczą to osobista refleksja Brandysa, wyrażająca ambiwalentny stosunek do utworu *Sposób bycia*:

jest mi szczególnie bliska i bardzo daleka. Daleka, mam bowiem wrażenie, jak gdybym napisał ją w odległej epoce. A pisałem ją w epoce klęsk osobistych, do których nie byłem przygotowany. Zaczęły mnie osaczać tak nagle i gwałtownie, że nie potrafiłem ich ogarnąć żadnym rozumowaniem. I może po raz pierwszy wpadło mi na myśl, że prawdziwe nieszczęścia nie pochodzą z katastrof zbiorowych, społecznych, historycznych: są zawsze osobiste. Usiłowałem więc doszukać się ich przyczyn w samym zjawisku pojedynczej ludzkiej egzystencji. W rodzaju istnienia, na jakie człowiek jest skazany, w jego sposobie bycia w czasie¹⁷ [podkr. — W.W.].

Ten fragment pochodzący z *Miesiące*, a uzasadniający aktywność intelektualną Brandysa potrzebą sublimacji osobistego nieszczęścia, stanowi także dobry przyczynek

¹³ Zob. m.in.: K. Brandys, *Miesiące 1982–1987*, Warszawa 1998, s. 431.

¹⁴ J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett — podmiot — negatywność*, Kraków 2010, s. 14.

¹⁵ P. Kuncewicz, *Samotni wobec historii*, [w:] tegoż, *Samotni wobec historii*, Warszawa 1967, s. 7.

¹⁶ Tamże, s. 13.

¹⁷ K. Brandys, *Miesiące 1978–1981*, s. 25.

do refleksji nad kondycją nowoczesnego podmiotu, podejmowaną przez zestawianych autorów. Zrekapitulujmy na wstępie inwentarz fundamentalnych różnic w przedstawianiu postaci przez obydwu twórców, ponieważ — poza autorskimi komentarzami — to w doświadczeniu bohaterów najdobitniej zapisane jest świadectwo niezgody Brandysa na Becketta. Stawką krytyczną twórczości Irlandczyka jest „sposób bycia w czasie” oraz paradoksy ludzkiego odczuwania jego upływu. Beckettowski podmiot niemal nieruchomo trwa w wyalienowanej rzeczywistości po to, by konfrontować się z kolejnymi doświadczeniami negatywnymi. Podczas gdy bohaterowie Becketta coraz bardziej milcząco trwają w impregnowanym na zmianę i odczarowanym świecie, jednostka Brandysa zdolna jest wskrzesić w sobie bunt oraz „przekroczyć samego siebie”¹⁸. Bohaterowie Brandysa egzystują w warunkach spełniających kryteria życiowego prawdopodobieństwa, choć należy odnotować, że opis przestrzeni, w której powstaje niemy monolog Mężczyzny, przypomina skąpe wskazówki dla inscenizatorów, zawarte również w dramatach Becketta:

Wnętrze dużej werandy z bardzo rozległym widokiem. Różowe ściany (kiedyś musiało tu być przytulnie), podłoga z ciemnoczerwonych desek, zapewne sosna. Jasno i pusto, mało sprzętów. Kozetka, stolik, krzesło, telefon. Tak jakby za chwilę ktoś miał się wyprowadzić albo przed chwilą się wprowadził. Szerokie otwarte wejście łączy wnętrze z jego naturalnym otoczeniem. Jest to uboga równina o płaskim horyzoncie [...] Prócz piasku i desek [...] nie ma tu doprawdy nic. Ale to nie znaczy, że miejsce ma być posępne. Teren jest przypadkowy, peryferie, skromna kolonia urzędnicza¹⁹.

Bohaterowie dwuaktówki Becketta *Radosne dni* umieszczeni zostali w krajobrazie przypominającym świat po nuklearnej katastrofie (Zagłada):

Obszar spalonej słońcem trawy. W środku niewielki kopiec, którego zbocza opadają łagodnie po prawej i lewej, i ku przodowi, od tyłu zaś stromo do poziomu sceny. Jak największa prostota i symetria²⁰.

Brandys często stosuje regułę brzytwy Ockhama dokładnie tam, gdzie jego prekursor. Zredukowana do minimum przestrzeń, a także lapidarne wskazówki inscenizatorskie to ewidentne podobieństwa na poziomie struktury tekstu. We wszystkich omawianych utworach miejsce akcji nie podlega zmianie — jest nim dom z werandą (*Sposób bycia*) albo ze „skromnym, porządnie utrzymanym ogródkiem”²¹ (*Bardzo starzy oboje*). Inaczej jest u Becketta. Bytowa przestrzeń jego bohaterów pozostaje zamknięta pod kluczem, a przez to niedostępna dla instancji zewnętrznych. Tym jednym gestem Beckett rozwiązuje dylemat obecności Innego, który nigdy się nie zjawia.

Bohaterowie dramatów Becketta są bezsilni i okaleczeni, skazani na egzystencję w czasie zastygłym. Ludzka wynalazczość żadną miarą nie jest w stanie sprostać nadbagażowi czasu. Spowolnioną percepcję czasu Beckett osiąga poprzez rozczłonkowanie czynności postaci dramatu, zaburzenie rytmu ich działań, zaś nade wszystko poprzez repetycje nic nieznaczących gestów i wypowiedzi²². Tym samym, Beckett drastycznymi środkami przysposabia swoich czytelników do internalizacji niewygodnych prawd na temat kondycji ludzkiej. Według autora *Końcówki* naznaczona jest ona przede

¹⁸ Tamże, s. 30.

¹⁹ K. Brandys, *Sposób bycia; Bardzo starzy oboje*, Warszawa 1977, s. 7.

²⁰ S. Beckett, *Radosne dni*, tłum. M. Tarn, A. Tarn, [w:] tegoż, *Teatr*, Warszawa 1973, s. 269.

²¹ K. Brandys, *Bardzo starzy oboje*, s. 139.

²² J. Błoński, *Posłowie*, [w:] S. Beckett, *Teatr*, s. 310.

wszystkim samotnością. Beckett pozostaje zarazem wierny pustce, w której rozmywają się wszelkie interakcje. Pustota gestów i relacji międzyludzkich pozwala obnażyć iluzoryczność egzystencji. Okrucieństwo egzystencji rozumie on bowiem jako polegające na bezrefleksyjnym, rytualnym odtwarzaniu czynności, które — choć decydują o być-albo-nie-być jednostki wbrew całej nieznośności *conditio humana* — okazują się szyderstwem losu. Tę bezkompromisowość i radykalizm twórczości Becketta trafnie wysłowił Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*, określając go mianem „najuczciwszy”:

[...] cywilizacja odnajduje siebie w swoich wytworach i kto życzy sobie w jej esencję dzisiaj przeniknąć, niech zastanowi się nad jej pisarzem najuczciwszym, Samuelem Beckettem. [...] Beckett, jak zresztą cała jemu współczesna literatura zachodnia, *urbi et orbi* ogłosił to, co jeszcze w XIX wieku znane było tylko nielicznym, co sarkastycznie wyrażał Nietzsche wołając do Europejczyków: cóż to, zabiliście Boga i myślicie, że ujdzie to wam bezkarnie? — Teraz w skali masowej nastąpiło uświadomienie sobie nowej sytuacji metafizycznej człowieka, którą określa, dużymi literami wypisane: NIE MA. Żadnego głosu przemawiającego ze wszechświata, żadnego zła i dobra, żadnego spełnienia oczekiwań i żadnego Królestwa. Osoba ludzka dumnie pokazująca na siebie palcem: „ja” też okazała się ułudą, bo to tylko wiązki refleksów okryte epidermą. Miłość okazała się ułudą, przyjaźń okazała się ułudą, bo żeby istniały, musi istnieć jakiś sposób porozumienia, a gdzież on, jeżeli język jest tylko bełkotem utwierdzającym samotność każdego?²³

Autor *Zniewolonego umysłu* nie godzi się jednak na redukcijną i nazbyt generalizującą — choć niewątpliwie spójną — Beckettowską wizję podmiotu zanurzonego w rzeczywistości odczarowanej²⁴. Spotkanie z wielopoziomowym radykalizmem w dziele Becketta musi zatem stanowić dla czytelnika moment przesilenia, wywoływać silną reakcję. W rezultacie, lektura tego pisarstwa zmusza czytelnika do przyjęcia postawy heroicznej, która w przypadku Miłosza objawiła się poszukiwaniem strategii pozytywnej — drogi wyjścia poza egzystencję jarzyno-zwierząt, jak poeta z ironią nazywał biernych bohaterów dramatów Becketta²⁵.

Postawa heroiczna ma jednak dwa oblicza — jej modelem krytycznym jest agon, którego źródłem staje się obrona prawa do istnienia oraz zachowania jednostkowej świadomości, lub — wymagająca niemniejszej odwagi — cicha afirmacja tragizmu ludzkiej egzystencji. W dziele Brandysa te dwa tryby dialogu z Beckettowską wizją jednostki maksymalnie się ze sobą ścierają, by ostatecznie doprowadzić do zaproponowania perspektywy własnej, podobnie jak w przypadku autora *Ziemi Ulro* — ocalającej wizję nowoczesnego podmiotu. Trajektorja wielowątkowej odpowiedzi Beckettowi rozpoczyna się bowiem od radykalnego odrzucenia światopoglądu Irlandczyka, czego świadectwem jest porzucony zamiar napisania eseju krytycznego. Porachunki z Beckettem sięgną znacznie dalej. W miejsce krytycznego eseju powstanie powieść, która okaże się w przypadku Brandysa praktyką zdobywania samowiedzy na temat podmiotu, realizującą się w akcie pisania. Brandys niejako sprawdza Beckettowską koncepcję podmiotu poprzez

²³ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 263.

²⁴ Modus lektury agonicznej objawia się również w czytelniczym obcowaniu Miłosza z Beckettem. „Nie zapieram się, od chwili kiedy zobaczyłem *Czekając na Godota* w Paryżu w 1952 roku, Beckett niepokoił mnie i był prawie moją obsesją. Bo wyczuwałem, że w moim wobec niego sprzeciwie kryje się wiele i że badając przyczyny tego sprzeciwu mógłbym wyjaśnić sobie, dokąd, umysłowo i uczuciowo, przynależę”; Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 265.

²⁵ Polemice Czesława Miłosza z Beckettem Jacek Kopciński poświęcił esej *Lis na Ziemi Ulro. Miłosz i Beckett*; zob.: J. Kopciński, *Lis na Ziemi Ulro. Miłosz i Beckett*, *Colloquia Litteraria* 2011 nr 2, s. 31–41; Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 267.

egzystencję bohatera powieści *Sposób bycia*. Niezaprzeczalnie, Beckett chwilami „udziela się” głównej postaci powieści, która pożyczka nihilistyczne gesty i wypowiedzi *dramatis personae* z dzieł Irlandczyka, co sygnalizuje elementy postawy afirmatywnej wobec wizji prekursora. Agoniczny wymiar zetknięcia z Beckettem krystalizuje się dopiero w utworze *Bardzo starzy oboje*, w którym pootwierane przez Brandysa wątki ostatecznie skonkretyzują się „przeciw Beckettowi”. Brandysowe rozumienie kondycji ludzkiej nie jest statyczne, raz na zawsze utrwalone, ale aktualizuje się na oczach czytelników. Intelktualna i artystyczna propozycja myślenia o jednostce jest tu rezultatem potyczek z poprzednikiem w imię ocalających podmiot racji.

Trop Becketta

Związki dwóch omawianych opowiadań Brandysa z twórczością Becketta dla ówczesnej krytyki niekoniecznie musiały być łatwe do zidentyfikowania. Wskazywano na powinowactwa z *Krzesłami* Ionesco, wśród inspiracji wymieniano twórczość Camusa, Dostojewskiego, zaś z polskich twórców — Gombrowicza oraz Różewicza. Recenzenci utworów dostrzegali zwłaszcza (aprobatywnie bądź z ironią) wrażliwość Brandysa na zmiany w obrębie typów i stylów prozy narracyjnej. Drwiący ton Zbigniewa Pędzińskiego, jednego z wczesnych recenzentów *Sposobu bycia*, wynikał właśnie z eksperymentowania Brandysa z różnymi konwencjami stylistycznymi oraz rzekomego pisania wdzięczącego się do czytelnika — w zgodzie z aktualnymi, acz snobistycznymi prądami myślowymi:

Na 160 stronach modnego, wąskiego formatu odbywa się przecież istna parada modnych chwytów czy środków beletrystycznego wyrazu. Mikrokompozycja (ta od „małych próz”), sekwencje filmowego scenariusza, przemienność zbliżeń telewizyjnej kamery, odrobina magnetofonowej taśmy, wiele reportażu, coś z życia — wszystko jednak nie odbiegające nazbyt daleko od realistycznej, wypróbowanej już w *Obywatelach* receptury, komunikatywne i strawne, a przecież błyskotliwe jak (nie przeceniając) Lecowe *Myśli nieuczesane*, albo wdzięczne, jak (nie przymawiając) „Przekrojowe” poszczekiwanie psa Fafika. Ważniejszy jednak od porządku artystycznego [...] jest porządek filozoficzny *Sposobu bycia*. Tutaj też, jak zwykle, prezentuje się Brandys „na bieżąco”, modnie i aktualnie. Już sam tytuł książki smakuje egzystencjalizmem, jej treść penetruje obszary (będącej od kilku lat na publicystycznej wokandzie i wysoko notowanej na snobistycznej giełdzie) filozofii człowieka, jej forma — przybiera tutaj postać intelektualnego obrysu problematyki — żywcem mogłaby być przeniesiona do błyskotliwego eseju z dziedziny mikrosocjologii²⁶.

Dalsza część recenzji utrzymana jest w podobnym, szyderczo-ironicznym tonie. Jej autor nie bez racji wytykał Brandysowi podążanie z prądem aktualnie obowiązujących mód. Niewątpliwie, na strukturę *Sposobu bycia*, a także późniejszego chronologicznie opowiadania *Bardzo starzy oboje*, wpływ wywarł egzystencjalizm. Oba opowiadania zapoczątkowanych w latach 50. eksperymentów Brandysa z formą teatralną, a także szerzej rozumianym wątkiem teatralizacji życia jednostki. *Sposób bycia* jest bowiem stylizowany na teatralny monolog, zaś komentarze trzecioosobowego narratora przypominają didaskalia, zawierające wskazówki dla inscenizatora. W tak rozumianym trybie relacjonowania kłęski osobistej Mężczyzna przyrównywany był do Konrada, który „po swej wielkiej improwizacji pada na zawal”²⁷. „Saga rodzinna”²⁸ *Bardzo starzy oboje* jest niemal dialogiem scenicznym, w którym rolę didaskaliów przejmują odnarratorskie komentarze.

²⁶ Z. Pędziński, *Rozbiór Człowieka*, Więź 1964 nr 11/12, s. 215–218.

²⁷ H. Kirchner, *Nowy sposób bycia*, s. 4.

²⁸ Zob.: A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998, s. 60.

Nie ulega zatem wątpliwości, że Brandys tworzył w związku z najbardziej wyrazistymi tendencjami w prozie i filozofii. Choć prawdą jest, że zarówno *Sposób bycia*, jak i *Bardzo starzy oboje* wpisują się w eksperymenty Brandysa z formą oraz w dialog z najbardziej aktualnymi ówczesnie poglądami, Pędziński nie dostrzegł jednak aspektu polemicznego, zawartego w obydwu opowiadaniach. Zastrzeżenie schlebiana gustom literackim przeciętnego czytelnika, a także podążania za panującą modą literacką niejednokrotnie powtarzane było przy różnych okazjach pod adresem Brandysa. Wystarczy przypomnieć choćby recenzję Andrzeja Kijowskiego, który *Drewnianego konia* — literacki debiut Brandysa — nazwał „seminaryjną mieszanką sporządzoną ze wszystkiego, co po dwudziestolecu pozostało. Psychologia z Prousta, filozofia z Malraux, atmosfera z Kafki”²⁹. Jednakowoż ślady obcej twórczości nie pojawiały się w dziele Brandysa jako bezrefleksyjne naśladownictwo. Wbrew temu, co w *Miesiącach* napisał Brandys, na trop Becketta w jego twórczości wpadło kilkoro recenzentów. Pośród nich był między innymi Wacław Sadkowski, który w recenzji *Sposób — i cel pisania*, odpiera ataki krytyki, zarzucającej Brandysowi przywłaszczanie zagranicznej myśli. Jak pisał Sadkowski, podejmowane przez Brandysa eksperymenty z formą wynikały z obawy przed opisowością, dlatego też Brandys zdecydował się na formę pośrednią pomiędzy prozą i dramatem. Opisy w obydwu mini-powieściach zredukowane zostały do didaskaliów. Powściągliwość i oszczędność opisu przestrzeni oraz (dramatycznej) akcji są zresztą pierwszym, uwidocznionym już w formie, sygnałem dialogu z Beckettem. Autor recenzji postrzega dwa opowiadania Brandysa jako utwory wzajemnie dopowiadające się. Według recenzenta, ich modelowa lektura przebiegałaby w kontrze do Becketta, czego najbardziej niebezpiecznym przejawem jest brak pesymistycznego, Beckettowskiego zakończenia:

Druga nowela z omawianego tomu, *Bardzo starzy oboje*, będąca ostatnim wedle chronologii powstawania utworem Brandysa, wydaje się świadczyć o przesileniu się tego nastroju [przygnębienia — W.W.]. Nie jest to utwór radosny, ale nie ma już w nim tej przygniatającej atmosfery jak z *Radosnych dni* Becketta, a w każdym razie nie ma Beckettowskiej konkluzji. Starcze opuszczenie i samotność, jakieś przez dziesięciolecia przechowane krzywdy i urazy zmieszane z udręką wyrządzaną dziś przez zubożniających i okrutnych ludzi — nie są jednak w stanie pozbawić bohaterów tego opowiadania nadziei, jakieś tolerancji wobec siebie i innych czy śmieszawej może nieco, ale wzruszającej wzajemnej elegancji, a przede wszystkim woli życia i umiejętności życia w każdych, nawet najtrudniejszych warunkach³⁰.

Wypowiedź krytyka współbrzmi ze sprzeciwem Brandysa, zgłaszanym wobec postępującej atomizacji jako znaku egzystencji nowoczesnych podmiotów. Niezależnie od tego, że Dodeczek i Bubulka istotnie marginalizują ważne dla powojennej historii wydarzenia, które bezpośrednio ich nie dotyczą, posiadli oni trudną zdolność przetrwania. O ile Mężczyzna stawał przed trudnym zadaniem: „W kilku następnych chwilach miałem wybrać pewien sposób bycia, który mógłby nie okazać się właściwy, będzie jednak obowiązujący”³¹, o tyle bardzo starzy oboje znają już receptę na udane życie. Sadkowski zwraca uwagę na rehabilitację życia obecną w konkluzji drugiego z opowiadań Brandysa.

Sposób (bycia) — na apatię oraz pustkę

U podstaw branych w analizie pod uwagę dzieł Becketta (*Radosne dni*, *Końcówka*, *Czekając na Godota*) oraz Brandysa (*Sposób bycia*, *Bardzo starzy oboje*) leży moment kryzysu. Podstawowy trop negatywnego doświadczenia, który symbolizuje metafora

²⁹ A. Kijowski, *Czerwona czapeczka*, Książka dla Ciebie 1956 nr 6.

³⁰ W. Sadkowski, *Sposób — i cel pisania*, s. 3.

³¹ K. Brandys, *Sposób bycia*, s. 97.

„zaplątania we własne sznurowadła”³² — jak w *Miesiącach* Brandys pisze o sytuacji Mężczyzny — w równej mierze może odwoływać się także do położenia bohaterów twórczości Becketta. Znamienna dla zestawianych utworów jest bowiem sytuacja przerwany (małżeńskiego) lub zerwany ostatecznie dialogu. Wypowiedź głównego bohatera *Sposobu bycia* jest ciągłym monologiem adresowanym do żony (utrąconej miłości życia) oraz innych, nieobecnych już osób, z którymi Mężczyzna niegdyś wchodził w bezpośrednie interakcje. Niedopełnione akty mowy, najczęściej zresztą wypowiedziane dla samego siebie — nawet w obecności osób trzecich — stają się symbolem zanikających więzi międzyludzkich. Jak pisał Brandys w *Listach do pani Z.*:

Zatomizowany świat luźnych istnień, których wzajemne związki są tylko sąsiedztwem, zamienia się w maszynę sprawiedliwości, stawiającą go [tj. człowieka — W. W.] przed wyborem: kłamstwo albo śmierć³³.

To prawda, że bohaterowie opowiadań nakładają maski, by upozorować bliskość i harmonię relacji. Brandys powiela niekiedy strategię okrutnej uczciwości Becketta, kiedy uświadamia czytelnika *Sposobu bycia*, że niechęć do zaspokajania kaprysów drugiej osoby pociąga za sobą rozpad relacji i alienację jednostki. Jak mówi zakopczona po łokcie w piachu Winnie z *Radosnych dni*:

Nie wymagam chyba tak dużo, czasem nawet się wydaje, że trudno człowiekowi — (*głos jej się załamuje, przechodzi w szept*) mniej wymagać — od drugiego człowieka — mówiąc oględnie — podczas gdy w rzeczywistości — jeśli nad tym się zastanowić — wniknąć w siebie — zrozumieć tego drugiego — czego mu trzeba — spokoju — to wtedy jakby gwiazdki z nieba — jakby przez cały czas — chciało się gwiazdki z nieba³⁴.

Zrozumienie drugiego człowieka okazuje się tytanicznym wysiłkiem. Na pierwszy rzut oka faktycznie zdawać się może, że gwarantem trwałości małżeństwa Bubulki i Dodeczka jest obopólna zgoda na grę znaczonymi kartami, jednak brak wzajemnego szacunku, bezinteresownego wsparcia oraz czułości, prędzej czy później obnażyłby fikcję ich relacji.

Na tle irlandzkiego prekursora Brandys wydaje się bardziej wyrozumiały wobec swoich bohaterów, którym pozwala na ewolucję poglądów i rewizję stanowisk. Toteż Mężczyzna lojalnie przestrzega hipotetycznego badacza swojej biografii, że koherentny, obiektywny portret jego postaci jest niemożliwy:

A gdyby tak ktoś podjął się o mnie napisać pracę naukową? Rozprawę, w której postanowiłby mnie zreferować, z całym, jak się to mówi, bagażem wiadomości — to jestem przekonany, że nic by z tego nie wyszło. Bo ja nie mam granic. Niepochwytny jestem³⁵.

Z tej meta-wypowiedzi bohatera przebija nie tylko poczucie kryzysu jednostkowej tożsamości podległej nieustannym przeobrażeniom, ale także języka jako medium wyczerpanego i niezdolnego uchwycić podmiot w jego swoistości. Bohater *Sposobu bycia*, podobnie jak postaci dramatów Becketta, uświadamia sobie swoje postępujące znikanie, wynikające również z rozmycia określających go desygnatów:

³² Tenże, *Miesiące 1978–1981*, s. 25.

³³ Tenże, *Listy do pani Z.*, s. 78.

³⁴ S. Beckett, *Radosne dni*, s. 281.

³⁵ K. Brandys, *Sposób bycia*, s. 85.

nie mam o sobie nic do powiedzenia. Na każdy argument jest we mnie kontrargument. Wynik się kasuje. Jestem niczym³⁶.

Pełnia jego obecności nigdy nie da się ani wyrazić, ani zrozumieć za pomocą klarownych, acz po wielokroć zdyskredytowanych binaryzmów. Kto ma bowiem rozsądzić, czy Mężczyzna był dobrym, czy też złym człowiekiem, jeśli pojęcia te aktualizują się w wielorakim zderzeniu z rzeczywistością i podmiotami zewnętrznymi — czy bliższy prawdy na temat bohatera będzie Żyd, któremu Mężczyzna ocalił życie, czy też zdrajca, którego musiał unieszkodliwić, by przeżyć; a może żona, która latami doświadczała drobnych przykrości ze strony bohatera? Sens istnienia najpełniej objawia się w relacjach z innymi, choć dopiero suma wielu interakcji składa się na uproszczony obraz jednostki. To zetknięcie z innym jest także elementem zyskiwania samowiedzy, co potwierdzają słowa Mężczyzny:

Ale kiedy to robiłem, kiedy sobie przypominałem, jaki jestem na co dzień, gdy musiałem to zagrać — zrozumiałem, że jestem obrzydliwy i że trudno ze mną żyć. Ale byłem obrzydliwy dla niej — ponieważ to widziała i słyszała — byłem obrzydliwy poprzez jej istnienie³⁷.

Elementem jednoznacznie różniącym bohaterów Brandysa od postaci Becketta, jest poszukiwanie śladów własnego istnienia. Podczas gdy Winnie i Willie tropią ślady własnej nieobecności — choć nie mogą uchylić się od istnienia — i mimowolnie kontynuują gesty podtrzymujące ich przy życiu, bohater Brandysa zdaje się kompulsywnie poszukiwać zewnętrznych potwierdzeń na swoją egzystencję — wertuje rachunki, odkurza stare listy. W przeciwieństwie do poczucia oswojonych z końcem gry bohaterów Becketta, figury Brandysa wyraźnie obawiają się nie-istnienia, o czym świadczy wyimek z monologu Mężczyzny:

Może w ogóle obowiązuje kompletna dowolność, bardzo możliwe, ale w takim razie proszę mi to zakomunikować: pan ma tylko imię, nazwisko i pensję, poza tym nie ma pana, jest pan najwyższą cudzą hipotezą³⁸.

Pani Balbina i Pan Adolf odczuwają wyrzuty sumienia, że jeszcze żyją, prędko starają się jednak przekierować myśli z tematów ostatecznych na prozaiczne:

I ci ludzie, których nikt oprócz nas nie pamięta...Taka jestem zdenerwowana, Dodeczku. Wszyscy umarli, a my żyjemy. Czy to nie wstyd? Czasem się boję naszych wspomnień. Która to godzina?³⁹

Wątek ten włączyć można w rozwijany przez Brandysa dyskurs nad historycznością jednostki oraz jej pamięcią o przeszłości. W *Ziemi Ulro* Miłosz pisał o człowieku Becketta, że jest on abstrakcyjny i pozbawiony pamięci historycznej⁴⁰. Inaczej jest u Brandysa, którego postaci dysponują pamięcią o Zagładzie, przejawiając tym samym zachowania zmierzające do uśmierzenia bólu po stracie — bliskich, młodości, dawnych miejsc. Piętno Zagłady sprawia niekiedy, że tryby pamięci bohaterów zacinają się, i podmiot, mimo świadomości istnienia w czasie po katastrofie, na nowo identyfikuje siebie w sytuacji zagrożenia. Tymczasem w rzeczywistości faktualnej, lata w okupowanej Warszawie trwają zaledwie tyle, co napełnianie szklanki⁴¹. Również *everyman*

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 96.

³⁸ Tamże, s. 15.

³⁹ K. Brandys, *Bardzo starzy oboje*, s. 151.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 268.

⁴¹ K. Brandys, *Bardzo starzy oboje*, s. 165.

Brandysa z utworu *Sposób bycia* istnieje w konkretnej rzeczywistości historycznej, której symbolem jest doświadczenie obozowe.

Czytelnik Brandysa dostrzeże powściągliwość autora *Wariacji pocztowych* w formułowaniu prawd ostatecznych na temat postaci. W kwestii poglądu na naturę ludzką Brandys zarówno jako pisarz, jak i czytelnik nieustannie koryguje samego siebie. Na kartach *Miesiące* zwięźle streścił myśl przewodnią, jaką w zamyśle miała komunikować powieść *Sposób bycia*:

Paradoksalność czynów i ich skutków sprzecznych z intencjami, niszcząca funkcja czasu, wygasanie uczuć, ślepotą instynktów, szyderstwo przypadków — to krąg sceniczny, w jakim żyjemy. Wszystko prowadzi do alternatywy: kapitulacja albo bunt. Prowadziłoby. Istnieje bowiem wartość, która człowieka wydobywa ze śmieszności i zwątpień⁴².

Twórczość Brandysa jawi się jako nieustanna refutacja niegdyś reprezentowanych przez niego racji, świadoma autokorekta światopoglądu. Zakładane przez pisarza strategie egzystencji, rozpięte pomiędzy „kłamstwem albo śmiercią” i „kapitulacją albo buntem”, okazują się tymczasowe, ponieważ zostają uzupełnione o kolejne możliwości układania się z rzeczywistością.

Problematyka ustanawiania najwłaściwszego sposobu bycia — wobec fatalizmu historii, bezmiaru doświadczeń negatywnych, przyprawianej przez innych gęby, biologicznego determinizmu czy uwarunkowań interakcji społecznych — niezmiennie zajmowała Brandysa. W cytowanym już eseju *Samotni wobec historii* Piotr Kuncewicz konstatawał:

Bądźmy sprawiedliwi: bywają chwile, w których każdy z nas musi szukać jakiegoś azylu. Azylu od obowiązków, powinności. Jest granica zmęczenia, której już przekroczyć nie można. Nie ma wtedy innego wyjścia jak wyemanować niejako z siebie ochronną otoczkę kpiny i lekceważenia wobec wszystkiego⁴³.

Wbrew ostatnim słowom Mężczyzny: „Przebaczam Stwórcy. Odpuszczam Mu grzechy i zło, jakie mi wyrządził. Daruję Mu moje cierpienia. Oczyszczam Go. Przebaczam Mu winę mego życia. *Ego Te absolvo...*”⁴⁴, antidotum i ostateczną reakcją na egzystencjalne katastrofy, nie jest fideizm. Wydaje się, że ostatnie słowo w tej kwestii należy jednak do autora — na kartach *Miesiące* Brandys notuje, że instancją ocalającą jednostkę —

Jest miłość, związek z drugim człowiekiem. Mieści się w nim zdolność przebaczenia i ofiary, uznania człowieczeństwa w kimś innym. Rodzaj komunii, sakramentu. Fakty i ich skutki są jedynie okolicznościami narzuconymi przez czas, jednakże można przezwyciężyć naturę ofiarowując się i zespalając z drugą ludzką istotą⁴⁵.

Konkluzja to zabezpieczająca podmiot zarówno przed dziecinnym buntem, jak i nihilistyczną kapitulacją, pozwalająca ocalić elementarną sprawczość jednostki bez konieczności wydziedziczenia jej z przeszłości i pamięci o niej. Tak pojmowane ocalenie osobistej wizji człowieka współbrzmi ponadto z sednem rebelii adepta przeciw prekurzorowi. Według Blooma protest ten na zawsze pozostaje sprzymierzony z ową iskrą odrębności, która przesądza o szansie adepta na podmiotową ekspresję swojej odrębności⁴⁶.

⁴² Tamże.

⁴³ P. Kuncewicz, *Samotni wobec historii*, s. 71.

⁴⁴ K. Brandys, *Sposób bycia*, s. 136.

⁴⁵ Tenże, *Miesiące 1978–1981*, s. 29.

⁴⁶ A. Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli*, s. 88.

LITERATURA

- S. Beckett, *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995;
—, *Radosne dni. Sztuka w 2 aktach*, tłum. M. Tarn, A. Tarn, Dialog 1961 nr 12, s. 78–98;
M. Bielecki, *Brandys i Gombrowicz. Agon pisarski jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 407–426;
A. Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, *Teksty Drugie* 1999 nr 1–2, s. 85–108;
H. Bloom, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002;
K. Brandys, *Miesiące. 1978–1981*, Warszawa 1997;
—, *Sposób bycia; Bardzo starzy oboje*, Warszawa 1977;
A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998;
A. Kijowski, *Czerwona czapeczka*. Książka dla Ciebie 1956 nr 6;
H. Kirchner, *Nowy sposób bycia Kazimierza Brandysa*, *Współczesność* 1963 nr 6, s. 4–5;
J. Kopciński, *Lis na Ziemi Ulro. Miłosz i Beckett*, *Colloquia Litteraria* 2011 nr 2, s. 31–41;
P. Kuncewicz, *Samotni wobec historii*, Warszawa 1967;
Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000;
J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett — podmiot — negatywność*, Kraków 2010;
W. Sadkowski, *Sposób — i cel pisania*, *Trybuna Ludu* 1965 nr 232, s. 2;
Z. Pędziński, *Rozbiór Człowieka*, *Więź* 1964 nr 11–12, s. 215–218;
S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, *Pamiętnik Literacki* 1989 nr 3, s. 119–138.

THE SNAG AND THE STIGMA: BECKETT'S CORRECTIONS AND CONJECTURES BY KAZIMIERZ BRANDYS

The article attempts to interpret the impact of Samuel Beckett's writing on two works by Kazimierz Brandys: *Sposób bycia* [Way of Being] and *Bardzo starzy oboje* [A Very Old Couple]. Kazimierz Brandys himself inspired the critics to search for Beckett's influence in these two short works as he signalled his antipathy to Beckett in his *Miesiące* [Months]. The Polish writer's reading of Beckett is agonistic and affective. The revisionary analysis correlates with Harold Bloom's anxiety of influence. What is central to Brandys's criticism of Beckett is his defence of the modern subject. Brandys's characters continuously correct their views inspired by visions mediated through Beckett's works: of the individual, of human relationships and of the perception of time. Brandys's anti-nihilistic discourse, standing in clear opposition to Beckett's, gradually crystallizes into a distinct vision of subjectivity, which implies the formation of a firm authorial self, independent from his precursor.

KEY WORDS: Samuel Beckett; Kazimierz Brandys; agon; Harold Bloom; Holocaust; existentialism; dramatic composition; negation; anti-nihilism.

L'ÉCHARDE ET LA MARQUE. RATURES ET CONJECTURES DE BECKETT PAR BRANDYS

L'article consiste en une tentative d'interprétation de la forme d'inspiration que l'œuvre de Samuel Beckett exerça sur deux textes de Kazimierz Brandys — *Manière d'être* ainsi que *Tous deux très vieux*. C'est l'auteur lui-même qui fournit une incitation directe à la recherche de traces de la présence de Beckett dans ses courtes proses scéniques en faisant part dans son ouvrage *Les mois de ses réticences* envers Beckett. La lecture brandysienne de Beckett a un caractère agonique et affectif. Dans son analyse, le mode de réception révisionniste est associé à la théorie de la crainte de l'influence de Harold Bloom. L'élément central de la polémique de Brandys avec le projet de Beckett est la défense de la vision du sujet moderne. Les héros de Brandys opèrent

sans cesse des corrections de leurs opinions qui leur sont inspirées par les visions véhiculées par l'œuvre de Beckett portant sur l'individu, les relations interpersonnelles ou la perception du temps. Le discours anti-nihiliste que Brandys tient à l'encontre de Beckett se cristallise progressivement dans une interprétation distincte de la subjectivité impliquant la formation d'un moi auctorial fort — indépendant de son précurseur.

MOTS CLEFS: Samuel Beckett; Kazimierz Brandys; Harold Bloom; agôn; extermination des Juifs; existentialisme; prose scénique; négation; anti-nihilisme.