

Film Samuela Becketta i udręki Bustera Keatona

Pomysł, aby Samuel Beckett został autorem filmu, zrodził się w głowie jego amerykańskiego wydawcy i przyjaciela, Barneya Rosseta. Właściciel Grove Press myślał początkowo o trylogii, którą zrealizować mieliby „jego” autorzy: Samuel Beckett, Eugène Ionesco i Harold Pinter. Film Becketta okazał się jednak tak kosztowny, że wydawca w roli producenta ponownie już nie wystąpił. Podporą prestiżowego projektu został operator Boris Kaufman – młodszy brat Dżigi Wiertowa, zdobywca Oscara za zdjęcia do *Na nabrzeżach* Elii Kazana. Reżyserię powierzono Alanowi Schneiderowi – znakomitemu realizatorowi sztuk Becketta na scenach amerykańskich. W lipcu 1964 roku do ekipy dołączył sam autor z ostateczną wersją scenariusza. Trwający niespełna miesiąc pobyt na planie zdjęciowym w Nowym Jorku był jego jedyną wizytą w Stanach Zjednoczonych.

Niemal do rozpoczęcia zdjęć nie zostało ostatecznie ustalone, kto powinien wystąpić w głównej – jedynej właściwie – roli. Poszukiwano aktora o komicznym *emploi*. Beckett sugerował Irlandczyka Jacka MacGowrana, a Schneider – Zero Mostela, komika, z którym pracował nad telewizyjną wersją *Czekając na Godota*¹. Pojawił się także pomysł, by zaangażować Charliego Chaplina. Ostatecznie rolę zgodził się przyjąć jego najpoważniejszy konkurent, Buster Keaton, nazywany w Hollywood lat 20. – „Wielką Kamienną Twarzą”. W ten sposób na planie zdjęciowym spotkały się dwie niezwykle indywidualności: gwiazda dawnego kina i legenda nowoczesnego teatru. Z relacji członków ekipy wynika, że Keaton odnosił się do scenariusza bez większego zainteresowania. Na planie unikał rozmów i utrzymywał wyniosły dystans, ograniczając się do precyzyjnego realizowania kolejnych zadań. Beckett przeciwnie – w powstawanie filmu zaangażował się bardzo aktywnie. Obserwował wszystkie etapy produkcji. Na bieżąco odnosił się do zmian wprowadzanych podczas nagrywania zdjęć, pełniąc nieoficjalnie funkcję współreżysera. Podczas przerw w realizacji udało mu się nawiązać znajomość z dramatopisarzem Edwardem Albee, a nawet obejrzeć na żywo mecz baseballu.

Do nagrania wstępnej sekwencji plenerowej wybrano częściowo wyburzony zautek przy Fulton Street na Dolnym Manhattanie. Zdjęcia realizowano w męczącym upale. Ostatecznie Beckett zdecydował o skróceniu sekwencji do niezbędnych dwóch minut, podczas gdy pierwotnie miała ona trwać około ośmiu i stanowić ponad 20% całości obrazu. Do realizacji głównej części filmu wynajęto niewielkie studio, będące w zasadzie pustym pokojem w czynszowej kamienicy na Manhattanie.

W swoim ostatecznym kształcie czarno-biały obraz zatytułowany *Film* trwa 22 minuty, podczas których kamera tropi poczynania bohatera granego przez Bustera Keatona.

¹ Zero Mostel jest dziś pamiętany przede wszystkim dzięki roli Maxa Bialystocka z komedii Mela Brooksa *Producenci*.

Widzimy go przemykającego wzdłuż muru i potrącającego parę staruszków. Kobieta uspokaja skonsternowanego mężczyznę cichym „ćśś!”, które stanowi jedyny dźwięk, jaki pojawia się w filmie. Po tym incydencie bohater wślizguje się do ciasnej klatki schodowej, gdzie chwilę odpoczywa, i wymija inną staruszkę. Przez cały czas kamera filmuje go wyłącznie od tyłu. Ta radykalna zasada nie ulega zmianie także w głównej sekwencji, rozgrywającej się w niemal pustym, zaniedbanym pokoju. Bohater wykonuje szereg czynności mających uchronić go przed obcym spojrzeniem. Zastania okno i lustro, wyrzuca za drzwi psa i kota itd. Wreszcie zasiada w fotelu bujanym. Przegląda, a następnie drze plik fotografii wydobytych z teczki, po czym zapada w sen. Kamera okrąży wówczas pokój i zagląda mu w twarz. Widzimy, że lewe oko ma zasłonięte czarną przepaską. Bohater budzi się nagle w przerażeniu. Zakrywa twarz dłońmi i zamiera w bezruchu. *Film* kończy i zaczyna zbliżenie porażonego światłem oka, należącego do osoby w podeszłym wieku – najprawdopodobniej samego Keatona, ewentualnie któregoś ze staruszków występujących w pierwszych minutach obrazu.

Opis uwzględnia wyłącznie to, co należy określić jako konkretne działania. Nie sposób jednak wykluczyć, że zarejestrowane czynności oraz wykorzystane rekwizyty nie posiadają znaczenia symbolicznego. Pozbawiony słów film żąda interpretacji na zasadzie bezwarunkowego odruchu. Widz musi zmierzyć się ze skomplikowaną łamigłówką nieposiadającą jednoznacznego rozwiązania. To sytuacja znana odbiorcom sztuk Becketta. Tym razem jednak sam pisarz ujawnił pewne wskazówki, publikując w 1967 roku scenariusz *Filmu*.

Kilkustronicowy tekst, opatrzony szeregiem autorskich uwag, nie wyjaśnia wprawdzie wieloznaczności obrazu, ale zdradza niemałą orientację w specyfice sztuki filmowej. Stylistycznie przypomina obydwa *Akty bez słów* – Beckettowskie scenariusze pantomimiczne, napisane w 1956 roku. Jego lektura ujawnia szereg szczegółów, których widz *Filmu* poznać nie może. Jednocześnie wersja ekranowa wprowadza zmiany na tyle znaczące, że oba te utwory można interpretować oddzielnie bądź równolegle. Nie sposób natomiast pominąć tego, że zaangażowanie legendarnego Bustera Keatona poszerzyło warstwę znaczeń niewielkiego dzieła.

Scenariusz ujawnia, że *Film* rozgrywa się około 1929 roku. Skąd ta data? Jest to czas pograżania się świata zachodniego w kryzysie ekonomicznym. W kinie trwa rewolucja dźwiękowa, która prowadzi do załamania się wielu aktorskich karier. Kryzys dotyczy między innymi Bustera Keatona. 1929 to także ważny rok w życiu Becketta. Pisarz debiutuje słynnym esejem *Dante... Bruno... Vico... Joyce*. To również czas jego najbardziej ożywionych relacji z autorem *Uliksa*. Ten trop wydaje się znajdować na ekranie potwierdzenie. W 1929 roku James Joyce po kolejnej, wymuszonej jaskrą, operacji lewego oka, nosił na nim czarną przepaskę. W finałowej scenie *Filmu* orientujemy się, że taką samą przepaskę nosi Buster Keaton. Czy jest to rodzaj prywatnego hołdu dla Joyce’a? Czy należałoby raczej dopatrywać się tu aluzji do ewangelicznego „I jeśli twoje oko jest dla ciebie powodem grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie!”² – co sugerowałoby

² Mt 18, 9.

wątek ukrytej winy bohatera? Zasygnalizowany w ten sposób uraz może mieć również związek z jedną z fotografii, które bohater przegląda. Widzimy na niej mężczyznę w mundurze – zapewne wyruszającego na front Wielkiej Wojny. Na następnym zdjęciu oko ma już zasłonięte...

Inaczej niż w scenariuszu oko stało się w ekranowej wersji *Filmu* elementem szczególnie silnie eksponowanym. Kamera dostrzega je wszędzie – nie tylko u czworga zwierząt obecnych w pokoju, lecz także w rzeźbionym oparciu krzesła czy charakterystycznym zamknięciu teczki na fotografii. Oko wydaje się tu wykraczać poza i tak niezwykle szeroki kontekst symboliczny – od Oka Opatrzności, przez *oculus malus*, do wspomnianego oka wyłupionego. W kinie, zwłaszcza w kinie niemy, wyobrażany przez nie zmysł wzroku staje się „wszechzmysłem”. Przejmuje rolę wszystkich pozostałych narządów percepcji – co realizatorzy najwyraźniej podkreślali.

Scenariusz *Filmu* ujawnia również, że zaniedbany pokój, w którym zaszywa się bohater, należy do jego matki. Nie był w nim przez lata, „a obecnie zajmuje tymczasowo, by doglądać zwierząt, zanim matka nie wróci ze szpitala”³. Beckett zaznacza, że nie ma to większego znaczenia, jednakże fakt ten niewątpliwie wzmacnia poczucie dyskomfortu i wyobcowania, które wyczuwamy u bohatera. Tłumaczy zarazem jego nostalgiczną potrzebę przejrzenia starych fotografii.

W pokoju należącym do starszej kobiety wisi „obrazek przypięty do ściany, który przedstawia twarz Boga Ojca o szeroko otwartych, surowo wpatrzonych [w bohatera] oczach”⁴. Tak przewiduje scenariusz. W wersji ekranowej – na ścianie wisi, przybita ciężkim hufnalem, fotografia sumeryjskiej figurki wotywniej z Tell Asmar. Jej twarz, o olbrzymich czarnych oczach, mogłaby uchodzić za wyobrażenie Boga Ojca. Być może jest to jedynie kolejne przywołanie symbolu oka. Podobny zabieg zastosowano w scenie zakrywania akwarium ze złotą rybką. W *Filmie* jest to popularny welonek, który jednak do zbliżenia został zastąpiony przez pyzatka, aby uwydatnić wielkość i niesamowitość rybich oczu. Fotografia figurki sakralnej sprzed tysiącleci może być więc przewrotnym substytutem. Nieuchronnie przywołuje jednak religię tajemniczą i martwą oraz wprowadza temat ofiary. W obu wersjach bohater traktuje obrazek tak samo: zrywa go ze ściany, drze i depcze.

Wymownych różnic, wynikających zapewne z praktyki realizacyjnej, można przytaczać wiele. Najważniejsze jednak, że swój scenariusz poprzedził Beckett *Uwagami ogólnymi*, stanowiącymi wykładnię filozoficznych przesłanek *Filmu*. Jego mottem, które nie pojawia się na ekranie, jest stwierdzenie „*Esse est percipi*” – „Być to być postrzegany”, wywodzące się z *Traktatu o zasadach ludzkiego poznania* George’a Berkeleya. „Gdy wyeliminuje się wszelkie postrzeganie zewnętrzne, zwierzęce, ludzkie, boskie, wciąż jeszcze pozostaje samopostrzeganie”⁵ – precyzuje Beckett. Aby to zobrazować, bohater zostaje podzielony na „obiekt” i „oko”. „Obiekt” to tropiony przez kamerę Buster Keaton, „oko” – to wyobrażająca jego autopercepcję kamera. Beckett w następujący sposób

³ S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988, s. 561.

⁴ Ibidem, s. 554.

⁵ Ibidem, s. 547.

ustala ich relację: „Oko postrzega obiekt od tyłu i pod kątem nie przekraczającym 45°. Konwencja: obiekt staje się »percipi«, tzn. doświadcza udręki bycia postrzeganym, tylko wtedy, gdy kąt ten zostaje przekroczony”⁶. Założenie to, możliwe dzięki randze, jaką w kinie uzyskuje zmysł wzroku, postawiło przed operatorem bardzo precyzyjne zadanie. Boris Kaufman wywiązał się z niego kompetentnie. Jego kamera wykonuje długie jazdy w plenerze i skomplikowane ewolucje w ciasnym pokoju, dostosowując się do poczynań Bustera Keatona. Głęboko kontrastowe, nieraz bardzo efektowne zdjęcia, cechuje jednak pewna mechaniczna martwota. Nie mogło być inaczej, skoro kamera została umieszczona na wysokości głowy bohatera i zmuszona do automatycznego reagowania na wszystkie jego ruchy, jak we współczesnych grach komputerowych typu *third person perspective*. Widz ma prawo odnieść wrażenie, że nie tylko bohater jest osaczony. Uwiązana do niego kamera została pozbawiona wszelkiej spontaniczności, transponując przymus obserwacji na oglądającego. Być może to celowy zabieg, a może jedynie konsekwencja silnego skupienia się na relacji obiekt – oko. Trzeba zaznaczyć, że sam Beckett dystansował się od sztywnego realizowania założeń zarysowanych w *Uwagach ogólnych*, pisząc: „Powyższe stwierdzenia podaje się jedynie ze względu na ich nośność formalną i dramatyczną”⁷. Zgodnie z tym sformułowaniem dialog z Berkeleyem nie jest właściwym celem *Filmu*. Beckett dystansował się zresztą od przypisywanych mu nieraz powiązań z różnymi szkołami filozoficznymi. Z uwag do scenariusza *Filmu* wynika, że teza osiemnastowiecznego myśliciela pozwoliła mu wypracować konwencję, która posłużyła jako narzędzie eksperymentu epistemologicznego. Jego przedmiotem stały się „udręki bycia postrzeganym”. Tytuł wskazuje natomiast na próbę zgłębienia istoty sztuki filmowej. Są to dwa fundamentalne tematy *Filmu*. Pierwszy z nich zainspirował Gillesa Deleuze’a do napisania miniaturowego szkicu *Największy irlandzki film (Film Becketta)*⁸, w którym rozważa możliwość stania się niepostrzegalnym, a zarazem wyznacza fundamentalną dla sztuki filmowej relację między akcją, percepcją a emocją. Drugi temat każe traktować obraz Becketta jako autotematyczny „metafilm”, co może zaskakiwać, skoro było to pierwsze praktyczne zetknięcie dramatopisarza z tym medium. W latach 60. pisarz niespecjalnie interesował się kinem. Pewnym zaciekawieniem darzył jedynie telewizję. Na przełomie lat 20. i 30. był jednak zapalonym kinomanem. W jego *Filmie* można dostrzec nie tylko związki z niemą burleską, której wpływu dopatrywali się już krytycy *Czekając na Godota*, lecz także z awangardowymi eksperymentami, którymi w okresie przełomu dźwiękowego debiutowali tacy twórcy jak Luis Buñuel czy Jean Cocteau. Wielokrotne zbliżenia oka z *Filmu* wywołują zapewne celowe reminiscencje słynnej sceny z *Psa andaluzyjskiego* (1929).

⁶ Ibidem, s. 548.

⁷ Ibidem, s. 547.

⁸ Tytułowa „irlandzkość” *Filmu* w interpretacji Deleuze’a polega na niezwyklej relacji intelektualnej między irlandzkim biskupem Berkeleyem a irlandzkim pisarzem na obczyźnie Beckettem. Nie wyczerpuje to jednak w pełni zagadnienia. Warto przypomnieć o symbolicznym przywołaniu postaci Jamesa Joyce’a oraz o tym, że ojciec Bustera Keatona był Amerykaninem szkocko-irlandzkiego pochodzenia.

Co jednak sprawiło, że dwa tematy rozpisane na papierze udało się połączyć w integralną całość? W moim przekonaniu czynnikiem tym stało się zaangażowanie do głównej roli Bustera Keatona. Robert Knopf w monografii komika podaje, że na wspomniany pomysł wpadł Beckett, choć nie miał nawet pewności, czy gwiazdor w ogóle jeszcze żyje⁹. W tym czasie Keaton, wspomagany przez dużo młodszą małżonkę, powoli dźwigał się z życiowej i artystycznej zapaści, w której tkwił od dziesięcioleci. Stopniowo zaczęto przypominać sobie o jego wybitnych osiągnięciach filmowych, zaproponowano mu kilka interesujących ról. Oferta Becketta była najbardziej oryginalna. Keaton przyjął ją bez oporu, ale i bez entuzjazmu. Kiedyś odrzucił już rolę Lucky'ego w scenicznej wersji *Czekając na Godot*. Po latach producent Barney Rosset ocenił, że milcząca obojętność aktora nie była wyrazem dezaprobaty, lecz przeczuciem zbliżającej się śmierci.

Mimo biernej postawy podczas realizacji zdjęć Keaton zgłosił kilka poprawek do *Filmu*, z których Beckett zaakceptował dwie. Po pierwsze, scenę wyrzucania z pokoju psa i kota rozwinęto do postaci niewielkiej etiudy komicznej. Gagi ze zwierzętami były lejtymotyww filmów Keatona z lat 20. Gdy jego bohater, nawykły do przestrzeni miejskiej, trafiał na wieś lub do lasu, zazwyczaj wpadał na wołu bądź niedźwiedzia, z którymi musiał sobie radzić, stosując najbardziej niekonwencjonalne metody. Etiuda z *Filmu* może wydawać się banalna, ale właśnie jej komiczne wyeksplorowanie znakomicie współtworzy boleśnie szary nastrój obrazu. Drugą poprawką Keatona do *Filmu* było założenie charakterystycznego płaskiego kapelusza *pork pie*. Rekwizyt ten stanowił jego znak rozpoznawczy, wykorzystywany szczególnie we wczesnym okresie kariery. Dzięki niemu widz powinien natychmiast rozpoznać, kim jest bohater *Filmu*, mimo że aż do ostatniej sceny nie może zobaczyć jego twarzy. Alan Schneider protestował przeciwko wprowadzeniu tak silnego znaku, ponieważ podejrzewał, że zaburzy on wymowę obrazu. Beckett, któremu Keaton nie okazywał najmniejszych dowodów sympatii, zgodził się. Ta, być może intuicyjna, decyzja włączyła *Film* w obszar jednego z największych mitów kinematografii – historię wstępu i upadku Wielkiej Kamiennej Twarzy.

Należy zaznaczyć, że postać Bustera Keatona cieszy się w Polsce mniej żywą pamięcią niż w Stanach Zjednoczonych czy nawet Europie Zachodniej. Jerzy Toeplitz w sześciotomowej *Historii sztuki filmowej* jedynie o nim wzmiankuje. Może się wydawać, że amerykańska komedia okresu niemego sprowadza się wyłącznie do obrazów Charliego Chaplina. W rzeczywistości Keaton pod względem popularności niewiele ustępował twórcy postaci małego trampa. Historycy podkreślają genialną inwencję jego autorskich obrazów, w których śmiało eksperymentował z montażem, reżyserią tłumu, głębią ostrości. W *Młodym Sherlocku Holmesie* (1924) jego bohater wchodził do filmu wyświetlanego w kinie. W *Marynarzu na dnie morza* (1924) znalazła się rozbudowana sekwencja komiczna nagrana na dnie Jeziora Tahoe. Precyzyjny, wyzbyty sentymentalizmu humor Keatona opierał się na szalonych kontrastach, nieustannym ruchu i upartym przewyżnianiu absurdu, który czyhał na bohatera w każdym aspekcie rzeczywistości.

⁹ R. Knopf, *The Theatre and Cinema of Buster Keaton*, New Jersey 1999, s. 143.

Jego niebywała sprawność fizyczna oraz skupiona, poważna twarz, na której – według hollywoodzkiej legendy – nigdy nie gościł uśmiech, stwarzały wrażenie, że obcujemy z istotą niepodlegającą zasadom naszego świata. Określenie Bustera Keatona jako jednego z najwybitniejszych modernistycznych twórców filmowych Ameryki jest więc uprawnione¹⁰. Jednak wkrótce po premierze swojego arcydzieła – osadzonego w realiach wojny secesyjnej *Generała* (1926) – niezależna pozycja Keatona uległa załamaniu. Jego pantomimiczne aktorstwo, a zwłaszcza nieruchoma twarz, źle adaptowały się do przejmującego inicjatywę kina dźwiękowego. Jako producent własnych filmów na fali kryzysu stracił fortunę. Podpisał niekorzystny kontrakt z kasową, lecz mało ambitną wytwórnią MGM. Lata 30. to jego drastyczny upadek artystyczny, za którym postępował rozkład życia prywatnego: rozstanie z żoną, śmierć najbliższego przyjaciela – również komika – Roscoe „Fatty’ego” Arbuckle’a, choroba alkoholowa, pobyty w szpitalach psychiatrycznych... W latach 40. jego aktywność twórcza praktycznie zamarła. Z zapomnienia i głębokiej depresji zaczął podnosić się dopiero w latach 50., głównie dzięki telewizji, która przypominała kilka jego najlepszych filmów. Wtedy też pojawił się w nostalgicznym epizodach w *Bulwarze Zachodzącego Słońca* (1950) Wildera i *Światłach rampy* (1952) Chaplina. Taką postać legendę, która doznała najgłębszego upadku, Beckett zaprosił do swojego *Filmu*. Można zaryzykować twierdzenie, że wbrew własnej woli Keaton został włączony do grona „aktorów Beckettowskich”, takich jak Billie Whitelaw, Patrick MacGee czy Jack MacGowran, którzy powoli stawali się grupą uznanych scenicznych pośredników pisarza. Jego los i jego sztuka nieoczekiwanie zarezonowały z duchem utworów Becketta.

Temat „udręki bycia postrzeganym” dzięki udziałowi Keatona uzyskał bardzo konkretny wyraz. Przez cały *Film* aktor ukrywa swoją twarz, będącą nie tylko jego intymnym wizerunkiem, lecz także niezapomnianą ikoną Hollywood, z czasów gdy gwiazdy wydawały się niedostępnymi i nieśmiertelnymi półbogami. W zdegradowanym, obcym świecie Keaton – relik minionej epoki – trwa na dnie egzystencji. Kiedy przez krótki czas, w końcowej scenie, oglądamy jego postarzałe, ale niezmienione rysy, widzimy w nich zapis goryczy, rozczarowań i upokorzeń. Stajemy przed nagą, absurdalną tajemnicą ludzkiego losu. Sztuka filmowa jawi się jako stymulujące nasz voyeryzm, perwersyjne narzędzie bezceremonialnie obnażające intymność. Jest jednak także – dzięki naśladowaniu mechanizmów naszego poznania – sposobem docierania do prawdy o człowieku. Metodą, którą stosuje bohater *Filmu* wobec nieuniknionej udręki bycia postrzeganym, jest ucieczka, a zarazem zapomnienie czy choćby symulowane zapomnienie, o tym nieustającym procesie. Co jakiś czas jednak, zwłaszcza gdy wszelkie zewnętrzne postrzeganie ulega redukcji, autopercepcja dochodzi do głosu. Dobitnie wyrażają to końcowe przeciwużycia, dzięki którym orientujemy się, że na Bustera Keatona patrzył sam Buster Keaton. Jego posępna twarz spogląda na siebie siedzącego w fotelu

¹⁰ Zmierzając w tym kierunku, indywidualną propozycją interpretacji postaci stworzonej przez Bustera Keatona jest książka Grzegorza Królikiewicza, zob. G. Królikiewicz, *Wielka Kamienna Twarz. Próba analizy filmu Generał Bustera Keatona*, Łódź 1996, s. 80–81.

z miejsca, w którym wisiał wizerunek Boga. Ostatecznym zerwaniem tej dręczącej relacji byłaby śmierć. Jak jednak zauważył Jan Błoński, w świecie Becketta nikt nie umiera, „ale to właśnie jest tragiczne, ponieważ istnienie nie niesie żadnego usprawiedliwienia, będąc nieustanną utratą i nieustannym pomniejszeniem”¹¹. Beckett, podejmując grę z cytatem z Berkeleya na gruncie obcego środka wyrazu i przy udziale legendy przeszłego kina, nie oddalił się od tematów, które zawsze towarzyszyły jego twórczości.

* * *

Po raz pierwszy *Film* pokazano, bez większego rozgłosu, na Nowojorskim Festiwalu Filmowym latem 1965 roku. Niedługo potem, 1 lutego 1966 roku, w wieku 70 lat, Buster Keaton uwolnił się od „udręki bycia postrzeganym”. Od tego czasu *Film* z coraz większą siłą zaczął przyciągać wzrok festiwalowej publiczności. Odniósł sukcesy w Wenecji, Londynie, Oberhausen i Tours. Barney Rosset cieszył się z rozgłosu, jaki przyniósł jego wydawnictwu. Niezadowolony wydawał się tylko Alan Schneider, który twierdził, że zatrudnienie Bustera Keatona, a następnie jego pośmiertna sława zaburzyły recepcję filmu. Beckett po zakończeniu zdjęć w zasadzie przestał się całą sprawą interesować. Jego jedynym znaczącym komentarzem stała się publikacja scenariusza w 1967 roku – być może w wyniku refleksji, że czysty, rozpisany na papierze eksperyment filozoficzny w konfrontacji z życiem przybrał formę inną – bardziej wieloznaczną i chyba jednak bardziej przejmującą.

Summary

Samuel Beckett's *Film* and the torments of Buster Keaton

Samuel Beckett's *Film* was shot in the summer of 1964. Beckett wrote the screenplay and also took part in the filming in Manhattan. The origins of *Film* can be traced back to his dialogue with George Berkeley's philosophy, the reminiscences of his acquaintance with James Joyce and his fascination with silent and avant-garde cinema. The leading part was played by the aged comic actor from the 1920s, Buster Keaton. The comparison of Beckett's original screenplay with its cinematic version reveals the changes to the writer's initial idea. Keaton, whose legend and artistic personality were perfectly in keeping with the characters from Beckett's plays, undoubtedly took part in this process.

¹¹ J. Błoński, M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 34.



Andrzej Nowakowski, cykl *Sprzecznosci* (8)