

Jednostka i zbiorowość

Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem

Stanisława Latałły

i *Światło odbite* Andrzeja Titkowa,

czyli dwie fabuły o pisarzach

PIOTR MARECKI

Maksymalista Latałło

Stanisław Latałło był bezkompromisowym maksymalistą stawiającym sobie najwyższe cele. Krzysztof Zanussi określał go jako człowieka, który *szedł zawsze swoją drogą*¹. Według Agnieszki Holland *niewielu było takich chłopców w naszym pokoleniu*². Nie inaczej charakteryzuje Latałłę także krótki opis Tadeusza Konwickiego: *Ja już kilku takich ludzi spotkałem w swoim życiu jak istoty z innej planety. Zdumiali, zaintrygowali, zaświecili w oczy jakimś blaskiem nadprzyrodzonym i odeszli z tego świata niczym zwykli ludzie*³.

Przyjaciół Maciej Pałyska dodaje: *To była mentalność solisty, która jest, tak naprawdę, niezbędna, jeśli się chce przeć coraz dalej, w nieznane obszary, kiedy inni już nie nadążają. Samotni wspinacze właśnie to mają – nieodparte przekonanie o własnej sile woli i umiejętności, niewidocznie graniczące z obłądkiem zaprzeczeniem norm rozsądku. Banalny stereotyp mówi, że to ryzykanci, co sięgną wszędzie w pogoni za takim dreszczem*⁴.

Latałło nie należał i nie chciał należeć do żadnych grup, był rzadkim przykładem niezależności i braku uwikłania w układy, co w świecie filmu – zwłaszcza PRL-owskiego – praktycznie przekreślało szansę realizacji zamierzeń. Agnieszka Holland, jedna z najbliższych jego przyjaciółek, twierdzi, że – pomimo iż autor *Pozwólcie...* zrealizował film w Zespole X Andrzeja Wajdy (*Listy naszych czytelników*, 1973, według słuchowiska Zbigniewa Herberta) – nie dało się go zaszeregować do kina moralnego niepokoju. *Grupy były mu wyjątkowo antypatyczne, nie szanował grup, jakby lękał się tłumu*⁵ – dodaje reżyserka. Tę intuicję potwierdza Krzysztof Zanussi: *Podlizywanie się władzy, rynkowi, krytyce, uważał za obrzydliwe. (...) Był niezależny, wiedział, że nigdy nie pozwoli, by ktoś nim ani jego losem manipulował*⁶.

Latałło całe życie konsekwentnie i ryzykownie igrał ze śmiercią: *Staszek był niesłychanie zdeterminowany, była w nim wola życia, ale i kult śmierci, czy ryzyka. Pamiętam takie zabawy – on i jego młodszy brat kładli się na ulicy na zakręcie i jak przejeżdżał samochód, to się w ostatniej chwili zrywali. Stasiek to robił namiętnie, byłem tego świadkiem. Uprawiał to też na autostopie. Poza tym stale się wspinał po nietynkowanych domach z cegły rozbiórkowej. Był chudy, zwarty, miał silne palce*⁷.

Z poświęconej Latałły książki *Portret niedokończony* i filmu *Ślad* (1996) zrealizowanego przez syna Marcina wyłania się postać twórcy, którego krótkie życie zespoliło się z wielkimi realizacjami artystycznymi. Tadeusz Konwicki, przyznając się do fascynacji etiudą *Święta rodzina*, włączoną przezeń do filmu *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971), stwierdził: *Chciałem mieć jak najwięcej Latałły w moim filmie*⁸. To bardzo istotne wyznanie: znany artysta nie mówi, że chciał mieć jak najwięcej filmu Latałły w swoim dziele, ale określa go całościowo, jako Latałłę – pewien projekt. Tadeusz Sobolewski, który nigdy nie znał osobiście reżysera *Pozwólcie...*, wypowiada się o nim „Staszek”, gdyż z realizacji Latałły tak mocno przebijała jego intensywna postać i osobowość. We wszystkim, co robił, zawsze dawał całego siebie i z założenia nie stosował żadnych półśrodków. To także sprawiło, że jego nieliczne skończone realizacje „zaraziły” dzieła twórców tak różnych, jak Zanussi czy Konwicki. Wydaje się także, że nie przez przypadek Marcin Latałło swój biograficzny film o ojcu zatytułował *Ślad*, chcąc zaznaczyć piętno osobowości Staszka odcisnięte na polskim kinie.

Piszącemu te słowa bliskie jest myślenie o całościowym projekcie kina Latałły oraz postrzeganie twórcy *Pozwólcie...* we wszystkich aspektach jego autorskich realizacji: w działalności aktorskiej, operatorskiej, malarskiej, reżyserskiej, a także w charakterystycznym wizerunku, jaki po sobie pozostawił. Sobolewski, pisząc o *Iluminacji* Zanussiego, wskazywał: *Dramat, który jest udziałem Latałły (lub jego bohatera, co właściwie na jedno wychodzi), polega na tym, że nie mieści się on w swym losie. Jego dusza nie może znaleźć spokoju. Latałło udzielał tego niepokoju filmom, w których występował, przy których pracował i które sam robił. Wszystkie one, oglądane dziś, zdają się łączyć w jakąś jedną, labiryntową całość*⁹.

Co zatem składać by się miało na ową *labiryntową całość*, z których dzieł najbardziej przemawia niepokój twórcy? Wydaje się, że została ona zawarta w utworach, w których wyraźnie odcisnięty został ślad jego osobowości i zatarta granica oddzielająca życie od sztuki. Na ten całościowy projekt składałyby się zatem rola Franciszka Retmana w *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego, etiuda *Święta rodzina* i inne wstawki (m.in. sekwencja latającego Żyda) wykorzystane w filmie Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko*, adaptacja prozy Czycza *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem* oraz zdjęcia do filmu *Lhotse* 1974 (1974) w reżyserii Jerzego Surdela. Jako apendyks tego projektu należy potraktować powstały na prawach specyficznej korespondencji dokument *Ślad* Marcina Latałły.

Franciszek Retman

Maria Stauber, żona Latałły, w filmie *Ślad* mówi, że *Staszek nie grał u Zanussiego, on był po prostu sobą*¹⁰. To rozpoznanie potwierdza reżyser: *Staszek zachowywał się tak samo, czy była kamera, czy jej nie było*¹¹. *Iluminacja* miała być filmem o życiowym maksymaliście, który w trudnym ustroju stawia niewygodne pytania i intensywnie szuka na nie odpowiedzi, olśnienia, prawdy. Zanussi, świadomy wyjątkowego i osobistego statusu filmu, a także niecodziennej obsady (zagrała w nim czołówka polskich intelektualistów, wcześniejszych nauczycieli reżysera), szukał na odtwórcę głównej roli kogoś spoza grona zawodowych aktorów. Był przekonany, że tylko aktor-amator może być wiarygodny w scenach rozmów z autentycznymi naukowcami. Miał to być przede wszystkim natursz-

czyk, który zarazi film swoją osobowością i stworzy wyjątkową rolę. Po długich poszukiwaniach Zanussi wiedział, że zagra ją przygotowywany najpierw na operatora filmu Latałło. Tak też się stało.

Późniejszy reżyser *Pozwólcie...* dał *Iluminacji* nie tylko całego siebie, ale także swoich bliskich (rolę syna Franciszka Retmana zagrał jego syn – Marcin). Szczupły chłopak z ogromną czupryną i grubymi okularami bardzo dobrze pasował do roli, sprawiał wrażenie człowieka zamkniętego w sobie, intensywnie czegoś poszukującego. Rola Franciszka Retmana stała się przede wszystkim przyczynkiem do legendy Latałły i przesądziła o jego pozycji idola generacji 68. Píše Tadeusz Sobolewski: *Należę do pokolenia Staszka Latałły. Mówię o nim po imieniu, jak wszyscy, choć nigdy go nie spotkałem. Ale żyłem w Peerelu pod wpływem podobnych ciśnień, w podobnej kulturze, wśród podobnych książek i filmów. (...) Ponieważ wtedy w większym stopniu niż dziś żyło się wspólnymi sprawami, łatwiej było o coś takiego, jak „film pokoleniowy”. Oglądając „Iluminację” w latach 70., jako młodzi ludzie, znajdowaliśmy bez trudu punkty styczne między doświadczeniem własnym a filmem*¹².

Właściwie nie ma Latałły bez roli Franciszka Retmana. Życie i sztuka w nieprzewidywalny sposób przenikają się nawzajem. Przykładowo wiele osób uważa, że Latałło zginął w górach, dlatego że miał słabe serce, tymczasem to jego bohater cierpiał na tę przypadłość.

Święta rodzina

Wprowadzenie własnego syna na plan *Iluminacji* nie było czymś wyjątkowym. W zrealizowanej w 1969 roku etiudzie *Święta rodzina* rola dziecka także jest grana przez potomka Latałły, zaś w filmowego Józefa wcielił się ojciec reżysera. Twórca *Pozwólcie...* nie potrafił zrealizować filmu, który bezpośrednio by go nie dotyczył, stąd właśnie – obsesyjnie przez niego przeżywany – temat rodziny: *Staszku bardzo zależało, również w życiu, na takich tradycyjnych wartościach – męża, mężczyzny, ojca. Kiedy się później okazało, że nie był w stanie zrealizować (...) tego ideału, było to dla niego wielkim ciosem*¹³.

Etiuda ta oraz kilka innych ujęć miały istotny wpływ na kształt *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego. Pierwotnie Latałło miał być drugim obok Mieczysława Jahody operatorem filmu. Autor *Ostatniego dnia lata* wspomina: *(...) pewnego dnia pokazał mi swoją etiudę szkolną, bardzo wyrafinowane plastyczne dziełko, skrócone właśnie na taśmie Orwo. Jahoda mi powiedział, że tej taśmy, przeterminowanej, zjełczałej, długo szukał Staszek po magazynach. Właśnie taka „chora”, ale stetryczała taśma była odpowiednia dla jego eksperymentów*¹⁴.

Latałło, operator i malarz, miał obsesję nowego języka kina, który pierwotnie testował przy realizacjach filmów animowanych swojej matki Katarzyny¹⁵. Perfekcyjnie opanował i najpełniej wykorzystał wykonywaną na taśmie ORWO metodę pseudosolaryzacji zdjęć w *Świętej rodzinie*. Nieliczne ślady jego twórczości wskazują na chęć eksperymentowania, dbałość o kreacyjną stronę kadru, techniczne chwytów obecne na każdym poziomie (od rodzaju i jakości taśmy po narrację). *Wtedy to było plastyczne objawienie*¹⁶ – mówi Agnieszka Holland. Operator Jacek Petrycki i reżyser Piotr Wojciechowski dodają: *Staszek pokazywał nam, że fotografowanie nie jest tylko odtwarzaniem zastanej rzeczywistości, ale również*

jej kreowaniem poprzez scenografię. Dlatego tworzył jakby ogromne martwe natury, wprowadzał do swoich etiud dymy, świece, zbite szkła, lustra, szukał dziwnych światel przeciskających się przez szczeliny, dziury w dachu¹⁷.

Szukał sposobu mówienia językiem metafory, kreowania rzeczywistości innej niż codzienna, ta, którą biorą na warsztat dokumentaliści¹⁸.

Lhotse

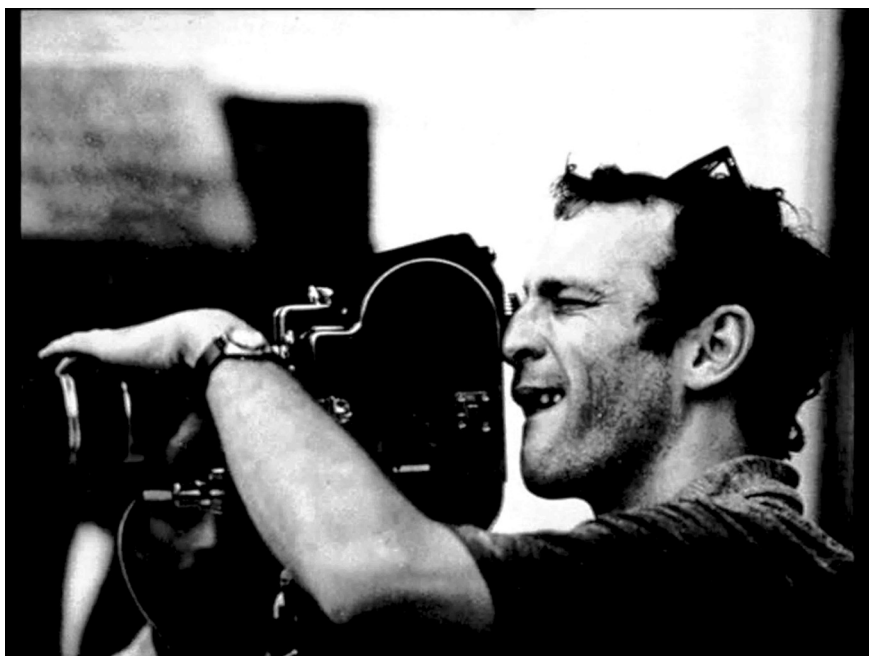
Ukoronowaniem dzieła Latały, z którym ostatecznie i na wieczność zespolone zostało jego życie i sztuka, jest „górski” film Jerzego Surdela *Lhotse* 1974, którego był operatorem. Po realizacji filmu według prozy Stanisława Czyzcha Latało dostał propozycję filmowania polskiej wyprawy na szczyt Lhotse. Szukający ciągle intensywnych wrażeń, pomimo ostrzeżeń ze strony rodziny i przyjaciół¹⁹, zgodził się na wyjazd (co istotne, punktem kulminacyjnym przygód intelektualnych Franciszka Retmana w *Iluminacji* także była decyzja wyprawy wysokogórskiej).

Należy pamiętać, że Latało (słabo doświadczony taternik), udający się na wielkie wyzwanie swojego życia – jak sam mówił, *złapanie Pana Boga za nogi* – jechał w Himalaje po raz pierwszy. Nie wiedział także, czym była ówczesna polska himalaistyka: wspinacze znad Wisły byli zbyt biedni, żeby wykupić wyjazd w sezonie, zatem postanowili specjalizować się w wyjściach zimowych, czyli w okresie, kiedy jest najmniej amatorów tego sportu. Należy dodać, że nikt przed nimi nie próbował dotrzeć na wysokość 8000 metrów o tej porze roku. Co więcej, budżet wyprawy wyniósł dwa miliony złotych (mniej więcej jedną pięćdziesiątą tego, co w tym czasie na podobną inicjatywę wydali Włosi), polska ekipa ze względu na problemy wizowe spóźniła się o miesiąc z wjazdem do Nepalu, zaś tragicznego absurdu całej sytuacji dopełnia fakt, że w momencie kiedy himalaiści przekroczyli wysokość 7000 metrów, skończyły się pieniądze na tragarzy. Ci, którzy chcieli zdobyć szczyt – jak napisał jeden z członków ekipy – *zabrali zatem sprzęt i poszli sami*²⁰. W górnym obozie dopadła ich burza, huragan, wiatr. 17 grudnia 1974 roku podjęli decyzję o zejściu: (...) *schodzą w kolejności: Piotrowski, Latało, Surdel. Temu ostatniemu jednak obluzowuje się wiązanie raka (kolce do chodzenia po lodowcu). Wraca do namiotu. Kiedy po trzech kwadransach dochodzi do lin poręczowych, na pętli górnej z nich wisi nieruchomo Latało (...). Nikt nie wie, co spowodowało śmierć*²¹.

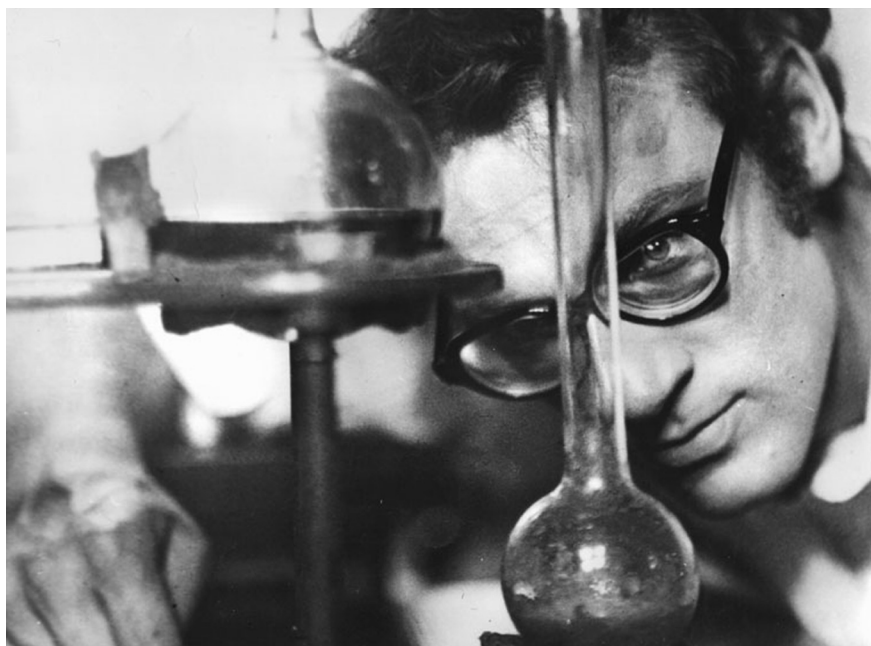
Harcerska osobowość Latały kazała mu zawrócić po przyjaciela. To zachowanie typowe dla jego szlachetnej postawy²². Pewnie jakiś maksymalizm wewnętrzny, moralny, artystyczny kazał mu się zachować tak, jak się zachował²³.

Wciąż słyszał od nas, że nie zostawia się towarzysza. Stało się. Staszek wyglądał, jakby spał. Położyliśmy mu na piersi tabliczkę z nazwiskiem, nabieraliśmy trochę drobnych kwiatków. Później zawinęliśmy ciało w płachtę i spuściliśmy do szczeliny. Tak wygląda pogrzeb w górach. Z takiej wysokości do czoła lodowca ciało będzie wędrowało jakieś 300-400 lat. Może ktoś znajdzie kiedyś Staszka w dolnych partiach. Po nas nie będzie już wtedy ani śladu²⁴.

W filmie Surdela widzimy Latałę 17 grudnia 1974 roku, na parę godzin przed zejściem: siedzi w targanym przez wichur namiocie i ogrzewa ręce. Obserwujemy piękne plastycznie kadry, portretujące huragan i nieosiągalny szczyt Lhotse, nakręcone przez niego parę minut przed śmiercią. Oraz ciało operatora zawinięte w namiot...



Stanisław Latało w Nepalu, fot. Jerzy Surdel



Iluminacja, reż. Krzysztof Zanussi (1972)

Ślad

Swoistym posłowiem do filmów Latały jest filmowa „korespondencja”, jaka nawiązała się między nim a synem Marcinem, który w chwili śmierci ojca miał siedem lat. Będąc w jego wieku, pomny na słowa zawarte w liście wysłanym spod jednej z najwyższych gór świata: *Kiedyś porozmawiamy jak mężczyzna z mężczyzną*, młody Latało, wchodząc w dorosłość, pierwszy swój projekt filmowy poświęcił ojcu. Przypomina się skomponowana przez Stanisława Latałę do filmu Konwickiego sekwencja przedstawiająca lecącego nad górami wśród chmur, niczym Boga Ojca, Żyda. Jego osobę można interpretować jako postać Stanisława Latały, która przysłania niebo syna i jednocześnie zaprasza go do rozmowy. W rezultacie powstał bardzo osobisty dokument – rozmowa z umarłym, nawiązanie do obrzędu dziadów, przywoływania ducha. Tadeusz Sobolewski pisał: *Przywoływanie zaginionego, zapraszanie go do rozmowy jest próbą przekroczenia bariery niemożliwości. Ale na tym paradoksie opiera się kultura, religia, tradycja rodzinna. Toczmy nieustanną rozmowę ze zmarłymi. Jest w tym pragnienie pokonania ściany czasu, złapania ducha za rękę, przyciągnięcia go do nas, choćby na chwilę*²⁵.

Krytyk posuwa się w swojej interpretacji do stwierdzenia, że film jest zrobiony z perspektywy Stanisława Latały. *I jeśli ktoś ma tutaj problem, to właśnie ojciec, któremu syn stara się pomóc*²⁶ – pisze Sobolewski. Według tego odczytania to nie syn powraca do przeszłości, aby zrozumieć, jaki był ojciec, ale ojciec, którego ciało tkwi gdzieś w himalajskich lodach, o to wszystko nas teraz pyta za pośrednictwem syna. W „Śladzie” nie widzimy dorosłej twarzy Marcina. Młody Latało wobec swego ojca w tym filmie wciąż jest jeszcze dzieckiem. Pozostaje w jego cieniu, zbiera pamiątki, kompletuje portret ojca, którego sam słabo już pamięta. Miesza fikcję z rzeczywistością²⁷.

Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem

Agnieszka Holland w filmie *Ślad* przyznaje się, że kiedy realizowała *Całkowite zaćmienie* (1995), myślała o Latalle jako pierwowzorze postaci Rimbauda: *On był osobny, inny, był człowiekiem bardzo oryginalnym na tym tle, trochę jak Rimbaud – wszystko albo nic, takie przejście przez ogień, sprawdzanie się, a jak trzeba – zapłacę nawet swoim ciałem*²⁸.

Adaptacji legendarnego *Anda* podjęli się Stanisław Latało i Andrzej Titkow. Ich przygoda z utworem krakowskiego pisarza zaczęła się już na studiach. Po latach wspominał Andrzej Titkow: *Od początku patrzyliśmy na siebie wilkiem, a jednocześnie coś nas do siebie ciągnęło. Takie przyciąganie i odpychanie. Staszek był niesamowicie złośliwy, ironiczny, ja bardziej miękki i jednocześnie bardziej serio. I od początku chcieliśmy robić razem nasz pierwszy film. To była trzypięciominutowa etiuda „Śnieg”, o tym jak chłopak i dziewczyna patrzą na siebie z okien tramwajów jadących w przeciwne strony i chłopak wyobraża sobie, co by mogło między nimi być. Bardzo prosty pomysł, ale myśmy go trochę formalnie skomplikowali i powymyśliliśmy jakieś niesamowite scenerie w tej Łodzi.*

To były czasy, gdy po prostu żyło się kinem i ciągle się o nim dyskutowało. Toczyliśmy ze Staszkiem nieustające spory na temat Wajdy i Kutza. Dzisiaj już nie wiem, po której byłem stronie. Obaj czytaliśmy namiętnie Hłaskę i Burzę. Bardzo chcieliśmy to w przyszłości sfilmować. Naszą ulubioną książką był „And” Czyczka.

*Jackiewicz uczył nas, że jest literatura, która się na film nie nadaje, jako przykład podając właśnie Czycza*²⁹.

Fama głosi, że w okresie PRL-u wielu reżyserów przymierzało się do adaptacji „arcydzieła” Czycza³⁰. Trudno stwierdzić, czy był to wpływ Aleksandra Jackiewicza i jednocześnie pociąg do robienia rzeczy niemożliwych, czy może siła lektur młodości, ale ostatecznie sfilmowania opowiadania Czycza podjęło się na poważnie tylko dwóch twórców. W 1974 roku dla niemieckiej telewizji ZDF powstał obraz Stanisława Latały *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem* (tytuł oryginalny: *Lasst uns Frei Fliegen Über den Garten*)³¹, zaś w 1989 roku Andrzej Titkow kręci *Światło odbite* na podstawie scenariusza własnego i poety Bronisława Maja.

Stanisław Latała na marginesie scenopisu *Pozwólcie...* umieścił notatkę na temat swojego bohatera: *Życiorys bez elementów sensacyjnych*³². I rzeczywiście, był to materiał na film bez wątków sensacyjnych, chyba że wydarzeniem miał być zabieg sfilmowania jednego z najodważniejszych eksperymentów w literaturze polskiej, bo taką etykietę niejednokrotnie przyklejano opowiadaniu Czycza³³.

Co zadecydowało o szczególnej popularności i żywotności tego tekstu? Jakie mechanizmy sprawiły, że został on uznany za dzieło pokoleniowe? Co takiego było w opowiadaniu krakowskiego pisarza, że Tomasz Burek napisał o nim, iż było szlochem pokolenia 56, *jej furią, jej spowiedzią, największym, jakie jest możliwe przybliżeniem i aluzją do arcydzieła*³⁴? To najczęściej komentowane dzieło Czycza można odczytywać na kilku poziomach. Dla filmu *Pozwólcie...* kontekst najistotniejszy to lektura utworu jako tekstu najintymniejszego z najbardziej intymnych, osobistego requiem po śmierci najbliższego przyjaciela, trenu pisanego po odejściu osoby, z którą czuło się bliską więź. Oprócz tego tekst Czycza wpisuje się w tzw. nurt prozy środowiskowej. Portretuje pisarzy polskich doby odwilży oraz wyobrażenie o ówczesnej literaturze. Wreszcie opowiadanie jest skomplikowanym eksperymentem, manifestem nowego projektu literackiego, który można czytać jako utwór autotematyczny, traktujący o niemożności wyrażenia, o ontologii, konwencji i Wielkiej Sprawie literatury...

And to zbeletryzowany wycinek z biografii wyjątkowego pisarza, zmarłego w wieku dwudziestu pięciu lat poety, prozaika, dramaturga – Andrzeja Bursy (tytuł to skrót od imienia Andrzej), którego legenda przerosła dzieło i życie. Żyjący w latach 1932-1957 Bursa w chwili śmierci miał za sobą – jak wyliczyła znawczyni jego twórczości Ewa Dunaj-Kozakow – zaledwie trzydzieści osiem miesięcy pracy twórczej³⁵. Prawie tyle samo trwała też intensywna znajomość pisarzy rozpoczęta słynnym „numerem” Czycza z wierszami Miłosza³⁶, który swym cynizmem zafascynował autora *Ogrodu Luizy*. Ich intensywna przyjaźń to wspólne spotkania w Krakowie, m.in. uczestniczenie w kontestowanym przez nich środowisku literackim, wyjścia do Piwnicy pod Baranami, teatru Cricot Tadeusza Kantora oraz uwielbiane przez Bursę „odprowadzania” Czycza na krakowski dworzec kolejowy (autor *Anda* w tym okresie dojeżdżał z Krzeszowic) w celu podziwiania „miasta prawdziwego”, „Teatru Narodów”. Na relację Czycz – Bursa składają się także kilkakrotne przyjazdy autora *Zabicia ciotki* do Krzeszowic³⁷, zabawy powojennymi niewypałami w lasach i wreszcie – ukoronowanie tej przyjaźni – wyjazd do Poznania na festiwal Młodej Poezji w listopadzie 1957 roku. Jeśli dodać, że obaj twórcy są przeważnie pod wpływem alkoholu, wiódą ze sobą bój, który z nich jest Mistrzem Cierpienia (*rozdano ankiety i „And”*



Jerzy Bogajewicz w filmie *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem*,
reż. Stanisław Latało (1974)



Jan Nowicki w filmie *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem*,
reż. Stanisław Latało (1974)

w rubryce „twoje hobby” napisał „samoudręczanie się i gra w guziki”³⁸), obrażają polską religijność (*And zaraz ściągnął ze mnie koldrę, powiedział że teraz klęcząc w kątach będziemy śpiewać „W krzyżu cierpienie”, że przecież mówiłem mu kiedyś, iż jestem Mistrzem Cierpienia, mimo iż to on jest ukrzyżowanym bucem, lecz w porządku, jestem Mistrzem Cierpienia, on to przyjmuje do wiadomości zgadza się z tym, i będę śpiewał swój hymn, on też, będziemy śpiewać nasz hymn*³⁹), a nierzadko ich przyjaźń ociera się o związek homoseksualny (przykładowo, And chce skonsumować związek z Czyczem, ale ten zamyka się w szafie, a w posiadanie od swojego przyjaciela otrzymuje żonę i syna), należy stwierdzić, że było to opowiadanie dosyć śmiałe. Z wypowiedzi osób znających dwóch poetów przeklętych wynika, że były to jednostki dopełniające się, nierozłączne, pomiędzy którymi panowała jedyna w swoim rodzaju nić porozumienia. Byli jak przywoływane przez nich w opowiadaniu „dwoiste postaci” z wiersza Leśmiana Świdryga i Midryga.

*Jeden wrzeszczał: „Konaj żywcem!”, a drugi: „Wciórnaści!”
Tańcowali aż do zdechu i aż do upaści!*⁴⁰

Krytyk Janina Katz skomentuje to: *Ci dwaj to spółka masochistów, których porozumienie rodzi się z przekonania, że słowa i gesty innych kłamią więcej, a znaczą jeszcze mniej niż ich własne. Ich zgrywa najbardziej wyczulona jest na cudzą zgrywę*⁴¹.

Jako „spółka masochistów”, „mistrzowie cierpienia” (niejednokrotnie prowadzą między sobą licytację, który z nich bardziej cierpi) jadą na jedną z najważniejszych inicjatyw doby odwilży – I Festiwal Młodej Poezji w Poznaniu, gdzie mają prezentować swoje wiersze. Podczas imprezy mieszkają w jednym pokoju i zachowują się jak nierozłączna para. Finał wyjazdu jest tragiczny: *I zdarzyło się wtedy jeszcze coś: śmierć Andrzeja Bursy, z którym byłem dość blisko. I z którym spędziłem właściwie trzy ostatnie doby jego życia. W tę trzecią wracaliśmy z Poznania, pociąg przejeżdżał przez Krzeszowice, gdzie mieszkałem, wysiadłem tam, rozstałem się z Bursą, gdy za parę godzin przyjechałem do niego do Krakowa, on już nie żył*⁴².

Nieuleczalnie chory na serce Bursa, wykończony „wyskokami” imprezy literackiej, po powrocie do domu... umiera. Czycz, który umówił się z nim w dzień po powrocie z festiwalu na granie w guziki (wszystkie inne gry były dla nich zbyt intelektualne), jest jednym z pierwszych świadków tego tragicznego zdarzenia, które wywołuje w nim niepohamowany napad śmiechu: – *nie, (myślałem) to jest zupełnie... on, ten... ten... diabeł, ten przecież nieczłowiek... (i równocześnie) – ten... Midryga... a ja tu nad nim... wciórnaści... nie, to zupełnie, ależ tak, he he... – nie, przestań, myśl o minie; ci tutaj ludzie... a właśnie, a gdyby właśnie... nie, nie możesz, nie o tym myśl, odpowiedz tej kobiecie, powiedz coś, ... a właśnie, he he – he he? zaraz, kto się tu właściwie śmieje? Co tu jest śmiechem naprawdę?... – no to co? He he nie, nie myśl o tym, słyszysz jego żona, pyta cię „czy wierzysz?” – a jeżeli to właśnie on... nie, mina, ręce – a czy masz zapięty rozporek... o właśnie, rozporek, te rzeczy, co? – i flaki, o: ktoś tu mówi o obiedzie, flaki się śmieją, a ja, a dlaczegoż ja... nie, nie myśl o tym, przygotuj głos, odpowiedni ton, odezwij się; ta kobieta do ciebie mówi, jego żona mówi do ciebie: „powiedz no powiedz”... Co powiedzieć? Czy wierzę? W co mam wierzyć? – przecież jest wyraźne... o, słyszysz, ona znowu, teraz odpowiedz, ona znowu:*

– Czy wierzysz, że on nie żyje, powiedz czy wierzysz?

– Nie – powiedziałem dławiąc śmiech – nie wierzę⁴³.

Spoczywa na nim obowiązek napisania trenu, requiem... Taka jest geneza *Anda*. Jako protagonistów Czycz opisał dwóch nihilistów, cyników, przedstawiających absurd i groteskę rzeczywistości PRL-u. Bohaterowie od początku igrają ze śmiercią, pragną popełnić samobójstwo (np. bawią się rewolwerem, eksperymentują z niebezpiecznymi niewypałami, przy ich słabym zdrowiu nadużywają alkoholu), mają lekceważące podejście do ustroju, kościoła, rodziny.

Jeśli wierzyć Titkowowi i innym relacjom, utwór Czycza był obsesją Stanisława Latały (dyskutowaliśmy nieustannie o filmie, pisaliśmy miesięcami i analizowaliśmy scenariusze jak ten według „*Anda*”. Staszek chciał stworzyć coś własnego, a zarazem całkowicie oryginalnego – wspomina Maria Stauber⁴⁴). Zważywszy na dość pesymistyczną i mało budującą wymowę utworu Czycza, władze polskie były przeciwne finansowaniu tego projektu. Twórcy *Iluminacji* wspominają, że to Krzysztof Zanussi odwdzieczył się Latalle za zagranie Franciszka Retmana i znalazł pieniądze na film za granicą. Agnieszka Holland dodaje: *Potem dzięki kontaktom Zanussiego niemiecka telewizja dała na to pieniądze*⁴⁵. Jan Nowicki grający rolę Anda w sprawie zagranicznego finansowania zaznaczał: *W tamtych czasach to była taka informacja, jakby media dzisiaj podały, że Spielberg zamówił film w Polsce*⁴⁶. Sam sprawca międzynarodowego zamieszania, Krzysztof Zanussi, potwierdzał te opinie: *Oto powstał film za plecami monopolistycznej władzy, której ten scenariusz wybitnie się nie podobał, jako niekonstruktywny i socjalistycznie błędny, ale dla dewiz zgodzili się. Udało się wyłamać, ściana ustąpiła i mieliśmy poczucie, że oto wyszło się poza opłotki urzędniczych ograniczeń. To było olśniewające i całkiem niespodziewane rozszerzenie wolności. Staszek nagle z dyplomanta wyrósł na człowieka, który robi międzynarodową karierę. Film, w tonacji trochę mistycznej, był pięknie zrobiony, ciekawy, oryginalny. Po tym filmie zatytułowanym „Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem” wydawało się, że Latała ma wszystkie szanse, żeby polecieć wysoko*⁴⁷.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że rozwlekły, niezapamiętywalny i trudny do powtórzenia tytuł dzieła Latały mógł być pierwszym krokiem na drodze do porażki filmu. Warto się zastanowić, dlaczego reżyser, adaptując krótki i mocny tytuł *And*, porywa się na karkołomny siedmiowyrazowy szereg. Otóż tytuł filmu jest parafrazą fragmentu wiersza Bursy z 1957 roku pt. *Dobry psychiatra (Wiatroaeroterapia)*:

*Najpierw było tak jak przypuszczałem
bicie
lodowaty prysznic
cuchnące towarzystwo
natchnionych rękodzielników z prowincji
aż przyszedł dobry psychiatra
nie zadawał nam głupich pytań
nie znęcał się*

*na długich długich sznurach
pozwolił nam do woli fruwać nad ogrodem
długość sznurów przekraczała wysokość
najzawrotniejszych pułapów naszych wizji*

*o dobrze nam było
doktor jeszcze zachęcał
wyżej wyżej dzieci
o dobrze nam było*

*ta metoda nazywa się
wiatroaeroterapia
wia-tro-aero-te-ra-pia
wia-tra-pia
ae-ra-pia
pia! pia! pia!* ⁴⁸

Wiersz Bursy i film *Latały* mają jeden punkt wspólny: obydwa powstały w roku śmierci ich autorów i opowiadają o obsesyjnym pędzie ku śmierci ludzi młodych, u Bursy symbolizowanej przez obraz fruwania na długich sznurach nad ogrodem ⁴⁹. Wydaje się, że nie będzie zbyt daleko posuniętą interpretacją odczytanie tytułu filmu jako synonimu nazwiska jego twórcy ⁵⁰ (wcześniej rodzina *Latały* nazywała się *Latała*) ⁵¹, który chciał zaznaczyć, że *Pozwólcie...* jest filmem o nim samym. Na korzyść tej tezy świadczy również fakt, że jeden z głównych bohaterów filmu nazywa się Staszek, a tak właśnie – jak można wnioskować po wspomnieniach zawartych w książce *Portret niedokończony* – nazywano reżysera ⁵² (warto pamiętać, że w opowiadaniu *And* narrator nie występuje pod żadnym imieniem).

Kiedy narrator w opowiadaniu *And* trafia do Związku Literatów Polskich, nie zna Bursy. Zdziwiony Harasymowicz pyta: *Co nie słyszałeś o nim? Nic jego nie czytałeś? I o mnie też nie? – no myślałem że jeżeli piszesz, jeżeli się interesujesz – wymienia mi nazwiska, brzmienia niektórych orientują mnie najwyżej, że niepolskie* ⁵³. *Skojarzył mi się z diablem* – w ten sposób narrator kwituje pierwsze spotkanie z autorem *Ogrodu Luizy*, którego później opisuje jako „nieczłowieka”.

Pokutuje wyobrażenie, że Czycz był tym gorszym w związku, że świecił „światłem odbitym” swojego legendarnego przyjaciela. Bursę wyobraża się i przedstawia jako przystojnego młodzieńca o pociągłej twarzy, ubranego w skórzaną kurtkę z postawionym kołnierzem; z niego ma emanować zło, cynizm, ma przypominać aroganckiego, diabelskiego „nieczłowieka”. Czycz z kolei to chłopak ze wsi (*prawie parobek, prowincjonalne chomąto*), kiepsko rozeznany w konwenansach środowiskowych, mający okrągłą pucułowatą twarz, w jakiejś starej, zszytej nie na miarę marynarce ze zbyt krótkimi rękawami. To postać nijaka, kumpel znanego poety, który zdobędzie sławę dopiero po śmierci przyjaciela i to dzięki opisom znajomości z nim (na takim pomysłe zasadza się film *Titkowa Światło odbite*). Sam *Latało*, charakteryzując w scenopisie Staszka w pierwszej scenie z „numerem” z wierszami Miłosza, pisze: *Sytuacja przypomina egzamin. Po jednej stronie długiego stołu czterech mężczyzn w różnym wieku w garniturach, po drugiej Staszek nieśmiało przycupnięty na brzegu krzesła. Staszek jest ubrany jak maturzysta z wiejskiej szkoły, nieśmiały i speszony. Twarze jego rozmówców wyrażają zażenowanie, irytację czy wręcz gniew* ⁵⁴.

W filmie *Latały* obydwie postaci, Bursa (Jan Nowicki) i Czycz (Jurek Bogajewicz), świecą jednakowym światłem, które w sobie nawzajem równomiernie

odbijają, nie mogą bez siebie funkcjonować. Latałło pisał: (...) *nie chciał zdobywać przyjaźni za cenę łagodności czy ustępstw. Starał się zrobić wszystko, by tego na czyjej przyjaźni lub przychylności mu zależało, zrazić do siebie w straszliwy sposób, a równocześnie by ten ktoś nie stracił do niego sympatii. Chwył psychologiczny? Poddanie bezwzględnej próbie wartości. Szukanie autentyzmu prawdy we własnym niesensacyjnym życiu*⁵⁵.

Syn Latałły, wypowiadając się o najbardziej charakterystycznym podpisie ojca w *Pozwólcie...*, wskazywał właśnie na relację między dwoma bohaterami: (...) *siły, mocowania się. Gry kto tutaj jest górą, kto jest silniejszy, kto więcej wie itd. To były relacje, które on w życiu miewał, dobrze je znał i o ile wiem, na których mu zależało bardzo. Przede wszystkim coś podobnego wyprawiali z Maciejem Pałuską. Robili takie numery, że wchodził na imprezę i wlewał wino dziewczynom za dekolci i podobne sztubackie prowokacje*⁵⁶.

Czterdziestominutowy film *Pozwólcie...* składa się z kilku etiud na motywach prozy Czyczka, sprawiających wrażenie chaotycznej, porwanej fabuły, której nerwowość podkreśla także muzyka Zygmunta Koniecznego. Do stworzenia takiej opowieści reżyser posłużył się narracją eliptyczną, wykorzystując liczne niedopowiedzenia. Taki typ narracji był nowatorskim pomysłem Latałły (operator Witold Stok wspomina, jak trudno, zważywszy na ciężar i sposób poruszania się ówczesnego sprzętu, było uzyskać efekt niestatycznej kamery). Służyło to odtworzeniu skomplikowanej i fragmentarycznej (jakby na jednym wydechu) narracji *Anda*. Oglądając ten film, zmontowany z kilku mniejszych, nieprzechodzących w siebie płynnie całości, ma się wrażenie, że jest to próba transpozycji kinematograficznej eksperymentów Czyczka. Przemysław Czapliński, pisząc o fragmentaryczności jego dzieł, zaznaczał: *Utwór musi być fragmentem, ponieważ dzieło skończone, zamknięte, dopięte (pamiętamy, że dzieło sztuki jest w planie wyrażania odpowiednikiem rzeczywistości) byłoby jakąś uzurpacją albo kłamstwem, kompozycyjną sugestią, jakoby świat dał się poznać w całości, w całości swej był uporządkowany i regularny*⁵⁷.

U Latałły podobnie jak u Czyczka *sceny bardzo często zaczynają się długo, kończą bardzo brutalnie, jakby właśnie miały się rozwijać*⁵⁸, co można odczytać jako element buntu, sprzeciwu wobec klasycznie i konwencjonalnie opowiadanej historii. Reżyser zadbał zatem, żeby w kompozycji filmu znalazły się dwa równoległe plany opowiadania: fabulamy i – nazwijmy go – eksperymentalny (obejmujący rozkład fabuły, związków semantycznych, języka).

Film, którego akcja rozgrywa się w Krakowie i Poznaniu, był kręcony we Wrocławiu (lokalizację rozpoznać można po scenach dworcowych oraz moście Piłsudskiego). Tło i sceneria nie odgrywa jednak w tym obrazie większej roli. Z trudnego, „niemożliwego” do sfilmowania opowiadania reżyser wybiera kilka scen:

1. Odrzucenie wierszy-plagiatów Czyczka w Związku Literatów Polskich.
2. Spotkanie Czyczka z Bursą w mieszkaniu tego drugiego.
3. Wyjazd zatłoczonym pociągiem do Poznania na Zjazd Zaczynających Pisać i Zapowiadających Się.
4. Noce spędzane w hotelu w Poznaniu.
5. Spotkanie z innymi poetami na Zjeździe, rozbiście imprezy.
6. Powrót pociągiem.
7. Śmierć Bursy, sekcja zwłok.

Do scen zaczerpniętych wprost z Czyczy Latałło dodaje kilka swoich, np. w sekwencji otwierającej film obserwujemy łapanie psa przez hyla (jakby komentarz do deklarowanej w filmie nieograniczonej wolności poety), reżyser zmienia także zakończenie: w *Andzie* Bursa umiera w swoim mieszkaniu, u Latałły widzimy go w szpitalu, gdzie jest przeprowadzana sekcja zwłok. W przeciwieństwie do pierwowzoru literackiego stosunkowo niewiele w filmie *Pozwólcie...* używa się alkoholu i chociaż And najczęściej zachowuje się jak człowiek kompletnie pijany, samych orgii pijackich widz nie ogląda. Rekompensuje nam je scena, w której Staszek wyczarowuje z magicznego przyrządu kilka butelek trunku. Nawiasem mówiąc, filmowy Staszek, wybierając się na Zjazd Zaczynających Pisać, nie zabiera ze sobą żadnych kartek papieru, z których mógłby np. czytać wiersze, jest zaopatrzony jedynie w akcesoria magika. To także ukłon w stronę literatury Czyczy, który pisał w *Andzie*: (...) *przywiozłem magiczną butelkę i rozerwałem ją i gdy przy tym wyskoczył z niej jakby wybuchł bukiet kwiatów to cofnął się niemal odskoczył – poetyczne – poezja – żadna z tej ich ze słów*⁵⁹.

Bohaterowie Latałły zachowują się jak poeci przekleci: zamiast zachwycać się młodoliterackim Zjazdem Zapowiadających Się i prowadzić nudne rozmowy o literaturze, wolą podziwiać miasto prawdziwe, udają się na dworzec kolejowy, by oglądać – jak pisał Czycz – *Teatr Narodów*. *Bursa mnie do pociągu nieraz odprowadzał, nie z sentymentów, lecz by poprzyglądać się ludziom na dworcu i peronach i w dworcowej poczekalni, a gdy się spóźniłem i czekać miałem te trzy godziny zostawał ze mną... fascynowali go... zwłaszcza ci w poczekalni (jest o tym we wstępie do „Anda”)... choć nie za każdym razem fascynowali aż tak, by płatać się tam ze mną cały ten czas (może i był zmęczony), i gdy odchodził zostawałem tam z tymi... fascynującymi... i siadałem nieraz pod ścianą w poczekalni jak tamci (ławki były zwykle zajęte) i zapadałem w drzemkę... też ten fascynujący...*

W tym wstępie do „Anda” on patrząc tam na tych ludzi na dworcu w nocy (w poczekalni ale nie tylko) mówi „...Teatr Narodów”. Istniało wtedy coś o tej nazwie – spotkania teatrów różnych krajów? Kolejne prezentacje?... teatr bez granic?... Międzynarodówka teatralna.... coś w tym duchu... i tej maści... (...) *Trochę więc i ten (tego Teatru) – szyderczo – sens w tym mówieniu Bursy patrzącego na tych w nocy na dworcu, a główny był inny... i byłby to trop bliskiego już projektu X?... a to już nie wyłącznie szyderczo...*⁶⁰

Imprezę literatów opuszczają manifestacyjnie, wywołując się nawzajem na taczach. Charakterystyczny jest ich stosunek do niezwykle przejętego uprawianym zawodem i pozycją poety Jerzego Harasymowicza (Jerzy Matula), ulubieńca krytyków i profesorów. Podczas przedłużającej się nudnej rozmowy z pogardzanym przez nich kolegą Staszek przymierza się do gestu Rimbauda i próbuje na Harasymowicza oddać moc. Jest to symboliczne zlekceważenie poezji powstającej za sprawą stypendiów, polecanej przez uznane autorytety, różnej od tej uprawianej przez Czyczy i Bursę (Świdrygę i Midrygę), dla których jest ona życiowym fatum. Stanisław Latałło notuje w scenopisie o swoich bohaterach: *Wiersze, ich klimat, bez odrobiny pozy, poezja jako element istnienia?*⁶¹

Spoiwem opowiadania jest motyw obsesyjnego tańca, *dance macabre* na krańdźwi śmierci. Trudno ocenić, czy Latałło zrobił to świadomie, ale większość swoich etiud podporządkował właśnie tej figurze, co podkreśla także wszechobec-

na w filmie funeralna muzyka Zygmunta Koniecznego. Główne postaci, And i Staszek, są tak filmowane, jakby pozostawały w jakimś obsesyjnym, niemożliwym do rozerwania splocie (jak u Leśmiana *tańcowali aż do zdechu*). Ten zabieg widać najlepiej, kiedy obchodzą się nawzajem (scena w mieszkaniu Bursy oraz sceny dworcowe), gdy gonią się w szaleńczym tempie po hotelowych łóżkach, czy w momencie wywożenia się na przemian na taczkach z festiwalu literackiego (jakby zmieniali kroki). Sceną *par excellence* „taneczną” jest etiuda z zapalkami – jedna z najpiękniejszych w filmie, w której poeci recytują wiersz Leśmiana *Świdryga i Midryga*. Operator Witold Stok tak wspomina jej powstanie: *Wszystko dzieje się w ciemności, tylko momentami – akurat kiedy pada następna kwestia, to jeden to drugi zapala blisko twarzy zapalkę. I potem, już w ciemności nieoczekiwanie skoczy w inny kąt pokoju. Tam go znajdzie następny rozbłysk zapalki. Trochę w tym było szkieletowej choreografii, a dużo więcej żywiołowej improwizacji, więc jedyne praktyczne wyjście z sytuacji to kamera z ręki. Zresztą i tak nie było miejsca na wózek, a nawet gdyby – to jak tu przewidzieć, gdzie i który z nich zechce skoczyć? I nawet ta ręczna kamera dodawała niespokojnej nieuleadzonej energii, jakby naprawdę wtedy wiersz spontanicznie się rodził*⁶².

Wyczuwa się w filmie tanatologiczną wrażliwość twórcy i przedziwną, trudną do opisanie atmosferę zbliżającego się końca życia. Podobna wrażliwość jest zawarta w ostatnich wierszach Bursy, które Latałło znał. Jak już zostało zasugerowane, pojedynczy, niezaszeregowany reżyser pasował do spółki Czycz – Bursa, zaś *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem* jest nie tylko filmem o poetach przeklętych, ale także obrazem twórcy *maudit* naznaczonego fatum wczesnej śmierci.

Fatalna anegdota z planu *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem* (1974) głosi, że w okresie kręcenia sekcji zwłok dwudziestodwuletni reżyser Stanisław Latałło położył się na stole operacyjnym, aby zaprezentować Janowi Nowickiemu, jak ma zagrać scenę. Przesądni zinterpretowali to, jakby nad życiem Latałły miało zawisnąć fatum śmierci.

Inny obraz to *Iluminacja* (1972) Krzysztofa Zanussiego, gdzie Latałło gra główną rolę Franciszka Retmana. W scenie, w której po zbadaniu serca lekarz (Edward Żebrowski) zaleca, żeby bohater zmienił tryb życia, dwudziestodwuletni wówczas Latałło odpowiada trochę w swoim, trochę w Retmana imieniu: *To nonsens! Już jestem spóźniony, żyłem o wiele za mało intensywnie, dopiero teraz mogę tak żyć*⁶³. Ciszej dodaje: *Chcę zdechnąć w biegu*⁶⁴.

„Płomyk wspólnoty” Andrzeja Titkova

Andrzej Titkow wspomina: *Tekst Stanisława Czycza jest tylko częścią mego filmu, częścią najważniejszą, ale jednak tylko częścią. Bohaterem książki Czycz jest tytułowy And, czyli Andrzej Bursa. W „Świetle odbitym” odwrotnie, bohaterem jest ten drugi, ten ktoś, kto jest narratorem „Anda”. W moim filmie nosi on imię Zbyszek. „Światło odbite” jest filmem o człowieku, który żyje w cieniu sławnego, przedwcześnie zmarłego przyjaciela. Świeci światłem odbitym. Tylko środkowa część tego filmu jest swobodną adaptacją „Anda”, reszta została dopisana przeze mnie. To właśnie, w sposób zasadniczy, różni nasze dwie adaptacje, Staszka Latałły i moją*⁶⁵.



Światło odbite, reż. Andrzej Titkow (1989)

Należy pamiętać, że *Światło odbite* jest debiutem fabularnym jednego z najlepszych polskich dokumentalistów, dlatego konieczne wydaje się przypomnienie wcześniejszych utworów reżysera, gdyż wypracowany przez Titkova styl znacznie wpłynie na sposób adaptacji prozy Czycza. Wprawdzie sam reżyser zaprzecza istnieniu przepisu na realizację filmu dokumentalnego (twierdzi, że do każdego podchodzi osobno), zaznacza, że to zwykle pomysł go znajdował, a nie na odwrót (*czasami to trwa dosyć długo, jakaś sprawa we mnie dojrzewa, aż w końcu dochodzę do silnego przekonania, że muszę zrobić film* ⁶⁶), niemniej istnieją pewne wyznaczniki, które pozwalają mówić o rozpoznawalnym stylu i ulubionych tematach. Mówi: *Jestem człowiekiem o temperamencie wybitnie lirycznym, nie epickim, nie dziennikarskim, nie publicystycznym. Przy tego typu temperamencie dochodzenie do filmu wymaga osobistego, emocjonalnego zaangażowania.*

Czuję się przede wszystkim poetą, który robi filmy. Myślę, że przez lata mojej pracy udało mi się wypracować pewien własny styl, charakter pisma, co powoduje, że każdy z moich filmów jest do odróżnienia ⁶⁷.

Niejednokrotnie podkreśla istotny dla niego osobisty ton filmów, nawet wówczas gdy dotyczą one dawno minionych i zamkniętych wydarzeń historycznych.

Taki charakter mają m.in. dokumenty o pisarzach: o Andrzej Bursie *Z pamięci* (1983), Marku Hłasce *Piękny dwudziestoletni* (1985), Tadeuszu Konwickim *Przechodzień* (1984). Przy okazji obrazów o poszczególnych twórcach kultury Titkow zaprzecza, jakoby zamierzał robić filmy biograficzne czy monografie postaci. *Staram się zawsze zajmować tylko niektórymi punktami życiorysu, tymi, które mnie osobiście interesują. Nie umiałbym zrobić filmu historycznego, który próbowałby powiedzieć wszystko o jakimś człowieku czy wydarzeniu*⁶⁸.

Większość zrealizowanych przez Titkova filmów to utwory o wybitnych osobistościach. Nawet jeżeli reżysera interesują zagadnienia społeczne czy historyczne, zawsze punktem wyjścia jest niestandardowy portret konkretnej osoby. *Staram się zostawiać sobie jak największy margines na to, co jest nieznane, co jest tajemnicą*⁶⁹. Można zaryzykować twierdzenie, że podstawowym założeniem kina Titkova jest docieranie do tajemnicy o wyjątkowym człowieku. To rodzaj aktywnej, uważnej, niezakładającej z góry żadnej tezy, otwartej na wszystkie możliwości dokumentalnej obserwacji.

Titkow uważa się za twórcę spoza głównego nurtu polskiej szkoły dokumentu. Niejednokrotnie w wywiadach podkreśla, że nie czuje się związany z żadną formacją, pokoleniem, kierunkiem. Jego zdaniem polski dokument zawsze był bardzo publicystyczny, zaś jego filmy są dowodem, że nie tylko publicystyka jest dokumentem. Opowiadając o swoich aspiracjach filmowych, reżyser-poeta postuluje intymność i liryczność filmu dokumentalnego. Jako deklarację programową można potraktować jego słowa: *Metafora nie jest sprzeczna z poetyką filmu dokumentalnego*⁷⁰. Jak mówi reżyser: *Na pewno ważne jest to, że nigdy nie miałem zaufania do odruchów stadnych. I kiedy nawet chciałem poddać się zbiorowym emocjom, nie wychodziło mi. Pamiętam, jesienią 1980, kiedy rejestrowano Solidarność, poszedłem pod Sądy i naraz poczułem się w tym tłumie strasznie obco, choć przecież identyfikowałem się ze sprawą. Tłum podjął pieśń, której słowa znałem, ale jakoś nie umiałem śpiewać ze wszystkimi. Uważałem to za słabość, aż w pewnym momencie przekonałem się, że z tej słabości można zrobić siłę*⁷¹.

Titkow jest też przeciwnikiem arbitralnych podziałów na gatunki. Jego utworów nie można zaklasyfikować do konkretnego nurtu. Tadeusz Sobolewski twierdzi, że luźna, subiektywna forma tych filmów sprawia, iż stanowią one rodzaj pamiętnika z dyskretnie zaznaczoną osobą autora. Są one swoistymi notatkami, brulionami filmowymi, jak *Notatki reżysera (Block-notes di un regista, 1969)* Federica Felliniego. Reżyser *Przechodnia* jest znany z tego, że robi kino proste, stroniące od eksperymentów formalnych. Na początku drogi twórczej, podczas realizowania ze Stanisławem Latałą etiudy, starał się bawić w awangardę: *W filmie zastosowaliśmy masę kombinacji formalnych. Chłopiec widzi dziewczynę w oknie tramwaju i wyobraża sobie spotkanie z nią. Czego tam nie było: i cmentarze żydowskie, i akty na śniegu, wszystko filmowane najdłuższym obiektywem, jaki był w szkole, i oczywiście z ręki*⁷².

Wydaje się jednak, że awangardowe szkolne dzieło Titkova i Latały to jednorazowy wybryk w twórczości reżysera. Titkow podkreśla, że w jego pracy ważne jest, by zachować przezroczystość, umieć słuchać innych ludzi. (...) *Staram się być bardzo aktywny na planie, ale jednocześnie przezroczysty, nieobecny. To ludzi otwiera*⁷³. Wyjątkowym filmem, który autor *Przechodnia* ciągle uważa za swój najważniejszy dokument, jest *Daj mi to* (1988) poświęcony psychoterapii

Gestalt. Reżyser mówi: *...udało mi się zbliżyć do ludzkich emocji i uczuć. Nigdy nawet nie myślałem, że chciałbym i mógłbym zrobić film o psychoterapii, aż w pewnym momencie sam taką psychoterapię przeszedłem kilkakrotnie i zrozumiałem, że chcę taki film zrobić i że tylko ja mogę go zrobić*⁷⁴.

Kiedy zacząłem uczestniczyć w psychoterapiach, od razu wiedziałem, że to temat na film, i od razu pomyślałem też, że kamera musi być wobec tego wszystkiego bezradna. Okazało się jednak, że wszystko się udało. Co więcej, w tym filmie stało się coś takiego, że kamera stała się nieobecna⁷⁵.

Nieobecna stała się nie tylko kamera, ale także ekipa filmowa, którą Titkow uczynił częścią grupy terapeutycznej: *Obcujemy tam z ludzkimi emocjami w stanie czystym, lecz między widzem a bohaterami jakby nie było tej szyby, tego szkła, którym jest obiektyw kamery. Co prawda uczestnicy psychoterapii zawsze mieli świadomość, że są obserwowani, bo zawsze wokół nich znajdowała się grupa i terapeuci*⁷⁶.

Większość obrazów Titkova to filmy o artystach. Wiele jego dzieł jest realizowanych z fabularnym rozmachem – prawie wszyscy bohaterowie mają niestandardowe biografie, nie mieszczą się w systemie, nie przystają do obowiązujących norm. Specjalną i najbardziej liczną kategorię dokumentów Titkova można nazwać „filmami o pisarzach”. Sobolewski twierdzi, że są one robione z pozycji współuczestnika, współprzeżywającego. Czy tylko dlatego, że reżyser także jest literatem? *Z tego, co robię, chcę usunąć kamerę, działam tak, jakby jej nie było. Gdzie tylko można, przełamuję sytuację filmowania, polegającą na tym, że z jednej strony coś się dzieje, a ja to obserwuję. W sztuce chcę być współuczestnikiem, chcę być w środku działania się, i przenosić tę postawę na widza. To dążenie dotyczy właściwie wszystkich moich filmów (...)*⁷⁷.

Liczy się postać, medium, idea, nastrój. Titkow konsekwentnie portretuje artystów i całe pokolenie, dla którego sztuka znaczyła wiele, w niej bowiem wyrażało się pragnienie wolności. Jego filmy o pisarzach realizowane w PRL-u są dokumentami o twórcach niemieszczących się w porządku komunistycznym, totalitarnej niewoli. Nieodmiennie w biografiach bohaterów filmów Titkova pojawiają się odwołania do historii XX wieku. Takie były najbardziej znane jego obrazy poświęcone Hłasce, Bursie i Konwickiemu. *Biografia Konwickiego właśnie dlatego tak mnie zafrapowała, że wchłonęła wszystkie elementy naszej powszechnej historii. A równocześnie czułem, że pewna formacja już się wyczerpała*⁷⁸.

Realizując „filmy o pisarzach”, Titkow polemizuje z formułą dokumentu „artysta na tle epoki”, stara się pokazać swoich bohaterów w taki sposób, żeby widz obserwował, jak historia wkracza w życie twórcy wprost do jego mieszkania. Reżyser wychodzi z założenia, że dzieje najnowsze można ukazać tylko przez opowieść o wybitnych jednostkach twórczych. To w ich biografiach skupia się wszystko, co najbardziej charakterystyczne dla naszych czasów. Tadeusz Sobolewski pisze: *„My, zwykli ludzie, co po nas zostanie...” – to pytanie otwiera dawny wiersz Titkova. Biografie i portrety twórców kumulują w sobie doświadczenie zwykłych ludzi. Titkow, mówiąc o indywidualnościach, mówi także o pokoleniu, swoim i swoich poprzednikach, przerzuca pomost między „poetą” a „statystycznym przechodniem”. Zarazem mówi o sobie*⁷⁹.

Jego ulubioną metodą jest figura *pars pro toto*, czyli chęć wyrażenia całości przez jej część. Filmowe portrety Titkova są właśnie takimi częściami, „szkicami

do portretu zbiorowego” (jak zatytułował swój wczesny dokument ⁸⁰). Poprzez jednostkę opowiadają o całej zbiorowości.

Titkow to także poeta, oceniany jako jeden z twórców Nowej Fali – jak napisze Krzysztof Lisowski – *jej drugiego rzutu* ⁸¹. Jego filmowe obsesje mają genezę m.in. w wierszach, w *dokumentalistyczno-filmowym typie wyobraźni*, poetyckich miniscenariuszach ⁸². Titkow-poeta bezpośrednio zapożycza się u nowofalowych mistrzów – Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Juliana Korhnausera. Jego teksty to relacje z dnia powszedniego i codziennej rzeczywistości, wymierzone przeciwko retoryce dziennikarskiej, gazetowej, jednocześnie z niej czerpiące, posługujące się gatunkiem podobnym do prasowej notatki, reportażu, kroniki, drobnego ogłoszenia. Jego poezja nieodmiennie jest nastawiona na portretowanie konkretnego i statystycznego przechodnia zanurzonego w rzeczywistości społecznej, politycznej, moralnej ⁸³. Ostatecznym celem poety jest – jak pisze w wierszu *odpowiedź*:

*tak słowa składać aby rozległa się łagodna melodia
ale ten świat nie zna harmonii
więc wszystko co potrafię, to pochylić się nisko
i pić do woli z leniwie cieknącej rzeki codzienności* ⁸⁴

Gdzie indziej poeta pisze:

*....statystyczny przechodzień, znużony życiem
tak jest stłumiony, bezbarwny, beżpański
Naprawdę nie wiem kto mówi w moim imieniu
I w czym imieniu mówi ten we mnie brzuchomówca...* ⁸⁵

W licznych wierszach ze *Wstępu do nienapisanego poematu* Titkow prezentuje jednostkę w silnym związku ze zbiorowością. W niektórych utworach używa nawet liryki podmiotu zbiorowego:

*my zwykli ludzie po nas zostanie
ślad – jeszcze jedna kropla w oceanie (...)* ⁸⁶

Najsilniejsze pragnienie poety zostało wyrażone w ostatnim, programowym utworze tomiku:

*...aby z tej samotności
choć płomyk wspólnoty...* ⁸⁷

Ów płomyk ma się spełniać podczas „magicznego pojedynku”, jakim jest czytanie wierszy Titkova, oglądanie jego dokumentów.

Pisarz i historia (*Światło odbite*)

W dzienniku *Kartki z innego stulecia* drukowanym w „Kinie” Andrzej Titkow w ten sposób sportretował autora *Anda: Napisał Czycz. Z głębi swej samotności, ze swojego więzienia. Że podobał mu się „mocno” ten mówi wiersz – o nim i o mnie. Dziwi się, że tak dużo zapamiętałem z naszych spotkań. Przecież to*

*normalne. Wydawało mi się, że ten czas stan czuwania, otwarcia, współodczuwania i czujności istnieje, gdy jest się artystą. A Staszka to dziwi, bo przecież tyle wokół nieuwagi, pogardy, bełkotu, i bylejakości*⁸⁸.

Czyż pisał o wierszu *Zapis z 18 czerwca 1988 roku*, który wraz z dedykacją poeta-reżyser wysłał krakowskiemu pisarzowi. Przytoczmy go w całości:

*Tak późno
Zachodzi Słońce
Po upalnym dniu.
Pokazujesz dłonią
Na kopiec Kościuszki –
Tam, pod tym drzewem, z nią stałem.
Gdy przechodzę, zawsze się przypomina.*

*W kawiarni hotelu Holiday Inn
Mówisz znad tortowego ciastka –
Już sobie jej nie przyspadam,
Ta była ostatnia.*

*Tak tkliwie
Opada Niebo,
By w ciemności
Połączyć się z rozgrzaną Ziemią.
Zatrzymujesz się przed akademikiem,
W którym spędziłeś ostatnią miłosną noc –
Ona mówiła, że jestem sentymentalny.*

*Tak niezauważalnie
Kończy się dzień.
Pajęczyna mgieł oplata oba kopce,
Fioletowe chmury i wiatr,
Bezdomny jak twoja i moja tęsknota,
Przynosi znad Błoń zapach jaśminu i róż*⁸⁹.

Obydwaj artyści poznali się w 1983 roku, kiedy Andrzej Titkow kręcił dokument o Andrzeju Bursie *Z pamięci*, gdzie Czyż – jako przyjaciel poety i autor *Anda* – zagrał główną rolę: siebie. Praca nad tym filmem umocniła Titkova w postanowieniu o dalszej współpracy z Czyżem: *Robiąc film o Andrzeju Bursie, poznałem Czyża. On był dla mnie także postacią legendarną, mimo że w przeciwieństwie do Bursy, żył. Traktowałem go jako kogoś bardzo odległego przez tę legendę. Nie docierało do mnie, że to jest mój współczesny, który mieszka sobie w Krakowie na ulicy Krupniczej 22. Poznałem wtedy wielu ludzi z kręgu Andrzeja Bursy, moim przewodnikiem była pani Ludwika Bursowa, żona poety. Jednym z nich był Stanisław Czyż. Jego udział w filmie dokumentalnym „Z pamięci” okazał się bardzo ważny. Ten człowiek zaczął mnie interesować coraz bardziej, starałem się lepiej go poznać, zbliżyć się do niego, na ile było to możliwe. Spotkanie z Czyżem spowodowało także, że po długiej przerwie znowu wróciłem do*

*myśli o adaptacji „Anda”. Spotykaliśmy się potem wiele razy. Kontakt ze Staszkiem był trudny, wyczerpujący, ale zawsze nadzwyczaj interesujący*⁹⁰.

Czycz, który kilka działań artystycznych poświęcił Bursie, także na filmowym portrecie przyjaciela odcisnął swój ślad. Paradoksalnie dzięki filmowi o autorze *Zabicia ciotki* krzeszowski pisarz, który ze względu na częste operacje skóry twarzy unikał fotografów, został utrwalony na taśmie filmowej.

*Wypowiedzi Czycza w tym filmie są bardzo istotne, on sam jest w nim centralną postacią. Wywiad z nim był chyba najdłuższy. Był ciekawy, poruszający, zapadający w pamięć. Potem do „Światła odbitego” weszły pewne sytuacje, słowa i myśli, które wypowiedział w dokumencie „Z pamięci”. Sceny, których nie ma w „Andzie”, a o których Czycz opowiadał mi w filmie o Bursie*⁹¹.

Z pamięci to film zrealizowany metodą Titkowa: z jednej strony portret drażący tajemnicę pisarza, z drugiej obraz tamtych lat, przedstawienie relacji pisarz-historia. Obserwujemy zatem miejsca rodzinne Bursy: typową, starą i odrapaną krakowską kamienicę, podwórze, którym przechodził do mieszkania, pokój, gdzie po powrocie z festiwalu w Poznaniu przewrócił się i zmarł. Na ścieżce dźwiękowej filmu słyszymy jego głos, recytację wiersza o pantofelku nagranych podczas wspomnianego festiwalu parę dni przed jego śmiercią. Z filmu wyłania się mroczna postać Bursy, jednak widz zapamiętuje przede wszystkim głównego narratora, współbohatera – Czycza. Tę przewagę niezwykle sylwetki, tragicznej, chorej twarzy Czycza nad rodziną i innymi znajomymi (ich udział w filmie można nazwać graniem ról drugoplanowych) w filmie łatwo zauważyć.

Oprócz głosu Bursy i jego mieszkania Titkow zestawia także obrazy z masowych manifestacji z epoki: pochody i procesje, miesza hasła komunistyczne z bogoojczyźnianymi. Tworzą one dwubiegunowy układ, w który wpisany jest życiorys Bursy. Autor *Ogrodu Luizy* manifestacyjnie odżegnujący się od katolicyzmu (m.in. dlatego po jego śmierci Kościół odmówił jego pogrzebu), a jednocześnie twórca przez wielu uważany za politycznie zaangażowanego (zwłaszcza jako publicysta „Dziennika Polskiego”), jest portretowany jako wybitna jednostka na tle zwalczających się ideologii. *Z pamięci* nie jest czystym portretem legendarnej postaci literackiej, ale obrazem pisarza zakorzenionego – jak zwykle u Titkowa – w historii i polityce. Jak pisze Sobolewski: *To dylemat, który ujmuje dwuznaczność naszej historii w warunkach totalitarnych. Póki toczą się wypadki, wydaje się, że bierzemy w nich czynny udział. Dopiero potem okazuje się, że nie było innego wyboru. Nie tyle „żyjemy w epoce”, co jesteśmy w nią „wpuszczeni”. Kroczymy razem z historią, czy raczej bronimy się przed nią?*⁹²

Jedną z obsesji filmów Titkowa jest rozdźwięk między prywatnym a publicznym, przemieszczenie osobistego z politycznym. Takie działanie narzuca się przy portretowaniu autorów, którzy świadomie społecznie czy politycznie angażowali się swoją twórczością bądź byli blisko historycznych zdarzeń. Tym bardziej dziwi, że Titkow na swoich bohaterów toczących magiczny pojedynek nie wybrał pisarzy walczących, z klucza opozycyjnego, podpisujących protesty, ale twórców konsekwentnie trzymających się z boku. Być może reżyser chciał w ten sposób wskazać niemożność uniknięcia polityczności zachowań jakichkolwiek, nawet skierowanych przeciw polityce, jak w przypadku Czycza i Bursy. Wszystko, co prywatne, jest polityczne – stara się mówić Titkow swoimi filmami. *W roku 1982, jak to tylko okazało się możliwe, zrobiłem dokument o Bursie. W latach 70. i 80.*

często mówiliśmy w naszych filmach „językiem Ezopowym”. Widać to teraz, gdy po latach oglądam „Z pamięci”. Ten film, w jednej warstwie, jest porządnym filmem „biograficznym”, jednak jest w nim także warstwa ukryta, podsłonna niejako. W tej drugiej warstwie obecny jest czas, w którym film powstawał. Mówi o ówczesnym stanie świadomości społecznej. Snuje opowieść o głównym bohaterze, lecz zarazem jest portretem zbiorowym polskiej inteligencji w czasach Stanu Wojennego. Pokazuje, kim jest współczesny polski inteligent. Jak mówi, jak mieszka, za czym tęskni i jaka jest jego obecna kondycja⁹³.

Już po nakręceniu *Z pamięci* Czycz i jego literatura ciągle intrygowały Titkova przymierzającego się do realizacji debiutanckiej fabuły. Na podjęcie decyzji o adaptacji *Anda* złożyło się z pewnością wiele czynników: z jednej strony „kłątwa Jackiewicza”, czyli wyzwanie sfilmowania niemożliwego, legendarnego tekstu, z drugiej chęć zrealizowania pełnometrażowej fabuły, która miała czerpać z doświadczeń wcześniejszych filmów reżysera, a więc portretowania wybitnej osobistości i jej relacji z historią. Wydaje się, że o ostatecznej decyzji tropiącego tajemnice pisarzy reżysera zadecydował – wspomniany przez Titkova – „błysk w oku” Czycza, który po wielu latach od śmierci Bursy opowiadał o ich przyjaźni. Zależność dwóch pisarzy nie skończyła się wraz ze śmiercią Bursy – wedle opowieści Czycza autor *Ogródu Luizi* wywierał na niego wpływ przez całe życie. W filmie *Latały* i opowiadaniu Czycza fabuła kończy się wraz ze śmiercią Anda, u Titkova to wydarzenie jest punktem wyjścia napisania dalszych losów przyjaźni „spółki masochistów”.

Stanisław Czycz w wywiadzie-rzecz potwierdzał, że śmierć Bursy nie była końcem ich współzależności: (...) *i tam na schodach wydawnictwa spotkałem Andrzeja Kijowskiego (chyba tam pracował) – nie znałem się z nim, lecz on mnie skądś... – zatrzymał się i mówił mi o Andrzeju Bursie, sądząc że ja niewiele o nim wiem, najpierw mnie o niego zapytał, krótko odpowiedziałem, i odpowiedział mi jako postępek cyniczny oburzający kuriozalny wariacki... „ten wariat jednak dobrze sobie wykombinował, kto i jak udowodni że to wiersze Miłosza gdy nie wolno wymienić jego nazwiska? A niedużo brakowało by wydrukowali te wiersze... jako Bursy... wtedy w tym zarządzie krakowskiego oddziału związku... i innych też... kto tam co znał, czytał... szef literackiego pisma, z partyjnego nadania, też taki... Bursa to wiedział... przypadkowo zobaczył je ktoś co znał, a gdyby nie to... skandal byłby... i nie tylko krajowy...*

– Mogłoby to i ubawić – powiedziałem.

– A – A tak... choć zależy jak kogo... Nie wiedział pan o tym jego postępku?

– Nie wiedziałem – odpowiedziałem.

*Nie wiedziałem bo nie Bursa lecz ja przyniosłem te wiersze Miłosza jako swoje. Jest o tym we wstępie do „Anda”, bez wymieniania nazwiska Miłosza bo wtedy też nie było jeszcze wolno. Parę wierszy z cyklu „Głosy biednych ludzi”. Innym razem ktoś inny przypisywał coś co zrobił Bursa, nie znał ani mnie ani jego, tak nas mylili*⁹⁴.

Ten długi cytat wprowadza w pomysł na fabułę Titkova: reżyser *Przechodnia*, adaptując *Anda*, oparł konstrukcję filmu na opisaną w opowiadaniu relacji Czycz – Bursa, nie poprzestał jednak na niej. *Światło odbite* składa się z trzech części, które nie są wprawdzie wyodrębnione jako osobne partie filmu, jednak czytelnik prozy Czycza rozpozna różnice między poszczególnymi segmentami. Gdyby



Światło odbite, reż. Andrzej Titkow (1989)

chcieć odpowiedzieć na pytanie, jaki gatunkowo film zrealizował Titkow, należy zaznaczyć, że reżyser wykorzystał konwencję filmu biograficznego. Wyreżyserował film o Czyczu, oparty nie tylko na *Andzie*, ale także na wątkach z innych jego książek (m.in. opowiadań krzeszowickich, powieści *Nie wierz nikomu*, a także wierszy z tomu *Tła*).

Część pierwsza rozgrywa się w Krzeszowicach i jest adaptacją tzw. opowiadań krzeszowickich, które dwa lata po Titkowie sfilmuje Andrzej Barański. Co ciekawe, u Titkova pojawiają się wątki, które są wykorzystane także w *Nad rzeką, której nie ma*, np. próba wyjazdu autostopem z Miasteczka, zakończona libacją w kawiarni Turystycznej, czy potańcówki pod pałacem Potockich. W *Świetle odbitym* występują bohaterowie opowiadań Czycza: Selavi (Dariusz Wiktorewicz), Ataman (Zbigniew Rola), Ramzes (Tomasz Ryłko). Do najciekawszych wątków zawartych w pierwszej części należą sceny z matką (Maria Chwalibóg) głównego bohatera, Zbyszka (Zbigniew Konopka), zaczerpnięte z powieści *Nie wierz nikomu*, gdzie została ona pokazana jako osoba zimna, bezgranicznie oddająca pracę, z którą syn nie potrafi się porozumieć.

Warto także wspomnieć o najbardziej widocznych zmianach dokonanych przez Titkova: mieszkanie Zbyszka, które w opowiadaniach zostało umiejscowione na peryferiach Miasteczka, znajduje się w samym centrum Rynku. Istotne jest, że reżyser, który próbował sfabularyzować i uspołecznić biografię Czycza, nie wykorzystał ważnej informacji o jego technicznym wykształceniu, szkolnej

indoktrynacji, pracy fizycznej w kamieniołomach (opisanej w *Nie wierz nikomu*). Taki zabieg pozwoliłby mu zbudować postać głównego bohatera diametralnie różniącą się od ukazanego w drugiej części diabolicznego Anda (Mariusz Bonaszewski), krakusa i inteligenta. Tymczasem w fabule Titkova widz obserwuje dwóch poetów, nie mając pojęcia o ich pochodzeniu czy doświadczeniu życiowym, co w konsekwencji sprawia, że wiele scen jest w pierwszej chwili niezrozumiałych i niejasnych. Titkow ominął także ważny w *Andzie* wątek wojenny: w *Świetle odbitym* brak zabaw z bronią, niewypałów w lasach czy innych śladów wojny, przez co odbiorca nie ma możliwości uświadomienia sobie nieustannego igrania bohaterów ze śmiercią.

Od pierwszych scen filmu Titkow przedstawia Zbyszka jako poetę. W *Andzie* istotne jest, że bohater natrafia na literaturę przypadkowo przez odnalezienie na strychu maszynopisy, które traktuje jak magiczne zaklęcia. Tymczasem w *Świetle odbitym* Zbyszek to prowincjonalny poeta-grafoman, przeciętniak, który pisze cikliwe wiersze mające mu pomóc w zdobyciu niezbyt pięknych kobiet. Pierwsza część filmu kończy się sceną, w której główny bohater przeszukuje strych w poszukiwaniu pistoletu i w walizce magika znajduje nieznane mu wiersze anonimów, które okażą się tekstami Miłosza. Ze względu na świadomość widza co do talentu pisarskiego Zbyszka scena ta nie ma tak mocnego wyrazu jak w prozie Czyczka. Jego decyzję o zanieśieniu tekstów do Związku Literatów Polskich odbiorca traktuje jako gest cwanego i niezbyt utalentowanego wierszoklety.

Część druga jest właściwą adaptacją opowiadania *And*. Rozpoczyna się od przesłuchania Zbyszka w siedzibie Związku Literatów Polskich przez egzaminatorów mających zdecydować o przyjęciu go do Koła Młodych, podczas którego na jaw wychodzi „numer” z Miłoszem. Kolejność wydarzeń tej części filmu dyktuje opowiadanie Czyczka (rozwińnięcie przyjaźni z Bursą, prezentacja środowiska literatów krakowskich doby odwilży z Harasymowiczem na czele, wyjazd poetów na Festiwal Młodej Poezji w Poznaniu). Ta partia filmu kończy się – podobnie jak w opowiadaniu – śmiercią Anda. Titkow przedstawia ją w następujący sposób: po powrocie z festiwalu Zbyszek zjawia się w mieszkaniu zmarłego niespodziewanie Bursy, by zagrać umówioną partyjkę guzików. Reżyser nie ukazuje twarzy bohatera, gdy dowiaduje się on o śmierci przyjaciela, a jedynie guziki, które rozsypują się na schodach kamienicy.

Trzecia część filmu, będąca oryginalnym wkładem scenarzystów Titkova i Maja, opowiada o zależności dwóch bliskich przyjaciół po śmierci jednego z nich. Rozpoczyna się od balu sylwestrowego w 1968 roku, ponad dziesięć lat po śmierci Bursy. Początkujący (Krzysztof Krupiński) opowiada Zbyszkowi historię podobną do tej, jaką na schodach warszawskiego wydawnictwa opowiedział Czyczkowi Andrzej Kijowski, myląc dwóch poetów. Ta partia filmu to studium artysty żyjącego na koszt Anda, świecącego światłem odbitym swojego zmarłego w młodości przyjaciela. Na spotkaniach autorskich czytelnicy proszą Zbyszka o recytację wierszy Bursy. Swoją narzeczoną i później żonę Annę (Jolanta Olszewska) zdobywa dzięki znajomości z Andem (ta pisze pracę doktorską o autorze *Ogrodu Luizy*), utrzymuje się z pensji, którą wydawnictwo wypłaca mu za beletryzowaną książkę biograficzną o zmarłym przyjacielu. Bohater odczuwa dyskomfort z tego powodu, nieustannie próbuje wyrwać się z cienia Anda i zaświecić swoim własnym światłem. W ostatniej scenie filmu obserwujemy dużą wystawę monograficzną z okazji

dwudziestej rocznicy śmierci Bursy, w ramach której Zbyszek ma udzielić kolejnej wypowiedzi dla telewizji o wielkim pisarzu. Zamiast tradycyjnego przemówienia bohater, pragnący się ostatecznie wyzwolić spod wpływu Anda, zaczyna stroić do kamery groteskowe miny. To pierwszy przejaw wyzwolenia się spod demonicznej władzy przyjaciela.

Aby ostatecznie zerwać więź z Bursą, Zbyszek decyduje się na seans psychoterapeutyczny, który stanowi klamrę filmu: rozpoczyna i kończy obraz Titkova. Właściwie *Światło odbite* to autobiograficzna opowieść, którą podczas seansu opowiada pacjent grupie biorącej udział w leczeniu. Obserwowane przez widza wyładowanie dobitnie potwierdza odzyskanie przez Zbyszka niezależnej od przyjaciela osobowości. Klamra filmu jest również nawiązaniem do najważniejszego w dorobku Titkova dokumentu *Daj mi to*, zrealizowanego bezpośrednio przed wyreżyserowaniem *Światła odbitego*. Titkow pragnął, żeby jak najwięcej jego poprzedniego filmu było w debiutanckiej fabule. Seansowi psychoterapeutycznemu podporządkował pomysł na konstrukcję filmu: bezlitosnej gry, uzależnienia od silnej osobowości, wreszcie wyleczenia pacjenta.

Z pewnością jedną z najważniejszych cech debiutanckiej fabuły reżysera dokumentalisty i wierzącego w konkret poety Titkova jest precyzyjna wierność w zachowaniu realiów i drobiazgowo odtworzenie atmosfery krakowskich i krzeszowickich miejsc ważnych dla Czycza. Dlatego reżyser zaprosił do współpracy przy scenariuszu poetę Bronisława Maja, który jako mieszkaniec krakowskiego Domu Literatów świetnie znał autora *Anda* i artystyczny klimat Krupniczej 22. Autor *Światła* pełnił funkcję przewodnika Titkova po literackim Krakowie, muzykę do filmu oddającą atmosferę Krakowa skomponował Jacek Ostaszewski. Wierność realiom jest obecna na każdym planie filmu: od starych krakowskich kamienic, wewnątrz budynku Związku Literatów Polskich, murów Collegium Maius, gdzie odbywa się wiec studencki, po miejsca, w których bywali Czycz i Bursa, m.in. Piwnicy pod Baranami, gdzie w latach 50. występowali. W filmie ich show, podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej, zapowiada sam Piotr Skrzynecki, mówiąc: *A za chwilę, Szanowne Panie, Szanowni Panowie, zobaczycie dwóch poetów. Nazywają się między sobą Świdryga i Midryga. Z Leśmianem niestety nie mają nic wspólnego. Oni przeczytają nam swoje poematy wedle swojego rozbestwionego, jak mówią, talentu napisane*⁹⁵.

Podobną dokumentalną metodę portretowania miejsca Titkow zachował w krzeszowickiej części filmu. W odróżnieniu od późniejszego filmu Barańskiego autor *Przechodnia* zdecydował się na nakręcenie zdjęć w podkrakowskim miasteczku. W *Świetle odbitym* wałkonie Czycza snują się wokół prawdziwej Kawiarni Turystycznej, biorą udział w zabawach pod niejednokrotnie przez Czycza opisywanym pałacem Potockich. Zza okna mieszkania Zbyszka widz obserwuje krzeszowicki Rynek.

Ta wierność w odtworzeniu Czyczowskich realiów ma jednak granice. Titkow wzbogacił film o widoczną i łatwo rozpoznawalną warstwę społeczno-ideologiczną, czyli o poziom nieobecny w tekście Czycza. Wprowadza nas do niej jedna z pierwszych scen filmu: obserwujemy pochylonego nad wierszami Zbyszka w jego domu, za oknami widoczny jest pochód, transparenty, słychać wykrzykiwane hasła. Jest to mrugnięcie do widza ujawniające, że podobnie jak w swoich wcześniejszych filmach reżyser będzie opowiadał o wybitnej jednostce, artyście,

któremu historia wkracza do mieszkania. Na swojego bohatera Titkow wybrał pisarza, którego życie nie jest typowym materiałem na „społeczną” biografię. Sam Czyż w rzeczywistości był znany z dystansu, jaki zachowywał wobec wszelkich układów. Zatem niektóre decyzje bohatera z trzeciej części filmu, zwłaszcza te, w których Zbyszek w celu otrzymania przydziału na mieszkanie godzi się na kompromitujące układy z władzą, zupełnie nie pasują do biografii autora *Anda*. Z drugiej strony reżyser pominął wiele istotnych wątków, które mogłyby wzbogacić społeczne ujęcie postaci Czyża, np. zawartych w *Nie wierz nikomu*.

Poniżej zacytuję dwie odpowiedzi Czyża znalezione w jego pośmiertnych papierach, które dobrze oddają stosunek pisarza do władzy i antykolaboracyjny charakter jego osobowości. W 1964 roku pisarz otrzymał do podpisu list protestacyjny dotyczący niewłaściwego przedstawiania Polski na falach Wolnej Europy sygnowany przez dziesiątki ówczesnych luminarzy. Protestu nie poparł swoim nazwiskiem, w odpowiedzi opisał swoje motywacje, podkreślając brak zaangażowania w jakąkolwiek sprawę społeczną. Pisał: *Gdybyście jednak to co tu powiedziałem uznali za zwyczajne wykręcanie się od podpisania pod protestem i że tym sposobem (brakiem mojego podpisu pod protestem) chcę uchodzić u tych. np. z „Wolnej Europy” za ich sojusznika, a u naszych czynników partyjnych ugruntować już nienajlepszą o mnie opinię, i że taka opinia mnie cieszy lub uznali moje tu wywody za jakieś nieprzytomne, to dołączcie i mój podpis do tego protestu. Chodzi mi tylko o to, że podpisując bez żadnych zastrzeżeń tak sformułowany protest, nie byłbym w porządku wobec samego siebie*⁹⁶.

Drugi przykład: w 1984 roku Rada Funduszu Literatury przy Ministerstwie Kultury postanowiła nagrodzić Czyża za zbiór opowiadań *Nie wiem co ci powiedzieć*. Po paru dniach członkowie rządowego organu otrzymali od pisarza list następującej treści: *Z prasy dnia 22 VI b.r. dowiedziałem się o wyróżnieniu m.in. mnie Nagrodą Funduszu Literatury za wydaną w ubiegłym roku moją książkę. Dziękuję za to cenne wyróżnienie, lecz samej – jak sądzę pieniężnej – nagrody przyjąć nie chcę teraz; z paru osobistych powodów; prócz których jeszcze z tego, że piszę nie od dwóch lub trzech lat i wydaje mi się napisałem wartościowsze rzeczy niż ta ubiegłoroczna książka, a nie byłem nagradzany ani tłumaczony na jakiegokolwiek obcy język, to niech tak już zostanie*⁹⁷.

Te dwa zaledwie przykłady dobitnie świadczą o tym, że wszelkie próby przedstawiania Czyża jako autora kolaborującego z kimkolwiek nie tylko mijają się z prawdą, ale nie mają najmniejszego sensu.

W filmie o Czyżu Titkow konsekwentnie realizuje swoją obsesyjną narrację o XX wieku opowiadany przez biografię wybitnych indywidualności. Film rozpoczyna scena, w której Zbyszek trafia na seans psychoterapeutyczny, staje przy oknie, obserwuje zamazywany na murze ogromny napis „Solidarność”. W młodości, uczestnicząc w potańcówkach czy przechadzając się po Krzeszowicach, ciągle obserwował ideologiczne hasła w stylu „Partia przepustką w XXI wiek” (na takie i podobne slogany natrafiają bohaterowie wszystkich dokumentów Titkova oraz statystyczny przechodzień z jego wierszy). Jego sposób odbioru podobnych sloganów i haseł to z jednej strony relikty epoki, ale z drugiej strony postawienie pytania o wpływ systemu totalitarnego na wrażliwość wybitnej jednostki.

Ważna jest także scena z 1956 roku, kiedy Zbyszek trafia na wiec studencki organizowany na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zapala się do idei, próbuje swój

entuzjazm przekazać Andowi, który jednak prędko studzi jego zapał i namawia do postawy obojętnej wobec zmian politycznych. Przy okazji 1956 roku Titkow przedstawia również scenę niszczenia płyt drukarskich. W filmie o poezji i literaturze popaździernikowej ten obraz odgrywa ogromną rolę: reżyser zadaje pytanie, jak szybko można usunąć, zniszczyć literaturę, w jakim stopniu jest ona poddana działaniom zewnętrznym, polityce, przemianom społecznym.

Kolejne sceny rozgrywają się w 1968 roku, gdy króluje kontrkultura. Zbyszek po balu sylwestrowym wstaje od stołu, wokół niego dogorywa impreza. And jest już wówczas rozpoznawalną ikoną poezji przekłętą, podczas uroczystości o nim się rozmawia. Jeden z impezowiczów (Tomasz Lipiński) gra na gitarze i śpiewa piosenkę do słów *Ogrodu Luízy*, którą Zbyszek słyszał po raz pierwszy z ust samego autora zaraz po powstaniu utworu.

Biografia Czycza została rozpisana przez Titkova na najważniejsze dla Polaków powojenne daty przełomowe: 1956, 1968, 1981. Czynniki zewnętrzne sprawiły, że dołączył do nich rok 1989, czyli data premiery filmu w historycznym czerwcu⁹⁸.

*Film przemknął przez ekrany w momencie dziejowym, kiedy do naszej świadomości docierał dopiero sens wyboru dokonanego 4 czerwca. „Światło odbite” zagrało w tej sytuacji przekornie wobec wszelkich idei wolności, związanych z historycznymi przełomami i zbiorowym wyborem. Oto portret poety-nieudacznika na tle dziejowych niespełnień PRL-u. Braki inscenizacyjne nie pozwoliły na dość wyraźne przekazanie punktu widzenia, który jest w filmie Titkova niezwykle: wszelkie zbiorowe manifestacje są zastępczym wyrazem tęsknoty do wolności, którą osiągnąć może indywiduum, takie jak And, płacąc za nią własnym życiem*⁹⁹.

Ukazany przez Titkova w przełomowym 1989 roku problem można traktować jako rozczarowanie PRL-owskim mitem wolności realizowanym w masowych manifestacjach i indywidualnym buncie oraz nieodmiennie konfrontowanym z rzeczywistością na poziomie jednostki i zbiorowości.

PIOTR MARECKI

Zdjęcie Stanisława Latały autorstwa Jerzego Surdela oraz kadry z filmu *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem* dzięki uprzejmości Marcina Latały

¹ Por. K. Zanussi (wspomnienie), w: *Portret niedokończony – o Stanisławie Latałto*, koncepcja Marcin Latało, Kraków 2005, s. 37-40.

² Por. A. Holland (wspomnienie), w: tamże, s. 44-49.

³ T. Konwicki, wspomnienia o Staszku Latałto z tomu *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1986, za: tamże, s. 10.

⁴ M. Pałyska (wspomnienie), w: tamże, s. 26.

⁵ Por. A. Holland, tamże, s. 48-49.

⁶ K. Zanussi, tamże, s. 40.

⁷ M. Pałyska, dz. cyt., s. 26. *Wiele osób potwierdzi takie zachowania Latały, np. Agnieszka Holland pisze: „Staszek stale prowokował los poprzez zmaganie się z niebezpieczeństwem. Przetążył wciąż z balkonu na balkon*

w mieszkaniu mojej mamy, wspinał się po ścianach zwykłych kamienic na wysokość drugiego piętra, bez żadnej asekuracji. (...) Jaki jest powód takiego igrania ze śmiercią? Chyba chce się udowodnić, że się jest mężczyzną (...), żeby poczuć, że naprawdę się żyje, bo jest taki rodzaj niedostatecznego poczucia sensu istnienia. A. Holland, dz. cyt., s. 48.

⁸ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu *Ślad* (1996), reż. Marcin Latało.

⁹ T. Sobolewski, *Uśmiech Anandy*, w: *Portret niedokończony – o Stanisławie Latałto*, dz. cyt., s. 63.

¹⁰ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu *Ślad* (1996), reż. Marcin Latało.

¹¹ K. Zanussi, dz. cyt., s. 40.

- ¹² T. Sobolewski, *Uśmiech Anandy*, tamże, s. 63.
¹³ A. Holland, tamże, s. 48-49.
¹⁴ T. Konwicki, tamże, s. 10.
¹⁵ Latałło był autorem zdjęć do trzech filmów animowanych: *Sam sobie sterem* (1971), *Sznur* (1971), *Kostium i Maska* (1973). Wszystkie w reżyserii Katarzyny Latałło.
¹⁶ A. Holland, dz. cyt., s. 48.
¹⁷ J. Petrycki (wspomnienie), w: tamże, dz. cyt., s. 32.
¹⁸ P. Wojciechowski (wspomnienie), tamże, s. 34.
¹⁹ *Uważałam, że Staszek nie jest w dobrej formie i w ogóle się do tego nie nadaje. Ostatnio czuł się gorzej z powodu wrzodu żołądka, ciągle mu było niedobrze, wymiotował. Dla mnie to była kompletna bzdura, żeby brać takiego człowieka na wyprawę, nie był przecież żadnym doświadczonym taternikiem, przedtem się może na parę skałek powspinał* (A. Holland, tamże, s. 49).
²⁰ Wszystkie informacje za: W. Wasiutyński, *Śmierć w Himalajach*, tamże, s. 106-107.
²¹ Wypowiedź Jerzego Surdela, ścieżka dźwiękowa filmu *Ślad* (1996), reż. Marcin Latałło.
²² P. Wojciechowski (wspomnienie), w: *Portret niedokończony...* dz. cyt., s. 26.
²³ T. Konwicki, tamże, s. 10.
²⁴ Wypowiedź Jerzego Surdela, ścieżka dźwiękowa filmu *Ślad* (1996), reż. Marcin Latałło.
²⁵ T. Sobolewski, dz. cyt., s. 62.
²⁶ Tamże, s. 62.
²⁷ Tamże.
²⁸ A. Holland, tamże, s. 48.
²⁹ M. Sadowska, *Szukał silnych przeżyć*, „Kino” 1997, nr 1, s. 6-7.
³⁰ W archiwum Czycz znajdują się szkice projektu Antoniego Krauzego.
³¹ Telewizja Polska była koproducentem filmu, zachowała się także polska ścieżka dźwiękowa. *Pozwólcie...* to film z tzw. historią. Stanisław Latałło przed wylotem do Nepalu zaprezentował swoją adaptację w Polsce na zaledwie dwóch zamkniętych pokazach, we Wrocławiu i Warszawie. Prawdziwa premiera filmu odbyła się dopiero 18.12.2004 r. w Warszawie w kinie Iluzjon, był to więc obraz trzydzieści lat nieobecny w świadomości odbiorcy. Prezentowany w Niemczech, zebrał raczej negatywne opinie. Prasa niemiecka prawie jednomyślnie skrytykowała film jako *nadęty, bez poetyckich wlotów, ciemny obraz z ostrymi dźwiękami i ekscentrycznymi dialogami, krytykę Polskiego Związku Literatów*, jako film, w którym *brakuje motywów wydarzeń i wnikliwego dystansu*. Jednocześnie wszyscy przyznawali,

że Latałło ma talent..., por. *Portret niedokończony – o Stanisławie Latałło*, dz. cyt., s. 93.

- ³² S. Latałło, *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem...* (notatki do scenopisu filmowego), s. 1.
³³ *And* jest to utwór, który stał się integralną częścią tomu *Ajol* (Kraków 1967). W przeciwieństwie do pomieszczonych tam tekstów ma on jednak osobną historię i zasługuje na to, by traktować go w oderwaniu od *Ajola*, *Laora* i *Listów*. Opowiadanie Czycz, pierwotnie wydrukowane w marcowym numerze „Twórczości” z 1961r., anonswane było przez naczelnego redaktora pisma Jarosława Iwaszkiewicza. Po premierze prozatorskiej tekst Czycz był szeroko komentowany w prasie krajowej, a także za granicą (duży esej na temat *Anda* w paryskiej „Kulturze” opublikował Jerzy Stempowski: (P. Hostowiec /Jerzy Stempowski/, *Gdzie umieścić Czycz*, „Kultura” 1961, nr 7-8, s. 22-26.). Zaczęła rodzić się legenda trudnego opowiadania, zaś utwór urósł do rangi manifestu generacji 56. Przeredagowaną wersję jako opowiadanie pierwsze (kolejność wymogło wydawnictwo) włączył Czycz do *Ajola*, którego uważał za najważniejszy zbiór swojej prozy. Pod koniec życia, pracując nad autorską wersją tomu, umieścił *Anda* jako opowiadanie drugie, mające pełnić funkcję spójnika (co koresponduje z tytułem utworu – and po angielsku znaczy „i”) między *Alem* i *Jolem* (ostateczna wersja książki ukazała się po śmierci pisarza, S. Czycz, *Ajol i Laor*, Kraków 1996). Warto także odnotować, że *And* został wydany samodzielnie w 1980 roku w serii „Najpiękniejsze Opowiadania Polskie” Wydawnictwa Literackiego oraz w wielu antologiach rodzimej beletrystyki, został także przetłumaczony na język angielski (red. M. Kuncewiczowa, *The Modern Polish Mind: An Anthology*, Boston 1962). Te fakty potwierdzają autonomiczny status i zarazem żywotność tekstu.
³⁴ T. Burek, *Moment syntezy*, w: tegoż, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 238.
³⁵ Od chwili rozpoczęcia pracy dziennikarskiej i debiutu poetyckiego w 1954 roku do śmierci Bursa opublikował 59 artykułów i 37 wierszy. Brał udział w przygotowaniu kilku numerów pisma „Od A do Z”, drukował w „Przekroju” jeden ze swoich mikrodramatów jako skecz sceniczny, współuczestniczył w wystawieniu własnych dramatów w teatrze Cricot 2 i w Piwnicy pod Baranami.
³⁶ W 1954 roku Stanisław Czycz przedstawił członkom Związku Literatów Polskich w Kra-

- kowie zbiór wierszy (prawie wszystkie autorstwa Czesława Miłosza) z prośbą o ich wydrukowanie i przyjęcie go do Koła Młodych. Komisja rekrutacyjna przedko rozpoznała podstęp adepta – przyniesione wiersze okazały się tekstami zakazanego wówczas w kraju poety. Zdarzenie to zostało skomentowane przez wiele osobistości na różne sposoby: jako manifestacja polityczna (autor przedstawił wiersze dysydenta), efekt świetnego rozeznania młodego twórcy w literaturze, wreszcie jako gest cyniczny, próbę przemysłanej kreacji legendy pisarza-abnegata jeszcze przed debiutem.
- ³⁷ Wspomina o tym Kazimierz Kasprzyk, przyjaciel Czycza z tego okresu.
- ³⁸ S. Czycz, *And*, w: tegoż, *Ajolu*, Kraków 1967, s. 37.
- ³⁹ Tamże, s. 36–37.
- ⁴⁰ B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznapel, Wrocław 1983, s. 72.
- ⁴¹ J. Katz, *O „Ajolu” – nieobiektywnie*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 4, s. 113.
- ⁴² W. Jurasz, *Nasze rozmowy. Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, „Kram. Krakowski Informator Kulturalny” 1980, nr 16, s. 4.
- ⁴³ S. Czycz, dz. cyt., s. 82.
- ⁴⁴ M. Stauber (wspomnienie), w: *Portret niedokończony – o Stanisławie Latałto*, dz. cyt., s. 58.
- ⁴⁵ A. Holland, tamże, s. 48.
- ⁴⁶ J. Nowicki, *Opowiadam sen, w który do końca nie wierzę, że zaistniał*. Rozmowa Piotra Mareckiego, w: tamże, s. 77.
- ⁴⁷ K. Zanussi, dz. cyt., s. 40.
- ⁴⁸ A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Stanuch, Kraków 1969, s. 121.
- ⁴⁹ Paradoksem jest, że Latałto przy zdobywaniu Lhotse także zawisł na linie.
- ⁵⁰ Marcin Latałto pisze, że ojciec wierzył w moc sprawczą słów; por. M. Latałto, *List do Ojca*, w: *Portret niedokończony...* dz. cyt., s. 7.
- ⁵¹ Por. J. Gudowski (wspomnienie), w: tamże, s. 22.
- ⁵² *Tylko Staszek jest Staszkiem, bez ksywki. Dla nas – kolegów jakoś nigdy nie był Stanisławem albo Stasiem*; zob. J. Petrycki, tamże, s. 32.
- ⁵³ S. Czycz, *And*, dz. cyt., s. 13.
- ⁵⁴ S. Latałto, *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem...* (scenopis filmowy), s. 4.
- ⁵⁵ S. Latałto, *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem...* (notatki do scenopisu filmowego), s. 1.
- ⁵⁶ Potwierdza to wdowa po Latalle Maria Stauber: *Zrozumiałam nagle, że prowokacyjna parka poetów to lustrzane odbicie Staszka i jego przyjaciela od dzieciństwa, Maćka Pałyski, nawet fizycznie, bo Staszek był chudym brunetem, a Maciek ze swoją nieco chłopską urodą bardzo przypominał Bogajewicza. W tym filmie nie ma więc fizycznie samego Latałty, ale jednocześnie jest jego „prawdziwego” najwięcej, takie właśnie charakterystyczne dla niego absurdałne wygłupy, niegrzeczne traktowanie ludzi, brutalne jego i Maćka różne prowokacje, intelektualne zgrywy i lawirowanie na granicy śmierci*. Wypowiedź Marii Stauber (tekst niepublikowany).
- ⁵⁷ P. Czapliński, *Wszelka osobność*, w: *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, dz. cyt., s. 302.
- ⁵⁸ P. Marecki, *Głębokie zaangażowanie siebie w sztukę, rozmowa z Marcinem Latałto* (rozmowa niepublikowana).
- ⁵⁹ S. Czycz, *And*, dz. cyt., s. 11, 12.
- ⁶⁰ S. Czycz, *Bursa*, w: *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, dz. cyt., 106–107.
- ⁶¹ S. Latałto, *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem...* (notatki do scenopisu filmowego), s. 1.
- ⁶² Tamże, s. 74.
- ⁶³ Ścieżka dźwiękowa filmu *Iluminacja* (1972), reż. Krzysztof Zanussi.
- ⁶⁴ Tamże.
- ⁶⁵ P. Marecki, *Jest w nim tajemnica. Rozmowa z Andrzejem Titkowem* (rozmowa niepublikowana).
- ⁶⁶ P. Gruszczyński, *Atelier Andrzeja Titkova*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 11, s. 38.
- ⁶⁷ Tamże, s. 38.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ Tamże, s. 39.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ T. Sobolewski, *Wszystko po drodze. Spotkanie z Andrzejem Titkowem*, „Kino” 1993, nr 2–3, s. 40.
- ⁷² Tamże, s. 42.
- ⁷³ P. Gruszczyński, dz. cyt., s. 39.
- ⁷⁴ T. Sobolewski, tamże, s. 43.
- ⁷⁵ P. Gruszczyński, tamże, s. 39.
- ⁷⁶ T. Sobolewski, tamże, s. 43.
- ⁷⁷ Tamże.
- ⁷⁸ Tamże, s. 42.
- ⁷⁹ T. Sobolewski, *Kroniki naszego pokolenia*, „Kino” 1990, nr 2, s. 29.
- ⁸⁰ *Szkieł do portretu zbiorowego* (1975), reż. Andrzej Titkow.
- ⁸¹ Książka poetycka Andrzeja Titkova *Wstęp do nienapisanego poematu* utrzymana w poetyce Nowej Fali ukazała się nakładem Wydawnictwa Literackiego w 1976 roku.
- ⁸² Por. T. Stryjeński, *Aby z tego zwątpienia chociaż okrusz wiary*, „Więź” 1976, nr 11, s. 141.

⁸³ Krytycy pisali o wierszach Titkowa: *Chłodne mury kamienic, ciasne mieszkania, parterowe sklepy, podwórza pełne zapachu kapusty, kolejowe dworce – w poezji Titkowa pojawia się najczęściej taki właśnie miejski pejzaż. Wypełniają go szczególnie ślady ludzkiej egzystencji: notatki, listy, kwity z pralni, wnioski, donosy, wezwania i napomnienia, szkło po butelkach, gazety, książki (...).* Por. Z. Mentzel, *Wiersze i realizm*, „Polityka” 1977, nr 35, s. 12.

⁸⁴ A. Titkow, *Wstęp do nienapisanego poematu*, dz. cyt., s. 23.

⁸⁵ Tamże, s. 58.

⁸⁶ Tamże, s. 17.

⁸⁷ Tamże, s. 61.

⁸⁸ A. Titkow, *Kartki z dziennika (inne stulecie)*, „Kino” 2004, nr 4, s. 62.

⁸⁹ A. Titkow, *Zapisy, zakłęcia*, Warszawa 1996, s. 58-59. Wiersz dedykowany Stanisławowi Czyczowi.

⁹⁰ P. Marecki, dz. cyt.

⁹¹ Tamże.

⁹² T. Sobolewski, dz. cyt., s. 29.

⁹³ P. Marecki, dz. cyt.

⁹⁴ S. Czycz, *Bursa*, w: *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, dz. cyt., s. 108-109.

⁹⁵ Ścieżka dźwiękowa filmu *Światło odbite* (1989), reż. Andrzej Titkow.

⁹⁶ List do Egzekutywy Organizacji Partyjnej PZPR przy Oddziale Warszawskim ZLP – odpowiedź na pismo z 9 maja 1964 roku. Archiwum Stanisława Czycza.

⁹⁷ List do Rady Funduszu Literatury przy Ministrze Kultury i Sztuki z dnia 24.06.1984r. Archiwum Stanisława Czycza.

⁹⁸ *Premiera tego filmu odbyła się na początku czerwca 1989. I to oczywiście nie było bez znaczenia. Nikt nie interesował się wtedy filmem! A szczególnie takim jak ten, „artystowskim”, „pięknoduchowskim”. Film przeszedł całkowicie niezauważony*. P. Marecki, dz. cyt.

⁹⁹ T. Sobolewski, dz. cyt., s. 27.



Iluminacja, reż. Krzysztof Zanussi (1972)