

IWONA GRODŹ

ODCIENIE TOŻSAMOŚCI... WĄTEK WIELOKULTUROWOŚCI W FILMIE *JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO* TADEUSZA KONWICKIEGO (1971)

„Nigdy się już nie zobaczymy.
Bo świat jest mały dla młodych.
Potem staje się coraz większy i większy. Pagórki olbrzymieją, jesienie wloką się bez końca.
Małe lęki stają się wielkimi strachami”

(Fragment monologu Andrzeja w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*)

Jak daleko, stąd jak blisko Tadeusza Konwickiego z 1971 r. to film wielowątkowy. Niemniej zagadnienie wielokulturowości to jeden z jego ważniejszych tematów. Nawiązanie do związku między Polakami a innymi grupami religijnymi (Żydzi, prawosławni) czy narodowościowymi (Polacy — Rosjanie), a przede wszystkim wspomnienie II wojny światowej — to punkt wyjścia i dojścia do tej ogólniejszej konstatacji.

Motyw pamięci i zapominania jest na tyle ważny, że warto przyjrzeć mu się na tle innych, takich jak czas czy przestrzeń we wskazanym filmie. O ważności tej tematyki świadczy już pojawienie się postaci Żyda w czołówce, a następnie dwukrotnie w czasie akcji, np. przed pochodem pierwszomajowym czy przed pogrzebem, ostatecznie w scenie kończącej analizowany utwór. Te ujęcia tworzą klamrę kompozycyjną, sugerując istotność tego enigmatycznego bohatera dla zrozumienia fabuły (Helman, 1972, 17-21)¹.

Aluzja do kultury judaistycznej obecna jest już w tytule filmu Tadeusza Konwickiego. Historia Polski związana z II wojną światową, kojarzy się z Holocaustem i odchodzącą w przeszłość kulturą żydowską w takim wymiarze w jakim pamiętają ją żyjący naszym w kraju przed wojną. „Namacalna nieobecność” przeszłości w tym sensie jest więc aluzją do tego, co minęło, a jednak ciągle jest, w pamięci, w wizjach, w ludziach... Tylko że nieco dalej, jakby poza standardowym horyzon-

¹ Motyw unoszącego się w powietrzu Żyda znany jest z twórczości Marca Chagalla (por. *Nad miastem* czy *Grający Żyd*). Lot uwieczniony na obrazie ma inne znaczenie. Przede wszystkim dotyczy innego stanu emocjonalnego. Uniesienia, ale związanego z miłością, a więc ukochaną, którą artysta zwykle umieszczał na obrazie, albo instrumentu — skrzypiec, które kojarzyły się ze sztuką, czyli natchnieniem twórczym, które w podobny, pozytywny sposób wpływa na grajka, jak miłość na kochanka. Lot w *Jak daleko stąd, jak blisko* przedstawia postać samotną, wijącą się w konwulsyjnych ruchach. Nie ma w nim lekkości wznoszenia czy radości zapomnienia, a nawet tęsknoty oczekiwania za kimś, kto ma się pojawić.

tem widzenia. To stały element wspomnień tych, którzy byli, przeżyli i pamiętają. Tak więc: Żydzi i ich los „ukryty” jest w tytule, tematyce filmu i czasoprzestrzeni (Polska lat 70. i powrót głównego bohatera do dzieciństwa)².

* * *

Film Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko* zrealizowany został w 1971 r.³ Premiera odbyła się 5 maja roku następnego. Opatrzono go mianem filmu psychologicznego. Nie bez przyczyny, choćby z tego powodu, że twórczość autora *Sennika współczesnego* umieszczana jest zazwyczaj w kontekście kina intymnego, autorskiego, które ma za zadanie ukazać wewnętrzne obsesje, niepokoje i fascynacje twórcy. Jest to więc dzieło na wskroś „introwertyczne”. Przez jednych reżyser był krytykowany za niepotrzebne zwracanie uwagi odbiorcy tylko w jednym kierunku. Przez innych — ceniony za głębię przekazu i odwagę.

Warstwa fabularna filmów Konwickiego nie jest standardowa, bo opiera się na grze wolnych skojarzeń, strumienia świadomości, a więc synergii rzeczywistości i fikcji. Nie ma też wyraźnej konstrukcji logicznej, a więc przyczynowo-skutkowej. Przeważają ujęcia statyczne, obrazy, które nie odnoszą się do znanej, empirycznie poznawalnej rzeczywistości. W dużej mierze są to filmy opowiadające o sposobie funkcjonowania ludzkiego umysłu.

W tym konkretnym przypadku chodzi o przyjęcie konwencji snu, który jest jak lot w przeszłość. Główny bohater — Andrzej (w tej roli Andrzej Łapicki), mężczyzna po czterdziestce — odbywa symboliczną podróż w czasie. Ma ona wyjaśnić przyczyny samobójstwa jego przyjaciela Maksa (w tej roli Gustaw Holoubek). Za głównym bohaterem podążają przebierańcy, ludzie ubrani w stroje chochołów i Włodek — kolega aktor (Zdzisław Maklakiewicz). W czasie onirycznej wędrówki spotyka np. Musię (Maja Komorowska) — partyzancką miłość, Joasię (Alicja Ja-

² Wspomnienia wojenne i związane z nimi wizje — unoszącego się nad Warszawą Żyda — to stały pierwiastek biografii Andrzeja (w tej roli Andrzej Łapicki), a więc czynnik konstruujący, określający jego osobowość. Nie chodzi więc o aluzję do wydarzeń ogólnopolskich, *stricte* historycznych (por. film *Austeria* Jerzego Kawalerowicza), a wspomnienia jednostkowe, w pełni subiektywne. W kontekście głównej postaci filmu jest to motyw statyczny, czyli obecny stale w umyśle bohatera filmu.

³ Zob. informacje na temat filmu na stronie: <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=121366> [dostęp: 12.10.2018]. Wybrane recenzje i wywiady z Tadeuszem Konwickim: (Czapliński, 1993, 45-54; Eberhardt, 1972, 12-16; Helman, 1972, 17-21; Hollender, 2009, A18; Komar, 1972, 4; Konwicki, 2009, 9; Kurpiewski, 2009, 8; Maciejewski, 2009, 43; Markowski, 1971a, 10-11; 1971b, 10-11; Michalska, 2009a, 10, 2009b, 9; Szaniawski, 1981, 13-14; Wertenstein, 1971, 11).

chiewicz) — pierwszą żonę i Szłomę (Ryszard Terlikowski) — kolegę z dzieciństwa. To w skrócie fabuła *Jak daleko stąd, jak blisko*⁴.

Zasygnalizowany już we wstępie tych rozważań problem kreacji i rejestracji stał się przedmiotem dywagacji Tadeusza Lubelskiego. W pierwszym rozdziale książki *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* pojawia się analiza trzech kluczowych dla tego zagadnienia scen:

- pochodu pierwszomajowego,
- pracy w rzeźni,
- pożegnania przyjaciół na stacji kolejowej.

Autor pierwszej monografii twórczości filmowej Konwickiego wpisuje je w oniryczny kontekst filmu *Jak daleko stąd, jak blisko*. Zauważa ponadto, że w filmach twórcy *Salta* opozycja „rejestracja — kreacja jest w stosunkowo dużym stopniu zneutralizowana; znaki audiowizualnego tworzywa, charakteryzujące się podobieństwem do świata zewnętrznego, są w nich mocno podporządkowane relacji autorskiej” (Lubelski, 1984, 16). Następnie filmoznawca analizuje paradoksalną scenę pochodu:

[...] już w pierwszym ujęciu, zawierającym ogólny plan pochodu, identyfikowana jest przez widza jako dotycząca tego właśnie święta. Wrażenie autentyczności potwierdza muzyka: towarzyszący obrazowi w całej sekwencji marsz grany przez orkiestrę wojskową. Jedynie jednak trzy spośród 36 ujęć składających się na tę sekwencję, w tym ujęcia ramowe: pierwsze i ostatnie, nakręcone są w planie ogólnym, przedstawiając świat z zewnętrznego, „autorskiego” punktu widzenia. W obrębie sekwencji dominuje natomiast wewnętrzny punkt widzenia, poszczególne obrazy w planach bliskich, od pełnego do zbliżenia, ukazywane są jakby z perspektywy dwojga bohaterów filmu w scenie tej występujących: na przemian Andrzeja i Musi. Mamy tu więc do czynienia z opisaną przez Borysa Uspięńskiego zmianą zewnętrznego punktu widzenia na wewnętrzny [...]. W rezultacie widz odczytuje pierwsze, identyfikujące ujęcie tej sekwencji jako informację metatekstową typu o tym, co zdarzyło się podczas pochodu, a więc dotyczy spotkania dwojga bohaterów. Odbiór całości utworu ujawnia jednak, że owo spotkanie nie mogło się odbyć w rzeczywistości; Andrzej nigdy po wojnie nie widział Musi. To spotkanie po prostu mogło się zdarzyć. Pozornie „rejestracyjna”, imitująca rzeczywistość sekwencja pochodu ma więc w istocie charakter kreacyjny (Lubelski, 1984, 16).

Tytuł filmu: *Jak daleko stąd, jak blisko* odnosi się do zasadniczego tematu: czasoprzestrzeni wspomnień i teraźniejszości. To wszystko, co jest odległe w czasie i przestrzeni nagle staje się esencją filmu Konwickiego. Bohater wraca z teraźniejszości do przeszłości po to, żeby raz jeszcze

⁴ Tadeusz Konwicki dostał nagrodę za scenariusz, który był częściowo zainspirowany jego twórczością literacką (por. np. *Sennik współczesny*). Autorem zdjęć był Mieczysław Jahoda, scenografię zrobił Ryszard Potocki, muzykę skomponował Zygmunt Konieczny. Film jest interesujący też z powodu niezwykłego aktorstwa — na uwagę zasługują m.in.: Andrzej Łapicki, Gustaw Holoubek, Maja Komorowska, Alicja Jachiewicz, Anna Dymna, Piotr Pawłowski, Jadwiga Kuryluk-Cembrzyńska.

doświadczyć uczuć, które są związane z jego udziałem w powstaniu warszawskim, a więc też zdrajcą Maksem, na którego wydano wyrok. Powrót oznacza też spotkania z kobietami. Dwie z nich należą do przeszłości. Jedna jest jego pierwszą miłością, druga łączniczką z czasów powstania. Trzecia, najmłodsza, grana przez Annę Dymną, to postać z terażniejszości głównej postaci. Kobieta, która z jednej strony jest bardzo daleka od tych znanych z młodości, z drugiej — z uwagi na miejsce i okoliczności poznania (zabawa w eleganckim salonie) — jest niejako pięknoscią „skażoną wewnętrznym zepsuciem”.

Wojenna przeszłość i wyraźnie upolityczniona terażniejszość uzasadniają sformułowanie tytułu filmu w formie retorycznego pytania, bez najważniejszego znaku: pytajnika, a więc bez nadziei na jakąkolwiek odpowiedź. Okazuje się, że wydarzenia, osoby z przeszłości, są jednocześnie daleko i blisko. Są jak czas, który nie znika, którego nie można wymazać z pamięci. On zawsze tkwi gdzieś głęboko, ale z czasem jest coraz mniej czytelny, oddalony... Coraz mniej jasny, coraz trudniejszy do odtworzenia czy powtórzenia. Bohater „reanimuje” przeszłość przez powtórne jej przeżywanie. Raz jeszcze pragnie odtworzyć wydarzenia minione.

Reżyser konstruuje swój film na sposób wielkiego porównania: świadczy o tym słowo: „jak”. Blisko jest więc to, co kiedyś było daleko. Daleko jest to, co dzieje się teraz. Można wręcz zasugerować interpretacje, że tego w ogóle „nie ma”, że jest tylko przeszłość. Przeszłość jak terażniejszość. Przeszłość jak przyszłość. Przeszłością żyją ludzie starzy. Ich świat w pewnym momencie się zatrzymuje. Nie ma dalej już niczego nowego. Są tylko powroty, do tego, co było kiedyś: blisko — daleko, daleko — blisko i tak już zawsze.

Pytanie: „Czy warto było brnąć tu przez czas przeszły czy przyszły?” zadaje w jednej z ostatnich scen filmu narrator-bohater. Tym samym sugeruje najistotniejszy dla zrozumienia twórczości autora *Sennika współczesnego* temat: czas. Gdy przyjrzymy się jeszcze raz tytułowi, okaże się, że drugim głównym zagadnieniem jest przestrzeń. Czasoprzestrzeń „uznakowiona” (a więc też „upolityczniona”) i wariacje na jej temat — to wyśmienity przykład motywu statycznego i dynamicznego w sztuce ruchomych obrazów. Paradoks polega na tym, że przedmiot rozważań, o wyraźnie dynamicznych — bo zmiennych — walorach, w filmie sprowadzony jest do opisu, a więc ujawnia się w pierwszym rzędzie jego statyczne, tj. niezmiennie właściwości.

Czasoprzestrzeń w filmie to zarówno przestrzeń wewnątrz-, jak i zewnątrz kadrowa, widzialna i wyobrażeniowa, w końcu symboliczna czy psychologiczna. Przestrzeń podlegająca semantyzacji, a nawet personifikacji — to Warszawa z początku lat 70. Przestrzeń, jako temat zasadniczego oglądu, odsyła do „pejzażu wewnętrznego” głównego bohatera. Przestrzeń w sensie ogólnym, symbolicznym i pozafilmowym — to z kolei ważne zagadnienie dla narodu żydowskiego, który

przez lata pozbawiony był własnego terytorium (por. rozproszenie po świecie, przymusowe wędrówki).

Przestrzeń miasta, Warszawy okazuje się też istotnym zagadnieniem dla autora filmu (Arlt, 2007; Czapliński, 1994), który w dokumencie *Przechodzenie* Andrzeja Titkowa (1984) wyjawia swoje trudności w przystosowaniu się do nowego miejsca. Dla narratora-bohatera jest natomiast przestrzenią traumatycznych wspomnień z czasów powstania warszawskiego, jak i znakiem nadejścia nowego czasu, czego symbolem jest Pałac Kultury i Nauki (projekt Lwa Rudniewa, zakończenie budowy w 1955 r.)⁵. Dla tych postaci filmowych, których „reprezentantem” jest lecący w powietrzu Żyd, jest przestrzenią, w której unosząc się, oczekują na zmianę i odpowiedź. Czy lot będzie początkiem wznoszenia się? Czy wręcz odwrotnie, zapowiedzią końca, a więc upadkiem?

Czasoprzestrzeń jest kategorią nie tylko bogatą znaczeniowo, lecz także dającą możliwość mówienia o niej różnymi językami (m.in. literatura, malarstwo, fotografia, film), a także wieloma dyskursami (np. literackim, naukowym) w zależności od tego, czy odpowiadają one poszczególnym rodzajom ludzkiego doświadczenia i odmiennym celom, dla których wypowiedzi te są formułowane. Warto rozpocząć rozważania od literatury, tym bardziej że Konwicki znany jest przede wszystkim jako pisarz, a w większości swoich filmów adaptuje własne opowiadania, powieści.

„Sztuka słowa” znajduje się w sytuacji szczególnej. Jej przedstawienia przestrzeni przypominają ustanawianie rzeczywistości widzianej poprzez codzienne doświadczenie. Ważna jest więc przestrzeń jako przestrzeń ogarniana (myślami), jak i ogarniająca (Głowiński, 1998, s. 251–270). Miasto jawi się jako „kondensacja czynników cywilizacyjnych”, w mniejszym lub większym stopniu ujawnionych. Najczęściej aktualizowany w opozycji do tego, co sztuczne, ale też i tego, co nazbyt naturalne. Miasto „ze słów” zdaniem Romana Ingardena: „[...] nigdy nie zostanie przedstawione w pełnym uposażeniu topograficznym: przedmiotowym i jakościowym, nawet jeśli zamiarem autora będzie krańcowy weryzm” (Ingarden, 1960, 54).

Wartościowanie przestrzeni uzależnione jest od jej symbolicznego znaczenia, które ma swoje źródło w ukształtowaniu, ukazaniu i wymazywaniu dychotomicznych podziałów, takich jak:

- kreacyjne — mimetyczne, np. negatywowe fotografie Żyda i zdjęcia miasta z czołówki filmu;
- wysoko — nisko, np. jazdy po linii wertykalnej ukazujące niebo nad Warszawą i ulice tego miasta z góry;
- blisko — daleko, np. szybkie zbliżenia ukazujące ronda, budynki, place, fontanny w mieście;
- duże — małe, np. przestrzeń miasta i podmiejskich osiedli ludzkich;
- zatłoczone — puste, np. ulice, skwerki czy mieszkania;

⁵ Zob. m.in. (Murawski, 2015) oraz inne publikacje wydane ostatnio na ten temat: (Warnke, dostęp: 16.10.2018).

— wewnątrz — zewnętrzne, np. miasto, łąka, izby czy PRL-owskie mieszkania, itp.⁶

Ważna jest także symbolika przestrzeni, mająca charakter uniwersalny, przede wszystkim z uwagi na odwieczne opozycje: miasto uwolnione i miasto ujarzmione, miasto-raj i miasto-piekielny labirynt, w końcu miasto jako siedlisko dobra i piękna kontra miasto — miejsce zła, występku i brudu. Wyobrażenia artystów potwierdzała wielokrotnie takie możliwości odbierania tej przestrzeni, a przede wszystkim skłaniała do przyjęcia takich wizji. W kulturze XX w., a także w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*, można wyróżnić kilka obszarów zainteresowania miastem (por. Gutowski, 1999):

- Warszawa jako „przestrzeń życia uporządkowanego, nowej energii, obszaru wyzwolenia”, ale w dużej mierze naznaczonego wewnętrzną sprzecznością, np. rondo oparte na okręgu — kształcie idealnym, który jest jednak poprzecinany torami tramwajowymi (por. białe samochody czy czerwono-białe tramwaje poruszające się po ulicach, a także owalne fontanny, w których bawią się dzieci z czołówki filmu);
- Warszawa jako „przestrzeń odnowy życia, symbol narodzin i metafizycznego odrodzenia”, np. sceny spotkań z duchami czy zjawami zmarłych;
- Warszawa jako nieco ironiczny „symbol powrotu do tworzenia”, np. wielokrotnie ukazywana fasada Pałacu Kultury i Nauki, którą można porównać z Uniwersytetem Moskiewskim czy Pałacem Kultury i Nauki w Rydze (projekty Lwa Rudniewa).

W filmie *Jak daleko stąd, jak blisko* najbardziej inspirujące okazały się obrazy architektury wielkomięskiej (czasoprzestrzeń terażniejszości) skontrastowane z łąkami i lasami (czasoprzestrzeń wspomnień). Przestrzeń „ucieleśniała” sprzeczność, wewnętrzne rozdarcie między tym, co sztuczne i naturalne, martwe i żywe, przerażające i szczęśliwe. Paradoksalnie, miasto wielokrotnie poraża klaustrofobią. Staje się przestrzenią dwoistą, w której doszło do nienaturalnego zagęszczenia, pokonania wewnętrznej naturalności, zagospodarowanie dzikiej i zdradliwej pełni, która często osacza. To obszar prawdy i fałszu, życia w radości, ale i w poczuciu „gry”, która jest typowa dla teatralizacji praktyk spędzania czasu w wielkomięjskich parkach czy bulwarach. To obszar życia, które wykwitło ponad miarę i dlatego musiało zostać ujarzmione, materialnie i symbolicznie. Konieczne było wprowadzenie w tę przestrzeń pierwiastka niemocy, nudy czy nawet XIX-wiecznego *spleenu*. Najlepszym dowodem jest ucieczka narratora-bohatera do tajemniczego wnętrza, w którym odbywa się równie dziwaczne przyjęcie z tańczącymi konwulsyjnie ludźmi.

Miasto staje się więc niejednokrotnie „pejzażem wewnętrznym” ludzi, którzy w nim przebywają albo do niego wkraczają. Czy w tego rodzaju przestrzeni można znaleźć zapomnienie? Czy możliwe jest tylko zniszczenie samego miasta? Albo symboliczna śmierć?

⁶ Przestrzeń w filmie znakomicie przedstawił operator Mieczysław Jahoda.

Warszawa — to w niej „sen” czy „miłość we śnie” zastąpione zostają ruchem. Samotność czy iluzja związku — partnerstwem. Smutek — radością. Miasto okazuje się jedyną przestrzenią pełni i życia, choć jest to pełnia skażona podskórną pustką i śmiercią. Warszawa ukryta, „wewnętrzna”, skojarzona z zabawą, to z kolei miasto boskich ozdrowieńców, przestrzeń budzenia się instynktów. W ten sposób miasto jawi się jako przestrzeń symbolizująca nowoczesność i staroświeckość. Konwicki, realizując *Jak daleko stąd, jak blisko*, próbuje wskazać ponadto coś nowego, coś wartościowego. Podąża w niewiadomą, która jest spokojem, niebytem, nieskończonością, a ostatecznie niemal snem o rozkoszach powrotu do dzieciństwa i ziemi przodków podczas zaćmienia. Tym miejscem jest tajemnicza altanka, w której widzimy głównego bohatera jako małego chłopca siedzącego przy stole, a następnie rozmawiającego z umierającym na suchoty ojcem.

Uznakowanie, upolitycznienie i uczasowienie przestrzeni miasta — poprzez poddanie go uwewnętrznieniu czy też powtórzeniu procesu, jaki zaszedł w związku z myśleniem bohatera o przestrzeni z dzieciństwa — prowadzi do akceptacji i oswojenia tego miejsca. Przeszłość, którą reprezentuje unoszący się w chmurach Żyd, łączy się z terażniejszością, symbolizowaną przez Pałac Kultury i Nauki. Poczucie „obcości” powoli może zastąpić poczucie przynależności. Jest to możliwe tylko wtedy albo dopiero wtedy, gdy bohater cofa się i przeżywa przeszłe przestrzenie ze świadomością ich nieistnienia, ale i wiedzą, że obecnie egzystuje już w zupełnie innych warunkach. Akceptację umożliwia więc zapomnienie i przypomnienie, cofnięcie się (zdystansowanie) i przybliżenie.

Zjednoczenie ułatwia wspomnienie, motyw przewodni tego filmu: Żyd unoszący się do nieba czy też spadający w piekielną otchłań. Ambiwalencja związana ze stosunkiem do tej postaci zostaje zasygnalizowana na początku filmu i następnie rozwijana. Ostatecznie okazuje się, że Warszawa zostaje niemal uosobiona, jest jak ów Żyd. „Jest” niemal nieustannie, wszędzie, w rzeczywistości i w myślach. Jest to obecność niechciana, ale konieczna. Możliwość zakłada pamiętanie, które czyni z oddalenia i ponownego spotkania gest znaczący.

Z tematem śmierci (i znaczenia jej upolitycznienia, pamiętania i zapominania), poznanej w dzieciństwie za pośrednictwem Żyda, wiązać należy postać Maksa, przyjaciela Andrzeja z czasów wojny. To spotkanie, a właściwie jego ostatnia faza, tj. wykonanie wyroku na zdrajcy, jakim okazał się kolega, jest rysą, która pozostała na całym życiu głównego bohatera. Łączyć ją trzeba także z tematem biografizmu i autotematyzmu w filmie.

Z klasyczną biografią mamy do czynienia wówczas, gdy możemy utożsamić narratora i bohatera. *Jak daleko stąd, jak blisko* jest tego idealnym przykładem. Drugą istotną kwestią jest uznanie, że w filmie autor komunikatu jest bohaterem (pierwszoplanowym, drugoplanowym), a więc „medium” (pośrednia lub bezpośrednia sugestia, że chodzi o niego samego albo wypowiedź o nim

jako nadawcy). Ważne jest więc uświadomienie sobie, że nie jest to tylko wypowiedź biograficzna, lecz także autotematyczna. Temat ulega dalszej komplikacji, gdy reżyser realizuje film niejako o samym sobie. Takie spiętrzenie zagadnień z pogranicza teorii filmu, a więc autobiografizm i „autorski autotematyzm”, odnajdziemy w twórczości Tadeusza Konwickiego. Żeby jednak ta prawda ujawniła się w całej pełni, powrócić trzeba na chwilę do czołówki.

Postać Żyda w tradycyjnym stroju, unoszącego się nad Warszawą — daleka aluzja do surrealistycznego malarskiego i absurdałności polskiej rzeczywistości lat 70. — otwiera i zamyka film. Ponadto pojawia się dwa razy na moment w czasie zasadniczej akcji. Innym ważnym elementem jest pogrzeb Żyda i żydowski cmentarz, w którym rozgrywa się jeden z epizodów filmu. Analiza motywów, wątków związanych z kulturą judaistyczną sprowadza się więc do określenia znaczenia w filmie Konwickiego:

- unoszącego się nad Warszawą Żyda w scenie inicjalnej i finalnej oraz krótkich scen z jego udziałem w zasadniczej warstwie fabularnej;
- sceny pogrzebu Żyda na cmentarzu;
- użycia zdjęć negatywowych wykorzystanych w tych fragmentach filmu.

W analizie i interpretacji chodziłoby więc o odpowiedź na trzy zasadnicze pytania: kto? gdzie? i jak jest związany z tym motywem?

„Ja przecież nie żyję” — powie Maks, jeden z bohaterów. Śmierć to też doświadczenie Żyda. Różnica polega na tym, że jeden ze zmarłych chodzi po pokoju, przemieszcza się po Warszawie, jak żyjący człowiek. To postać ze wspomnień głównej postaci. Jego „wyrzuty sumienia”. Człowiek, który będzie go prześladował do końca życia.

Pierwsza scena lotu Żyda jest aluzją do czasów wojennych. Unoszenie się w powietrzu leżącego na wznak mężczyzny w chalacie może być jednocześnie upadkiem. Wiatr — ogniem, który trawi poruszającą się w konwulsjach postać. Ziemia jest pokazana z lotu ptaka. Widzimy jej ogrom: kontynenty, domy, góry, chmury i dym. Wiele elementów wizualnych ma dodatkowe, symboliczne znaczenie, np. dym odsyła do mgły, która przesłania przyszłość albo uniemożliwia zobaczenie przeszłości, ale i do ognia, który niszczy to, co było, a więc postać wisielca ze wspomnień. Scena ta nie jest dopełniona żadnymi słowami. Początek otwiera przed widzem nową, nieznaną perspektywę. Dlatego też postać Żyda pokazana została w negatywowych zdjęciach. To sygnał konieczności nauczenia się na nowo spoglądać na świat i własną przeszłość. Niejednoznaczność zostaje zasygnalizowana tym, że postać Żyda unosi się w powietrzu targana wiatrem albo trawiona ogniem. Powietrze i ogień stają się jednym żywiołem. Po chwili obserwujemy zjazd kamery w dół.

Kolejne obrazy przedstawiają miasto — Warszawę. To miejsce jest bardzo ważne, bo ostatecznie zostaje pokazane w taki sam sposób, jak unoszący się nad miastem Żyd. Negatyw oznacza „odwrócenie” myślenia również o nim. Ponadto Żyd i miasto zaczynają stanowić jedno. Unoszenie czy spadanie, niebo i piekło, to doświadczenia człowieka z przeszłości i miejsca z teraźniejszości. Miasto zostaje uosobione. Poznajemy jego ludzkie oblicze.

Użycie zdjęć negatywowych, które bezpośrednio odnoszą się do motywów judaistycznych, również wymaga wyjaśnienia. Nie jest to przecież typowy zabieg formalny w filmach fabularnych. Kojarzy się z eksperymentem, awangardą, odstępstwem od normy. Jest przy tym jednym z bardziej niezwykłych środków wyrazu, zainicjowanym przez surrealistów, np. Mana Raya, a w kinie polskim powtórzonym m.in. przez Jerzego Skolimowskiego (*Ręce do góry*). Negatyw, przeświecenie, czyli w wymiarze metaforycznym przyjrzenie się wszystkiemu raz jeszcze. Tym razem głębiej, odnosi się do warstwy fabularnej i tematu filmu: powrotu do przeszłości, jak i do bohatera, który dokonuje rodzaju reinterpretacji minionych doświadczeń. Zobaczyć więcej, lepiej, z innej perspektywy — to uzasadnienie wyboru takich a nie innych formalnych środków wyrazu. Potwierdza to także prolog, w który widzimy Warszawę, ale w całkowicie niespodziewany sposób. Reżyser stosuje całą serię środków, rzadko wykorzystywanych w filmach w takim zagęszczeniu i z taką częstotliwością, np.: jazdy (najazdy, odjazdy), zbliżenia itp. Eksperymenty formalne Mieczysława Jahody przywodzą na myśl żołnierza, który posługuje się kamerą jak karabinem maszynowym. To wyraźna aluzja do wspomnienia czasu wojny i powstania warszawskiego.

Znacząca jest też kolorystyka omawianych scen. W pierwszej odsłonie filmu dominują czerni, biel, różne odcienie szarości i barwa niebieska. Miasto ukazane jest w sposób naturalistyczny. W kolejnych obrazach stopniowo niebieski zostaje zastąpiony barwą czerwoną. W finalnej części filmu postać Żyda i budynek Pałacu Kultury i Nauki jest wypełniony niemal całkowicie czerwienią. Niebieski i czerwony to kolory znaczące. Tak jak wykorzystanie zdjęć negatywowych w obrazowaniu Warszawy na końcu filmu. Niebieski kojarzy się z wolnością -niebem — ale i zimnem — wodą. Czerwień z ogniem — gorącem, śmiercią — ale i polityką. Zmiana barwy oznaczają przejście od przeszłości i miejsca w niej Żyda do teraźniejszość (tj. sytuacji z lat 70.). Od myślenia o kulturze judaistycznej jako tej, która odcisnęła wyraźne piętno na historii Polski (Holocaust), do włączenia Żydów w politykę kraju, a więc odnalezienie wspólnego mianownika, jakim mógł się okazać światopogląd.

Fabula *Jak daleko stąd, jak blisko* przypomina labirynt lub kłaczę (Jakubowska, Żyto, 2015, 11-22), które ma wiele odnóg. Tylko dokładna analiza pozwala na połączenie niektórych z nich i zrozumienie mechanizmu przenikania czasowego w tym filmie. Rozpoczyna go lot-upadek Żyda na Warszawę, napisy na zdjęciach tego miasta. Następnie pojawienie się głównego bohatera, który

przez Pałacem Kultury i Nauki zdradza plan zabicia dawnego kolegi. Początkowo jest odwrócony do widza tyłem. Po chwili mówi wprost do kamery, jakby deklamował swoją kwestię na scenie teatralnej: „Wiesz co, Maks, [patrzy w obiektyw] za 89 minut zabiję pewnego człowieka. Mam tu ukryty pistolet maszynowy z ostatniej wojny. Zastrzelę tego człowieka serią złożoną z 13 kul, potem zepsuje się na amen. Nikt już nigdy nie będzie z niego strzelał”. Wypowiedź i plan wykonania wyroku odnoszą się do podobnego motywu fabularnego znanego z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy (w filmie Konwickiego odnajdziemy jeszcze jedną scenę przypominającą obraz z tego dzieła, spotkanie po latach z przyjacielem przy barze) oraz *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza. Kontekst „polskiej szkoły filmowej” jest tu niezbędny też z uwagi na postać Żyda i motyw śmierci, z którą ten ostatni „wchodzi” w nieustanną symbiozę.

Przejście do przeszłości sugeruje m.in. ujęcie pokazujące pozujących do fotografii: rodzinę Andrzeja w czasie wakacji nad jeziorem. Z offu słyszymy głos bohatera-narratora: „Więc naszą niechęcią w ostatnim dniu lata, żeby wrócić w przeszłość, która jest właściwie przyszłością, żeby wrócić przed siebie, ale jakby wstecz. Spotkać jeszcze raz tych, których już nigdy nie spotkamy, ale również tych, których nigdy nie spotkałem”. Andrzej to chłopiec w czerwonym ubraniu. Pojawia się jeszcze raz w tym kolorze, który odsyła do symboliki ognia i polityki, siedząc przy stole w domu rodziców. Po tych słowach bohater wraca na łąkę... ale inną niż ta, po której biegali jego przodkowie.

Tym razem Mieczysław Jahoda ukazuje zieloną polanę, porośniętą żółtymi mleciami, po której pędzili młodzi chłopcy, grający w pikiera. Jest to kolejne wspomnienie dzieciństwa Andrzeja, tym razem związane z motywem wisielca-Żyda, który „zapowiada” jego przyszłość wojenną. Do grających chłopców z lasu wychodzi leśniczy. Informuje, że znalazł samobójcę. Reżyser pokazuje drogę, którą przemierzają bohaterowie. Taki zabieg sugeruje, że tę samą drogę „pokonał”, „pokonuje” i „będzie pokonywał” główny bohater. Bieg po lesie, spojrzenie pod nogi i w górę, na drzewa, na kruki i ostatecznie widok wiszącego na gałęzi, nad wodą rudego Żyda w chalcie i wysokich butach. A także obraz jego syna, który oderwany od zabawy, rozpacza, tuląc nogi ojca. Perspektywa, z jakiej ukazana jest akcja sugeruje, że chodzi o kogoś małego, a więc młodszego nawet od syna samobójcy. Ten obraz utkwil na zawsze w pamięci głównego bohatera. Dlatego zapewne Żyd początkowo jest wysoko, unosi się nad głową dziecka, ale z biegiem lat te relacje przestrzenne się zmieniają. Z punktu widzenia dojrzałego Andrzeja Żyd spada w dół. Koniec filmu jednak wskazuje na dwuznaczność i wymiennność tej perspektywy. Wznoszenie może oznaczać spадanie. Upadek może sygnalizować wzlot. Wszystko zależy od tego, kto patrzy: dziecko, chłopak, młody powstaniec czy dojrzały mężczyzna. Ale wiek nie oznacza dojrzałości. Podobnie w pamięci Andrzeja pozostanie kruk na gałęzi i wołanie chłopca: „Tato, tato!” Z offu słyszymy

monolog: „Kim jestem, że nagle raptem jednego dnia zachciało mi się opowiadać o sobie i do tego zachciało mi się opowiadać o sobie bez należytej ironii, i do tego tylko o sobie”. W ten sposób biograficzny kontekst zostaje zainicjowany, a powtórne spojrzenie w niebo oznacza otwarcie na nowy sens życia. Na siebie, na własną przeszłość. To początek biografii.

Kolejna scena rozgrywa się w pomieszczeniu, którego okna wychodzą na Pałac Kultury i Nauki. Budynek ten odbija się również w oknie mieszkania, gdzie bohater spotyka Maksa. To drugi samobójca w tym filmie. Trudno od razu stwierdzić, co jest prawdą o tej postaci: czy to, że wyskoczyła przez okno z warszawskiego mieszkania, bo — jak się po czasie okazuje — to przecież tylko film realizowany przez ekipę widoczną na ekranie (film w filmie, a więc ciekawy przykład autotematyzmu), czy to, że została zastrzelona przez Andrzeja w Wigilię Bożego Narodzenia przed laty. Pierwsza „śmierć” Maksa zostaje „uwieczniona” na taśmie filmowej, a więc sugeruje element gry, odsyła do przestrzeni fikcji. Druga „śmierć” ma wszelkie znamiona realności, ale przez scenę, która ją powtarza, czyli ponowne spotkanie przy oplatku, także zostaje anulowana. Jako widzowie nie wiemy, czy Maks popełnił samobójstwo, o którym sporo się w tym filmie mówi i które zapowiada Żyd-wisielec, czy może został zastrzelony z pistoletu maszynowego przez Andrzeja jako zdrajca AK. Tę niejednoznaczność potęguje pojawienie się tego bohatera w czasoprzestrzeni teraźniejszości, w której przebywa wspominający przeszłość Andrzej. Zło wyrządzone niegdyś, za sprawą powrotu do czasów minionych, dzięki wspomnieniu Żyda zostaje powtórzone po to, żeby można je było anulować, a nowa Wigilia mogła być przeżywana ze spokojem, jak dawniej.

Zasygnalizowane już w pierwszych fragmentach filmu wątki biograficzne zostają najpełniej rozwinięte w częściach zatytułowanych *Urodziny*, *Pogrzeb*, *Ojciec* i *Matka*. Wszystkie związane są z postacią Żyda, a więc mają decydujące znaczenie dla zrozumienia statusu i funkcjonowania motywów żydowskich w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*. We fragmencie *Urodziny* widzimy nędzną dzielnicę Warszawy, drewniane domy i biedne obszarpane dzieci. Z offu słyszymy znamienne słowa: „Co się stało za mego życia? Co się stało z ludźmi za mego życia? Co się rodziło, umierali? Co się stało z całym światem?”. Na ten ciąg pytań odpowiada głos Maksa: „Nic się nie stało. Ludzie żyli, chorowali, umierali tak ja zwykle...”. Zmiany, które są widoczne dla Andrzeja, mają charakter tylko powierzchowny. Maks patrzy w głąb i widzi, że wszystko jest takie jak zawsze, że „nie ma nic nowego pod słońcem”.

Motywy judaistyczne związane są z częścią opatrzoną tytułem *Pogrzeb*. Rozpoczyna ją wyjście ludzi z peronu i pociągów do miasta. Z offu słychać głos: „Patrz ojcze, ludzie idą do pracy jak co dzień, jak zawsze”. Towarzyszące tym słowom obrazy przedstawiają pracę w szklarni, na roli, w fabryce. Wypowiedzi dotyczą pracy i jej sensu. Praca zawsze pozostanie najważniejsza. Zmieni

się tylko jej sens i jej wartościowanie. Dla narratora-bohatera praca to przekleństwo. Tą sekwencję kończy spojrzenie w głąb tajemniczego korytarza. Po chwili podobne ujęcie ukazuje cmentarz, pokazany początkowo przez wnętrze łukowatego przejścia kapliczki z kryptami. Przestrzeń audialna informuje nas o rozpaczyci kobiety, żony zmarłego Żyda.

W kolejnej odsłonie widzimy nagrobki porośnięte chwastami, a więc symbolizujące przeszłość, zapomnienie, odchodzeniem dawnego świata, z którym związana była różnorodność nacji, wielkość religii. Jedną z ważniejszych postaci w tej odsłonie jest młody chłopak, przyjaciel z przeszłości, syn zmarłego. Początkowo czyta on tekst modlitwy nad grobem ojca. Nie poznaje Andrzeja, gdyż nazywa go *gojem*, a więc obcym. Nie pamięta wspólnej gry w pikiera, gdy powiesił się jego ojciec. Traumatyczne wydarzenia zostały przez niego wyparte albo przynajmniej na czas żałoby anulowane. Bohater zwraca się do niego bezpośrednio:

- Nie pamiętasz mnie? Razem z tobą balem się sądnego dnia.
- Czego chcesz?
- Chcę żebyś poszedł ze mną. Będzie wielka wojna. Zastrzelą cię na strychu pod cienkimi gałązkami klonowych liści.
- Kto mnie zastrzeli?
- Młody żołnierz, trzy lata starszy od ciebie.
- Skąd to wiesz?
- Ja już to przeżyłem. Chcę cię uratować z mojego dzieciństwa. Ciebie jednego.
- Nie trzeba mnie ratować.
- Glik, Glik. I cię mi szkoda.

Żydzi opuszczają cmentarz. Każdy odchodzi w swoją stronę. Tym samym zapowiadając nowe czasy: rozproszenia, osamotnienia...

Kolejny obraz to powtórzenie sekwencji z początku filmu, a więc wizja negatywna unoszącego się nad miastem Żyda. Tym razem dominującymi barwami są róż, fiolet, czerwień dachów domów. Pojawiają się też słowa. Głos bohatera z offu informuje, że to pierwsze spotkanie Andrzeja ze śmiercią tak naoczne, tak namacalne.

Nie wiem dlaczego właśnie zapamiętałem... zapamiętałem po raz pierwszy w życiu takie zapamiętanie. Takie właśnie zapamiętanie Żyda unoszonego przez diabłów za grzechy w strasznej nicość. Może, może to dlatego, że zostałem wśród ludzi różnych wierzeń, odmiennych języków, przeciwstawnych rodzajów myślenia, a może dlatego, że „nie” [niemal niesłyszalne] przypominało się później, lecz utkwilo na początku w pamięci jak wyrzut, za wielokrotne zadawanie śmierci ludziom przez ludzi.

Powtórzenia w warstwie językowej, słów: „zapamiętanie”, „może” dosyła do powtórzeń fabularnych i natręctwa myśli, jakie towarzyszą Andrzejowi. W warstwie obrazowej widać szczyty gór. Na jednej z nich widoczna jest iglica jako symbol obecności czy zdobyczy szczytu natury przez człowieka. Jest to daleka aluzja do wieży Pałacu Kultury i Nauki — „góry ucywilizowanej”, wręcz „upolitycznionej”. Bohater (i widz) powraca do teraźniejszości, do mieszkania z widokiem na tę budowlę i do Maksa, którego prosi o przebaczenie.

Zrozumienie aluzji do wiary i polityki w fabule filmu jest możliwe tylko w kontekście przypomnienia innych wyznań, które wpłynęły na osobowość głównego bohatera. Z ojcem związany jest obrządek prawosławny, z matką natomiast wiara rzymskokatolicka.

Procesja związana z Bożym Ciałem, w której bierze udział główny bohater, to dobry moment do pokazania rzeczywistości lat 70. Jest to też dobry czas na rozmowę Andrzeja z matką o Bogu i wierze. Kobieta twierdzi, że to chwila, w której syn powinien pogodzić się z Bogiem.

— Z jakim Bogiem? — pyta główny bohater.

— Z tym jedynym — twierdzi matka.

— Każda wiara ma przecież swojego jedynego Boga — odpowie Andrzej.

W dalszej części rozmowy matka twierdzi, że Andrzej wstydził się ich, ich życia, domu. On natomiast uświadamia jej, że „w dzisiejszych czasach Bóg to już za mało”. Ale za mało do czego? Żeby dalej żyć. Wiara podobno pomaga żyć i umrzeć, ale dla Andrzeja, jak twierdzi, „To mało, mało, za mało. [...] Bóg to już za mało” — powtarza główny bohater — „żeby dalej żyć”. Tę sekwencję kończy jasełkowa scena odgrywania postaci biblijnych: Matka Boska w czerwonej szacie, Józef i dziecko jedzące jabłko. Jest to jednak wizja „zmutowana”, bo dość odległa od tradycyjnych scen narodzin dziecka Bożego. Zastanawiać może również czas, w którym zostaje zainicjowana — nie jest to zima, a lato. Czyżby więc była to wizja „skażona” zmianami czasoprzestrzennymi, których doświadcza sam bohater: przeszłość jest przyszłością, zima latem, noc dniem itp.? Bardzo możliwe, że to również zapowiedź wszystkich zmian, deformacji, którym podlega kultura współczesna, a także pamięć historyczna.

Z ojcem Andrzeja związany jest obrządek prawosławny oraz tajemnica jego urodzin. Sekwencja zatytułowana *Urodziny* rozpoczyna się od obrazu oczu człowieka. Po chwili widzimy twarz chudego starca, który leży w tajemniczym wnętrzu, przypominającym to ze sceny miłosnej, jaka rozegrała się między prawosławnym duchownym a młodą blondynką. To rodzaj altanki, zapomnianego pokoju z witrażowymi oknami, ścianami porośniętymi bluszczem, pomidorami lub jabłkami leżącymi na parapetach, drewnianych stolach, stołkach czy podłogach. Mężczyzna leży na workowym posłaniu. Na jego twarzy widać pot, a z kącika ust wycieka krew. Ujęcie „rozpisane” zostaje na następujące, symboliczne w swojej wymowie, obrazy:

- oczy mężczyzny: widzenie i motywy podglądania z wizji ukradkowej miłości i ślubu w cerkwi;
- lampa naftowa: jasność skojarzona z przeszłością, staroświeckością, która odchodzi w zapomnienie;
- talerz z pomidorami i chlebem: marazm, który opanowuje też przestrzeń i zapowiada powolną śmierć;
- miednica, do której kapie woda albo krew: symbol oczyszczenia z krwi, ale i zapowiedź rychłej śmierci.

W tej przestrzeni pojawia się główny bohater. Chodzi po drewnianej podłodze, spogląda przez witrażowe okno. Pada deszcz. Opowiada o ojcu i jednocześnie z nim rozmawia. Z offu słyszymy: „To jest mój ojciec, znam go tylko z tej jednej chwili śmierci. Nic więcej nie zapamiętałem. Mimo to całe życie tęskniłem do niego”. Następnie zwraca się bezpośrednio do ojca w chwili jego suchotniczej śmierci:

Ojcze, pamiętasz mnie, tyle razy chciałem zapytać cię o różne rzeczy. Zawsze byłem dumny z ciebie, przechwalałem się tobą. Kim ty byłeś, ojcze? Zwykłym człowiekiem. Nie o to chodzi. W twojej metryce wyczytałem, że twój ojciec był nieznanym. Miejsce na nazwisko oznaczono literami NN. Całe życie mnie to gryzło, bo nie widziałem, kim ja właściwie jestem? Może pamiętasz z dzieciństwa, może twoja matka powiedziała, kim był mój dziad?

Te ostatnie słowa i następnie Andrzej mówi w coraz większej złości. „Czy był chłopem litewskim? Żołnierzem rosyjskim? Wędrownym kupcem żydowskim?”. Ojciec odpowiada: „Nie wiem. Nie pamiętam. Ważniejsze, kim ty jesteś?”. Na to pytanie główny bohater odpowiada:

Staralem się nie grzeszyć. Grzeszyłem tyle, ile musiałem. Ile musi każdy człowiek. A jak ty żyjesz? Żyjemy ojcze w czasach wielkiego kryzysu. Gina lasy, tryskają morza, ludzie odwiedzają Księżyc, ludzie przekroczyli próg nieba, zstąpili na tamten świat. Czy to możliwe? Jestem w podróży, wyruszyłem w przyszłość, która będzie odbiciem przeszłości. A czy wiesz, co będzie potem?

Niestety ojciec twierdzi, że jego pokolenie wie jeszcze mniej niż oni. Syn opowiada o zmianach na świecie, jakie zaszły w ciągu ostatnich lat: „Zanikają granice między ogniem i wodą, dobrem i złem”. Schorowany starzec wydaje się już tym niezainteresowany. Jego leżąca postać, jak i to, kim jest, pozwalają umieścić go na tej samej linii, na której znajdował się ojciec Glika. Obaj należeli do starego świata. Obaj umarli lub umierają. Obaj zostawili synów, niegdyś przyjaciół, z czasem obcych sobie ludzi. Wątek spotkania i rozstania to kolejny wariant (inna odsłona) motywu śmierci, z którym łączy się postać Żyda-wisielca. Scena kończy się słowami: „To po mnie,

ojcze” — mówi syn po tym, jak słyszymy stukanie w okno. „Do zobaczenia. Do zobaczenia... jeśli się jeszcze kiedyś zobaczymy” — odpowie ojciec.

Z trzema wskazanymi postaciami: Matki, Ojca i przyjaciela z dzieciństwa, wiążą się więc trzy religie i trzy rytuały:

- ślub w cerkwi prawosławnej i tajemnica przodków ojca Andrzeja;
- procesja na Boże Ciało i rozmowa z matką;
- pogrzeb Żyda i wspomnienie młodzieńczej przyjaźni, a także wojny.

Pogrzeb Żyda jest symbolem końca starego świata, odchodzeniem w przeszłość, zapominaniem, wypaczeniem. Śmierć została zmetaforyzowana, sprowadzona do rangi klamry kompozycyjnej filmu. Lot nad miastem jest lotem do piekła albo do nieba. Bo przecież Andrzej informuje, że wisielec z jego dzieciństwa jest niesiony przez diabły, ale może być przecież ostatecznie rozgrzeszony... Dlatego w ostatniej części filmu z offu słyszymy słowa narratora-bohatera, który twierdzi, że Żyd unosi się do nieba, „nieba codziennie przez nas wymyślanego, nieba naszych przeczuć, tęsknot, pragnień”. Czas umożliwia zmianę perspektywy, a ta zmienia wszystko.

Ostatnia scena filmu powtarza spotkanie oplatkowe z Maksem oraz lot Żyda nad miastem. Opowiada o ostatnim sylwestrze wojennym i tym „powtórzonym”. Ludzie-chochoły, którzy śledzą głównego bohatera, okazują się jego dawnymi przyjaciółmi — powstańcami, partyzantami. Tajemnica powoli zaczyna się wyjaśniać.

Powtórzenie słów, dotyczących pierwszego spotkania ze śmiercią, zastanawia z powodu jednej zasadniczej zmiany. Chodzi o zastąpienie w zdaniu: „Nie wiem dlaczego po raz pierwszy w życiu zapamiętałem takie właśnie wyobrażenie śmierci, człowieka unoszonego do piekła...”, słowa: „Żyd” na „człowiek”. Jest to zmiana ważna, bo przesuwają akcenty. Z czasem w życiu Andrzeja ważny jest po prostu człowiek, a nie wyznawca określonej religii. Ważna jest śmierć i jej znaczenie⁷. Ta wymiana odsłania zmianę sposobu myślenia bohatera, ewolucję jego poglądów na temat ludzi w kontekście ich wiary, przynależności do określonej grupy społecznej, światopoglądu. Zmiana ta związana jest z dojrzewaniem, nabieraniem dystansu, doświadczeniem i poszerzeniem perspektywy.

Polityka, niemal jak religia, to jeden ze sposobów radzenia sobie z samotnością i życiem, dlatego zapewne łączy się z przeszłością głównego bohatera: matką, ojcem czy zmarłym kolegą.

⁷ Tadeusz Konwicki w filmie *Przechodzenie*, reżyserii Andrzeja Titkova, pytany o wiarę w człowieka, robi unik, tj. nie odpowiada na tak postawione pytanie, ale zadaje własne, które zmusza do przemyśleń, a nade wszystko uzmysławia wewnętrzną ewolucję: „Proszę mi zadać europejskie pytanie?”. Inną ważną uwagą pisarza-reżysera jest uzmysłowienie różnicy między samotnością a byciem samym. Andrzej — bohater filmu — wie, że ludzie nie gwarantują uczucia bliskości.

Teraźniejszość to czas totalnej deziluzji. „Bóg to za mało” — powie bohater. Dlatego z przestrzenią Warszawy lat 70. związany jest pochód pierwszomajowy, a nie procesja na Boże Ciało.

Scena pożegnania przyjaciół na dworcu, z której pochodzą słowa znajdujące się w motcie tego tekstu, jest dobrą puentą. Zacytowana wypowiedź odsyła też do ostatniej sceny filmu. Przeszłość łączy się z terażniejszością i zapowiada nową przyszłość. Z innej perspektywy: „Nigdy się nie zobaczymy...” — słowa Andrzeja tak naprawdę nie dotyczą tylko tego jednego pożegnania, ale przede wszystkim sugerują konieczność zapomnienia Żyda z przeszłości i wszystkiego, co się z nim wiąże. Kompleks braku swojego miejsca zostaje zastąpiony poczuciem przynależności do miasta, które nie jest jednak „przestrzenią intymną” dla bohatera. Choć może „piekło wspomnień” przekształcić w nadzieję na „wzlot” w pozytywnym jego wymiarze. Dlatego odpowiedź na filmowe i tytułowe pytanie każdorazowo, mimo wszystko, jest twierdząca. Warto było „wrócić”, żeby się ponownie „obudzić” i zobaczyć to o czym pisali w wymiarze egzystencjalnym Albert Camuse (*Upadek*) i Jarosław Iwaszkiewicz (*Wzłot*)... a więc niejednoznaczność wzlotu i upadku. Czyż nie jest to tak naprawdę film o pamięci, pamiętaniu, zapominaniu... i polityce, a Żyd jest tym, który te mechanizmy umożliwia, a co ważniejsze uwalnia od obsesyjnych powtórzeń? Film Konwickiego jest też opowieścią o ucieczce od „skażonej Arkadii” (zniszczony świat dzieciństwa), przypowieścią o polskich kompleksach, a ostatecznie: o pasji „pisanie” pamiętnika przy pomocy obrazów.

Literatura:

Arlt, Judith; 2007, „Ja” Konwickiego, Kraków: Universitas

Czapliński, Lesław; 1993, Jak daleko stąd, jak blisko — Tadeusza Konwickiego myśli i obrazy o Polsce i Polakach; w: *Iluzjon*, nr 3-4, ss. 45-54

Czapliński, Przemysław; 1994, Tadeusz Konwicki, Poznań: Rebis

Eberhardt, Konrad; 1972, Powiniennem zadebiutować na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim; w: *Kino*, nr 4, ss. 12-16

Głowiński, Michał; 1998, Dzieło wobec odbiorcy : szkice z komunikacji literackiej, Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 251–270

Gutowski, Wojciech; 1999, *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW.

Helman, Alicja; 1972, Jak daleko stąd, jak blisko. Analiza kilku wybranych motywów; w: *Kino*, t. IV, ss. 17-21

Hollender, Barbara; 2009, Filmowe pamiętniki pisarza; w: *Rzeczpospolita*, nr 023 (28. 01), s. A18

Ingarden, Roman; 1960, *O dziele literackim*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Jak daleko stąd, jak blisko, dostępny online [dostęp: 12.10.2018]:

<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=121366>

Jak daleko stąd, jak blisko; 1972; w: *Filmowy Serwis Prasowy*, nr 1, ss. 13-17

- Jakubowska, Małgorzata; Żyto, Kamila; 2015, Labirynt i klącze — paradygmaty współczesnej narracji filmowej; w: Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Klys, Natalia Korczarowska-Różycka (red.), Paradygmaty współczesnego kina, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 11-22
- Komar, Michał; 1972, Mortale (rec.); w: Film, nr 20, s. 4
- Konwicki, Tadeusz; 2009, Mówi Konwicki...; w: Dziennik. Polska. Europa. Świat. Kultura (30 I), s. 9
- Kurpiewski, Lech; 2009, Autobiografie Konwickiego; w: Newsweek Polska, nr 5, s. 8
- Lubelski, Tadeusz; 1984, Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analizy utworów z lat 1947-1965), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Maciejewski, Łukasz; 2009, Kompleks polski; w: Magazyn Filmowy SFP, nr 1, s. 43
- Markowski, Andrzej; 1971a, Jak daleko stąd, jak blisko (omówienie filmu); w: Film, nr 24, ss. 10-11
- Markowski, Andrzej; 1971b, Ucieczka z Arkadii (sprawozdanie z produkcji); w: Film, nr 33; ss. 10-11
- Michalska, Magdalena; 2009a, Jak daleko stąd, jak blisko (rec.); w: Dziennik. Polska. Europa. Świat. Kultura (30 I), s. 10
- Michalska, Magdalena; 2009b, Taziu, gdzie ty jesteś? Wywiad z Andrzejem Łapickim; w: Dziennik. Polska. Europa. Świat. Kultura (30 I), s. 9
- Murawski, Michał; 2015, Kompleks pałacu, Warszawa: Muzeum Warszawy
- Szaniawski, Klemens; 1981, Mój film. Jak daleko stąd, jak blisko; w: Kino, nr 5, ss. 13-14
- Warnke, Agnieszka, 7 książek na 60-lecie Pałacu Kultury i Nauki, dostępny online [dostęp:16.10.2018]: <http://culture.pl/pl/artykul/7-ksiazek-na-60-lecie-palacu-kultury-i-nauki>
- Wertenstein, Wanda; 1971, Przygoda myśli; w: Magazyn Filmowy, nr 31, s. 11