

„Czeski błąd” i polski „Kret” O różnych filmowych obliczach lustracji

„Aby zrozumieć, należy porównać” – pisał, parafrazując Hermanna Brocha, w swoim zbiorze esejów *Zasłona* Milan Kundera[1]. I choć zdanie w przywołanym tekście nie odnosi się do problemu, jaki w tym artykule pragnę poruszyć, warto przytoczyć je z dwóch powodów. Po pierwsze (wyjęte z kontekstu), bardzo dobrze oddaje ono istotę metody, jaką w moim przekonaniu należałoby się posłużyć, analizując problem przedstawiania lustracji we współczesnym kinie polskim i czeskim. Po drugie, już na samym początku wprowadzone zostaje zarówno nazwisko, jak i tytuł dzieła, które odegra ważną rolę w dalszej części wywodu.

Tematyka rozliczeniowa to problem, który w kinematografiach krajów byłego soc-bloku powraca niczym bumerang. Liczba – w samym tylko kinie polskim ostatnich lat – filmów, których główny bohater to „tajny współpracownik”, jest spora. W swoich rozważaniach chciałbym skupić się jednak na osadzeniu problemu w nieco innym – lepiej w moim mniemaniu oddającym istotę rzeczy – kontekście. Nie będę zestawiał ze sobą *Rysy* Michała Rosy, *Różyczki* Jana-Kidawy Błońskiego, *Zwerbowanej miłości* Tadeusza Króla i *Korowodu* Jerzego Stuhra. Chodzi o inny rodzaj porównania. Nie dowiemy się niczego o sobie, trzymając się kurczowo swojego podwórka. Dopiero zetknięcie się z rzeczywistością bardzo podobną do naszej, ale jednak cudzą, może pomóc nam w poznaniu nas samych. A ponieważ to dystans jest tym, co warunkuje trzeźwe spojrzenie, zwróćmy się w stronę twórców, którzy ów dystans – każdy na swój sposób – posiadli.

W przypadku *Czeskiego błędu* Jana Hřebejka ów dystans wynika z uwarunkowań *sensu stricto* historyczno-kulturowych. Patriotyzm Czechów jest czymś diametralnie różnym od patriotyzmu Polaków.

Czesi kochali ojczyznę nie dlatego, że była chwalebna, lecz dlatego, że była nieznaną; nie dlatego, że była wielka, lecz dlatego, że była mała i nieustannie zagrożona. Patriotyzm Czechów wyrażał się w ogromnym współczuciu dla ich kraju[2].

Świadomość małości wyklucza podjęcie walki. Stąd tak bierna wobec zagrożenia z zewnątrz postawa Czechów. Walka na śmierć i życie w obronie słabego kraju byłaby absurdem, a stąd już tylko krok do obrócenia wszystkiego w śmiech. Czy nie to przeświadczenie przebija nieustannie przez twórczość Jaroslava Haška, Bohumila Hrabala i Mi-

[1] M. Kundera, *Zasłona*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 83.

[2] M. Kundera, *Niewiedza*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2003, s. 81.

lana Kundery? Dystans Jana Hřebejka moglibyśmy nazwać „dystansem wewnętrznym”, bo wynikającym ze specyfiki samej kultury, której jest przedstawicielem.

Zupełnie inny rodzaj dystansu wydaje się prezentować Rafael Lewandowski. Dla urodzonego w Reims syna polskiego emigranta i Francuzki sprawy polskie, zwłaszcza te związane z ruchem solidarnościowym, były – jak sam mówi – „mitem patriotyzmu i romantycznego zaangażowania, który wcześniej znał tylko z książek”[3]. Owa fascynacja połączona z – wynikającym z zaangażowania ojca reżysera w „Solidarność” we Francji – bardziej bezpośrednim związkiem ze sprawami polskimi otworzyła młodemu reżyserowi drogę do opowiedzenia historii w sposób, w jaki nikt jeszcze w naszym kinie nie mówił. Rafael Lewandowski przypomina nieco Sama Mendesa, który urodzony i wychowany w Wielkiej Brytanii, a potem osiadły w USA, od lat – z powodzeniem dodajmy – portretuje w swojej filmowej twórczości Amerykanów. Dystans tak Sama Mendesa, jak i Rafaela Lewandowskiego nazwać moglibyśmy „dystansem zewnętrznym”.

Ciekawym punktem odniesienia dla omawianego filmowego problemu wydaje się być książka *Wydanie poprawione* Pétera Esterházy'ego, węgierskiego pisarza, który po śmierci swego ojca odkrywa nagle, że ten był agentem bezpieki. W tym wypadku nie może być mowy o dystansie, warto jednak przyrzeć się bliżej tej pozycji, nie tylko ze względu na łączący ją z omawianymi filmami temat, ale również jej formę. Syn po odnalezieniu czterech teczek ojca, zawierających meldunki agenta, poznaje historię swojej rodziny – mało tego, że „na nowo”, to jeszcze w podwójnym wymiarze. *Harmonia caelestis*, ostatnie dzieło Pétera Esterházy'ego, to bowiem opowieść o rodzinie, której głównym bohaterem, a zarazem postacią „bez skazy” autor uczynił – nikogo innego jak – właśnie... swego ojca. *Wydanie poprawione* to próba zmierzenia się z „drugą twarzą” bohatera, o której istnieniu w chwili publikacji powieści autor nie miał pojęcia. Syn skrupulatnie przepisuje meldunki ojca, dodając do nich swoje komentarze, które – jak wynika z lektury – nie zawierają w sobie cienia fałszu, koloryzowania i kalkulacji.

Nie chcę (chciałem) tego specjalnie redagować, choć wiem, że i to musi otrzymać jakąś formę. Obserwowałem siebie niczym zwierzę, jak się będę zachowywać w tej sytuacji, co zrobię w danej chwili i co dana chwila zrobi ze mną[4].

Przyjrzyjmy się zatem obu fikcyjnym, ale celnie nawiązującym do rzeczywistości filmom, w odniesieniu do dramatycznej historii, która wydarzyła się naprawdę.

Akcja zarówno *Kreta*, jak i *Czeskiego błędu* dzieje się współcześnie i – mimo iż fabuły obu filmów sięgają oddalonej o około 30 lat przeszłości – w żadnym z nich nie ma retrospekcji. Nie ma, bo sama

[3] R. Lewandowski, *Za późno, by się przyznać*, rozm. P. Śmiałowski, „Kino” 2011, nr 9, s. 32.

[4] P. Esterházy, *Wydanie poprawione*, przeł. T. Wórowska, Warszawa 2008, s. 13.

pamięć wydaje się być ważniejsza od wydarzeń, a wyrażając się bardziej precyzyjnie: jej rola w interpretacji przeszłości, która z kolei nie pozostaje bez wpływu na teraźniejszość. Pojawia się zatem trzeci rodzaj dystansu, którego problem wydaje się być istotny w kontekście obu filmów – to właśnie dystans czasowy. Czy jednak w obu opowiedzianych historiach czas leczy rany? A jeśli tak, to czyje?

„Dobrze jest wracać do tego tematu, bo mamy godną podziwu zdolność do utraty pamięci” – mówi w jednej z pierwszych scen filmu Pavel, główny bohater *Czeskiego błędu*. W jednej z ostatnich powie: „Kiedy pamięć zanika, przestajemy istnieć”. Peter Esterházy doda: „Ja pracuję przeciw zapomnieniu”[5].

Nie przypadkowo najważniejszą postacią filmu Jana Hřebecka jest lekarz-psychiatra zawodowo badający pamięć. To właśnie ona – zarówno indywidualna, jak i zbiorowa – jest tym, co buduje naszą tożsamość. Sprawa, wydawać by się mogło, dość oczywista, ale czy prosta? Wydarzenia, których jesteśmy świadkami, zmieniają się z upływem czasu, bo my się zmieniamy. To najbardziej podstępne działanie pamięci. Pamięć jest dynamiczna. Hřebeck na początku wywiadu udzielonego „Gazecie Wyborczej” bardzo dobrze zarysował ów problem:

Czytałem rozmowę z czeskim historykiem, który napisał książkę o aksamitnej rewolucji: rozmawiał po latach z bohaterami tamtego czasu – szlachetnymi, pozytywnymi postaciami, które niczego nie musiały ukrywać. Ale okazało się, że czasem ich wspomnienia zaskakująco różnią się od tego, co zapisano w dokumentach, i od tego, co mówią ich koledzy. Nie można im zarzucić kłamstwa, co najwyżej złą pamięć. A może po prostu nie ma jednej prawdy?[6]

Każda z postaci filmów Hřebecka i Lewandowskiego ma swoją prawdę. I nawet gdyby – tak jak wspomniani bohaterowie aksamitnej rewolucji – nie musiały one niczego udawać, wersje zdarzeń poszczególnych osób z pewnością by się różniły. Ale sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy bohaterowie z pełną świadomością zaczynają operować półprawdami. Czy jednak taką postawę z góry powinniśmy traktować jako nieetyczną? A może liczy się taka pamięć, jakiej oczekuje od nas społeczeństwo? I kolejne ważne pytanie: czy kogokolwiek interesują prawdziwe przyczyny zachowań, które przez opinię publiczną traktowane są jako naganne?

Kluczową kwestią w kontekście wspólnych „donosielskich” problemów Polaków i Czechów, obecną w obu filmach, wydaje się być postawa pary protagonistów wobec ich niechlubnej przeszłości, która nie daje o sobie zapomnieć. W *Krecie* pierwszym punktem zwrotnym jest pojawienie się w lokalnej prasie artykułu oskarżającego bohatera

Pamięć

„Bohater”

[5] Ibidem, s. 80.

[6] J. Hřebeck, *Nie wierzę w happy-end*, rozm. P.T. Felis, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2010, nr 34, s. 24.

filmu, Zygmunta Kowala, o to, że jako przywódca strajku górników był on jednocześnie informatorem tajnych służb. W obrazie Jana Hřebjeka zakompleksiony zięć głównego bohatera Pavla – Ludek, przygotowując o nim reportaż, przypadkiem trafia na dokumenty, których ujawnienie postawiłoby jego teścia w sytuacji podobnej do tej, w jakiej znalazł się Zygmunt. Nadarza się znakomita okazja, aby zemścić się na człowieku, który, zdaniem Ludka, zawsze traktował go jak kogoś gorszego (Ludek jest synem byłego komunisty). Losy Zygmunta i Pavla, do pewnego momentu, wydają się układać niemalże analogicznie. Jak się jednak okazuje, różnice historyczne i kulturowe między nami a Czechami są większe, niż by się mogło wydawać na pierwszy rzut oka, co z kolei wymusza na protagonistach przyjęcie dwóch zgoła odmiennych postaw.

Zygmunt na informację zamieszczoną w brukowcu reaguje skrajnie emocjonalnie, gniecie gazetę, której okładka przedstawia jego zdjęcie z widniejącym u dołu napisem „zdrajca”, po czym wykrzykuje do syna: „Nigdy nie współpracowałem z esbecją, nigdy!”. W najtrudniejszej rozmowie, jaką przyszło mu z nim odbyć, Zygmunt nie mówi całej prawdy o swojej przeszłości, bezustannie ważąc słowa. Pavel na pytanie, czy współpracował z komunistami, odpowiada spokojnie, że nikogo nie skrzywdził. W końcu jednak publicznie oświadcza, że donosił, Zygmunt nie. Gdzie tkwi przyczyna dwóch tak skrajnie odmiennych zachowań?

Dlaczego Zygmunt nie przyznaje się do winy? Czy dlatego, że jest żywą legendą i ikoną „Solidarności”, a – jak dobrze wiemy – społeczeństwo potrzebuje mitu? Czy dlatego, że – podobnie jak główny bohater *Czeskiego błędu* – to nie on zdecydował o swoim postępowaniu, ale ktoś zdecydował za niego? „Mówiłem sobie, że jedna rzecz to iść z kurwą na kawę, a co innego iść z nią do pokoju. Błąd. Nie macie szansy rozpoznać tej granicy, już dawno jesteście w tym pokoju. To nie wy wybieracie” – mówi Pavel. Zygmunt decyduje się na współpracę z SB, bo musi uratować życie żony i swego nienarodzonego jeszcze dziecka. To dzięki podpisaniu zobowiązania o współpracy umierająca małżonka głównego bohatera zostaje natychmiast przewieziona do renomowanej kliniki. Pavel, nie do końca świadomy tego, że jest ofiarą manipulacji, donosi na przyjaciela. Ktoś znalazł jego słaby punkt. Podobnie jak Zygmunt główny bohater *Czeskiego błędu* również kieruje się miłością do ukochanej kobiety. Parafrazując słowa Pavla, moglibyśmy powiedzieć, że obaj zrobili świństwo, bo – paradoksalnie – byli porządnymi ludźmi, a „[...] takich się wykorzystuje najlepiej. Na takich się cudownie pasożytuje”.

W tym miejscu dochodzimy do podstawowej różnicy pomiędzy motywacjami działań bohaterów obu filmów oraz bohatera obu książek Esterházy’ego – nie wiemy, dlaczego ojciec autora *Harmonii caelestis* donosi. Syn może się co najwyżej tego domyślać, co zresztą czyni dość często: „bagatelka, drobiazg, zmusili go, zgodził się, nigdy nikomu nie zaszkodził, rozszyfrował ich grę i patrzył na nich z góry,

niech ten rzuci w niego pierwszy kamieniem, kto itp.”[7], albo w innym miejscu: „Chciałbym wierzyć, że zbili go na papkę i dlatego im ulega. Ale to wcale nie jest pewne”[8]. Nasuwa się pytanie, czy syn nie przekracza jakiejś granicy, oceniając postawę ojca bez znajomości jej przyczyny?

Odpowiedź Zygmunta na pytanie, które zostało postawione Pavlowi: „Dlaczego człowiek taki jak pan robi coś takiego?”, byłaby zapewne taka jak Pavla: „Ze słabości”. W żadnym z filmów nie pojawia się jednak pytanie, które zadaje w *Wydaniu poprawionym* Péter Esterházy:

[...] szantażowali go, przestraszyli, przeraził się, popełnił błąd i był za słaby, żeby się wywikłać. I grzązł w tym, coraz głębiej, pogodził się, zobojętniał? Ale wobec tego skąd ta, powiedziałbym, niemal nadludzka siła, dzięki której zachował pozory? Wychował nas, pod wieloma względami nawet świecił przykładem? Kręgosłup człowieka bez kręgosłupa[9].

Pytanie to, z powodzeniem, moglibyśmy zadać bohaterom obu filmów. Kolejne – niezwykle ważne – jakie się nasuwa, brzmi: dlaczego Pavel ma odwagę publicznie przyznać się do własnej klęski, a Zygmunt nie? A może wcale nie chodzi o odwagę?

Czeski błąd otwiera scena, w której obserwujemy fragmenty wywiadu z Pavlem. Materiał ma zostać wykorzystany w filmie dokumentalnym o życiu głównego bohatera. W związku z zamieszczeniem wywołanym otwarciem w Czechach archiwów, a tym samym ujawnieniem teczek tajnych agentów, pada pytanie: „Byliście bardziej stuknięci przed listopadem 1989 czy dopiero teraz?” Dystans do polityki, historii i samych siebie, jaki unosi się nad tym zdaniem, skłania do refleksji nad kondycją Polaków. Czy jakkolwiek wywiad z bohaterem „tamtych czasów” mógłby w Polsce rozpocząć się od takiego pytania i dlaczego nie? Odpowiedzi na to dość przewrotnie postawione pytanie moglibyśmy poszukać w zbiorze esejów Milana Kundery:

Wyjaśniałem, że o ile istnieje *lingwistyczna* jedność słowiańskich narodów, o tyle nie ma żadnej słowiańskiej *kultury*, żadnego słowiańskiego *świata*: historia Czechów, podobnie jak historia Polaków, Słowaków, Chorwatów czy Słowenów (i oczywiście Węgrów, którzy Słowianami nie są w ogóle), jest czysto okcydentalna. Gotyk, Renesans, Barok, ścisły kontakt ze światem germańskim; walka katolicyzmu z reformacją. Nic wspólnego z Rosją, która niczym inny świat, leżała daleko stąd. Jedynie Polacy żyli w jej bezpośrednim sąsiedztwie, przypominającym jednak walkę na śmierć i życie[10].

Czy przyczyn naszego braku dystansu do wydarzeń sprzed 30 lat należałoby zatem szukać jeszcze dalej? Czesi przed rokiem 1968 nie krwawili tak jak my, oni woleli się wycofać i pogodzić z faktem, że wróg jest silniejszy. W kraju, w którym romantyczny mit nie przestaje istnieć,

[7] P. Esterházy, op. cit., s. 36.

[8] Ibidem, s. 47.

[9] Ibidem, s. 295.

[10] M. Kundera, *Zasłona*, op. cit., s. 46.

nie ma jednak miejsca na dystans, ani tym bardziej komizm, bo liczy się bohaterstwo, które – nierozdzielnie związane ze sferą *sacrum* – jest niejako jego przeciwieństwem. A jak pisze w innym miejscu Kundera: „Między komizmem a *sacrum* nie może być porozumienia i pytać można wyłącznie, gdzie *sacrum* się zaczyna, a gdzie kończy” [11]. W Polsce na żarty związane z walką o wolność nie ma miejsca. Bohaterowie są uświęceni, a jeśli któryś z nich okaże się byłym współpracownikiem SB (nieważne, z jakich powodów), przebaczenie nie przychodzi tak łatwo („Za późno, by się przyznać”). Wypowiedzi kolegów Zygmunta z kopalni, sławiące *notabene* jego postać, zaostrejają tylko konflikt i – paradoksalnie – pogarszają sytuację protagonisty. Gdyby nie powstała *Harmonia caelestis*, z wzorcową postacią ojca, niepotrzebne byłoby *Wydanie poprawione*. Im większy splendor, tym trudniej przebaczyć – chciałoby się rzec. Ale jest coś jeszcze. Jak pisze Péter Esterházy:

My – ludzie, których zdradził i których nie zdradził – nie możemy przebaczyć ojcu, ponieważ nie przyznał się przed nami do swojego czynu i nie żałował za niego, nie żałował, że zwyciężyła go ciemniejsza strona jego duszy. Teraz więc można się nad nim litować, można go nienawidzić i można machnąć na niego ręką. Splunąć albo gwizdać sobie na niego: taki jest los mojego ojca [12].

Kwestia okazania skruchy czasem jednak wydaje się być jeszcze bardziej skomplikowana. Zygmunt Kowal nie przyznaje się do winy, bo – jak mówi Rafael Lewandowski – „nie ma przestrzeni, w której mógłby powiedzieć: słuchajcie, podpisałem, zrobiłem dużo złego, ale sam też byłem ofiarą” [13] (jak robi to główny bohater filmu *Hřebejka*). Dorosły syn Zygmunta – Paweł, nie jest świadomy tej sytuacji, radząc ojcu po wysłuchaniu jego zwierzeń: „Tato, spróbujmy to wyjaśnić. Ludzie rozumieją”. Czyżby? „Z komuchami interesów nie robię” – mówi mężczyzna kupujący towar sprowadzany przez Zygmunta i jego syna. Wystarczyło kilka (nawet niesprawdzonych) informacji zamieszczonych w lokalnej gazecie. Jak pisze Anita Piotrowska: „Lewandowski pokazuje, jak łatwo przypisujemy sobie nawzajem role bohaterów czy zdrajców i z jaką łatwością potem je sobie odbieramy” [14]. Sam reżyser przyznaje z kolei:

Najbardziej mnie boli polski stosunek do prawdy. Nie liczą się badania historyczne, uwarunkowania psychologiczne, każdy ma swoją wersję prawdy, której będzie bronił bez względu na wszystko. To prowadzi do ogromnej agresji, ale też i do milczenia [15].

Jakże odmienną postawę prezentuje w odniesieniu do omawianego problemu Péter Esterházy: „Ojciec, mój ojciec postępował haniebnie. Nawet nie szukam teraz przyczyn, że miał na przykład trudne dzie-

[11] Ibidem, s. 101.

[12] P. Esterházy, op. cit., s. 315.

[13] R. Lewandowski, op. cit., s. 33.

[14] A. Piotrowska, *Krecia robota*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 32, s. 34.

[15] R. Lewandowski, op. cit.

ciństwo i dlatego, pokazują tylko, co jest” [16]. Pamiętajmy, że autor nie „zapisuje” swoich przemyśleń, tylko notuje, co – jak sam podkreśla – „dana chwila z nim robi”. Stąd, tak sędzę, bierze się trudność obiektywnego spojrzenia na jego tekst. Wróćmy jednak do kwestii milczenia. Zygmunt milczy, zapytać możemy, czy zdaje sobie sprawę z tego, że winę, jaką ponosi, będzie musiał na siebie wziąć ktoś inny.

Rafał Lewandowski i Jan Hřebejk – stawiając swoich bohaterów w obliczu trudnych wyborów, ujawniając przy tym względność i umowność wartości wypracowanych przez kulturę – tworzą wspiane obrazy rodzin skrzywdzonych przez system, który jednak nie jest w stanie ich zniszczyć. Czy jednak w obu filmach, które z powodzeniem nazwać moglibyśmy dramatami rodzinnymi, miłość do najbliższych osób góruje nad polityką?

Kret oraz *Czeski błąd* to filmy opowiadające historię dwóch, a nawet – w przypadku obrazu Hřebejka – trzech pokoleń. Oba obrazy już od pierwszych scen wprowadzają widza w spokojny i autentycznie familijny nastrój, co w przypadku filmu Lewandowskiego jest nie do przecenienia ze względu na kontekst. Jak zauważa Tadeusz Sobolewski:

W potocznych sytuacjach przywitań, pocałunków, śniadań z dzieckiem, rozmów o przeszłości, radości z nowego samochodu nie ma śladu przerysowania, fałszu, serialowej manieri. Oglądając *Kreta*, uświadamiam sobie, że w polskim kinie czymś niebywałym jest obraz kochającej się rodziny [17].

Coś jednak – niczym nieproszony gość, ładujący się w zablokowanych butach do mieszkania – zaczyna ów obraz zakłócać. „Przed burzą” – rzuca Zygmuntowi pytanie z krzyżówki jego syn. „Cisza” – odpowiada ojciec. „Daj coś trudniejszego” – dodaje. Po kilku minutach w ręce Zygmunta, jakby w ironicznym odzewie jakiejś tajemniczej siły, wpada gazeta oskarżająca go o współpracę z bezpieką. To od tego momentu film familijny stopniowo zaczyna przekształcać się w dramat rodzinny. Zważywszy, że żona Pawła Ewa jest córką górnik, który podczas pacyfikacji kopalni został zastrzelony przez ZOMO, oskarżenie teścia o zdradę musi mieć przełożenie na jej relacje z najbliższymi. Ale jeszcze bardziej frapującym, co więcej – kluczowym problemem, wydaje się być właśnie relacja ojca z synem. Jakub Socha w swojej recenzji *Czeskiego błędu*, zamieszczonej na łamach miesięcznika „Film”, napisał o Janie Hřebejku:

Czeski reżyser trudny temat winy i przebaczenia, lustracji i donosicielstwa, pamięci i historii podejmuje tak, jak w Polsce chyba nigdy nie będzie się opowiadać – bez zadęcia, patosu, wycieczek w stronę chrześcijaństwa, biczowania czy martyrologii [18].

[16] P. Esterházy, op. cit., s. 72.

[17] T. Sobolewski, *Polska tajemnica*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 180 (4.08), s. 11.

[18] J. Socha, *Pamięć, czyli przeszkoda*, „Film” 2010, nr 9, s. 72.

Z chwilą wejścia na ekrany polskich kin debiutanckiego filmu Rafała Lewandowskiego zdanie to – w moim mniemaniu – stało się nieaktualne. Jak pisze Konrad Zarębski:

W równym stopniu, co o lustracji, *Kret* opowiada o więzi między ojcem a synem, o miłości. Można sobie tłumaczyć te relacje tym, że Zygmunt wychowywał Pawła bez matki, zastępując mu oboje rodziców, jednak istota tej więzi jest znacznie głębsza. Widać to także po tym, jak zachowują się w życiu codziennym[19].

W jednej z ostatnich scen filmu, kiedy Paweł poznaje tajemnicę ojca, odkrywamy siłę więzi, o których pisze Zarębski. Zygmunt – szantażowany przez ubekę Stefana Garbarka, ale kierujący się bezwarunkową miłością do syna – zgodził się na współpracę z bezpieką. Teraz Paweł musi dokonać wyboru. Zabijając Garbarka i paląc teczkę ojca, bierze na siebie część winy. Zdaniem Pétera Esterházy'ego, sytuacja (hipotetycznie) nie do przyjęcia:

Co by było, gdybym ja, uznając to za dziedzictwo rodowe – no, już raz to przerabialiśmy. Żeby przyjąć na siebie. To nierealne. Byłoby za łatwe, choć przecież trudne[20].

Jednak w *Krecie* właśnie tutaj (i jest to trudne) dochodzimy do istoty konfliktu.

Zakończenie *Kreta* – mówi Rafał Lewandowski – odzwierciedla mój stosunek do sytuacji, która panuje w Polsce. Gdyby klimat społeczny był inny, niewykluczone, że syn wzięłby po prostu teczkę ojca i wrócił do domu[21].

Teraz więź pomiędzy nimi zostaje jeszcze bardziej pogłębiona. Wina nie zostaje jednak wymazana, ale ktoś zaczyna ją dziedziczyć. Tylko Zygmunt i Paweł znają prawdę, która nie będzie ujawniona ani społeczeństwu, ani najbliższej rodzinie.

W *Czeskim błędzie* polityka swymi mackami zdaje się sięgać do spraw rodzinnych jeszcze dalej. Profesor psychiatrii, postać na pierwszy rzut oka krystalicznie czysta, donosi na przyjaciela Bořka, z którym ukochana przez niego kobieta Jana jest w ciąży. Jak sam przyznaje, przyczyną jego donosów jest słabość, ale także „życiowa szansa, jaka się nieoczekiwanie pojawiła”. Bořek, nielubiany przez STB artysta, nieco przypominający głównego bohatera *Žartu* Milana Kundery, bo lubiący – jak sam stwierdza – „robić sobie jaja z komunistów”, ma skłonności do rozwiązywania spraw za pomocą alkoholu. „To go rozpiliśmy” – mówi czeski odpowiednik Garbarka, niejaki Kafka. Mało tego, powiedzieli Bořkowi, że Jana jest w ciąży z Pavlem. A stąd już tylko krok do – jak mówi dalej Kafka – happy endu w postaci ślubu Profesora z Janą i – przy odpowiedniej ilości informacji, jakie Pavel przekazał czeskiej bezpiece – wydalenia Bořka z kraju. Tak jak

[19] K. Zarębski, *Kret*, „Kino” 2011, nr 7/8, s. 81.

[21] R. Lewandowski, op. cit., s. 33.

[20] P. Esterházy, op. cit., s. 28.

w *Krecie* prawda po latach powoli wychodzi na jaw. Ale jest pewna różnica. Jak pisze Jakub Socha:

W *Czeskim błędzie* ludzie nie zamykają się przed sobą, tylko zaczynają rozmawiać. Może dlatego, że potrafią przekroczyć fiksację na punkcie przeszłości, a może dlatego, że miłość jest dla nich ważniejsza. W każdym razie odbywa się praca wydobywania się z ciemnego lochu, a nie praca poszerzania jego ścian[22].

Jana w rozmowie z córką Lucie (nieco podobnej do wymiany zdań między ojcem i synem, którą pamiętamy z *Kreta*) – broniąc swojego męża – wydaje się właśnie wskazywać na tę jedną wartość, która tak często znika z pola widzenia w obliczu politycznego jazgotu – na miłość. „Myślisz, że te szpicle znały twojego tatę lepiej niż ty? Żyłas z nim przecież, nie? Wychował cię, kocha cię”. Tak jak główny bohater *Rysy* Michała Rosy, Jana jest zdania, że papiery wygrzebane po latach nie mają prawa przekreślić miłości, jaką przez całe lata obdarowujemy drugą osobę. Lucie, na początku oceniająca ojca dość surowo, w końcu spotyka się z nim i Bořkiem przy jednym stole. Zadziwiające, że również on potrafi Pavłowi przebaczyć. Czas (i w przypadku Bořka również zmiana przestrzeni) faktycznie potrafi leczyć rany. Nie wszyscy jednak – jak się okazuje – przebaczenia potrzebują. I choć w odniesieniu do pamięci Jan Hřebejk i Péter Esterházy wydają się mówić jednym głosem, to problem przebaczenia w obu przypadkach rysuje się zgoła inaczej.

Czytałem o przebaczeniu. Że owszem można przebaczyć wrogowi, ale, jak powiedział Mauriac, nie można zapomnieć, że mu przebaczyliśmy. Nie ma nic bardziej nieczystego od przebaczenia. Ja pracuję przeciw zapomnieniu. Nie chcę, żeby sprawa Tatki została zapomniana, tylko żeby ją zapamiętano. I nie potrzebuję przebaczenia. [...] Ale czego chcę? No... żeby to jakoś było widać. Że jest, co jest, i że wyszło na jaw, że jest[23].

Kwestia wydaje się być o tyle bardziej frapująca, że, w odniesieniu do *Kreta*, mamy do czynienia z czymś dokładnie odwrotnym. Syn – jak wynika z opowiedanej przez Rafaela Lewandowskiego historii – przebacza ojcu, ale nie chce, żeby „wyszło na jaw, że jest”. Pytanie: czy, gdyby ojciec Pétera Esterházy’ego żył, autor wypowiadałby się w podobnym duchu? I kolejne pytanie: co jest właściwie ważniejsze, przebaczenie czy pamięć?

* * *

Jan Hřebejk nie utożsamia przebaczenia ze szczęśliwym zakończeniem. „Nie wierzę w hollywoodzkie happy endy. Wierzę za to w *katharsis* – oczyszczenie, które bywa bolesne, ale każe spojrzeć na siebie i na swoje życie bez złudzeń”[24]. W Polsce kwestia oczyszczenia wydaje się być nieco bardziej skomplikowana, na szczęście zaczynają

[22] J. Socha, op. cit.

[24] J. Hřebejk, op. cit.

[23] P. Esterházy, op. cit., s. 80.

powstawać filmy, które wysyłają ważny sygnał. Symbole są niebezpieczne, bo wieloznaczne, ale czy to przypadek, że w czołówce i ostatnich scenach *Czeskiego błędu* widzimy mosty? Dlaczego kluczowe sceny *Kreta* przepięknie zimowa aura, a wszystko, tak jak w piosence Czerwonych Gitar, którą słyszymy na końcu filmu, przykrywa głęboki śnieg?