

Anna Boguska

Institute of Slavic Studies,
Polish Academy of Sciences
anna.boguska@ispan.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5307-2241

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 29 (2025)

DOI: 10.14746/pss.2025.29.9

Data przesłania tekstu do redakcji: 20.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 06.02.2025

Oblicza graniczności w sytuacji wojennej. Jeszcze raz o Świadkach Vinka Brešana

ABSTRACT: Boguska Anna, *Different Dimensions of Borderlines in War Situations. Once Again on Vinko Brešan's Witnesses*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 29. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 177–194. ISSN 2084-3011.

The authoress offers an overview of various dimensions of borderlines in relation to the war situation, based on the analysis of *Witnesses* by Vinko Brešan (2003), a film that went down in the history of Croatian cinematography as the first to address the issue of Croatian war crimes. Starting in her reflection from the figure of Barić, i.e. one of the killers of a Serbian civilian, but also a soldier-suicide, she introduces Jaspers' concept of guilt as a fundamental limit situation, which in this case is the result of the crimes committed. In further reflection, she reads the self-destructive act of the protagonist through the categories of a political manifesto (Banu Bargu), to state that the protagonist personifies the director himself, i.e. the one whose activity has political significance in the spirit of Jacques Rancière's thought, because it consists in shifting the boundaries of visibility in the Croatian world.

KEYWORDS: limit situation; guilt; Croatian War of Independence; Vinko Brešan; *Witnesses* by Vinko Brešan



This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

Polska etyczka, Halina Promieńska, próbując dociec istoty sytuacji granicznych, fenomenu opisanego pierwotnie przez Karla Jaspersa¹, wskazuje wśród synonimów tego pojęcia sytuacje krańcowe, kryzysowe, skrajne egzystencjalnie, sytuacje ekstremalnych spiętrzeń i uwikłań pola relacyjnego: człowiek – ludzkość – świat, i zauważa, że wszystkie one oscylują wokół moralnej strony wyborów dokonywanych w sytuacjach nietypowych. Za taką na pewno można uznać wojnę, która w typologii Promieńskiej, dotyczącej sytuacji granicznych i krańcowych, trafia do szuflady „konflikt działań politycznych i racji etycznych”. Naświetlając problem, badaczka pisze:

[s]ą granice naruszania elementarnych zasad moralnych w relacjach międzyludzkich i międzynarodowych, których przekroczenie wymaga już zastosowania środków pozamoralnych (wojna!) w obronie minimum moralnego. Problem jednak się komplikuje, kiedy próbujemy ustalić punkt krytyczny granicy naruszeń (Promieńska, 2007, 31).

Wydaje się, że podjęta przez Promieńską problematyka jest jednym z tematów nagrodzonego m.in. na festiwalu w Berlinie² filmu *Świadkowie* (Svjedoci, 2003) w reżyserii Vinka Brešana, funkcjonującego w przestrzeni chorwackiej kultury z etykietą tego, który jako pierwszy pokazał w kinie zbrodnie wojenne własnego narodu. We wspomnianym dziele

1 Termin ten pojawił się po raz pierwszy w książce Karla Jaspersa pt. *Psychologie der Weltanschauungen* (1919). Centralne miejsce zajmuje jednak w jego głównym dziele *Philosophia* (1932) (Piecuch, 2007, 37). Jaspers pisze: „Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu ostateczne. Nie da ich się przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić, nie mogąc ich wywieść i wyjaśnić przez odniesienie do czego innego”. Świadome uczestnictwo w tego typu sytuacjach, dodam, jest doświadczeniem egzystencji rzeczywistej (Jaspers, 1978, 188 i 193).

2 Na 54. Berlinale (2004) film otrzymał dwa szczególne odznaczenia – Nagrodę Jury Ekumenicznego i Nagrodę Pokojową, na festiwalu zaś w Jerozolimie nagrodę główną Ducha Wolności, co uwydatnia etyczny wymiar dzieła.

kwestia „punktu krytycznego granicy naruszeń” zostaje najdobitniej naświetlona poprzez historię jednego z zabójców, który m.in. wskutek popełnionych czynów, ale też pod przemożnym wpływem doświadczeń wojennych, decyduje się popełnić samobójstwo.

Ważkość aktów samodestrukcyjnych we współczesnej Chorwacji podkreślają Zoran Komar i Elvira Koić, autorzy opracowania pt. *Samobójstwa chorwackich obrońców w Zagrzebiu i Chorwacji (Samoubojstva hrvatskih branitelja u Zagrebu i Hrvatskoj, 2015)*, którzy podają, że łączna liczba samobójców podczas wojny w latach 1991–1995 utrzymywała się na poziomie 1000–1100 osób rocznie (w latach 1996–2014 spadła do 700–800 przypadków na rok), przy czym w grupie chorwackich obrońców (tzw. *hrvatski branitelji*) regularnie rosła: 1991–14, 1992–55, 1993–95, 1994–107, 1995–105 i ten trend nie zatrzymał się wraz z zakończeniem wojny³. Kwestię krańcowości doświadczeń z lat 1991–1995 i ich skutków w kolejnych latach dla chorwackich obrońców podjął (poza Breśanem) Jakov Sedlar w filmie dokumentalnym z 2017 r. pt. 3069 (3069 to liczba obrońców, którzy popełnili samobójstwo do 2017 r.). Niemniej, zarówno Sedlar, jak i autorzy wspomnianego opracowania, koncentrują się na ukazaniu zjawiska w realiach powojennych, nie poświęcając uwagi motywom aktów samookaleczeń dokonywanych w latach trwania wojny.

Tematykę tę poruszył natomiast Breśan, ukazując ją wprawdzie z perspektywy jednostkowego doświadczenia, ale, siłą rzeczy – prowokując refleksję nad przywołaną tutaj przez Promieńską problematyką etyczną i „punktem krytycznym granicy naruszeń”. Chcąc dotknąć tych kwestii oraz otworzyć się na dociekania sensu graniczności, proponuję interpretację filmu *Świadkowie* w ujęciu kulturoznawczym, problemowym, ograniczonym jednak do refleksji poświęconej jednemu z bohaterów dzieła Breśana – Bariciowi i konkretnym wydarzeniom powiązanym z tą postacią, których kulminacją jest jej samobójstwo. Całokształt zdarzeń, które poprzedziły ten czyn, będę postrzegać, posługując się kategorią sytuacji granicznej w ujęciu Karla Jaspersa, samo zaś znaczenie

3 Łącznie w tej grupie w latach 1991–2014 zabiły się 2734 osoby. Komar i Koić zauważają, że kwestia samobójstw chorwackich obrońców jest jednym z najbardziej eksponowanych tematów w mediach, jeśli chodzi o problemy tej grupy (Komar, Koić, 2015).

czynu pozbawienia się życia umieszczę w kontekście refleksji Banu Barga (2014) na temat samobójstwa jako manifestacji politycznej, odczytując je jednak jako Havlowski przejaw „słabego oporu”. Proponuję zatem badanie o charakterze idiograficznym, dotyczące problemu istotnego i silnie eksponowanego w chorwackim społeczeństwie, ale wierzę, że poczynione tutaj rozpoznania mają wymiar uniwersalny i w odniesieniu do realiów wojennych, i aktu samobójstwa jako reakcji niezgody na otaczający świat⁴.

Wina jako wyjściowa sytuacja graniczna w *Świadkach* Brešana

Na planie najbardziej ogólnym film Brešana jest zapisem zbrodni dokonanej w Karlovcu przez trzech młodych chorwackich żołnierzy (Jošek, Goja i Baricia) na serbskim handlarzu, Jovanie Vasicu, sąsiedzie jednego z nich, oraz porwania jego córki, przypadkowego świadka zajścia⁵. Tyle pokazuje reżyser w prologu dzieła. W części zasadniczej śledzi z kolei reakcje dwóch grup ludzi na poczynione zabójstwo. W pierwszej, liczniejszej, która usiłuje ukryć czyn, poza samymi sprawcami, znajduje się

4 Sięgnięcie po filozofię Jaspersa nie ma na celu odnalezienia prostych filmowych ilustracji jego koncepcji, ale umieszczenie filmu Brešana i myśli Jaspersa w dialogu ze sobą. Analogicznie jak Lisa Downing i Libby Saxton, autorki książki *Film and Ethics. Foreclosed Encounters* (które zauważają, że większość badań na temat filmu i etyki skupia się głównie na filmie dokumentalnym, utrwalając mylne założenie, że tego typu problematyka nie jest istotna w odniesieniu do filmu fabularnego), chcę zgłębić, jakie kwestie etyczne wynikają z treści i formy filmowych obrazów i wykazać potencjał kina do ustanawiania niby-przestrzeni doświadczenia, gdzie można tego typu problematykę przepracować (Downing, Saxton, 2010, 12).

5 *Świadkowie* to adaptacja powieści *Gipsowe owce* (*Ovce od gipsa*, 1997) Juricy Pavičicia, ta zaś nawiązywała do zdarzeń, które miały miejsce 7 grudnia 1991 r. w Zagrzebiu i przez prasę zostały określone mianem „Przypadku rodziny Zec” („Slučaj Zec”). Sprawa dotyczyła zabicia zagrzebskiego handlarza Mihalja Zeca, jego żony oraz ich 12-letniej córki przez pięciu Chorwatów z jednostki specjalnej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Przyczyną ataku były rzekome związki Zeca ze zbudowanymi Serbami z Krajiny. Opinia publiczna w Chorwacji była poruszona i zabójstwem, i faktem, że sprawcy, choć się przyznali, nie zostali skazani (Butković, 2004).

też matka jednego z nich, jej brat – lokalny burmistrz i lekarz, usiłujący spowolnić śledztwo oraz chorwacka ulica (tj. sąsiedzi podtrzymujący narrację o niewinności rodziny i niejasnych konszachtach zabitego). W drugiej, dążącej do odkrycia prawdy i znalezienia zabójców, należy wymienić dziennikarkę Lidiję, policjanta Barbira oraz Krešę, partnera Lidiji, a jednocześnie brata jednego ze zbrodniarzy (Joški). Brešan zamyka tę opowieść w cykliczną trójczłonową narrację, w każdej z części ukazując te same wydarzenia z perspektywy innej postaci.

Z punktu widzenia samego tytułu – *Świadkowie* – centralną postacią, która przybliży widzowi wielowymiarowość tego pojęcia i jako jedyna daje bezpośredni do niego komentarz, jest Barić, jeden z trzech młodych mężczyzn, biorących udział w morderstwie i ten, który pozostaje najbardziej wstrzeźliwy w kwestii dalszych działań. Ostatecznie to on zdradzi dziennikarce Lidiji szczegóły zdarzenia i pod wpływem napiętrzących się emocji popełni samobójstwo, detonując granat. To w tym przypadku charakter wydarzenia, którego było się uczestnikiem, lęk przed sobą i przed moralnymi konsekwencjami występku, ale też jego potencjalnymi następstwami (kolejną śmiercią), i jednocześnie – strach wobec pozostałych zabójców, dochodzą najmocniej do głosu pod postacią poczucia winy. Winy, którą Karl Jaspers postrzega jako jedną z czterech sytuacji granicznych, obok cierpienia, walki i śmierci (Jaspers, 1978, 197)⁶. Jak zauważa Marcin Grabowski:

Poczucie winy zjawia się przede wszystkim jako emocja – emocja dolegliwa, a wielokształtna. Pewien rodzaj niepokoju, strapienia, przygnębienia, przerażenia... wskazuje i dotyczy określonego etycznego sensu. Poprzez doznanie szczególnego lęku, który nie jest lękiem przed karą, specyficznego uczucia zgryzoty spowodowanego tym, co się stało, a w czym brało się udział, zniechęcenia sobą, rozczarowania, zatroskania

6 Przez pryzmat Jaspersowskiej sytuacji granicznej można analizować także inny chorwacki film, tj. reżyserski debiut pełnometrażowy Juraja Leroticia pt. *Bezpieczne miejsce* (*Sigurno mjesto*) z 2022 r., nagrodzony m.in. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Locarno. W przypadku tej produkcji prymarną Jaspersowską sytuacją graniczną byłaby jednak śmierć bliskiej osoby (film przedstawia wydarzenia z życia reżysera, ukazując samobójczą próbę jego brata).

o zniszczone dobro, o pokrzywdzonego, wstydu za swoje zachowanie i tuzina innych emocji prześwieca stała, choć złożona treść aksjologiczna, którą opisuje pojęcie „winy” (Grabowski, 2001, 16).

Moment rozpoznania własnej winy jest jednocześnie momentem wkroczenia bohatera w Jaspersowską sytuację graniczną, zaakceptowania jej niejednoznaczności i aporetyczności, w końcu – chwilowej ucieczki od bytowania empirycznego w doświadczenie egzystencji właściwej. W filmie ślady narastającego poczucia winy ukazane są subtelnie w pojedynczych słowach nieczęsto pojawiającej się na ekranie postaci, w mimice jej twarzy czy zbliżeniach, podczas których można odnotować stłumione emocje. Pierwszy sygnał oznaczający dystansowanie się bohatera wobec popełnionego czynu, można zauważyć w scenie następującej bezpośrednio po morderstwie, kiedy trzech młodzi mężczyźni siedzą razem przy stole. Kamera początkowo ukazuje ich w planie średnim, po chwili – w pełnym. Widzimy, że Barić znacząco i w milczeniu przygląda się głównemu sprawcy, nie spuszczając z niego oka, na co ten reaguje zaczepnie wypowiedzianym zdaniem: „Šta me gledaš?” („Czemu się na mnie gapisz?”⁷), po czym dodaje po chwili na usprawiedliwienie: „Kuća je trebala biti prazna” („Dom powinien być pusty”). Barić stanowczo i jakby z wyczuwalnym powątpiewaniem rzuca: „Trebala je bit...” („Powinien być...”), po czym następuje zawężenie kadru – widzimy bohatera w półzblizeniu wpatrującego się w zabójcę i kiwającego znacząco głową. Ten gest można odczytać jako bezsłowne oskarżenie. Są winni i w dodatku istnieje świadek zbrodni – córka Serba, która choć bezpośrednio nikomu nie zagraża, jest nieszkodliwym i aż do ostatnich scen filmu niewidocznym dzieckiem przetrzymywanym w piwnicy, sama świadomość jej egzystencji uwiera. „Ne može ni ostat, ni ne možemo je pustit” („Ani nie może zostać, ani nie możemy jej puścić”) – zauważy Joško, a Barić tylko przytaknie. Jego wrażliwość moralna, a w związku z tym i stosunek do dziecka, będzie jednak ewoluować aż do kulminacyjnej sceny wybuchu – afektywnego i realnego (detonacji granatu), kiedy można w jego zachowaniu dostrzec ostrzejsze refleksy emocjonalne

7 Tłumaczenia z jęz. chorwackiego A.B.

wywołane najpewniej świadomością, że oto nadchodzi czas, kiedy muszą się pozbyć dziewczynki. W tym momencie bohater ma świadomość własnej niemocy, doświadcza tragiczności swej egzystencji. Spełnia się tu rozpoznanie Jaspersa: „W każdej sytuacji granicznej zostaje mi zabrany grunt spod nóg” (Jaspers, 1978, 236). Jasne staje się dla Baricia to, o czym pisze Grabowski, odnośnie do niemożności utajenia występków:

Człowiek dokonuje zła kameralnie, w ukryciu. Jednak natychmiast potem znajduje się „na agorze” – w przestrzeni niezliczonych odniesień, które odsłania przeżycie winy: ja, inni, sumienie, fatalny skutek, ofiara. Jest tak, jakby ujawnił się nowy horyzont, który w sobie właściwy sposób wprowadza wymiar głębi (Grabowski, 2001, 17).

Można w tym kontekście pisać o fenomenie podwójnej obecności teoretycznie nieobecnego. Po pierwsze, wspomnianego już świadka, który pozostaje niemy, ale jednak „oskarża z oddali” i jest namacalną przyczyną rodzących się lęków związanych z wydaniem szczegółów zbrodni, a może bardziej charakterem czynów, w których się uczestniczyło. Można by też domniemywać, że ten zasadniczo wyobrażony obserwator oddziałuje na sprawców, a zwłaszcza na Baricia, jako wyidealizowany i uwewnętrzniony „inny”. Ta zewnętrzna instancja, w którą zostaje niejako wpisana funkcja napastliwego cudzego spojrzenia, spojrzenia oceniającego i przywołującego do porządku, staje się przyczyną wstydu, niepokoju, rozpaczliwego szukania wyjścia z sytuacji.

Fenomen nieobecności obecnego można jednak rozpatrywać także w kontekście sumienia. Choć, jak zauważa Czesława Piecuch, Jaspers na pierwszy plan wysuwa egzystencjalny sens ludzkiego cierpienia i unika rozpatrywania go w kategoriach moralnych, to jako sytuacja graniczna posiada ono i ten aspekt (Piecuch, 2007, 42), a zatem nie będzie nadużyciem podjęcie w refleksji i tej kwestii. Zdaniem Grabowskiego, sumienie milczy i to milczy wymownie, bo nawet, kiedy nie ma realnego zagrożenia, a ofiara jest daleko, pozostaje czynne, nęka, dokuczliwie przypomina o sobie, prowadząc do nieuchronnej eksplozji emocji. W tym sensie oba fenomeny, zamykane w refleksji naukowej w figurach patrzącego świadka czy koncepcie podszeptującego bezgłośnie sumienia, na planie

funkcjonalnym współgrają, uwrażliwiają, kwestionują zachowania co do zasady nieakceptowalne społecznie. Wędrowka po krainie winy, jak odnotowuje Grabowski, nie jest wałęsaniem się, ma swoją marszrutę i cel, ku któremu się zmierza (Grabowski, 2001, 7). W przypadku Baricia do kulminacyjnego momentu dochodzi, kiedy bohater słyszy, że pora jechać, aby zabić małą. Będąc świadomy tego faktu, odsuwa moment opuszczenia baru, w którym spędzali czas, pozwalając kolegom czekać na siebie przed lokalem. Możliwość ucieczki od, wydawałoby się, nieuniknionego zdarzenia, znajdzie w przypadkowym spotkaniu z dziennikarką Lidiją, którą sam zaczepi, słysząc, że ta dopytuje obsługę baru o poszkodowanego Serba. W scenie tej dojdzie do radykalnego otwarcia się bohatera na dotkliwą prawdę, które nosi znamiona wolności, odczytywanej przez Jaspersa jako istota ludzkiego życia, ale też jego przekleństwo.

Do tej pory zasadniczo milczący Barić wyrzuci z siebie pasji potok słów. „Ja znam, sve sam vidio i sve znam” („Ja wiem, wszystko widziałem i wszystko wiem”) – zacznie mówić z własnej woli, początkowo spokojnie i dobitnie znad stolika, zwrócony tyłem do Lidiji. I dalej, już z większą pewnością, po tym jak wstanie i zacznie iść w jej kierunku jak napastnik: „Misliš da se umire polagano uz muziku kao na filmu? Kurac. Držiš frendu rebra da mu ne ispadnu iz trbuha, on se dere a ti moliš Boga da umre. Ne zbog njega, zbog sebe” („Myślisz, że się umiera powoli przy muzyce jak w filmie? Chuj. Trzymasz przyjacielowi żebra, aby mu nie wypadły z brzucha, on się drze, a ty modlisz się do Boga, aby umarł. Nie ze względu na niego, ale na siebie”). Następnie odwróci się, skieruje do drzwi wyjściowych, zatrzyma i wciąż w stanie podwyższonych emocji, jednak nie krzycząc, dopowie: „Što ti misliš, što će bit sa svima nama? Mi smo svjedoci... Koji kurac, tko nas treba? Treba nas sve pobijati. I nas, i žene, i djecu i onu malu i svjedoke u garaži, sve. Čemu mi služimo?” („Jak myślisz, co będzie z nami wszystkimi? Jesteśmy świadkami... Co do cholery, kto nas potrzebuje? Trzeba nas wszystkich pozabijać. I nas, i kobiety, i dzieci, i tę małą, i świadków w garażu, wszystkich. Jakiej sprawie służymy?”). Ta sytuacja graniczna doprowadzi go do momentu doświadczenia życia bez złudzeń, widzenia go w całej złożoności sytuacji nie tylko swojej, kolegów, ale i chorwackiego społeczeństwa, uwikłanego w patetyczne nacjonalistyczne narracje, niemające

przełożenia na realia funkcjonowania konkretnych ludzi. Umożliwi mu też doświadczenie wzniosłości, będącej pochodną chwilowego poczucia wolności, tj. sprostania ideałowi godnego życia. Wypowiedziawszy te słowa, Barić wyjdzie z lokalu, ale po komunikacie kolegi, że ten jest gotowy zabić dziewczynkę, wróci do pomieszczenia, stanie naprzeciwko kobiety, włoży w usta granat i wysadzi się w powietrze. „Dla tego, kto egzystuje w sytuacji granicznej, śmierć nie jest ani bliska, ani obca, ani wroga, ani przyjazna” – można by powtórzyć w tym kontekście za Jaspersem (1978, 203).

Przekroczenie granicy śmierci jako manifest polityczny

W osadzonej w egzystencjalizmie myśli Jaspersa samobójstwo jako sposób wyjścia z patowej sytuacji granicznej nie jest rozwiązaniem pożądanym, albowiem definitywnie odbiera jednostce możliwość życia „właściwego”. Jaspers pisze nawet:

Kiedy w obliczu śmierci nie potrafię znaleźć już nic ważnego, oddaję się nihilistycznemu zwątpieniu – jest to jakby zagubienie egzystencji; śmierć nie jest już sytuacją graniczną, kiedy jest tylko przemożnym nieszczęściem i obiektywnym zniszczeniem. Egzystencja śpi niejako w obliczu śmierci, ponieważ śmierć nie służy do rozbudzenia możliwości głębi egzystencji, lecz do uczynienia wszelkiego bezsensownym (Jaspers, 1978, 202–203).

Paradoksalnie, choć biologiczny wymiar bytowania zostaje wygaszony i Barić traci szansę na pełnię egzystencji, śmierć bohatera nie jest pozbawiana sensu w planie społecznym. Interesujące będzie w tym kontekście sięgnięcie po dwie kategorie obecne w refleksji brytyjskiej socjolożki, Tiffany Page, tj. *slow violence* oraz *weaponization of life* (tę drugą Page przejmuje od Banu Bargu). Pierwsza z nich związana jest z doświadczeniem przez jednostki długotrwałej, systematycznej biopolitycznej opresji, wszelkich form wolno postępującej degradacji, która czyni z nich podmioty bardziej podatne na zranienie. Druga, tłumaczona jako „uzbrajanie życia”, dotyczy form politycznego działania, kiedy

jednostki stale poddawane psychicznej czy fizycznej udręce, wykorzystują swoje ciała jako narzędzia oporu wobec władzy⁸ (Page, 2016).

Jeśli wziąć pod uwagę to, co pisze Tiffany Page, podkreślając niespektakularny charakter form wolno postępującej degradacji oraz fakt, który wskazuje badaczka w odniesieniu do mieszkańców obozów detencyjnych, że chodzi „zaledwie” o życie w warunkach permanentnej niepewności rozciągającej się w czasie, to oczywiste staje się, iż sytuacja Baricia, bytującego w warunkach wojny, jest analogiczna. O zmęczeniu bohatera stanem trwania w niepewności świadczą choćby pojedyncze „wojenne” retrospekcje, które pojawiają się w trakcie filmu, ukazujące nieszczególnie heroiczny aspekt zachowań Chorwatów. Przywołanie ich jest uzasadnieniem dla konkluzji wynikającej z wygłoszonego przez mężczyznę monologu, jedynego momentu mentalnego obnażenia Baricia, a jednocześnie zasadniczej wskazówki do zrozumienia motywów postępowania. Warty podkreślenia pozostaje fakt, że bohater, rozpoznając aksjologiczne piętno swojego przewinienia, dostrzega ponadjednostkowy wymiar zdarzeń, w których w trakcie wojny uczestniczy naród chorwacki. Wyraża poczucie, że są zbędni, że nikt nie powinien być posiadaczem wiedzy, która stała się ich udziałem, ani doświadczeń, które nabyli, a w kontekście których wydawałoby się uniwersalna zasada „nie zabijaj”, przestała obowiązywać. Dobitnie pisze o takim aspekcie poczucia winy Leszek Kołakowski:

Nie jest ona aktem intelektualnym, ale aktem, w którym kwestionuje się własny status w porządku kosmicznym (...); nie jest to strach przed odwetem, lecz poczucie grozy w obliczu własnego czynu, który zakłócił

8 Sama Bargu wyjaśnia: „By the weaponization of life, I refer to the tactic of resorting to corporeal and existential practices of struggle, based on the technique of self-destruction, in order to make a political statement or advance political goals. I coin the term human weapons to designate the actors who forge their lives into weapons of political struggle by a resort to self-destructive techniques”. [„Przez pojęcie uzbrojenia życia odnoszę się do taktyki uciekania się do cielesnych i egzystencjalnych praktyk walki, opartych na technice samozniszczenia, w celu wygłoszenia oświadczenia politycznego lub osiągnięcia celów politycznych. Ukułam termin broń ludzka, aby określić aktorów, którzy przekuwają swoje życie w broń walki politycznej, uciekając się do technik autodestrukcyjnych”] (Bargu, 2014, 14).

harmonię świata, lęk płynący z naruszenia nie prawa, lecz tabu. Nie tylko ja zagrożony jestem przez okropność mego czynu, zagrożona jest całość wszechświata, który pogrąża się jakby w chaosie i niepewności (Kołakowski, 1988, 210).

Element metafizyczny, nie tyle nawet związany z porządkiem kosmicznym świata, ile bardziej dotyczący po prostu sensu istnienia, pojawia się nie tylko w kontekście doznawanego poczucia winy, ale jest też wpisany, zdaniem Banu Bargu, w interwencje mające charakter autodestrukcyjny, w których dochodzi do wykorzystania ciała w celu wygłoszenia politycznego oświadczenia. Zasygnalizowane tutaj myśli można odnieść do bohatera filmu. Jego samobójstwo, choć nie wydaje się świadomym i intencjonalnym przejawem walki politycznej (na takich przypadkach koncentruje się Bargu), nie jest jednak pozbawione wymiaru politycznego⁹. Sam opisany akt – publiczna detonacja bomby przy wykorzystaniu własnego ciała – jest wyrazem odmowy chęci życia w warunkach sprzecznych z własnymi przekonaniem. Jest to wołanie o godny byt i jednocześnie uznanie niemożności realizacji tego postulatu w warunkach pełnej paradoksów egzystencji wojennej. Na odczytanie rozpaczliwego czynu jako formy oporu pozwala także performatywny charakter aktu, jego widowiskowość. Włożenie sobie w usta granatu w publicznym miejscu przed świadkami, skutkujące wybuchem także części budynku, w którym rzecz się dzieje, nie jest działaniem „wsobnym”, pojawia się tu

9 Najbardziej radykalny gest oporu o charakterze autodestrukcyjnym dokonany przez Chorwata to przypadek Slobodana Praljaka, który popełnił samobójstwo 29 listopada 2017 r. w Hadze, wypijając roztwór cyjanku potasu, tuż po tym jak sędzia Międzynarodowego Trybunału Karnego dla byłej Jugosławii odczytał wyrok skazujący go za zbrodnie przeciwko ludzkości, naruszenie prawa i zwyczajów wojny oraz poważne naruszenie konwencji genewskich, utrzymujący wyrok wydany cztery lata wcześniej. Ewa Wróblewska-Trochimiuk pisze w tym kontekście: „Ten gest to akt oporu najwyższego stopnia, radykalny i nieodwracalny. Generał wybrał śmierć na własnych warunkach, w jego przekonaniu bez etykiety zbrodniarza wojennego (...). Praljak uczynił ze swojego gestu polityczne widowisko. Dzięki temu jego czyn zyskał większe audytorium, oddźwięk, a tym samym znaczenie i możliwość przeniknięcia do chorwackiej historii (i tutejszego uniwersum obrazowego). (...) Praljak stał się obrazem niezgody na inną interpretację wojny w latach 1991–1995” (Wróblewska-Trochimiuk, 2024, 96–97).

element radykalnej ekspresywności. Barić chce, aby jego głos był słyszalny, chce zapobiec śmierci dziecka, chce ukarania chorwackich zabójców serbskiej ofiary, chce przywrócenia dawnego porządku świata, a jednocześnie pragnie zgłosić protest wobec polityki państwa, które pozwala na powolne wyniszczanie swoich obywateli, uzasadniając je podniosłymi hasłami obrony ojczyzny. Wspomina z rozgoryczeniem – nie umiera się przy dźwiękach muzyki jak w filmie.

Paradoksalnie ten akt uprzedmiotowienia ciała, użycia go jako narzędzia sygnalizującego określone treści, jest też przejawem przemiany jednostki „skolonizowanej” w wolnego człowieka po prostu, w podmiot moralny, nawet jeśli to tylko oznaka „oporu słabych”, o którą upominał się swego czasu Václav Havel w słynnym esej *Siła bezsilnych*¹⁰. Bohater filmu Brešana jawi się tutaj jako *alter ego* przywoływanej przez Havla postaci kierownika sklepu, który pewnego dnia wyłamuje się z realizacji niepisanego obowiązku wystawienia tabliczki z napisem „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!”, a tym samym przestaje akceptować pozornie jedyny i wszechogarniający porządek (Havel, 2011). Analogicznie głos pojedynczego przerażonego i doprowadzonego do skrajności człowieka obnaża iluzoryczność skrupulatnie budowanej przez rządzących rzeczywistości¹¹. Barić swoim występkiem nie tylko zdradza sprawców

10 Odwołuję się do eseju Havla i jego idei „słabego oporu”, traktując ją jako nośną metaforę sytuacji, w których głos sprzeciwu jest aktem powiązaniem z daniem świadectwa prawdzie moralnej, najczęściej jednak niemającym natychmiastowego przełożenia na rzeczywistość. Niemniej dostrzegam kontrowersyjność tego zabiegu, choćby ze względu na to, że wzorem dla Czecha byli dysydenci, którymi nie kierowała desperacja prowadząca do skrajnych gestów (jak w przypadku bohatera *Świadków*), lecz cierpliwość.

11 Przejawów oporu, zdradzających wątpliwą zasadność prowadzenia walki w latach 90., było więcej. Podobnego aktu dokonał np. jugosłowiański admirał, dowódca 5. sektora wojskowo-morskiego (Pula), Czarnogórzec Vladimir Barović. Biorąc udział w rozmowach dotyczących wycofania wojsk jugosłowiańskich z Puli, miał powiedzieć: „Ovdje neće biti razaranja dok sam ja komandant, a ako ipak budem prisiljen narediti razaranja Pule i Istre, mene tada više neće biti” („Dopóki jestem dowódcą, tutaj nie będzie siania zniszczenia, a jeśli zostanę zmuszony wydać rozkaz zniszczenia Puli i Istrii, to mnie już nie będzie”). Objąwszy przypisaną mu funkcję we wrześniu 1991 r., tuż po przybyciu na Vis, gdzie znajdowała się siedziba jego jednostki, strzelił sobie w skroń. W pożegnalnym liście zaznaczył, że działania zbrojne JNA przeciwko Chorwacji godzą w honor Czarnogórców (Kajosević, 2022).

czynu, ale też uderza w przedstawicieli skorumpowanych, jak ukazano w filmie, władz, którzy skrzętnie pomagają zataić chorwackie zbrodnie, sugerując, że to nie czas na tego typu rozliczenia. Czołowym przedstawicielem tej grupy staje się doktor Matić, wuj Joška i Kreša, przedstawiciel lokalnej władzy, który wspierając siostrę i jej synów, „przekonuje” detektywa prowadzącego śledztwo w sprawie zabójstwa Serba (a *de facto* go przekupuje, oferując natychmiastową operację w miejskim szpitalu ciężko chorej żony), że z dochodzenia należy zrezygnować, nie szukać winnych wśród Chorwatów w okresie tak trudnym dla całego narodu, a już tym bardziej nie szukać ich w jednostce, która walczy na froncie w obronie ojczyzny. Niezależność obywateli jest więc ograniczana, a władza uzurpuje sobie prawo do zarządzania dobrobytem i procesami życiowymi jednostek, mając na względzie własne cele polityczne. Totalitacyjne działania rządzących umniejszają lub wręcz niwelują możliwości oporu, przez co uwidocznione zostają asymetryczne warunki funkcjonowania w państwie różnych podmiotów.

Uwydatniony zostaje jednak także proces zinternalizowania światopoglądu aparatu partyjnego. Odpryski myślenia lokalnego możnowładcy słyszalne są przecież „na ulicy”, choćby w głosach Chorwatów – sąsiadów, którzy wspominają śledczemu o bohaterskiej śmierci ojca rodziny na froncie i wypowiedzianych niemalże jednym tchem niecnym interesach zabitego Serba. Jasne jest, że wśród opinii publicznej, ofiarę określa się mianem „nic niewartej szumowiny” i nieszczególnie żałuje się jej śmierci. Okolica przemawia zatem (jak w eseju Havla) jednym głosem, ale wystarczy, że nikomu nieznanemu Barić oraz dziennikarka Lidija myślą inaczej i iluzja spójności skonstruowanego świata pryska. W tym sensie Barić jawi się jako bohater pozytywny, jego postawa jest zapowiedzią potrzeby prowadzenia nowej polityki o charakterze ponadnarodowym i humanistycznym podejściu względem każdej jednostki. Przy okazji przejawia się tu niejako idea Havla dotycząca mechanizmów budowania opozycji:

Początkowo nie jest to w ogóle konfrontacja na płaszczyźnie siły realnej, zinstytucjonalizowanej i wymiernej, opartej na takich czy innych instrumentach bezpośredniego działania. Dokonuje się ona gdzie indziej: na płaszczyźnie ludzkiej świadomości i sumienia, na płaszczyźnie egzystencjalnej (Havel, 2011, 106).

W tym kontekście jasne jest, że sięgnięcie w opisie czynu Baricia po kategorię „uzbrajania życia” Banu Bargu ma przede wszystkim sens w jej „miękkim” wariacie, który wskazuje Amerykanka. Nie chodziłoby tutaj o postrzeganie aktu Chorwata jako celowego instrumentu politycznego, raczej jako niezamierzonej formy ekspresji politycznej, której sceniczna widowiskowość oraz gwałtowność uwydatniają w sposób surowy i bezwzględny ideologiczny efekt działania jednostki.

Granice widzialności – granice wolności

W filmie *Świadkowie* wojna jest zatem ukazana jako doświadczenie wtłaczające jednostki w szereg sytuacji granicznych rozumianych w kategoriach Jaspersowskiej filozofii egzystencji – przede wszystkim zaś w poczucie winy indywidualnej i rozpoznanie winy zbiorowej (samych zabójców, ale i społeczeństwa jako takiego). Niemniej wiąże się też z wystawianiem ludzi na śmierć ich bliskich, ale i na sytuacje zadawania jej. Ta ostatnia kwestia – zadawanie śmierci niewinnym – zostaje wskazana przez Brešana jako odpowiedź na pytanie wywołane na początku tego artykułu słowami Promieńskiej o „punkt krytyczny granicy naruszeń”. Samą śmierć w kontekście analizowanego dzieła (wychodząc jednak poza filozofię Jaspersa) można odczytać jako swoistą granicę, powiązaną z przekształceniem egzystencji jednostkowej, biologicznej w polityczny manifest, który jest wołaniem o przywrócenie stabilnych granic porządku etycznego.

Jednocześnie można film Brešana potraktować w duchu myśli Jacques’a Rancière’a (2010, 37–40) jako poszerzający granice widzialności w chorwackim świecie przełomu XX i XXI wieków, a samego Baricia jako swoiste *alter ego* reżysera. Jako tę postać, w której usta wkłada swoje przemyślenia na temat lokalnych realiów. Najbardziej znaczącym w tym kontekście zdaniem o charakterze autoreferencyjnym, które wypowiada reżyser bohater, jest przytoczona już tutaj sentencja o tym, że nie umiera się przy dźwiękach muzyki jak w filmie. Odczytuję tę wypowiedź jako odautorski ironiczny komentarz do „poetyki” filmów samowiktymizacyjnych, jak je określa Jurica Pavičić, ukazujących wojnę w kategoriach słusznego ofiarstwa i posługujących się estetyką wzniosłości, a nawet

patosem¹². Dezaprobatę dla tego typu obrazowania w filmowych reprezentacjach wojny można odnaleźć w pierwszym „wojennym” filmie reżysera, komedii – *Jak rozpoczęła się wojna na mojej wyspie (Kako je počeo rat na mom otoku)* z 1996 r., w którym zaproponował nową formułę gatunkową dla tego typu problematyki¹³. O kolejnym przekroczeniu granicy można pisać w kontekście omawianego tutaj filmu *Świadkowie*, który wprowadza w pole treści nowe fakty, niewygodne dla narodu ofiary, tj. kwestię chorwackich zbrodni wojennych i moralnych konsekwencji popełnionych czynów¹⁴. Brešan najdobitniej komentuje swoje dokonania, pisząc:

Ali o zrelosti društva govori činjenica da je [film – A.B.] snimljen. To da je društvo reagiralo tako kao što je reagiralo, to je drugi problem. Ali to znači da je taj film pomaknuo neke granice. (...) Jer pred svakog autora postavlja se ključno pitanje: u kojim granicama slobode vi igrate? U granicama slobode koje su već ostvarene ili ste odlučili malo pomaknuti granice slobode i igrati u nekim malo većim granicama? Ako ste pomaknuli granice milimetar, to je lijepo. Ako ste pomakli granicu slobode metar – fantastično. (...) Ja smatram da je to na određen način i moja obveza kao filmskog autora. Znači pomaknuti granice slobode u igranom filmu. Ili u političkom smislu ili u umjetničkom smislu, u smislu forme. Ja tako vidim zadaću umjetnika („Ale fakt, že [film – A.B.] zостао

12 Najczęściej przywoływane przykłady filmów samowizktyimizacyjnych to pierwsza tego typu produkcja, wyjątkowo słaby film *Czas na... (Vrijeme za...)*, 1993) Oji Kodar. Za „ukoronowanie” modelu uznaje się film *Bogurodzica (Bogorodica)*, 1999) w reżyserii Nevena Hitreca, warsztatowo bardzo dobry (Pavičić, 2011, 108–136).

13 Nikica Gilić zauważa, że komedia Brešana została doceniona przez publiczność za wprowadzenie radykalnej zmiany w sposobie reprezentacji wojny nie tylko w odniesieniu do pola filmowego (Gilić, 2014, 14).

14 Nowej tematyce towarzyszy także inny sposób obrazowania. Film Brešana rozgrywa się w ciemnym i skąpanym w deszczu mieście (Karlovac), a posępna scenografia typowa dla estetyki filmów *noir* koresponduje z wprowadzoną do utworu aurą tajemnicy cechującą psychikę człowieka uwikłanego w zbrodnię, sprzyjając uwydatnieniu problemu traumy wynikającej z doświadczeń granicznych. Na wytworzenie specyficznej aury psychologicznej tajemniczości wpływa także polifoniczna konwencja narracyjna – wydarzenia prezentowane są trzykrotnie z perspektywy różnych postaci. Dijana Jelača pisze w tym kontekście o „nawrotach traumatycznej pamięci poprzez dyslokację i powtórzenie” (Jelača, 2016, 222).

nakręcony, świadczy o dojrzałości społeczeństwa. Innym problemem jest fakt, że społeczeństwo zareagowało tak, jak zareagowało. Ale to oznacza, że film przekroczył pewne granice. (...) Bo każdy autor staje przed kluczowym pytaniem: w jakich granicach wolności grasz? W granicach wolności, które już osiągnięto, czy też zdecydowałeś się przesunąć nieco granice wolności i grać w nieco większych? Jeśli przesunąłeś granice o milimetr, to miło. Gdybyś przesunął granicę wolności o metr – fantastycznie. (...) Myślę, że to w pewnym sensie także mój obowiązek jako filmowca. Oznacza to przesuwanie granic wolności w filmie fabularnym. Albo w sensie politycznym, albo w sensie artystycznym, jeśli chodzi o formę. Tak widzę zadanie artysty”) (Šošić, 2009).

Jego słowa korespondują z myślą Rancière’a o politycznym charakterze sztuki jako tej, której zasadniczym zadaniem jest konfigurowanie jej własnej przestrzeni i czynienie widocznym tego, co dotychczas nie miało prawa być widzialne (Rancière, 2010, 37). Film Brešana należy zatem odczytywać także jako dzieło o dużym potencjalnie emancypacyjnym, redefiniujące granice wolności chorwackich obywateli w epoce posttułmanowskiej.

Bibliografia

- Bargu, B. (2014). *Starve and immolate. The politics of human weapons*. New York: Columbia University Press.
- Butković, D. (2004). *Hladnokrvno ubojstvo*. „Jutarnji list”, 24.04.2004. <https://tinyurl.com/568h65s2>. 10.12.2024.
- Downing, L., Saxton, L. (2010). *Film and Ethics. Foreclosed Encounters*. London, New York: Routledge.
- Gilić, N. (2014). *Promjene u prikazu rata u novijem hrvatskom igranom filmu – stil, umjetnost, ideologija*. W: *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia*. Red. R. Hansen-Kokoruš. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, s. 11–31.
- Grabowski, M. (2001). *Krajobraz winy. Próba analizy fenomenologicznej*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Havel, V. (2011). *Siła bezsilnych*. W: V. Havel, *Siła bezsilnych i inne eseje*. Wyb. i oprac. A.S. Jagodziński. Warszawa: Agora, s. 87–158.
- Jaspers, K. (1978). *Sytuacje graniczne*. Przeł. M. Skwieciński. W: R. Rudziński. *Jaspers*. Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 186–243.

- Jelača, D. (2016). *Dislocated Screen Memory. Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Kajosević, S. (2022). *Yugoslav Naval Officer Who Refused to Bomb Croatia Honored*. <https://tinyurl.com/yw3cw554>. 13.09.2022.
- Kołąkowski, L. (1988). *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*. Kraków: Znak.
- Komar, Z., Koić, E. (2015). *Samoubojstva hrvatskih branitelja u Zagrebu i Hrvatskoj*. Zagreb: Grad Zagreb, Gradski ured za branitelje. <https://tinyurl.com/wbsvfbu6>. 10.12.2024.
- Kovačević, S. (2007). *Jurica Pavičić: »Sramimo se naše stvarnosti«*. „Hrvatski filmski ljetopis”, nr 50, s. 96–106.
- Page, T. (2016). *Self-immolation and asylum in Australia: 'This is how tired we are'*. <https://tinyurl.com/mpd43cvw>. 10.12.2024.
- Pavičić, J. (2017). *Ovce od gipsa*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.
- Pavičić, J. (2011). *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Piecuch, C. (2007). *Doniosłość egzystencjalna i etyczna doświadczenia sytuacji granicznych w ujęciu Karla Jaspersa*. W: *Etyka wobec sytuacji granicznych*. Red. D. Probuska. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, s. 37–46.
- Promieńska, H. (2007). *O niektórych dylematach naruszania zasad etyki w sytuacjach skrajnych egzystencjalnie*. W: *Etyka wobec sytuacji granicznych*. Red. D. Probuska. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, s. 21–35.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Przekł. i red. S. Corcoran. London: Continuum.
- Šošić, A. (2009). *Film i rat u Hrvatskoj. Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu*. „Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza”, nr 64–65. <https://tinyurl.com/yc2886eb>. 15.09.2022.
- Wróblewska-Trochimuk, E. (2024). *Naszego nie damy. Spory i obrazy polityczne w Chorwacji po roku 2000*. Warszawa: Instytut Sławytyki PAN.

Filmografia

- Brešan, V. (reż.). (2003). *Svjedoci*. Interfilm.
- Brešan, V. (reż.). (1996). *Kako je počeo rat na mom otoku*. Kinematografi Zagreb.
- Hitrec, N. (reż.). (1999). *Bogorodica*. Continental.
- Kodar, O. (reż.). (1993). *Vrijeme za...* Jadran film, RAI TRE, Ellepi film Roma.
- Lerotić, J. (reż.). (2022). *Sigurno mjesto*. Cercamon (AE).
- Sedlar, J. (reż.). (2019). *3069. Oluja* film.

- **ANNA BOGUSKA** – literary and cultural studies scholar, she graduated with a degree in Slavic studies from the University of Warsaw and completed post-graduate studies in film studies at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She obtained her PhD in Humanities from the University of Warsaw. Currently she is an assistant professor at the Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences. Authoress of the book *Życie na wyspach. Chorwacka współczesna proza insularna* [*Life on the Islands: Contemporary Croatian Insular Fiction*] (2020). Recently, she has been working on a book on the category of fear in Croatian films made after 1990.