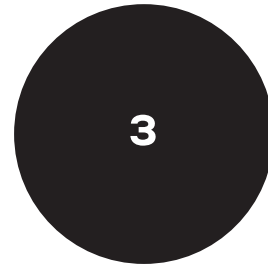




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

**tytuł:**

*Podwójne wiązanie*

**autor / autorzy:**

Justyna Lipko-Konieczna

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/91/146/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

Justyna Lipko-Konieczna

## **Podwójne wiązanie**

Film otwiera jedna z najbardziej ikonicznych scen w polskiej historii: na czarno-białym tle skupiona, pełna powagi twarz Wojciecha Jaruzelskiego, ogłaszającego wprowadzenie stanu wojennego. Generał, w wojskowym mundurze, z dziesiątkami odznaczeń na piersi, odczytuje żałobnym tonem tekst przemówienia. Biała kartka w jego dłoniach współgra z bielą orła na sztandarze umieszczonym po lewej stronie, za plecami przywódcy. Plamy bieli wybijają się z posępnie szarej, przygnębiającej scenografii otoczenia. To, co oczom odbiorcy ukazuje się jako czysta karta, ma jednak swój rewers, gęstą w znaczenia, brzemioną w skutki treść, przekazywaną żołnierskim tonem.

Obywatele i obywatelki Rzeczypospolitej Ludowej, zwracam się dziś do was jako żołnierz i jako szef rządu polskiego, zwracam się do was w sprawach wagi najwyższej. Ojczyzna nasza znalazła się nad przepaścią. Dorobek wielu pokoleń, wzniesiony z popiołów polski dom, ulega ruinie. Struktury państwa przestają działać. Gasnącej gospodarce zadawane są codziennie nowe ciosy. Warunki życia przytłaczają ludzi coraz większym ciężarem. Atmosfera niekończących się konfliktów, nieporozumień, nienawiści sieje spustoszenie psychiczne, kaleczy tradycje tolerancji. Strajki, gotowość strajkowa, akcje protestacyjne stały się normą. Padają wezwania do fizycznej rozprawy z czerwonymi, z ludźmi o odmiennych poglądach. Mnożą się wypadki terroru, pogroźek i samosądów moralnych, a także bezpośredniej przemocy. Naród osiągnął granice wytrzymałości psychicznej. Wielu ludzi ogarnia rozpacz. Obywatelki i obywatele, wielki jest ciężar odpowiedzialności jaki spada na mnie w tym dramatycznym momencie polskiej historii. Obowiązkiem moim jest wziąć tę odpowiedzialność. Chodzi o przyszłość Polski, o którą moje pokolenie walczyło na wszystkich frontach wojny i której oddało najlepsze lata swego życia. Ogłaszam, że w dniu dzisiejszym ukonstytuowała się Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego. Rada Państwa w zgodzie z postanowieniami konstytucji wprowadziła dziś o północy stan wojenny na terenie

całego kraju.

Padają kolejne zdania. Jedno od drugiego oddzielone pauzą, tak, by ich sens w pełni dotarł do odbiorców. Ta scena, znana także w kolorze, jest tu wykadrowana – postać generała widziana z bliska staje się bardziej ludzka. W trakcie przemówienia kamera odjeżdża, znajdujemy się we wnętrzu mieszkania, przemówienie okazuje się transmisją telewizyjną, oglądaną przez zgromadzoną przed ekranem rodzinę. Pełne smutku i przejęcia twarze widzów chłoną w skupieniu każde słowo.

Cięcie. Na ekranie pojawia się przyklejony do ulicznego muru tekst: „Obwieszczenie o wprowadzeniu stanu wojennego ze względu na bezpieczeństwo państwa”. Cięcie. Na szarej tablicy ogłoszeniowej pojawia się kartka papieru, a na niej orzeł na tle polskiej flagi. Z boku napis: Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego. Z offu słychać głos narratora:



Tak oto żywioł wytraca gwałtownie pęd. Wszedł w życie stan wojenny. Dyspozycja konstytucyjnych środków nadzwyczajnych znajduje się w rękach Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. [...] W ciągu jednej nocy wojsko wyhamowało oszalałą galopadę zdarzeń. Konfrontacji nie będzie. Kontrrewolucja nie przejdzie. Chaos bliski samounicestwienia ustąpił stanowi pełnemu surowości, ale i spokoju. Przyszedł czas na opamiętanie. Później powiedzą: ten stan wojenny zapobiegł wojnie.

Kolejnym słowom narratora towarzyszą serie obrazów: oddziały żołnierzy wprowadzają blokady uliczne, oddziały żołnierzy grzeją się przy koksownikach, oddziały żołnierzy legitymują przejezdnych, kierują ruchem i patrolują ulice miast. Stan spokoju i opanowania emanuje z twarzy służb mundurowych; wyprostowane sylwetki mężczyzn wypełniają kadr po kadrze, uspokajający ton narratora zapewnia, że najgorsze państwo ma już za sobą.

W propagandowym obrazie dokumentalnym *Aby nie spłonął nasz dom* Mariana Duszyńskiego z 1982 roku o wydarzeniach poprzedzających wprowadzenie stanu wojennego będzie się mówić jak o kolejnych aktach i odsłonach dramatu, w którym opozycja zdejmie maski i ujawni swoje faktyczne motywacje – dążenie do przewrotu, przejęcia władzy drogą kontrrewolucji. Pierwsza scena definiuje odbiorców filmu:

opowieść toczy się w każdym polskim domu, dotyczy każdej polskiej rodziny.

### Retoryka nieuchronności

Po słowach generała ogłaszającego wprowadzenie stanu wojennego w filmie pojawia się głos narratora – to on będzie odtąd przedstawiał racje, wskazywał fakty, formułował wnioski. Jest instancją nadrzędną, posiada wiedzę o zdarzeniach. W porządku chronologii, ewokującej nieuchronność historii, wymieni kolejne działania „Solidarności”, mające w zamierzeniu doprowadzić do krwawej rozprawy buntowników z państwem. Widowisko, o którym opowie obywatelom i obywatelkom, okaże się dokładnie zaplanowanym i wyreżyserowanym przewrotem powstrzymanym w ostatnim momencie. Następujące po sobie działania opozycji, ukazywane w filmie ujęcie po ujęciu, miały prowadzić do paraliżu polskiej państwowości w każdej dziedzinie: gospodarki, przemysłu, komunikacji, administracji, w końcu w każdym aspekcie życia codziennego, uniemożliwiając funkcjonowanie państwu i jego obywatelom. Buntownicy chcieli usunięcia partii i przejęcia rządów.



Film jest w całości montażem różnych fragmentów wizualnych. To zbiór obrazów podporządkowanych narracji prowadzonej przez utrzymujący się w stałym rejestrze głos narratora. W nim materializuje się głos racji stanu, głos państwa znajdującego się u swego kresu, ostatkiem sił przemawiający do zgromadzonych przed szklanym ekranem. Montaż obrazów tworzy narrację historyczną operującą pozorną różnicą, zderzeniem. W rzeczywistości do zderzenia sensów i racji nie może dojść, gdyż mowa przeciwnika jest mową zależną, mową cytowaną, niezbędną jednak, by wywołać w odbiorcy wrażenie konfliktu, osiągnąć dynamikę nieuchronności, która może przerodzić się w działanie. Kolejne obrazy z kronik filmowych, wiadomości telewizyjnych, gazet, audycji radiowych, serwisów zagranicznych to pokazywane społeczeństwu dowody w sprawie, tak jasne, że nie sposób odwrócić wzroku, pozostać ślepym na rzeczywiste intencje wroga... Dzięki działaniom podjętym przez państwo udaje się jednak uniknąć jeszcze jednej z narodowych tragedii, wszechobecnej niemal na kartach polskiej historii. Szesnaście miesięcy chaosu, które zachwiały państwem w posadach, odchodzi w zapomnienie. Dla milionów Polaków to jak „przebudzenie się bez bólu po długim cierpieniu”.

Po płynnych sekwencjach pokazujących życie polskich miast, powracające do normy pod czujnym okiem wojska, pojawiają się pierwsze obrazy przeciwnika: wśród ulicznych manifestacji, na tle zabarykadowanych hut, w tłumie ogłaszającym strajk. Na ekranie wyświetla się po raz pierwszy mapa Polski: ruchome symbole graficzne symulujące ruchy obcych wojsk podprogowo informują o zbliżającym się niebezpieczeństwie. Po chwili okazuje się, że symbole te przedstawiają dynamikę rozchodzenia się fal dźwiękowych: kraj znajduje się na stałym nasłuchu i na celowniku wroga. Następują ujęcia ze studia Polskiej Rozgłośni Wolna Europa, ze sztabu NATO, pojawiają się okładki zagranicznych gazet z wizerunkami przywódców zachodnich państw: Ronalda Reagana, Helmuta Schmidta, Margaret Thatcher, Francois Mitteranda krytykujących decyzje polskich władz. Fragment nagrania obrad Bundestagu, gdzie podejmuje się decyzje w polskiej sprawie zgodnie z zasadą: „o nas, bez nas” jest zderzony z fragmentem orędzia Ronalda Reagana, wprowadzającego restrykcje mające ukarać „nieposłusznych Polaków”. Karre Willoch, Giovanni Spadolini i sojusznicy USA: „prawie radzę Polakom, żeby przeszli na pozycje tego upiornego romantyzmu, który szuka plonu i chwały na popieliskach cmentarza”. Narrator komentuje kolejne dowody fałszywych ideologii, które wprowadzają w błąd solidaryzujące się z Polską zachodnie społeczeństwa. Następuje sekwencja zdjęć z demonstracji, wieców i pochodów przeciw wprowadzeniu stanu wojennego, odbywających się w dziesiątkach zagranicznych miast. Niebezpieczeństwo stanowią także zagraniczne rozgłosnie: Głos Ameryki, BBC, RFI, które nawołują do sabotażu i powstania. Ta plejada twarzy, wizerunków obcej władzy, oznacza realną groźbę; zachodni świat stawia ultimatum, zagraża polskiej suwerenności.

Zbliżenia na nagłówki polskiej prasy mają pokazać pertraktacje z opozycją, które władza podejmowała, by nie dopuścić do starcia: „Konflikt żyrdowski zbliża się do rozwiązania”, „Potrzebny jest rozpaczliwie spokój społeczny”, „Z inicjatywy rządu dochodzi do spotkania, które budzi nadzieje społeczeństwa”. Zbliżenie na zaciętą twarz Lecha Wałęsy zderzone ze zdjęciem Józefa Glempa i Wojciecha Jaruzelskiego, siedzących naprzeciw siebie w przyjaznej atmosferze, opatrzone nagłówkiem: „Sytuacja stopniowo się wyjaśnia”. Taką próbą porozumienia jest spotkanie władzy z przywódcami „Solidarności”, podczas którego rząd wysuwa projekt utworzenia Rady Porozumienia Narodowego: „Bezprecedensowe spotkanie po 16 miesiącach kryzysu. [...] Liderzy „Solidarności” mówią tak, ale swą zgodę

obłożą warunkami, które w grze znaczą „nie”, „nie, którego wprost już powiedzieć nie wolno”. Celem opozycji jest atakowanie państwa, rozpętuje więc atak na wiarygodność mediów. Listopadowy strajk powszechny studentów to przykład bezwzględności KOR-u i KPN-u, „sztabowych speców od poruszania ludzkich gromad”, którzy wiedzą, że młodzież nie zmienia ustroju, ale jest niezastąpiona w roli detonatora i szarńcowych kamieni: „czyżby więc zaczęło się odliczanie”, narrator dramatycznie zawiesza głos. Państwo nie poddaje się jednak i nadal szuka sposobów mediacji, łagodzenia konfliktu.

Nagłówki gazet informują o determinacji, z jaką rząd przystępuje do rozładowywania napięć społecznych. Przychodzi tragiczna jesień, narasta fala strajków. Na planszy przedstawiającej mapę Polski pojawiają się kolejne ogniska zapalne, obraz zmienia się dynamicznie, protesty stają się nawykiem, niszczącym i deprawującym, jak w przypadku strajku lubelskich nauczycieli, którzy „do własnego szaleństwa wciągają uczniów”. Buntują się więźniowie. Tymczasem regiony „Solidarności” współzawodniczą z sobą w akcjach, przekraczają kolejne granice, wchodzą na teren przemysłu obronnego. Na ekranie pojawiają się dziesiątki fabryk, w których wstrzymano prace.



Władza jeszcze ostrzega, choć sytuacja wydaje się coraz bardziej dramatyczna. „Trzeciego grudnia w Radomiu wodzowie zdejmują maski”. Rozpoczyna się I akt dramatu. Zdjęcie Lecha Wałęsy, rozpartego na kanapie w wyzywająco nonszalanckiej pozie, zderzone z nagraniem wystąpienia:

Od 70 roku nie wierzę nikomu w tym systemie. Nie wierzę nikomu, kto sprawuje władzę. [...] Zdajmy sobie sprawę, że my rozkładamy ten system. [...] Od początku było jasne, że walka będzie. Tylko i wyłącznie dobierać środki, żeby społeczeństwo zrozumiało tę walkę. Konfrontacja nieunikniona. [...] Mamy mówić: kochamy was, kochamy socjalizm, partię, oczywiście, że tak, kochamy Związek Radziecki, a przez fakty dokonane robić robotę [...].

### Pozorna dialektyka

Powolne zbliżenie kamery na fotografię twarzy lidera opozycji, do momentu, gdy w kadrze widoczne zostaną już tylko oczy, rodzi wrażenie prześwieclania ukrytych

zamiarów, docierania poprzez oko obiektywu do prawdziwych intencji przeciwnika. Po słowach Lecha Wałęsy rozbrzmiewa głos Grzegorza Palki, mówiącego o strategii faktów dokonanych oraz głos Karola Modzelewskiego przekonującego: „Musimy im jasno powiedzieć, że bój to będzie ich ostatni”. „Konfrontacja nieunikniona”.



„Twórzmy fakty dokonane”. „Bój to będzie ich ostatni” – „to Radom”, podsumowuje narrator. Film operuje obrazami chaotycznego tłumu, blokad, strajków, zza których wyłania się strategiczne działanie, obliczone na wywołanie konfliktu, doprowadzenie do konfrontacji. Retoryka montażu to rozkładanie działań wroga na części pierwsze, unaocznianie składowych elementów, wchodzenie w spór, który najpierw należy skonstruować. Film Duszyńskiego, powstały zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego, w sposób niezwykle wyraźny odsłania mechanizm propagandy oparty na pozornej dialektyce, która w systemie monopartyjnym nie mogła zaistnieć. Natomiast potrzeba użycia mechanizmu dialektycznego jest wyrazem świadomości władzy, że tylko w oparciu o wprowadzenie różnicy (*dia*) do mowy (*logos*), możliwe jest osiągnięcie *ratio*<sup>1</sup>. Cytowanie różnicy w konwencji mowy zależnej zyskuje status prawdy dzięki wpisanej w film retoryce teatralnej, zgodnie z którą opozycjoniści, ukrywając za teatralną maską swoje rzeczywiste intencje, nie mogą mówić samodzielnie, ich mowę trzeba demaskować, rozkładać na części pierwsze. W Gdańsku odbędzie się więc kolejna odsłona spektaklu, zapadnie decyzja, o zakończeniu komedii legalnej opozycji. 17 grudnia ma się rozpocząć nowy akt, wcześniej jednak przychodzi niedziela 13 grudnia. Groźba wojny domowej zostaje zażegnana. Żołnierze i milicjanci wykonają, co do nich należy. Słuszność ich racji oceni historia. Obraz kończy odezwa Wojciecha Jaruzelskiego, przemawiającego z mównicy sejmowej:

Siły zbrojne nie mogły pozostawać bezczynne, gdy zaistniała najwyższa potrzeba. Był to ich wobec ojczyzny twardy obowiązek. W tę ziemię wsiąkała żołnierska krew. I wsiąkał w nią przez lata żołnierski pot. Daje to siłom zbrojnym w spełnianiu tego obowiązku również moc moralnego prawa. Narastające zagrożenie widoczne było gołym okiem. [...] Oskarżam te siły o paraliżowanie władzy, sianie nienawiści, ciągłe łamanie prawa. O terroryzm strajkowy, rujnowanie gospodarki, narażanie sojuszków

i bezpieczeństwa kraju. O nadużywanie zaufania milionów uczciwych ludzi, wciąganych coraz bardziej w niebezpieczny wir. [...] Przed nami przyszłość, lata 80, wiek XXI, musimy za wszelką cenę sprostać wyzwaniu historii. Dla osiągnięcia tego celu potrzebny jest czas i każda para polskich rąk. [...] Wszystkie siły i talenty, jakimi dysponuje nasz naród. Musimy uwierzyć w siebie. Tę polską niemożność trzeba raz wreszcie przełamać do końca.

## Pęknięcie

Z tej pozornie dialektycznej filmowej narracji, narracji ukazującej jak „żywiół wytraca gwałtownie swój pęd”, wyłamuje się jedno ujęcie. Przestrzeń w kadrze sprawia wrażenie odciętej od świata, wyjętej ze strumienia życia, a jednocześnie wszechogarniającej. Monotonny zimowy krajobraz zdaje się wychodzić poza granice ekranu, włączając widza w rozciągające się przed oczami pustkowie. Efekt głębi obrazu zostaje zastąpiony efektem pustki – grudniowe światło odbija się od zaśnieżonych płaskich połaci ziemi. Śnieżnobiałą ramę kadru rozdziera kobiecy krzyk. Pierwszy kontakt z obrazem, szybki jak błysk migawki, wywołujący efekt przewidzenia, obnaża naszą niegotowość na jego przyjęcie. Kobieta ustawiona obok grupy mundurowych, krzyczy przed siebie, w stronę widza. Jej ciało wyrывa się do przodu, tak jak jej głos, chwilami więdnący w gardle od nadmiaru emocji. Chybotliwa postawa kobiety, kontrastująca ze statycznym kadrem, przywodzi na myśl ciało pozbawione oparcia – ośrodka równowagi, który pozwalałby utrzymać pion. To podmiot kobiecy pozbawiony godności, znajdujący się w stanie paroksyzmu na moment przed ostatecznym wyczerpaniem. Jej wezwanie pozostaje bez odpowiedzi, widz ma być świadkiem tego zmagania, zawstydzonym pozbawioną godności ostatecznością.

Kobieta znajduje się w polu widzenia. Ta scena, jedna z ostatnich w filmie, koresponduje z pierwszym kadrem – przemówieniem generała, gdy nie wiadomo jeszcze, że mamy do czynienia z obrazem w obrazie. I tu ruch kamery ujawnia adresata dramatycznego wezwania – choć adresat ten pozostanie niewidoczny, a niewidoczność, do czego jeszcze powrócę, będzie miarą jego nieludzkości. Wezwanie kobiety przeradza się w histeryczny krzyk, a jej ciało zastyga w obraz szaleństwa pod naporem owego nieludzkiego spojrzenia. To ono właśnie wyznacza pole widzenia, w którym znajduje się kobieta.

W kadrze widzimy zabudowania fabryczne, mury kompleksu wtapiają się w zimne



tło pustkowie. Ci, do których kierowany jest dramatyczny apel o zaprzestanie strajku i powrót do pracy, nie pokazują twarzy. W oknach budynków, pogrążonych w martwej ciszy i w bezruchu, nie mający cień ludzkiej postaci, tak jakby życie uległo tam zamrożeniu. Dopiero teraz odsłania się właściwy sens wszechogarniającej martwoty, dla której przeciwwagą może być już jedynie histeryczny paroksyzm, dramatyczny przejaw życia walczącego o przetrwanie.



### Dwa wezwania

Zarówno w apelu generała, powołującego się na sytuację nadzwyczajną – stan wyższej konieczności, jak i w histerycznym apelu kobiety, nawołującej swych kolegów do zaprzestania strajku, pojawia się odwołanie do prawdy historii. To z tej perspektywy, a nie z perspektywy pojedynczego ludzkiego losu, należy pojmować sytuację nadzwyczajną – stan wyjątkowy. O ile jednak apel przywódcy adresowany był do podmiotu zbiorowego, wyobrażonej wspólnoty, której symbolem stała się polska rodzina<sup>2</sup>, o tyle apel kobiety kierowany jest do konkretnych osób, wywoływanych po imieniu, co sprawia, że ich brak odzewu ewokuje „potworne” oblicze. W obu wypadkach mamy też do czynienia z wypowiedzią niezapośredniczoną przez głos narratora, co należy do rzadkich momentów w filmie. Choć sekwencje nie są symetryczne, relacja między nimi wydaje się kluczowa. Mowa przedstawiciela państwa, stawiającego siebie ponad prawem w imię zasady wyższej konieczności, nawiązuje do postawy tyrtejskiej właściwej heroicznej tradycji polskiego Romantyzmu. Szlifowane przez generała w najmniejszych szczegółach przemówienie nawiązuje do retoryki odezw romantycznych, choć jednocześnie zwraca się przeciw tej retoryce. Przemawiający przeciwstawia fantazmatowi ofiary *ratio status* – rację stanu, a zatem czyni cięcie dokładnie w tym miejscu, w którym podmiot romantyczny znajdował uzasadnienie dla swojego jednostkowego cierpienia w wyższym planie zbawienia ojczyzny. Zagrożona realność racji stanu góruje mimo wszystko nad fantazmatem romantycznej ojczyzny wyobrażonej. Nie prosi się tu o rząd dusz, lecz w imię ich bezpieczeństwa, bierze się je w posiadanie; wartość ofiary każdej pojedynczej egzystencji zostaje zastąpiona koniecznością zbiorowego podporządkowania się interesom państwa. Każde jednostkowe odstępstwo wprowadza nieporządek, wprawia lud w niebezpieczne wrzenie, którego skutki mogą być katastrofalne. Chodzi o to podskórne wrzenie –

wewnętrzny puls, który stanowi skądinąd o spójnym charakterze narodowej tożsamości. Władza stoi więc przed dyskursywnym dylematem: z jednej strony powołując się na prawdę historii, umieszcza swe działania w tradycji romantycznej walki o narodowy byt, z drugiej zaś neguje romantyczną gorączkę szaleńców, która stanowi o prawdzie postawy obrońców sprawy narodowej. Konieczność zapewnienia porządku klóci się z mitem romantycznego buntu, a na barkach generała armii i przywódcy państwa spoczywa obowiązek zapewnienia spokoju, uciszenia niepokojów społecznych. Taki wizerunek Wojciecha Jaruzelskiego był konsekwentnie kreowany przez aparat propagandy właściwie już od chwili objęcia przez niego urzędu premiera. „Mówi się o zaufaniu, jakim społeczeństwo darzy premiera Jaruzelskiego, o jego walorach osobistych, energii, uczciwości, oddaniu sprawom ojczyzny. „[...] Wyrażne są starania, by reaktywować stereotyp wojskowego, który działa otwarcie, prostolinijnie, zdecydowanie. Który rozumie potrzeby społeczeństwa i jego dążenie do demokracji, ale dba o porządek”<sup>3</sup>. Ogłoszenie stanu wojennego utrzymane jest w podobnym rejestrze.

Natomiast kobiecy apel należy do zupełnie innego rejestru i kierowany jest do zgoła innego adresata, a ceną tej niebezpiecznej relacji jest historyczne pęknięcie. Kobiece szaleństwo stanowi rewers obecności obcego i rodzi się w jego spojrzeniu, w jego polu widzenia. Obcy zostaje wyłączony z tego, co wspólne, wyrzucony poza porządek symboliczny. Z kolei podmiot kobiecy, ukazywany w polu widzenia obcego, staje się w filmie „ilustracją granicy między władzą semiotyczną a prawem symbolicznym”<sup>4</sup>, unaocznia tym samym odbiorcy przekaz filmowy akt wyłączenia czy też oddzielenia tego, co wstrętne od łańcucha znaczącego. Według Julii Kristevej to, co wstrętne przynależy do porządku semiotycznego i jest wpisane w obszar ciała w przeciwieństwie do tego, co bezcielesne, symboliczne, reprezentujące obszar języka. Aby zrozumieć tę ukazaną w filmie scenę oddzielenia, należy zastanowić się, jaką rolę odegrała w niej płęć ciała, na które rzutowano lęk przed obcym, i kto dokładnie w figurze obcego się mieścił. Pomoże w tym mała dygresja.

### Szpital budowany sercem

W czerwcu 1982 roku podczas spotkania Wojciecha Jaruzelskiego z łódzkimi włókniami, jedną z najsilniejszych i najniebezpieczniejszych z perspektywy władzy kobiecych grup robotniczych, dochodzi do podjęcia decyzji o rozpoczęciu budowy

najbardziej propagandowej i kosztownej inwestycji lat osiemdziesiątych – Szpitala-Pomnika Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi, przyszłego „oczka w głowie” generała. Podczas uroczystości wkopania kamienia węgielnego w marcu 1983 roku Wojciech Jaruzelski przemawiał do polskich kobiet:

Niech ten Pomnik-Szpital będzie świadectwem kontynuowania tradycji, od stuleci przez Matki-Polki wpajanej swym córkom i synom, że wszystko co najlepsze, poświęca codzienny trud, a gdy przyjdzie potrzeba, nie szczędzi nawet krwi i życia. Niech stanie się symbolem walki kobiet polskich o pokój dla swych dzieci, dla swego ojczystego domu. Dla wszystkich ludzi<sup>5</sup>.

Do Szpitala-Pomnika do końca 1985 roku, zatem na trzy lata przed zakończeniem budowy, wpłynęło 3, 733 litrów krwi, „tego cennego daru”<sup>6</sup> przekazywanego przez społeczeństwo do utworzonej przy szpitalu stacji krwiodawstwa, którą powołano do życia z inicjatywy Klubu Honorowych Dawców Krwi PCK przy Kopalni Węgla Brunatnego „Bełchatów”, a jego członkowie jako pierwsi oddali czterysta litrów „bezennego leku”<sup>7</sup>. Budowa Szpitala-Pomnika wymagała także innych ofiar. W materiałach propagandowych dokumentujących dzień po dniu budowę pojawiają się drobniagowe spisy darów przekazywanych przez społeczeństwo. Każdy ofiarowany przedmiot odnotowuje się w pieczołowicie sporządzanym rejestrze, co każe zatrzymać się i w każdej z tych rzeczy dostrzec akt złożenia ofiary, szczególnie rodzaj wota. W rzeczywistości państwa nie stać na tę kosztowną inwestycję. Nasilający się kryzys, odczuwalny w każdym obszarze życia, to rzeczywisty krajobraz heroicznego gestu.

O rozmiarze przedsięwzięcia, a także o kluczowym dla władzy znaczeniu jego powodzenia, świadczy pośpiech prac, który nie przypadkiem odsyła nas do innej symbolicznej budowli. Szpital-Pomnik Matki Polki ma powstać w trybie pięcioletnim, heroizm społecznego czynu ma być gestem powrotu do tradycji socjalizmu, która zmaterializowała się w innym pomniku, Pałacu Kultury i Nauki. Kalendarium budowy szpitala to dosłownie wyścig z czasem. 8 marca 1983 roku, w Dzień Kobiet, Wojciech Jaruzelski na spotkaniu z łodziankami w ZPB im. Obrońców Pokoju informuje o decyzji budowy, 25 maja w tychże zakładach powstaje Rada Obywatelska Budowy Pomnika-Szpitala Centrum Zdrowia Matki Polki. W tym samym czasie ruszają pierwsze prace przy uzbrajaniu terenu, 17 września jest już ukończone szczegółowe opracowanie zagospodarowania terenu, a 21 października Wojciech

Jaruzelski wmurowuje akt erekcyjny. Od tego momentu tempo inwestycji będzie już tylko przyspieszać, a wyliczenia, twarde dane, statystyki, etc. będą kształtować zbiorową wyobraźnię. Na terenie o powierzchni ponad 39 ha powstają „pawilon położniczo-ginekologiczny z 369 łózkami i 220 łózkami noworodków (50.275 m. kw.), pawilon pediatryczny z 483 łózkami (37.599 m kw.), obiekty zaplecza techniczno-gospodarczego (22.872 m kw.), hotel dla pielęgniarek i matek wraz z mieszkaniami służbowymi (9.583 m kw.)". Ogółem zabudowa zajmuje powierzchnię 120.339 m kw. „Tak dużych obiektów służby zdrowia i to o tak specjalistycznym przeznaczeniu nie ma wielu w Europie”<sup>8</sup>, podkreśla pierwszy dyrektor placówki Jan Matczak. Jednak abstrakcyjne dane nie rozbudzają wyobraźni. W materiałach propagandowych dotyczących inwestycji znajdziemy pomocne porównanie: „Suche dane cyfrowe nie mówią wszakże wszystkiego o wielkości Pomnika-Szpitala, bo hektary, metry kwadratowe i tony nie rozbudzają wyobraźni. [...] gdyby obiekty budowlane CZMP połączyć w jeden, zajęłyby one powierzchnię 25 dużych boisk piłkarskich”<sup>9</sup>.

## Medykalizacja kobiecego ciała

Władza podkreśla wielofunkcyjność ośrodka; szpital to nie tylko obszar, lecz dziesiątki nowoczesnie wyposażonych w sprzęt i aparaturę pomocniczą oddziałów, poradni, laboratoriów, pracowni, działów i sekcji. „Kiedy uzupełnimy jeszcze ten obraz (Pomnik-Szpital liczy w swej strukturze organizacyjnej 214 komórek organizacyjnych) o różnorodne obiekty socjalne, mieszkaniowe i gospodarcze – wówczas dopiero można mieć wyobrażenie o prawdziwych rozmiarach Szpitala-Pomnika”<sup>10</sup>. Budowa kompleksu szpitalnego staje się leitmotivem dyskursu publicznego, a jej ukryty przekaz – medykalizacja kobiecego ciała – służy upolitycznieniu momentu narodzin, który tak interesuje państwo. Dlatego też powołuje się w szpitalu dziesiątki oddziałów i poradni: genetyczną, patologii ciąży, planowania rodziny, leczenia niepłodności i wiele innych. W tym niezwykłym miejscu pacjenci – matki i dzieci – mają znaleźć nie tylko opiekę położniczą, ginekologiczną, pediatryczną, chirurgiczną, neurologiczną, ortopedyczną, laryngologiczną, okulistyczną, lecz także traumatologiczną. Władza podkreśla, że Pomnik-Szpital jest owocem fizycznego i umysłowego wysiłku całego narodu. Kreowanie narodowego charakteru inwestycji jest strategią retoryczną właściwą stanowi wyjątkowemu, podczas którego państwo „czyni z narodzin podstawę własnej suwerenności”. W ten sposób nagie życie (*zoe*) zostaje wpisane w „prawno-polityczny porządek państwa narodowego”<sup>11</sup>, miejsce człowieka zajmuje obywatel. Giorgio Agamben, wskazując

na etymologię pojęcia *natio*, które pierwotnie oznaczało „narodziny”, analizuje polityczny mechanizm, który z elementu urodzenia – nagiego ludzkiego życia – czyni podstawę systemów narodowych. „Ukryta w tym mechanizmie fikcja”, pisze Agamben, „polega na tym, że narodziny natychmiast stają się narodem, tak że niemożliwe jest jakiegokolwiek rozróżnienie pomiędzy tymi dwoma momentami. Oznacza to, że prawa przysługują człowiekowi tylko wówczas, gdy jest on znikającym założeniem pojęcia „obywatel”<sup>12</sup>. W rzeczywistości stanu wojennego to absolutne podporządkowanie sobie przez władzę ludzkiego istnienia zyskuje swój właściwy kontekst. Pomnik-Szpital Matki Polki staje się zmaterializowanym symbolem fikcji, o której pisał Agamben, jako „wyraz powszechnej czci dla Matek Polek, służący sprawie patriotycznego wychowania młodych pokoleń, głoszący, że Polska Ludowa jest Matką całego Narodu”, jak mówi akt erekcyjny. Naczelny Architekt budowli, Jan Wyźnikiewicz, odpowiadając na pytanie o architektoniczną koncepcję przedsięwzięcia, mówił tak: „Budynek o takim charakterze z założenia nie może być formą organiczną; toteż przyjąłem zdyscyplinowaną, zamkniętą formę, która przez zastosowanie symetrii i precyzyjnie określonych ram kompozycyjnych bryły tworzyła dodatkowe trudności w fazie projektowej”<sup>13</sup>. Zamknięcie bryły budowli odpowiada w szerszym sensie przeprowadzeniu podziału na wewnątrz i zewnątrz, jest gestem separacji, wyrzucenia poza obręb państwa, wszystkiego, co nie poddaje się suwerennej władzy. „Główny hall szpitala położniczego w układzie dwukondygnacyjnym, przebiegający przez całą prawie długość budynku, jest elementem kształtującym dośrodkowy układ obiektu [...] W hallu usytuowano rzeźbę przedstawiającą młodą matkę z dzieckiem, nad którą rozpięta jest konstrukcja stalowa symbolizująca ciężar trudu egzystencji”<sup>14</sup>.

Heroizm inwestycji, która nadwerężyła i tak trudną sytuację państwa pogrążającego się w kryzysie, oddaje wiersz Józefa Kosjańczuka, który czynnie zaangażował się w budowę. Wysiłek ludzkich rąk graniczy tu z poświęceniem życia:

Rytmiczność logiką celu/ wielkiej budowy/ dyrygentem/ tu /mistrz /  
 inżynier / symfonię wygrywa / na tysiącach zatrudnionych maszyn i ludzi /  
 to nic / że za długo / lecz posłuchaj tej muzyki / niezwykłością zwykłej  
 zgrzytu łańcuchów / krzyków podnieconych / łoskotu młotów /  
 stanowczego stop / warkotu samochodów / piszących nieporozumień /  
 brzęku blach / komend / razem hop/ echo czy rezonans / a może  
 bulgotanie wody / / szelest szczotek / pryskanie żwiru / dudnienie pomostu

/ syk pary / kłapięcie pokrywy / aż / struna pęknie / wykonanego zadania<sup>15</sup>.

Przebieg prac dokładnie rejestrowano, przedsięwzięcie uruchomiło „wielką operację telewizyjną”. Wozy transmisyjne i wieże z reflektorami, oświetlającymi miejsce zdarzenia, wtapiały się w krajobraz budowy. W materiałach dokumentalnych znajdziemy niezwykle ujęcie, na którym widać „żółto-czerwone kretowisko, znaczone wieżami dźwigów”. Heroizmowi budowy odpowiadał heroizm rejestrowania, dokumentowania, archiwizowania zdarzenia, który i w tym wypadku łączył się groteskowo z motywem romantycznego lotu:

Po zdobyciu odpowiedniego zezwolenia na zdjęcia lotnicze Aeroklub Łódzki dał nam Wilgę i lećcie. Ale wprzód trzeba było wyjąć boczne drzwi, bo co zobaczy obiektyw przez plexiglas górnych okienek kabiny? Wojtek Król opięty szerokim strażackim pasem przywiązany był do siedzenia pilota, nogi trzymał na stopniach samolotu, elektroniczną kamerę uwiesił na gumowych hantlach do podnoszenia Wilgi i ruszyli. Wilga kaprysiła już przy starcie, mając podwieszony z prawej strony prawie 150 kilogramowy balast. Ale wystartowali i latali potem w korzystnym dla zdjęć przechyle na prawe skrzydło<sup>16</sup>.

## Ofiara za ofiarę

Budowa Szpitala-Pomnika to społeczny akt ofiarowania, mający zastąpić szaleńcze, nieracjonalne i krwawe ofiary, których domagała się tradycja mesjańsko-prometejska. Ta romantycznie uwznioślona, bohaterska inwestycja, pochłaniająca krew i pot, stanowiła powtórzenie innego pomnika, który stawiał Adam Mickiewicz. W wierszu-pomniku *Do Matki Polki* tytułowa postać to żałobnica oplakująca w pozajęzykowym, urwanym spazmie złożonego w ofierze syna.

W eseju *Matka Polka i aborcja* Kazimiera Szczuka podkreśla wpisany w ten utwór Mickiewicza wstręt do materialności matczynego ciała. To, co wstrętne, niegodne, związane z matczyną fizjologią, miało stać się głównym orężem w walce młodego konspiratora – męczennika. „Chłopiec jak wąż, jak jadowity gad ma kryć się w podziemiach, w jaskini, oddychać «parą zgniłą i wilgotną», truć zatrutą mową «jak zgniłym wyziewem»”<sup>17</sup>. Wyobrażone wewnątrz kobiecego ciała to metaforyczna przestrzeń inicjacji „dokonywanej przez matkę, gotową uwięzić dziecko-syna

w swych okrutnych, niszczących objęciach"<sup>18</sup>. Matczyne to fantazmatyczne obrzydliwe: jad, trucizna i błoto. To rezerwuar zasilający ciemną strefę polskiego patriotyzmu, o której pisała Maria Janion. To, co obrzydliwe graniczy z sacrum, obłędem i śmiercią samobójczą, jest groźnym i tajemniczym skupiskiem ciemnych mocy. Miazmatyczna energia szaleństwa płynąca z doświadczenia traumy utraty suwerenności wprawia w ruch „bóstwo groźne i wszechwładne”<sup>19</sup>, „demoniczną rywalkę wszelkich innych obiektów uczuć”<sup>20</sup>, ojczyznę przeżywaną jako *mysterium tremendum*, poza racjonalną świadomością.

### Konstruowanie obcego

Jeśli z tej perspektywy spojrzymy raz jeszcze na chłodny, rozległy, tonący w bieli fabryczny krajobraz przedstawiony w filmowym kadrze, jeśli przyjrzymy się po raz kolejny kobiecie wyrzucającej przed siebie urwane słowa, obcy, niedostępny naszemu spojrzeniu, lecz przyglądający się nam z ukrycia, wyda nam się znajomy. Rozpoznamy tym samym fantazmatyczną konstrukcję, w ramach której jego figura została powołana, czy może raczej na powrót przywołana do życia. Widoczne z oddalenia zabudowania fabryczne ujawnią swą niesamowitość, przypomną zgniłą jaskinię, podziemia, w których oddycha się „parą zgniłą i wilgotną”, w których truje się mową „jak zgniłym wyziewem”. To tam ukrywa się obcy, „chłopiec jak wąż, jak jadowity gad”<sup>21</sup>, stamtąd przygląda się i knuje. Czy to znaczy, że nie mamy do niego dostępu? Że w filmie jest obecny właściwie tylko jako spojrzenie z ukrycia, którego możemy się domyślać? W jednej z pierwszych sekwencji filmu to fantazmatyczne spojrzenie próbował przeniknąć obiektyw kamery, podczas powolnego zbliżenia na fotografię twarzy przywódcy opozycji tak, że w kadrze pozostały w końcu tylko oczy – dziwnie wyizolowane, niemal wychodzące z oczodołów, „sprowadzone do odpadu, który na nas patrzy”<sup>22</sup>. Teraz obcy patrzy na nas poprzez bohaterkę filmowego ujęcia, jego spojrzenie wprawia ją w obłęd, sprowadza na nią historyczny szal.

Ciało kobiety, na którą rzutowany jest lęk przed obcym, podobnie jak jego spojrzenie, zajmuje pozycję obiektu, tego, co płynne i wstrętne, co zatem na poziomie integralności państwa należy – w rozumieniu Kristevej – „zwymiotować”. To niezbędne kroki rozpoczynające okres kwarantanny, czy też oczyszczenia, przywrócenia porządku. Abiekt to wróg, który nadchodzi nie z zewnątrz, lecz z samego środka systemu. By przywrócić autorytet prawa, należy uszczelnić granicę między wewnątrz i zewnątrz, należy pozbyć się tego, co wstrętne. W ekonomii

propagandy stanu wojennego w pozycji abiektu znajdują się wszyscy nielojalni wobec państwa, wrogowie, których należy atakować szczególnie mocno. Jak pisał Michał Głowiński: „Nigdy jeszcze od czasów stalinowskich propaganda nie była tak bezkarna w napaściach na przeciwnika, tak swobodna i nieograniczona opinią społeczną, nie hamowana możliwościami repliki”<sup>23</sup>. Można odnieść wrażenie, że to mierzenie się z przeciwnikiem, który atakuje z każdej strony. Nieuchronność zagrożenia stanowi o strukturze stanu wyjątkowego – warunkuje ją. Wróg staje się centrum samej organizacji dyskursu: „O wrogu można powiedzieć wszystko, [...] można atakować najbardziej wyszukаныmi sposobami – nawet wówczas, gdy urągają one elementarnemu poczuciu zdrowego rozsądku”<sup>24</sup>. Gwałtowność komunikatu nie prowadzi bowiem do racjonalizacji, nie służy celom „katartycznym”, odsłania natomiast swój afektywny wymiar, wytwarzający retorykę, w której: „nie chodzi o zdyskredytowanie przeciwnika w oczach opinii społecznej, ale – o zniszczenie go”<sup>25</sup>. Wróg jest obcym w wielorakim sensie: obcym etnicznie, obcym Polakom, obcym interesom klasy robotniczej.

Obcy jest figurą nieodzowną, która w dyskursie propagandy zajmuje pozycję abiektu. Według Kristevej abiekt odsyła do stanu sprzed ukonstytuowania się podmiotu, nieoddzielonego jeszcze od popędów, jest śladem pierwotnego wyparcia, którego doświadczamy w momencie oddzielenia od ciała matki. Abiekt, pisze Kristeva: „Konfrontuje nas [...] z delikatnymi stanami, gdy człowiek błądzi po obszarach zwierzęcia. Tak oto społeczeństwa prymitywne wyznaczyły dokładną sferę swojej kultury, by oddzielić ją od groźnego świata zwierząt czy zwierzęcości, wyobrażanych jako przedstawiciele zbrodni i płci”<sup>26</sup>. Odrzucenie, odseparowanie jest kodem kultury. „Wstrętne” jest niedotykalne, obwarowane zakazami, to: kazirodztwo, śmierć, kanibalizm, rozkład, ciało. Histeryzacja kobiecego ciała umieszczonego w polu widzenia obcego odpowiada tu mechanizmowi odrzucania, oddzielania tego, co burzy spójny autoportret państwa. Kobiece ciało staje się instrumentem higieny społecznej. Wszystko, co definiuje się jako „nieczyste”, stanowi zagrożenie zarówno dla równowagi „ja”, jak i dla stałości systemu.

## Szalona

Kobieta przedstawiona w interesującej mnie sekwencji to jedyna postać kobieca, która w filmie tym zabiera głos. To głos-spazm, krzyk, szloch, histeryczne wezwanie kierowane do strajkujących, choć w pierwszym momencie może się zdać, że do



widza. To głos obłędu, nieludzki, głos, który w historii kultury kojarzymy z kobiecym szaleństwem na równi z kobiecym prorocstwem. Steven Connor, autor *Kulturowej historii brzuchomówstwa*, ekstatyczny głos prorokini rozpoznaje zarówno w wydalaniu, porodzie, prorocstwie, głodzie, szale, nudnościach. To głos posiadający umiejętność łączenia tego, co rozerwał<sup>27</sup>. Można powiedzieć, że podmiot kobiecy w tym filmie funkcjonuje w owej podwójnej funkcji rozrywania i łączenia. Ideologiczny spektakl obliczony na grę na uczuciach widza załamuje się, gdy obecność kobiecego podmiotu narusza ideologiczne granice reprezentacji, rozregulowuje obraz tam, gdzie miał osiągnąć największą ostrość. Jeśli w interesującym nas ujęciu zobaczymy wzór władzy, kobiecie przypadnie w nim podwójna rola. Rola ta ujawnia zarówno stosunek władzy do kobiet, jak i stosunek społeczeństwa do szaleństwa kobiety. Kobieta jest więc po pierwsze przekąźnikiem podejmowanych przez władzę negocjacji, to poprzez jej postać władza pragnie przemówić do rozumu zbuntowanym, lecz, by osiągnąć swój cel, przedstawia obraz kobiecego szaleństwa. Histeryczna determinacja kobiety, ta groźba obłędu, w który się osuwa, ma na powrót obudzić w obcym ludzki odruch, przywrócić równowagę i jednomyślność *ratio* równoznaczną z interesami racji stanu; ma jednak przede wszystkim wywołać lęk w masowym odbiorcy przekazu filmowego. Powiedzmy wyraźnie: najwyższym źródłem owego projektowanego na społeczeństwo lęku nie są zabarykadowani w fabryce strajkujący, jest nim wpuszczony w kadr obraz kobiecego szaleństwa, tragiczny i ostateczny efekt sprzeciwiania się obywateli interesom państwa.

Jak pisałam, kobieta jednocześnie unaocznia i wciela lęk przed obcym, w ten sposób staje się nie tylko ekranem, na który rzutowana jest figura obcego, lecz sama zajmuje miejsce w jego polu. Rzecz w tym, że ów lęk projektowany przez władzę na społeczeństwo jest przede wszystkim projekcją samej władzy; oznacza to, że właściwym obcym, a zatem tym, o kogo toczy się gra, jest przedstawiany



w filmie podmiot kobiecy, który, niezamierzenie dla twórców obrazu, staje się na oczach widzów tym, co ma przedstawić, odsłania tym samym zasady inscenizacji. „Najbardziej obawialiśmy się jednej rzeczy – że na ulice wyjdą kobiety z dziećmi. Jak wówczas zareagować. No bo co, pałkami bić, wodą polewać, strzelać, nie daj Boże? To nas najbardziej martwiło”<sup>28</sup>, mówił po latach od wprowadzenia stanu wojennego Czesław Kiszczak. Histeryczny występ kobiety jest znakiem tego, co Michel Foucault

nazywa „kontrprowadzeniem”, to znaczy obnaża kryzys w jakim znajduje się władza, jest widocznym w działaniu naruszeniem porządku<sup>29</sup>. Tę kontr-obecność jednostki w polu działania władzy można rozpatrywać obok wymienianych przez Foucaulta i związanych z kontrprowadzeniem zachowań szaleńców czy przestępców. Jeśli więc podmiot kobiecy jest „w rękach władzy” ekranem, na którym ta rozgrywa swój konflikt racji, to jednocześnie cielesna obecność kobiecego podmiotu jest, jak pisała Elizabeth Grosz, terenem starcia między postawą posłuszeństwa a postawą odmowy i buntu. Spektakl, który odbywa się w kadrze, można więc interpretować jako stawianie oporu sytuacji, którą rozumiem tu jako zaaranżowaną scenę reprezentacji. Według autorki *Lotnych ciał*, ciało będąc powierzchnią inskrypcji przemocy i wiedzy, jest jednocześnie terenem sprzeciwu, wywiera opór, zawsze pociąga za sobą niebezpieczeństwo alternatywnego „samo-oznakowania”, „samo-reprezentacji”<sup>30</sup>.

## Przypisy

- 1 Georges Didi-Huberman, *Strategia obrazów*, przeł. J. Margański, Warszawa-Kraków 2011, s. 96. „Starogrecki czasownik „dialegesthai” oznacza „spierać się”, „wprowadzać różnicę” (dia) do mowy (logos). Jako konfrontacja rozbieżnych opinii, której celem jest uzgodnienie sensu obopólnie przyjętego jako prawdziwy, dialektyka jest więc sposobem myślenia związanym z pierwszymi przejawami racjonalnego myślenia w starożytnej Grecji”.
- 2 Propagandowy zabieg paralelizmu prowadzący do utożsamienia rodziny z narodem i *vice versa*, mający służyć rozciągnięciu władzy na każdy obszar życia obywateli, szerzej pojawia się w propagandzie PRL od 1977 roku, a zatem w okresie rosnącego kryzysu gospodarczego, jednak jego intensyfikacja przypada na okres stanu wojennego.
- 3 Michał Głowiński, *Peereliada*, PIW, Warszawa 1993, s. 282.
- 4 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 71.
- 5 *Pomnik sercem budowany*, Łódź 1985, s. 16.

- 6 Ibidem, s. 28.
- 7 Ibidem.
- 8 Jan Matczak, *Sercem budowany*, „Dar serc” 1988, nr 1, s. 4.
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem.
- 11 Giorgio Agamben, *My, uchodźcy*, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. K. Gawlicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 29.
- 12 Ibidem, s. 30.
- 13 Jan Wyżnikiewicz, *Zmaterializowany symbol*, w: „Dar serc” 1988, nr 1, s. 11.
- 14 Ibidem.
- 15 Józef Kasjańczyk, *Symfonia budowlana*, w: *Szpital-Pomnik. Narodziny*, Fundacja Stypendialna im. Anny Domagały –Jakuć, Łódź 1988, s. 8.
- 16 Wiesław Machejko, *Z notatnika reportera*, w: „Dar serc”, 1988, nr 2, s. 8.
- 17 Kazimiera Szczuka, *Matka Polka i aborcja*, w: *Polka. Medium, Cień, Wyobrażenie*, oprac. A. Zawadowska, M. Rudaś-Grodzka, Warszawa 2005, s. 235.
- 18 Ibidem.
- 19 Maria Janion, *Wobec zła*, Wydawnictwo Verba, Warszawa 1989, s. 10.
- 20 Ibidem.
- 21 Kazimiera Szczuka, *Matka Polka...*, s. 235.
- 22 Zob. Tomasz Swoboda, *Historia oka...*, s. 37; G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, s. 76.
- 23 Michał Głowiński, *Mowa w stanie oblężenia: 1982-1985*, Open, Warszawa 1996, s. 68.
- 24 Ibidem.
- 25 Ibidem.

26 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 17-18.

27 Steven Connor, *Ziemia, oddech, obłąd: wyrocznia delficka*, w: idem, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, przeł. M. Choiński, Universitas, Kraków 2009.

28 Ryszard Terlecki, *Miecz i tarcza komunizmu. Historia aparatu bezpieczeństwa w Polsce 1944-1990*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 289.

29 Michel Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, PWN, Warszawa 2010, s. 357-358.

30 Elizabeth Grosz, *Inscriptions and Body-maps: Representation and the Corporeal*, w: *Feminine, Masculine and Representation*, red. T. Threadgold, A. Cranny-Francis, Allen and Unwin, Sydney 1990, s. 64.