

Ewelina Twardoch

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

RZECZYWISTOŚĆ (RE)KONSTRUOWANA PRZEZ OBRAZY. O KULTURACH WIZUALNYCH NIEMIEC W LATACH 1945–1949

Współczesne badania nad obrazowością w dużej mierze opierają się na świadomości kreacyjnej mocy obrazów. Oznacza ona, że obraz nie stanowi jedynie reprezentacji rzeczywistości czy referencji dla procesów mentalnych, ale jest czynnikiem kształtującym i transformującym zarówno realną czasoprzestrzeń, jak i procesy poznawcze istot żyjących¹. Obrazy odgrywają więc rolę aktorów/agentów, żyjących obiektów (*living things*) o faktycznej mocy sprawczej, która jednak jest odmienna w przypadku obrazów o różnej proveniencji (na przykład analogowych oraz cyfrowych). Nie zmienia to jednak faktu, że obrazy w tym rozumieniu nie stanowią wyłącznie mimetycznego narzędzia, lecz negocjują relacje między rzeczywistością i reprezentacją. Są to jedne z postulatów fundujących studia nad wizualnością, sformułowane między innymi przez ich założyciela W.J.T. Mitchella, który zadawane w swoich wczesnych pracach

(*Iconology, Picture Theory*) pytanie: „czym obrazy są” w najnowszych esejach zastępuje tym, „czego obrazy chcą od nas”². Odwołaniem do wskazania na tę usankcjonowaną już kulturowo rolę obrazów rozpoczyna swoją książkę *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949* Magdalena Saryusz-Wolska³. Ustanawiając punkt wyjścia rozważań nad analizowanym zagadnieniem historyczno-kulturowym, autorka przywołuje również koncepcję *Bildakte*, „aktów obrazowych”, rozwijaną przez Horsta Bredekampa. Niemiecki historyk sztuki ukuł ją w analogii do teorii aktów mowy Johna Langshawa Austina, rozważając moc sprawczą obrazów od czasów bizantyjskich i udowadniając, że zjawisko, które w humanistyce zwykło się nazywać „zwrotem obrazowym” i przypisywać przełomowi z lat dziewięćdziesiątych

¹ Zob. P. Wyeth, *The Matter of Vision. Affective Neurobiology & Cinema*, John Libbey Publishing, Herts 2015, s. 142–163.

² Chodzi przede wszystkim o esej *Czego obrazy chcą?*, przeł. Ł. Zaremba, NCK, Warszawa 2013.

³ M. Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

siątych XX wieku, istnieje w kulturze od wielu stuleci⁴.

Jest to perspektywa bliska rozważaniom Saryusz-Wolskiej, która nie zajmuje się analizą skomplikowanych transformacji, jakim uległy obrazy w XX wieku. Cel autorki, jak sama zaznacza, mieści się w obrębie badań nad historią kultury, czy też raczej nad fenomenem, który zaistniał w konkretnym okresie historycznym i w określonej kulturze narodowej. Jest nim wskazanie, w jaki sposób i dlaczego obrazy istniejące w powszechnym obiegu w powojennych Niemczech, podzielonych na cztery strefy okupacyjne (lata 1945–1949), stanowiły czynnik normujący tamtejsze praktyki kulturowo-społeczne. Saryusz-Wolska uważa, że wokół nich koncentrowały się kultury wizualne Niemiec z tamtego okresu, a określając je mianem „ikon normalizacji”, podkreśla nie tylko ich sprawczą rolę, ale także udział w budowaniu powojennego obszaru popkultury. Obrazy analizowane przez teoretyczkę to głównie plakaty, znaczki pocztowe, zdjęcia publikowane w dostępnej prasie, grafiki na banknotach oraz obrazy filmowe. „Ikony normalizacji” stanowią w książce Saryusz-Wolskiej zarówno charakterystyczne dla tamtego czasu tematy i motywy ikonograficzne, jak i pewne nowe wzorce i symbole odradzającego się (a w dużej części powstającego na nowo) uwielbienia dla bohaterów popkultury. Ten, w obliczu rozważań nad zbrodniami nazistowskimi i strategiami odkupienia win, raczej banalizowany w refleksji teoretycznej proces u Saryusz-Wolskiej

zyskuje na znaczeniu – nie bez powodu okładka książki przedstawia promocję filmu *Laura* z 1994 roku w reżyserii Ottona Premingera i Roubena Mamouliana. Normalizacja w powojennych Niemczech oznaczała bowiem nie tylko wytwarzanie nowych – po epoce nazizmu – norm społecznych i politycznych, ale być może przede wszystkim nowych praktyk kulturowych. Co więcej, nie tych, które dotyczyłyby tak zwanej kultury wysokiej (ta znacznie bardziej była odporna na nazistowską inwigilację, i co za tym idzie, pesymistycznie nastawiona do możliwości odbudowy narodu niemieckiego – stąd też jej stosunkowo niewielki wkład w proces normalizacji), ale tych obecnych w powszechnym obiegu, mających największy wpływ na codzienne życie społeczne. Można do nich zaliczyć również rozwijające się od nowa (poza systemem inwigilacyjno-cenzurowym władz III Rzeszy) i dość intensywnie strategię reklamowo-promocyjną, opierającą się przede wszystkim na sferze wizualnej.

Siła książki Saryusz-Wolskiej polega przede wszystkim na zebraniu i uporządkowaniu ogromnego materiału z tego obszaru. Najbardziej interesujące wydają się w tym względzie znaczki pocztowe i banknoty, które, zaskakująco różnorodne wizualnie, z nie mniejszą mocą niż filmy (oraz powstające do nich plakaty) odzwierciedlały najważniejsze problemy, z którymi naród niemiecki borykał się po wojnie i, jak pozostałe, stanowiły czynniki powojennych przemian. Co więcej, wiele z nich jest reprodukowanych w książce – po usilnych zmaganiach autorki z kwestią praw autorskich do tych przedstawień, co samo w sobie

⁴ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010, s. 13–16.

jest bardzo ważnym aspektem ich funkcjonowania w obiegu kulturowym – czyniąc z niej także cenne archiwum trudno dostępnych materiałów wizualnych. Są one w książce pogrupowane tematycznie, w odniesieniu do wyznaczonych przez Saryusz-Wolską dominujących motywów ikonograficznych: przedstawień zbrodni narodowego socjalizmu, skoncentrowanych wokół zagadnień winy i wyparcia, obrazów ruin i odbudowy, wizji ciała i seksualności. Jest to sposób uporządkowania najbardziej oczywisty i użyteczny, ale również o tyle problematyczny, iż nie potwierdza jednej z głównych tez stawianych w książce – że obrazy nie tylko ilustrowały na zasadzie quasi-dokumentu powojennego, właśnie poprzez rozwijane motywy wizualne, czasu w podzielonych Niemczech, ale funkcjonowały jako czynniki zachodzących przemian.

Normalizacja, w ujęciu autorki, oznaczała też odbudowę tożsamości narodowej, stworzenie nowych koncepcji etyczno-politycznych (zrywających, choć najpewniej nie do końca słusznie ze względu na ich nadinterpretację, z nośnymi w Niemczech koncepcjami Friedricha Nietzschego, Martina Heideggera i Richarda Rorty’ego, a poszukujących swoich podstaw w filozofii politycznej Karla Jaspersa, Jürgena Habermasa i Karla-Otto Apela), oraz odbudowę materialną, w których realizowały się strategie „przewycięzania i uspokajania”, przywoływane za Bernhardem Waldenfelsem (s. 12)⁵. Strategie te do-

skonałe zresztą określają pewną binarną, by nie powiedzieć wprost, że schizofreniczną, pozycję Niemców po drugiej wojnie, którą Saryusz-Wolska trafnie i wyczerpująco nakreśliła. Chodzi mianowicie o rozdzźwięk między koniecznością uświadomienia sobie przez Niemców własnych win oraz potrzebą zbudowania nowego społeczeństwa niemieckiego, która często pociągała za sobą wyparcie zbrodni. W odniesieniu do niego autorka pogrupowała też obrazy związane z tematem winy i wyparcia (rozdział III), a także ruin i odbudowy (rozdział IV). Rozdzwięk ten od czasów powojennych nigdy zresztą nie przestał określać samoświadomości narodowej Niemców, co najbardziej wyraźne stało się w latach kadencji Angeli Merkel, która spowodowała przejście narodu niemieckiego z pozycji nieustającego „zawieszenia” w stronę koniecznej do odzyskania ekspiacji⁶. Z niego wynikała również trafnie dostrzeżona przez Saryusz-Wolską „sytuacja wyjątkowa”, w której znalazł się okupowany naród niemiecki. Pozostaje jednak żałować, że choć autorka słusznie wskazuje przyczyny zjawiska, nie problematyzuje szerzej tej interesującej uwagi. „Stan wyjątkowy”, wprowadzony

⁵ W miejscach, w których w moim odczuciu jest to konieczne (na przykład gdy autorka powołuje się na innego teoretyka), zaznaczam w nawiasie stronę, do której się odnoszę.

⁶ Polityka prowadzona w tym zakresie przez Merkel spotykała się zresztą zarówno z silną aprobatą, jak i mocnym sprzeciwem ze strony społeczeństwa niemieckiego. A tym bardziej zyskały one na sile w ciągu ostatnich kilku miesięcy w związku z przyjętymi przez rząd niemiecki rozwiązaniami dotyczącymi kwestii uchodźców z Syrii. Merkel była bowiem oskarżana o uzasadnianie swoich decyzji poczuciem narodowej winy za zbrodnie nazistowskie. Zob. S. Kornelius, *Pani kanclerz. Angela Merkel*, przeł. E. Twardoch, Filia, Poznań 2013, s. 179–200.

przez Hitlera w 1933 roku, jak pokazuje Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu*, stanowił polityczno-ekonomiczne źródło nazizmu, jeden z jego najważniejszych fundamentów⁷. „Sytuacja wyjątkowa” w powojennych Niemczech stanowi bezpośrednią konsekwencję tego proceduru i jest też jego złożoną transpozycją. Dążenie do normalizacji, do wytworzenia nowych norm i praw odbywało się bowiem w niestabilnych, wyjątkowych warunkach, które wymagały utworzenia jedynie przejściowych zasad. Z jednej strony brakowało jedności narodowej, ale z drugiej strony konieczne było uporanie się z narodowymi właśnie zbrodniami. Normalizacja miała zatem zaistnieć w sytuacji, która z założenia odbiegała od normalności. Była to z pewnością jedna z przyczyn odwoływania się twórców ówczesnej popkultury zarówno do realiów przedwojennych w Niemczech (zwłaszcza tzw. Republiki Weimarskiej, której tradycje częściowo wykorzystywano również w czasach nazizmu), jak i do niektórych symboli III Rzeczy – utożsamianych przez Niemców jednak z pewnego rodzaju porządkiem, który ułatwiał pogodzenie się z niejednoznacznym statusem ich narodu. Saryusz-Wolska omawia tę ambiwalencję, prezentując motywy ikonograficzne przedstawiające problemy winy oraz wyparcia.

Sytuację tę doskonale definiuje natomiast „mechanizm wyjątku” opisany przez Giorgia Agambena w odniesieniu do kwestii wspólnoty, suwerenności oraz

winy. Mechanizm ten według włoskiego filozofa określa zasada, że: „wyjątek jest włączony w obszar normalnych przypadków, ponieważ doń nie należy”⁸. Wyjątek oznacza to, co w żadnym wypadku nie może być zawarte w danym systemie, ale jednocześnie do niego przynależy. Nie jest elementem zbioru, ponieważ wykracza poza jego reguły, ale jednocześnie jako wyjątek od danych zasad współtworzy całość. „Jest on tym, co nie może być zawarte w całości, do której przynależy, i nie może należeć do zbioru, w którym już się zawiera”⁹. Na analogicznej zasadzie podzielone na strefy okupacyjne Niemcy nie mogły zawierać się w ładzie powojennym, do którego jednak przynależały, i nie mogły stanowić jedności narodowej, którą miały tworzyć przez procesy normalizacji. Państwo niemieckie stanowiło wszystko to, co sytuowało się niejako na zewnątrz osiągniętego pokoju (stąd zniwelowanie państwowości przez podzielenie), ale funkcjonowało jako niezbywalny, istotny element dążenia do stanu powojennej normalności. Co więcej, w odniesieniu do podobnej zasady wielu Niemców, zwłaszcza tych, którzy nie angażowali się bezpośrednio w politykę nazistowską, postrzegało winę, z którą musieli się mierzyć – jako pozostawanie „w relacji z czymś, z czego jest się wyłączonym lub czego nie można w pełni na siebie przyjąć”¹⁰. Stąd też trafnie zauważony przez Saryusz-Wolską mechanizm wyparcia, umożliwiający Niemcom odseparowanie się od

⁷ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 51–62.

⁸ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 37.

⁹ *Ibidem*, s. 40.

¹⁰ M. Saryusz-Wolska, *op. cit.*, s. 43.

zbrodni, z których nie mieli szansy zostać wyłączeni. Niezwykle interesujące obrazy, które analizuje Saryusz-Wolska, współtworzyły niemiecką rzeczywistość stanu wyjątkowego i z niej też powstawały. Stąd przede wszystkim wynika ich wielowymiarowy i ambiwalentny status.

Interesującym przedsięwzięciem podjętym w książce jest przedstawienie, oprócz bogatego zbioru materiałów wizualnych, niemieckiej refleksji teoretycznej dotyczącej obrazowości, która w Polsce jest nieznaną. Saryusz-Wolska prezentuje spory o status obrazów jako źródeł historycznych, toczone na obszarze niemieckojęzycznym i przedstawia preferowane ujęcie kulturoznawstwa historycznego, w obrębie którego metodologicznie umiejscawia swoje rozważania. Jak wskazuje badaczka, wyjątkowe w niemieckich rozważaniach nad obrazem jest to, iż były one przedstawiane przede wszystkim w czasie kongresów naukowych, a nie w monografiach. Wśród ważnych teoretyków wymienia: Rainera Wohlfeila, Heike Talkenberg, Bernda Roecka, Martinę Hessler i Gerharda Paula. Jak zauważa Saryusz-Wolska, w badaniach niemieckich obraz najczęściej był traktowany jako ilustracja wydarzeń historycznych, a nie ich pełnoprawne medium w przekazie naukowym. Dopiero od dwóch dekad problematyka wizualności stała się ponownym tematem dyskusji. Wymieniony wyżej Wohlfeil opracował koncepcję „historische Bildkunde”, tłumaczone przez autorkę książki jako „historyczne obrazoznawstwo”, które jako dziedzina pośrednia ma się zajmować analizą obrazowego materiału źródłowego w badaniach historycznych. Przywrócenie obra-

zom statusu „świadczeń historycznych” dominuje w rozważaniach wszystkich przywołanych teoretyków poza Gerhardem Paulem, który postuluje postrzeganie obrazów nie jako ilustracji historii, ale jako czynnika ją współtworzącego czy wręcz generującego (s. 38–39). Saryusz-Wolska wiąże tezy Paula z rozważaniami Mitchella oraz Bredekampa i uznaje za interesujący wariant kulturoznawstwa historycznego (zadomowionego w dyskursach rodzimym i światowym). To preferowane przez nią ujęcie nie zajmuje się odpowiadaniem na pytania o przeszłość, lecz koncentruje się na praktykach interpretacyjnych dotyczących artefaktów, w tym wypadku obrazów, które mogą być źródłem informacji o ich twórcach i doświadczeniach osób, którym towarzyszyły (s. 43). W obrębie tak rozumianego kulturoznawstwa historycznego sytuują się badania nad historią wizualną i kulturami wizualnymi, stanowiąc pogranicze dyscyplin – historii oraz kulturoznawstwa.

Osobne miejsce w części wprowadzającej książki poświęca Saryusz-Wolska politykom wizualnym prowadzonym przez aliantów. Jako że publiczna ikonosfera projektowała wyobrażenia o nowym porządku społeczno-politycznym, stała się też narzędziem nowych władz w Niemczech – za pośrednictwem mediów masowych. Jak pokazuje Saryusz-Wolska, mechanizmy cenzury były odmienne w różnych strefach okupacyjnych, ale przez tak zwany system licencyjny ograniczały przekaz publiczny. W strefie amerykańskiej proces ten odbywał się w ramach propagowanej „American way of life”, czyli wpajaniu zasad demokracji poprzez kulturę po-

pularną i codzienne rytuały (s. 49). Na podobnej zasadzie działał program Wielkiej Brytanii, przekonujący Niemców do przyjęcia brytyjskiej kultury wysokiej i wizji przewodnictwa w Europie. W brytyjskiej strefie okupacyjnej uruchomiono niemiecką stację radiową Nordwestdeutscher Rundfunk, która miała przekonać do wspierania kultury niemieckiej. Na terenach obu stref produkowano największą liczbę filmów, wydawano czasopisma i gazety. We francuskiej strefie propagowano kulturę francuską za sprawą reedukacji i zalewu rynku niemieckiego rodzimymi produkcjami. W strefie radzieckiej po początkowym okresie poparcia dla zróżnicowania ideowego w ramach strefy władze wprowadziły radykalny wariant mitu antyfaszystowskiego, który stanowił realizację programu sowietyzacji Niemców. Państwo niemieckie podlegało zatem czterem różnym stylom prowadzenia polityki okupacyjnej i – jak podkreśla Saryusz-Wolska – uzależniały one rozwijające się kultury wizualne. Zdaniem autorki wszystkie opierały się jednak na podkreślaniu upadku nazizmu oraz dążeniu do internalizacji narzuconych wzorców i norm (s. 55).

Saryusz-Wolska jako najbardziej charakterystyczny przykład „zarządzania” publiczną ikonografią w strefach okupacyjnych przywołuje emisję banknotów i znaczków pocztowych, licencjonowanie prasy oraz system dystrybucji filmowej. Kwestia banknotów jest o tyle interesująca w przywołanym kontekście, że w 1948 roku przeprowadzono reformę walutową dotyczącą wszystkich stref okupacyjnych i wprowadzono markę niemiecką. Z tego powodu wzory nowych banknotów były publikowane w prasie

oraz stały się przedmiotem propagandy w kronikach filmowych. Zmiana była natomiast ważna przede wszystkim w kontekście ikonograficznym – nowe wzory zastąpiły funkcjonującą aż do 1948 roku symbolikę nazistowską (na przykład swastykę). Wzory pieniędzy różniły się między strefami okupacyjnymi. Saryusz-Wolska nie porównuje jednak dominujących na nich motywów ikonograficznych (co byłoby najpewniej zabiegiem bardzo ciekawym), a przywołuje jedynie przykład amerykańskich dwudziestu marek, które przypominały dolar, łącząc amerykańskie symbole uprzemysłowienia oraz XIX-wieczny wizerunek Germanii. Więcej miejsca autorka poświęca znaczkom pocztowym, zaznaczając przede wszystkim, że te ze strefy radzieckiej znacząco różniły się od pochodzących z terenów pod zachodnią okupacją, i co więcej, znaczki zachodnie nie docierały do strefy radzieckiej. Zachodnia ikonografia koncentrowała się wokół motywów związanych z XIX-wiecznym zjednoczeniem Niemiec, unikano konotacji narodowych, propagując ideę pracy i odbudowy, charakterystyczną dla komunizmu.

Jak zauważa Saryusz-Wolska, w latach powojennych nastąpił rozkwit prasy, która albo była wydawana przez władze, albo licencjonowana, czyli wydawana przez redakcje, które uzyskały stosowne pozwolenia. W istocie w latach tych powstały takie tytuły, jak: „Die Neue Zeitung”, „Die Welt”, „Der Kurier”, „Allgemeine Zeitung”, „Tägliche Rundschau”, z których kilka, w zmienionym rzecz jasna kształcie, wychodzi do dziś. Początkowo wszystkie tytuły były skromnie ilustrowane, przede wszystkim ze względu

na problematyczny i ciągly brak papieru. Z czasem wprowadzono również gazety ilustrowane. Interesujące jest natomiast spostrzeżenie Saryusz-Wolskiej dotyczącej obowiązującej typografii, która po wojnie opierała się na czcionce gotyckiej (obowiązującej w III Rzeczy) i dopiero z czasem zaczynała się zmieniać. IkonoGRAFIA gazet i czasopism ze wszystkich stref skupiała się przede wszystkim na afirmacji danego kraju okupującego. Jak zaznacza Saryusz-Wolska, w prasie codziennej (inaczej niż w periodykach społeczno-kulturowych) ilustracje „nie oskarżały” Niemców, niewiele było tych, które przedstawiałyby ruiny czy obrazy dokonanych nieszczęść. Pojawiało się natomiast wiele ilustracji o charakterze rozrywkowym, z wpisaniem w nie przesłaniem propagandowym. Otóż w radzieckiej strefie dominowały obrazy Stalina jako dobrego władcy, a w amerykańskiej – wizje rodzinnego, cudownego, amerykańskiego życia (propagowano rodzącą się wówczas wizję „amerykańskich pań domu”). Za pomocą zdjęć informowano też Niemców dodatkowo o wydarzeniach w Stanach Zjednoczonych – włącznie z premierami filmów i komiksów. Co Saryusz-Wolska uważa za szczególnie ciekawe, w czasopismach ilustrowanych było też bardzo wiele reklam, choć – jak zaznacza – w opracowaniach dotyczących historii reklamy w Niemczech nie analizuje się przekazów reklamowych z tamtego czasu. Były to natomiast jedne z niewielu obrazów, których zasadniczej funkcji nie stanowiła propaganda (s. 74–75).

Najsukuteczniejsza, zdaniem autorki, okazała się natomiast polityka wizualna aliantów związana z dystrybucją filmo-

wą. Kino stanowiło najpopularniejszą formę rozrywki oraz medium, którym w najprecyzyjniejszy sposób można było manipulować. Pierwsze kina otwarto już w 1945 roku, emitowano filmy okupantów oraz produkcje niemieckie, wespół z krótkimi filmami edukacyjnymi oraz kronikami filmowymi, które przemycaly preferowaną przez aliantów wizję rzeczywistości. W każdej ze stref (o radzieckiej jednak brak jednoznacznych danych) dopuszczono do dystrybucji kilkaset filmów, wyprodukowanych przed 1945 rokiem. Motywacja towarzysząca wyborowi wyświetlanych filmów była podobna do tej, którą władze kierowały się, tworząc gazety i czasopisma: pozytywna (silnie afirmatywna, przekonująca do konkretnych wyborów) prezentacja państwa okupującego oraz propagowanej idei politycznej (w wypadku strefy radzieckiej – komunizmu, w amerykańskiej – liberalnego kapitalizmu). Co interesujące, starania te odzwierciedlały również ilustracje obecne na programach filmowych – Saryusz-Wolska podaje przykład programu do filmu *Boomtown* z 1948 roku, ze zdjęciem Claudette Colbert oraz Clarka Gable’a, w uścisku symbolizującym, jej zdaniem, patriarchalne relacje między kobietą i mężczyzną, propagowane w Stanach Zjednoczonych. Z Ameryki, a dokładniej z Hollywood, w strefie amerykańskiej próbowano także przenieść kult gwiazd filmowych, co do pewnego stopnia się udało. W okresie okupacyjnym wznowiono również produkcję filmową, którą Saryusz-Wolska za innymi teoretykami (między innymi za Andrzejem Gwoździem) nazywa jednym niemieckim kinem narodowym – German National Ci-

nema, zależnym od stref okupacyjnych, ale wykorzystującym dotychczasową tradycję kina niemieckiego. Włącznie z faktem, że w odrodzonej jako pierwszej, kinematografii rozwijanej w strefie radzieckiej nawiązywano przez jakiś czas do kina nazistowskiego. W strefie amerykańskiej, w której filmy zaczęto produkować najpóźniej, powstały natomiast te najbardziej znane z tamtego okresu – *Młyny śmierci* oraz *Zagraniczni romans*. Te ostatnie obrazy filmowe Saryusz-Wolska analizuje osobno, jako realizacje motywów ikonograficznych „winy i wyparcia”. Co autorka podkreśla, kinematografia niemiecka doby okupacji była tworzona w dużej mierze przez osoby wykształcone w Ufie, w wytwórni istniejącej od 1917 roku (s. 92), stąd też wynikały istotne związki z narodowym socjalizmem.

Druga część książki Saryusz-Wolskiej została poświęcona właściwym analizom wyróżnionych motywów ikonograficznych. Rozdziały „Wina i wyparcie” oraz „Ruiny i odbudowa” autorka buduje wokół problemu przepracowywania narodowego socjalizmu oraz wspomianej ambiwalentnej sytuacji, w której znaleźli się Niemcy po wojnie. Ruiny przypominały o zbrodniach, odbudowa stanowiła natomiast najważniejszy cel dążeń społeczno-politycznych – normalizację, która dla wielu oznaczała odseparowanie się od narodowej winy (dostrzeżenie w niej tzw. winy ekskluzywnej, czyli przynależnej wyłącznie nazistom posiadającym największą władzę, którą również rozważa autorka książki).

Saryusz-Wolska, omawiając kwestię wizualizowania winy, zwraca uwagę na bardzo istotną kwestię: choć to zdjęcia

z obozów koncentracyjnych stanowiły zasadniczy sposób reprezentowania winy nazistów, to funkcjonowały one w odmiennych kontekstach w Niemczech i w innych krajach powojennych. Jak pokazuje autorka, jest to bardzo ważne rozróżnienie, pomijane w literaturze przedmiotu, profilujące sposób wizualizacji winy po epoce nazizmu. W Niemczech winy nie przedstawiano jako poczynionej przez kogoś innego, przez „nich”, „obcych”, lecz – co stanowiło jedną ze strategii aliantów – w materiałach wizualnych bezpośrednio przypisywano ją Niemcom – „wam”. Wizualizowanie zbrodni wynikało zatem z konieczności patrzenia na dowody winy. Saryusz-Wolska, opisując tę kwestię, powołuje się na najważniejsze opracowania w tym zakresie, głównie niemieckojęzyczne, autorstwa Habbo Knoch, Corneli Brink, Dagmar Barnouw i Ulrike Weckel. Materiały wizualne, które autorka analizuje, pochodzą przede wszystkim z prasy i broszur informacyjnych, wydawanych w każdej strefie, dokumentów fotograficznych i filmowych, które stworzyły kluczowy, aliancki korpus przekazów na temat zbrodni nazistowskich. Wiele miejsca poświęca także Saryusz-Wolska filmowi *Młyny śmierci*, najważniejszemu podejmującemu w tamtym czasie tę trudną tematykę. Szczegółowa analiza filmu, stanowiąca pewnego rodzaju podsumowanie wcześniejszych rozważań, jest zresztą strategią, która powtarza się w książce autorki w każdym z rozdziałów dotyczących ikonografii. Jest to wybór interesujący i uzasadniony – film jako utwór multimedialny najczęściej skupiał w sobie większość praktyk wizualnych, towarzyszących innym mediom.

Co warte uwagi, Saryusz-Wolska analizuje też najważniejsze wystawy fotograficzne po wojnie, a więc również sam sposób organizacji materiałów wizualnych i ich ekspozycji. Jedną z wystaw jest „Das andere Deutschland” (Inne Niemcy), zorganizowana w radzieckiej strefie okupacyjnej, przedstawiająca dzieje Niemiec od końca pierwszej wojny światowej z perspektywy antyfaszystowskiej propagowanej przez ZSRR. Wystawa ta nie dążyła więc do obiektywnego przedstawienia faktów, lecz stanowiła jedną z form radzieckich strategii wizualnych, realizowanych w odniesieniu do państwa niemieckiego.

Reprezentacje winy ekskluzywnej, jak pokazuje autorka książki, były z kolei tymi, które pojawiały się w popularnych przekazach, często tworzonych przez samych Niemców, i przyjmowały postać karykatur, ilustracji prasowych (w tym satyrycznych), plakatów. Saryusz-Wolska analizuje ich kilkanaście, wskazując również, że z czasem satyra, stanowiąca ich dominującą konwencję, zaczęła dotyczyć już nie nazizmu, lecz zimnej wojny. Jest to zatem materiał oddający nie tyle praktyki wizualne aliantów, co nieco zawoalowaną perspektywę niemiecką. W podrozdziale poświęconym winie ekskluzywnej Saryusz-Wolska przeznaczyła jednak najwięcej miejsca na analizę filmów fabularnych. Temat ten zdominował w Niemczech powojenną kinematografię i był o tyle istotny, że stanowił kontrnarrację wobec opowieści alianckich. Autorka uważa, że już od roku po zakończeniu wojny mamy do czynienia z tak zwanym dwugłosem niemieckiej pamięci, który jest obecny w narracjach niemieckich także współ-

cześnie. Saryusz-Wolska, przywołując i analizując filmy, takie jak: *Mordercy są wśród nas*, *Małżeństwo w mroku*, *Miłość 47*, *W tamtych dniach*, *Rotacja*, reprezentatywne dla tej kinematografii i nieznanne polskim widzom (są to zatem bardzo cenne omówienia), odwołuje się do koncepcji Aleidy Assmann (s. 156–157). Assmann, rezygnując z psychoanalitycznego ujęcia wyparcia, proponuje szerszą perspektywę: wypierania ze świadomości zbiorowej, na którą składa się pięć strategii-procesów. Saryusz-Wolska w omawianych filmach odnajduje trzy z nich: kompensację, eksternalizację oraz przeinaczenie, czyniąc z nich główną oś teoretyczną swoich rozważań nad wybranymi produkcjami filmowymi. Wartościowym elementem analiz jest również przywoływanie ogólnego kontekstu produkcyjnego, który towarzyszył powstawaniu filmów. Autorka wskazuje na zmiany w scenariuszach, na rolę cenzury, na odwołania do tradycji kinematograficznej (na przykład inspiracje *M – Morderca* Fritza Langa w filmie *Mordercy są wśród nas*) oraz – co istotne – na wskaźniki oglądalności i oceny filmów, prowadzone poprzez sondaże. Dzięki temu analizy filmów obecne w książce stanowią także omówienia praktyk wizualnych, które im towarzyszyły. Jedną z nich określa na przykład fakt, że choć publiczność krytycznie wyrażała się o omawianych produkcjach, miały one ogromną oglądalność i spotykały się ze skrajnie różnymi interpretacjami. Zdaniem autorki – i jest to bardzo ciekawe spostrzeżenie – to w filmach fabularnych najwcześniej można było też dostrzec rozdźwięk między narracjami wschodnio- i zachodniemieckimi,

który z czasem zdominował niemiecką kinematografię.

Ikonograficzne ujęcia ruin Saryusz-Wolska uznaje za wizualny odpowiednik tak zwanej literatury zgliszcz/ruin, która w okresie powojennym stała się niemalże osobnym gatunkiem literackim. Jak wskazuje autorka, reprezentacje ruin są o tyle szczególne, że z jednej strony stanowią „relację z rzeczywistości”, tworzoną w realistycznej konwencji, z drugiej natomiast są uwikłane w różne dyskursy symboliczne (z przewagą sentymentalnego) i praktyki normalizacyjne. Przy czym, co dość oczywiste, podczas gdy alianci z zamiłowaniem przedstawiali krajobraz ruin powojennych Niemiec, sami Niemcy woleli oglądać fotografie i ilustracje przedstawiające poświęcenie ponoszone na froncie również przez niemieckich żołnierzy oraz trudy, z którymi po wojnie musi się mierzyć ludność cywilna. Specyfikę fotografii powojennej Saryusz-Wolska analizuje na podstawie dwóch najbardziej znanych i wydawanych w dużej liczbie egzemplarzy albumów z powojennego czasu w Niemczech: *Pieśni z pieca ognistego. Kolonia – pozostałości starego niemieckiego miasta* ze zdjęciami Hermanna Claasena, obrazującymi oczywiście powojenną Kolonię, oraz *Drezno – kamera oskarża*, ze zdjęciami autorstwa Richarda Petera, które robił on po wojnie w Dreźnie. Jak pisze Saryusz-Wolska, to dzięki tym dwóm albumom ruiny obu miast szybko zaczęły funkcjonować jako symbol klęski Niemiec. Obraz ten, wypierany z czasem przez wizualne przedstawienia odbudowy, znamionujące także odradzanie się państwa niemieckiego, autorka analizuje również na przykładzie

kilku filmów dokumentalnych, ilustracji prasowych oraz kronik filmowych *Augenzeuge* oraz *Welt in Film*, powstających odpowiednio w strefie radzieckiej i amerykańskiej, stanowiących interesujący przykład działań propagandowych.

W rozdziale poświęconym obrazom ruin i odbudowy szczególnie ciekawe jest też omówienie motywu „mitu kobiet z ruin” i zestawienie go z wizerunkami „mężczyzn z ruin”, które nie zakorzeniły się w powszechnej świadomości. Wokół motywu „kobiet z ruin” tworzono tak zwane filmy z ruin, z którymi – jak słusznie wskazuje Saryusz-Wolska – utożsamiana jest powojenna kinematografia niemiecka. Autorka książki, powołując się na obserwacje Leonie Treber oraz analizując zgromadzone materiały wizualne, udowadnia jednak, że były to wizerunki fałszywe. Na fotografiach utrwalono bowiem przymusową pracę byłych członkiń NSDAP oraz pracownic, które zmuszono do okazywania entuzjazmu. W rzeczywistości więc obraz odbudowujących narodowość kobiet sprawiający, że propagowane stosunki patriarchalne ulegały osłabieniu, stanowił jedynie element propagandy opartej na podtrzymywaniu fikcyjnych wzorców. Co więcej, nie oznaczało to również, że kobieta była zwolniona z pełnienia funkcji żony i matki. Jak trafnie pokazuje Saryusz-Wolska, mit silnej, powojennej kobiety, wskazujący na jej równouprawnienie, był jedynie propagandową iluzją. Podkreśla ten fakt stworzenie wzorca „mężczyzny z ruin”, przywracającego patriarchalny porządek, a więc zgodnie z panującymi przekonaniem wpływającego na rekonstrukcję społeczeństwa. Saryusz-Wolska szczegółowo analizuje

motyw odnajdywania przez męskiego bohatera wewnętrznego ładu i porządku w świecie na przykładzie jednego z najbardziej znanych niemieckich filmów okresu powojennego *Mordercy są wśród nas* Wolfganga Staudtego, dostrzegając w nim przykład „odwróconego spojrzenia”, dyskusji z mitem „kobiet z ruin”. Interesujący jest tutaj przywołany przez autorkę przykład plakatu tylko z męskim bohaterem do polskiej dystrybucji filmu, podczas gdy na plakatach pochodzących ze stref okupowanych w Niemczech zawsze znajduje się również kobieta, wspierająca mit odbudowy. W Polsce wzorzec ten nie funkcjonował, nie odzwierciedlają go zatem także istniejące materiały wizualne. Strategia zastosowana w polskim plakacie antycypowała też zresztą, jak pokazuje autorka książka, późniejsze przemiany wizerunków kobiet i mężczyzn, umacniające „normalne”, a więc patriarchalne relacje społeczne.

Saryusz-Wolska nie umiejscowiła swoich rozważań nad obrazowością w odniesieniu do ważnych współczesnych dyskusji nad statusem obrazów, odbywających się nieustannie na gruncie filozofii mediów czy filozofii politycznej. Zaznaczyła natomiast, również odwołaniami do literatury, że w obrębie przyjętej perspektywy metodologicznej – kulturoznawstwa historycznego – bliskie jej pozostaje spojrzenie antropologiczne, spod znaku Hansa Beltinga, że traktuje obrazy jako obiekty o mocy sprawczej i jedynie częściowo jako świadectwa przeszłości, podając w wątpliwość ich dokumentalną obiektywność. Jak podkreślałam, kontekst danego okresu historycznego, w którym

autorka analizuje zgromadzone obrazy jest bardzo istotny badawczo, jednakże nie wyczerpuje złożoności i wieloznaczności, które one ze sobą niosą. Problem ten wydaje się najbardziej wyraźny w odniesieniu do grupy obrazów, które teoretyczka rozważa jako ikonograficzne przedstawienia cielesności, seksualności i zdrowia (obszerny rozdział V). Rozdział ten autorka dzieli na motywy związane z jedzeniem, z chorobami i kwestią higieny oraz rolami pełnionymi przez kobiety: kobiety-matki i kobiety-uwodzielki (wzorem powiązaniem z funkcjonowaniem w powszechnym obiegu kultu gwiazd kina), która swoją pozycję osiąga za sprawą pięknej aparycji (moda, makijaż, fryzura). Motywy ikonograficzne związane z jedzeniem pojawiały się przede wszystkim w formie rysunków satyrycznych w gazetach i czasopismach i jako reklamy obrazkowe. W większości nie dotyczyły jednak kultury jedzenia czy tradycji kulinarnych, lecz problemu niedożywienia oraz higieny – biologicznego funkcjonowania ciała. Jak pisze Saryusz-Wolska, słowo klucz związane z tym tematem to kalorie, które współcześnie ma zupełnie inne konotacje. Odpowiednia ilość spożywanych kalorii oznaczała prawidłowe funkcjonowanie organizmu, który był podstawą społecznych procesów normalizacyjnych. Biologiczny kontekst cielesności jest w tym kontekście zastanawiający i znamieny. Na podobnej zasadzie przedstawiano też problem związany z chorobami: zakaźnymi i wenerycznymi, które najczęściej występowały w okupowanym społeczeństwie niemieckim. Co jednak szczególnie interesujące, jak przekazuje autorka za Dagmar Ellerbrock, niedobra

sytuacja epidemiologiczna została po wojnie dość szybko opanowana dzięki szczepieniom, podsycanie strachu stanowiło więc raczej strategię polityczną (s. 265). Plakaty i ulotki informacyjne, zarówno dotyczące chorób zakaźnych, jak i wenerycznych, były bogato ilustrowane, a dużą rolę w wizualizowaniu potencjalnych chorób odgrywało Niemieckie Muzeum Higieny w Dreźnie – instytucja państwowa. Choroby weneryczne przedstawiano ponadto za pomocą filmów edukacyjnych, włącznie z nakręconym w strefie radzieckiej filmem fabularnym *Uliczna znajomość* Petera Pewasa. Jak wskazuje Saryusz-Wolska, najczęstsze typy wizualizacji chorób pokrywają się z oferowanymi przez współczesną biomedycynę: propedeutyczne oraz „opatrzone naukowym sztafażem” (s. 262), czyli, precyzyjniej, pochodzące z badań medycznych. Autorka podkreśla, że nadawcą tych wizualnych komunikatów były wyłącznie organy państwowe, nie firmy komercyjne (s. 262), co wyraźnie świadczy o wskazywanym przeze mnie zainteresowaniu państwa biologicznym wymiarem funkcjonowania społeczeństwa. Saryusz-Wolska stwierdza zresztą, że: „Demilitaryzacja oraz deindustrializacja Niemiec zmieniły kontekst »niemieckiego ciała« – nie musiało już służyć wojsku, lecz odbudowie. (...) W porównaniu z latami narodowego socjalizmu różnica w »nadzorowaniu ciała« polegała na kontroli zdrowia, a nie sprawności fizycznej”¹¹. „Nadzorowanie ciała” to natomiast hasło współczesnych praktyk dyscyplinowania ciała, powiązanych ze strategiami biopolityki oraz *self-*

-trackingiem, czyli dążeniem do optymalizacji funkcji organizmu.

Jak pokazuje Saryusz-Wolska, obrazy związane z macierzyństwem pochodzą głównie z broszur informacyjnych oraz reklam, choć pojawiały się także na znaczkach pocztowych i plakatach edukacyjnych. Co interesujące, wszystkie te motywy ikonograficzne odwoływały się nie do kwestii emocjonalnych więzi między matką i dzieckiem, lecz do przesadnie podkreślanych problemów epidemiologicznych, z którymi zmagają się społeczeństwa powojenne. Przekazy instytucjonalne informowały więc o ewentualnych problemach zdrowotnych dzieci (krzywica, niedożywienie), a reklamy, wpisujące się w program państwowy, dotyczyły rozmaitych odżywek witaminowych czy płynów dezynfekcyjnych. Analogicznie do motywów związanych z chorobami skupiały się przede wszystkim na biologicznym funkcjonowaniu społeczeństwa, na dbałości o kondycję fizyczną, na zdrowiu jako podstawie odbudowy społeczno-kulturowej. Propagowały także rolę kobiety jako dobrej matki, która w przeciwieństwie do negatywnie reprezentowanych uwodzicielek budowała rodzinny ład, zamiast go rujnować. W przekazach komercyjnych, istniejących równolegle z państwowymi, funkcjonowało bardziej liberalne podejście i do kwestii roli kobiety, i do erotyki. Jak przekonuje Saryusz-Wolska, nawet zmysłowe przedstawienia kobiet z tamtego czasu, pochodzące głównie z reklam, były jednakże tworzone w taki sposób, by wskazywały na relacje patriarchalne między kobietą i mężczyzną. Reklamy farb do włosów, szminek, pudru do ciała prezentowały kobiety w erotycznych po-

¹¹ *Ibidem*, s. 264.

zach i wskazywały na liberalne podejście do nagoci (w odniesieniu do tradycji Republiki Weimarskiej oraz narodowego socjalizmu, które propagowały atrakcyjność fizyczną i zdrowie), przede wszystkim jednak jako obiekty pożądania przez mężczyzn. Mniejszość mężczyzn w okupowanym społeczeństwie niemieckim (podobnie jak w amerykańskim, z którego starano się przeszczepiać patriarchalne idee) nie powodowała osłabienia wartości patriarchalnych, na których budowano powojenny, konserwatywny porządek.

Wielość motywów związanych z cielesnością i erotyką obecnych w sferze ikonograficznej powojennych Niemiec prowokuje do zadawania o nie pytań z różnych perspektyw, nie tylko historycznej. Wartościowe mogłoby się okazać rozważanie ich w nawiązaniu do teorii korporalnych (na przykład koncepcji ontologii ciała Elizabeth Grosz), ale przede wszystkim w kontekście praktyk z zakresu biopolityki. Są to praktyki opisywane w pierwszej kolejności w odniesieniu do ideologii totalitarnych, głównie nazistowskich, do rzeczywistości obozów koncentracyjnych. Przyjrzenie się przez ich pryzmat kulturom wizualnym Niemiec zaraz po wojnie mogłoby być krokiem niezwykle ciekawym i wzbogacającym analizę o kontekst filozoficzny, którego w książce Saryusz-Wolskiej jednak brakuje. Jak wynika z analizy autorki, większość (jeśli nie wszystkie) motywów ikonograficznych związanych z cielesnością i seksualnością odnosi się do ich biologicznego, fizycznego wymiaru. Fakt ten wskazuje na zainteresowanie społeczno-polityczne jednostką właśnie jako bytem biologicznym, kontrolowa-

niem jej funkcji życiowych, co zgodne jest z definicjami biopolityki, oferowanymi przez Michela Foucaulta i przez rozwijających jego koncepcje Giorgia Agambena i Roberta Esposito. Agamben pisze następująco:

Nowość nowoczesnej biopolityki polega bowiem na tym, że fakt biologiczny jest sam w sobie natychmiast polityczny i na odwrót. (...) to dopiero państwo w swej istocie zasadzające się na życiu narodu mogło uznać za swe główne powołanie kształtowanie i ochronę „ciała narodu”¹².

Stwierdzenie to doskonale podsumowuje strategię biopolityczne obecne w okupowanym państwie niemieckim. Represjonowanie cielesności przez władze państwowe w czasie powojennym jest szczególnie dobrze udokumentowane w materiałach (audio)wizualnych, przywoływanych przez Saryusz-Wolską. Przyjmuje też ono formę propagowania etosu zdrowia, idei *care of self* (Foucaultowskiej troski zinterpretowanej przez dyskurs biopolityczny jako troski wyłącznie o biologicznie pojmowany organizm), charakterystycznych dla myślenia biopolitycznego¹³, które widoczne są w programie aliantów w każdej strefie. Stanowią one natomiast, co podkreśla Saryusz-Wolska, nawiązanie do idei krzewionych przez narodowy socjalizm, stawiający na doskonałość fizycznego funkcjonowania jednostki, budującej zdrowe społeczeństwo. Praktyki propagowane przez okupantów, choć wyni-

¹² G. Agamben, *op. cit.*, s. 201.

¹³ Zob. na ten temat T. Lemke, *Bio-Politics. An Advanced Introduction*, New York University Press, New York–London 2011, s. 24–26, 78–80.

kające z innych pobudek niż w ideologii nazistowskiej (a więc nie postulaty stworzenia doskonałej genetycznie rasy panów, tylko zdrowego społeczeństwa, zdolnego do odbudowy po wojnie), w podzielonych Niemczech nie były niczym nowym. Być może, z tego względu spotkały się one z pozytywnym odbiorem społecznym. Biopolityczne konotacje „odbudowy cielesnej” powojennego społeczeństwa niemieckiego dodatkowo udowadniają obecność negatywnego dziedzictwa narodowego socjalizmu w strefach okupacyjnych, o czym Saryusz-Wolska wielokrotnie pisze w swojej książce. Zjawisko to jeszcze inaczej, w kluczu uniwersalnych przemian nowoczesnych społeczeństw, wyjaśnia Agamben:

Tylko z tej racji, że biologiczne życie wraz ze swymi potrzebami wszędzie stało się faktem politycznie decydującym, można zrozumieć szybkość – nie dającą się wyjaśnić w inny sposób – z jaką w XX wieku demokracje parlamentarne mogły obrócić się w państwa totalitarne, a państwa totalitarne przeistoczyć się, prawie bez zrywania ciągłości, w demokracje parlamentarne¹⁴.

Książka Saryusz-Wolskiej stanowi ciekawą dyskusję z perspektywą, która wciąż zdaje się dominować w dyskursie historycznym poświęconym obrazom – z postrzeganiem obrazów jako świadectw rzeczywistości, dokumentów. We współczesnych koncepcjach medioznawczych coraz bardziej odchodzi się od propagowania takiego poddańczego wobec prymatu *mimesis* statusu obrazów, dostrzegając w nich obiekty charakteryzujące się wewnętrzną sprawczością,

o realnej mocy kreacyjnej¹⁵. Perspektywa przyjęta przez Saryusz-Wolską bliższa jest takiemu rozumieniu obrazów, choć jak podkreśla autorka, odnosząc się do ustaleń Doris Bachmann-Medick (s. 23–24), okazują się one powiązane, zwłaszcza w kontekście historycznym, z doświadczeniami aktorów rozgrywających się zdarzeń. Obrazy nie są tutaj zatem obiektami, które w sposób autonomiczny kształtują czasoprzestrzeń – ich sprawczość wynika również z intencjonalności twórców. Nie stanowią one u Saryusz-Wolskiej czynników nieludzkich w rozumieniu wywodzącym się z filozoficznego posthumanizmu, które faktycznie transformują rzeczywistość, lecz wciąż są reprezentacyjnymi przedstawieniami i – mimo swojej mocy kulturotwórczej – najczęściej narzędziami w rękach ludzkich aktorów. Autorka książki nie rozważa jednak szerzej tej relacji, co najpewniej dodatkowo wzbogaciłoby wywód, a byłoby możliwe na przykład przy odwołaniu do postulatów nowej ontologii obiektów (*object oriented philosophy*). Konfrontacja niesłychanie interesujących form obrazowych, o których pisze Saryusz-Wolska, z mniej konserwatywnymi podejściami do badań nad wizualnością najpewniej przyniosłaby również wiele innych istotnych spostrzeżeń, które dopełniłyby rozważania autorki niewykraczające poza klasyczne badania nad obrazowością. Umożliwiłoby też być może włączenie do perspektywy badawczej problemu kryzysu reprezentacji, wpisanego w *visual studies*,

¹⁴ G. Agamben, *op. cit.*, s. 167.

¹⁵ Zob. na przykład R. W. Kluszczyński, D. Rode (red.), *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

której to kwestii, mimo przyjętej metodologii, autorka nie uwzględnia. Optyka Saryusz-Wolskiej wydaje się natomiast zbieżna z tą, którą przyjęła Bożena Shallcross, pisząc o rzeczach w kontekście rozważań nad Zagładą. Jak stwierdza badaczka:

Z oczywistych względów Zagładę łączy się z ludzką tragedią, podczas gdy usypiska rzeczy odebranych zamordowanym właścicielom pojawiają się jedynie na obrzeżach percepcji. Z upływem czasu niesamoistność owych niemych, materialnych przedmiotów – włosów, okularów, ubrań czy walizek – wyeksponowanych za szkłem i w gablotach, więc umuzealnionych, przerodziła się w dominujące wyobrażenie o Zagładzie, a to z kolei stało się częścią naszego widzenia nowoczesności¹⁶.

Na analogicznej zasadzie tworzenie dominującego wyobrażenia o czasie powojennym można przypisać obrazom.

Chociaż okres przejściowy w Niemczech, czas konfrontacji z narodową winą, nie kojarzy się z przekazami (audio)wizualnymi, zwłaszcza tymi przynależnymi do kultury popularnej, Saryusz-Wolska udowodniła, że to one wówczas przede wszystkim kształtowały przestrzeń kulturowo-społeczną, stanowiły czynnik normalizacyjny. Najistotniejszy wkład autorki w rozważania nad obrazowością nie wynika zatem z przyjętej perspektywy teoretycznej, która jest interesująca, ale nie innowacyjna, lecz z imponującego zebranego materiału badawczego. Przekazy (audio)wizualne z kręgu niemieckojęzycznego, z okresu lekceważonego dotychczas przez literaturę przedmiotu, omówione i w dużej części prezentowane w książce, stanowią ważną podstawę dla ewentualnych rozważań, nie tylko kulturoznawczych.

¹⁶ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Universitas, Kraków 2012, s. 7.