

IGOR BORKOWSKI
Uniwersytet Wrocławski

Śmierć wychodzi z twarzą (współczesne humorystyczne wizerunki śmierci)

Trudno zapewne spodziewać się, by współczesny rysunek satyryczny, szczególnie ten adresowany do masowego odbiorcy, operował wyszukaniem zestawem środków artystycznych lub pobudzał do głębokiej i wielopoziomowej refleksji. Motyw antropomorfizowanej śmierci, który w licznych przedstawieniach rysunkowych pojawia się w prasie i Internecie (co byłoby wyróżnikiem badanych tu przedstawień, pomijam takie, które pierwotnie są przygotowywane jako przynajmniej zamierzone dzieło o charakterze artystycznym), ma charakter niezapośredniczony w mass mediach — ilustracje książkowe, murale, pełni funkcję w komunikacji marketingowej — plakat, afisz, rysunek reklamowy. W rysunkowych humorystycznych wizerunkach, które będą materiałem poniżej analizowanym, na plan pierwszy wysuwa się ich wartość utylitarna w komunikacji: mają dostarczać rozrywki, bawić, śmieszyć oglądających (i czytających, część z nich albo ma charakter cyklu rysunków opatrywanych dialogiem, albo zawiera element słowny wyrażony na którymś ze składników kompozycji graficznej, albo wreszcie opatrzona jest podpisem).

W pierwszej części dokonam uporządkowania zebranego materiału pod względem typów przedstawień (wizerunków) śmierci jako bohaterki rysunków; w drugiej wskażę na podstawowe mechanizmy dowcipu, które w rysunkach się pojawiają, w trzeciej odniosę się do kontekstu antropotanicznego, by doszukać się wskazówek pozwalających sformułować odpowiedź na pytanie, jaka jest popkulturowa współczesna śmierć w rysunku o charakterze humorystycznym.

Pojawianie się motywów tanatycznych, z których same przedstawienia śmierci będą w tym tekście najbardziej interesujące, nie powinno dziwić, mimo dowiedzionego już wielokrotnie na różnych poziomach i w rozmaitych zakresach kultury i życia społecznego tabuizowania sfery umierania i śmierci. Igranie z tabu kulturowym jest jednym z istotnych wyróżników części komunikatów humorystycznych, takich jak dowcip sytuacyjny czy językowy, a także przedstawień o typie satyrycznym, komicznym czy komunikowania z wykorzystaniem groteski

jako podstawowego środka wyrazu. Nie jest to także zjawisko nowe, wszak „Żart i groteska od dawna towarzyszą refleksji o śmierci. Renesansowi poeci pisywali żartobliwe nagrobki, nasza zaś współczesność znalazła w tanatologicznej tematyce nowe źródła humorystycznej inspiracji”¹. Odkrywanie tej sfery nie na poważnie to przecież w polskim obiegu kulturowym (i graficznym, ilustracyjnym) już datowane na 1855 rok prześmiewcze wydanie (u Maurycego Orgelbranda przez Władysława Syrokomlę) *Uwag rzeczy ostatecznych i złości grzechowej* oraz *Uwag śmierci niechybnej* pióra księdza Józefa Baki. Sfera tanatyczna poddana jest dzisiaj dwóm silnie oddziałującym procesom: pornografii śmierci, którą Geoffrey Gorer dostrzegł już w klimacie społecznym i emanacjach kulturowych w latach 70. minionego stulecia, definiując ją jako proces postępującej ekscytacji zjawiskiem umierania i śmierci z jednoczesnym zanikiem realnego stosunku emocjonalnego wobec moribunda i samej sceny umierania; upowszechniania kiczu jako coraz częstszego środka wyrazu w komunikatach różnych typów dotyczących tematyki tanatycznej. Te dwa procesy powodują uwalnianie obszaru przedstawień tanatycznych, także wizualnych, z ryzów ograniczeń społecznych, kulturowych, zwyczajowych czy obyczajowych, także wyraźne zmiany w kontroli społecznej względem tabu śmierci.

Element zaskoczenia, prowokacji, grania konwencjami, a także sięganie po przebogaty przecież w tej materii sztafaż motywów kulturowych jest skutecznym narzędziem w budowaniu zróżnicowanych i pomysłowych komunikatów, które wiele mówią nie tylko o samej relacji żywych do tematyki śmierci, lecz także o realiach życia materialnego i duchowego we współczesności. Socjologiczne ujęcie mechanizmu komicznego akcentuje, w niektórych przynajmniej teoriach, że motywem przewodnim działań komicznych jest społeczna chęć odreagowania napięcia, ucisku, przemocy symbolicznej, śmiech staje się tu niejako wentylem bezpieczeństwa². Tomasz Titkow podkreśla, że „dowcipy są zorganizowane wokół kulturowych progów (czyli wokół granic tego, co w kulturze uchodzi za akceptowane, dopuszczalne i preferowane); i są przede wszystkim manifestacją treści wykluczonych przez kulturę”³. Zatrzymanie się nad współczesnym wizerunkiem śmierci, jaki możemy rekonstruować z wielu rysunków o zabarwieniu humorystycznym, może być pouczającą lekcją dzisiejszych lęków, strachów codzienności i prób oswojania niepoznawalnego.

Analizowane przykłady rysunków należą na pewno do form zinstytucjonalizowanego dyskursu komicznego, takiego, w którym autor do prezentacji w konkretnej przestrzeni medialnej intencjonalnie przygotowuje komunikat, który ma mieć walor humorystyczny, wykluczam więc na przykład takie komunikaty foto-

¹ J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, Wrocław 1996, s. 310.

² Por. D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s. 23.

³ T. Titkow, *Dowcip — lajdak o rozdwojonym języku: rzecz o dowcipach, śmiechu i psychologii zorientowanej na proces Arnolda Mindella*, Warszawa 1995, s. 44.

graficzne, w których przypadkowe połączenie elementu funeralnego i językowego lub innego wizualnego sprawia efekt komiczny, ale jako niezamierzony. Jak pisze bowiem Stanisław Gajda:

Komizm zakłada więc świadomy, aktywny odbiór i ma względny charakter — jest zdeterminowany psychicznie (poczucie humoru), sytuacyjnie, społecznie i kulturowo. U jego podstaw leży mentalna konstrukcja [...] wytwarzająca się w procesie komunikacji w świadomości jej uczestników. Ta konstrukcja stanowi część zarówno wiedzy społecznej, jak i indywidualnej oraz sprawuje kontrolę nad dyskursem komicznym: wiedza społeczna — wiedza indywidualna — dyskurs⁴.

Będziemy więc i w tym tekście zakładać, że nadawca i odbiorca związani są pewną umową: ich kompetencja kulturowa i komunikacyjna pozwala deszyfrować przekaz jako komiczny w sposób zamierzony oraz odnoszą oni treść przekazu do wiedzy i doświadczenia adresata.

Uderzające jest, że zgromadzony przeze mnie materiał jest pod względem wizualnym dość jednorodny. Rysownicy, bez względu zresztą na proveniencje autorów poszczególnych prac, sprowadzają przedstawienia śmierci do zasadniczych typów: w pierwszym śmierć jest wizerunkowo przedstawiana jako transi, czyli „dawny” człowiek, z którego pozostał już tylko szkielet pokryty elementami rozkładającego się jeszcze ciała, zwykle przynajmniej częściowo odziany, ale w szatę także noszącą znamiona rozpadu. O kondycji postaci dowiadujemy się, dostrzegając czaszkę w miejscu twarzy i kości rąk oraz ewentualnie kości śródstopia oraz prześwitujące przez ubiór fragmenty ciała.

Kolejnym przedstawieniem jest sam czysty szkielet (kościotrup), który symbolizuje śmierć lub nią w tych przedstawieniach jest (co nie musi być tożsame). Zasadniczo nieodłącznym, a w wielu wypadkach — o czym poniżej — niezbędnym do rozegrania humorystycznej sceny, symbolem materialnym postaci śmierci różnych typów okazuje się kosa, która odsyła oglądających do archetypowej sceny przedstawiającej śmierć jako kosiarza (kosiarkę) z kosą właśnie⁵. Kosa jest historycznie podstawowym atrybutem alegorii śmierci⁶, bywa wzbogacana, ale rzadko, o inne jej kulturowe atrybuty, nie ma jednak żadnego porównania z wyobrażeniowym bogactwem form przedstawień narzędzi śmierci, z jakimi spotykamy się na przestrzeni dziejów jej wysokokulturowych emanacji (w kulturze Zachodu od końca XII wieku, gdy w *Wierszach o śmierci* Helinanda de Froidmont pojawia się bezcielesna, ale już wyposażona w kosę śmierć⁷).

⁴ S. Gajda, *Współczesny polski dyskurs komiczny*, [w:] *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, M. Rumińska, Lublin 2007, s. 14.

⁵ Jest to tylko jedno z możliwych narzędzi, w jakie w klasycznym imaginariu wyposażana bywała śmierć (mogły to być na przykład zatrute strzały), por. J. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 128.

⁶ Por. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2012, s. 198.

⁷ Por. M. Courtois, *Pani śmierć*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 97–120.

Następna z atropomorficznych realizacji wizerunku śmierci w rysunku humorystycznym obiera za obraz postać *in absentia*: widzimy tylko zewnętrzny zarys ni to szczelnie okrywającego figurę o ludzkich kształtach habitu, ni to stroju czarnoksiężnika, z pominięciem jakichkolwiek sygnałów świadczących o tym, jak rysownik wyobraża sobie samą odzianą w ten sposób postać. Jest ona obecna niejako duchem, a nie ciałem, jakiegokolwiek mogłoby ono w tym wyobrażeniu być.

Innym sposobem realizacji sceny, w której pojawia się śmierć, jest zastosowanie swoistej metonimii i/lub synekdochy: oto na rysunku widzimy albo element jakoś związany ze śmiercią lub będący jej atrybutem (kosa, piszczele, grób, trumna, wieniec pogrzebowy), albo ofiary: potencjalne lub już przez śmierć zdobyte — umierających, ciała zmarłych lub ich duchowe pośmiertne postaci.

Jednocześnie jednak śmierć, jaką możemy dostrzec na współczesnych rysunkach komicznych, nie ma w sobie zbyt wiele z przerażającej wizji śmierci plugawej, nie jest odstręczająca, nie eksponuje się w jej przedstawieniu tego wszystkiego, co mogłoby być jakkolwiek odrażające, unika się epatowania efektami choroby, męki przedśmiernej czy pośmiertnego rozkładu.



Rys. 1. Śmierć przybiera pseudoludzką postać, wyposażona jest w proste w deszyfracji atrybuty, budzi lęk potencjalnych ofiar, Robert Trojanowski (Pan Tramen)

Dzisiejsza ikonografia śmierci realizowanymi przez siebie celami odbiega od tych, które nakładano na nią niegdyś:

średniowiecze stworzyło, długo gorliwie kultywowaną, tradycję personifikowanego przedstawiania śmierci jako kościotrupa (bądź częściowo rozłożonych zwłok), dzierżącego w dłoni narzędzia wykonywania przez nią swej powinności. Śmierć jawiła się jako wpisana w boski porządek świata. Była groźna, ale też takie było jej zadanie⁸.

„Nowa” śmierć ma bowiem więcej z gry, z wizerunkowego miksu skojarzeń, artefaktów, drobiazgowych kulturowych, staje się wyrazem komicznego dyskursu postmodernistycznego, w którym gra (skojarzeniami, konwencjami, stylami) staje się podstawową zasadą organizacji, wyraźnie parodiuje inne wizerunki (ale też bardzo często manifestacyjnie dokonuje samoparodiowania), z zasady tej wynikają także metatekstowość i polifoniczność oraz kulturowy liberalizm⁹.

Gdyby użytkową niejako formę przedstawień śmierci zestawić z jej artystycznym przedstawieniem, trzeba by wskazać, że głównymi inwariantami idei śmierci w sztuce są: moment śmierci (zasadniczo obecny w omawianych tu rysunkach); zmarli ukazani jako zwłoki, pewna forma istnienia niematerialnego (duch, dusza); zjawia jako emanacja graniczna między fizycznym istnieniem i statusem cielesnym a duchowym i niematerialnym (obecne przede wszystkim jako zwłoki i formy duchów w przedstawieniu rysunkowym); personifikacja siły o mocy zabijania (czyli śmierci niosącej śmierć, także obecna na poziomie omawianych tu rysunków); czas i przestrzeń zaświatów (niejednokrotnie obecne jako tło akcji rysunkowej)¹⁰.

Schematyczność czy szkicowość jest z jednej strony *licentia poetica* rysunku humorystycznego, z drugiej zaś jest zapewne dowodem na pewną trwałość stereotypów, które tak mocno zakorzeniają się nie tylko w odbiorcach, lecz także w świadomości rysowników, że ci ostatni nie uważają uproszczeń w kształcie plastycznym postaci za ryzykowne niedopowiedzenia, mogące powodować błędną deszyfrację kompozycji i intencji nadawczych. Liczy się tu i kompetencja kulturowa odbiorców — bez wątplenia sztafaż obrazowany na rysunkach jest wystarczający, by poprawnie interpretować wizerunek. Pomaga w tym wysoki stopień skonwencjonalizowania sposobów ukazywania postaci śmierci.

Niebagatelny problem jest też rozstrzygnięcie, z czym tak naprawdę mamy do czynienia w omawianych obiektach: ze zmarłymi upostaciowanymi jako mniej lub bardziej antropomorfizowane postaci ludzkie (szkieletowe, kostne, odziane w szaty) czy ze śmiercią w jej ideowym wymiarze. Poniższa ilustracja instruktywnie na ten problem wskazuje.

⁸ J. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 126–127.

⁹ Por. S. Gajda, *op. cit.*, s. 18.

¹⁰ Kwestia omówiona szczegółowo w tekście M. Guiomara, *Zasady estetyki śmierci*, [w:] *Wymiary śmierci*, s. 77–94.



Rys. 2. Śmierć jako bohaterka komiksu staje się elementem kulturowej polifonicznej gry skojarzeniowej z odbiorcą, Robert Trojanowski (Pan Tramen)

Objasniające wydają mi się słowa jednego z francuskich badaczy:

Zgroza przed trupem znalazła wyraz w uosobieniu śmierci jako Kosiarki lub Płaskonosej, która w postaci szkieletu z kosą jest wynalazkiem chrześcijańskiego Zachodu [...]. W sztuce greckiej szkielet pojawia się późno i przedstawia nie Śmierć, lecz zmarłego. Śmierć miała bowiem czarujące rysy Tanatosa, dziecka nocy, bliźniaczego brata Hypnosa, Snu¹¹.

Zaczerpnięta z serii obrazków na stronie demotywatory.pl scena owej deklaracji stosunku emocjonalnego współczesnego nam *yuppie* jednoznacznie odsyła do relacji człowiek–śmierć; wystarczą zasadniczo dwa sygnały: kosa dzierzona przez szkielet dłoni, więcej nie potrzeba, mimo złamania kształtu figuratywnego (złowroga postać jest cokolwiek tęga).

Dla pełnej i udanej realizacji mechanizmu komicznego istotne jest — co podkreśla się w teoriach komizmu różnej naukowo i metodologicznie proveniencji — osiągnięcie efektu zaskoczenia. Zapewne dzieje się tak z omawianymi tu wizerunkami: odbiorca otrzymuje najpierw pewien nieskomplikowany, niejako oczywisty przekaz, jego interpretacja powoduje odkrycie dysharmonii komunikatu, a poprawna deszyfracja tego zniekształcenia: efekt komiczny. W wielu pracach pojawia się w tym momencie kategoria maski komicznej jako swoistej nakładki kulturowej, która przez pozorną naturalność sceny daje w efekcie przekaz komiczny. Teoria maski komicznej zostaje połączona z tezą o zawiedzionym oczekiwaniu, która odnosi się do „zjawisk pozornie naturalnych, które następnie demaskują się jako absurd lub opaczność”¹².

Rysunkowa śmierć współczesna przedstawiana jest w złagodzonej, nieturpistycznej wersji. Bierze się ona nie tylko z samoistnego kontekstu rysunków o charakterze komicznym, lecz także z szerszego zjawiska o źródłach psychospołecznym i kulturowym.

Wyobrazenie śmierci traci swoją obiektywność i powszechność [...]. Oznacza to, że wyrzutowanie z wyobrażenia śmierci zmysłowych jakości, dzięki którym uzyskiwała ona swoistą moc przedstawiającą, powoduje, iż śmierć zanika jako przedmiot przedstawienia. Jeśli milknie dawna konwencja przedstawienia śmierci, milknie również jej tradycyjna makabryczność¹³.

Autorzy publikowanych rysunków nie zmiernają do tego, by odbiorców straszyc czy wywoływać w nich reakcje, takie jak zniesmaczenie lub odraza. Rysunkowa śmierć nie ma też wywoływać ekscytacji estetycznej. Nie jest to w rzeczy samej piękna śmierć, choć — zdarza się — sama usiłuje swój wizerunek poprawiać, ale nie jest to też użycie figury śmierci, która ma przestraszać. Spotykamy się tu — w związku z koniecznością realizacji podstawowej funkcji komunikacyjnej i emocjonalnej rysunku, jakim jest humorystyczny wyraz przekazu — ze śmiercią, która nierzadko wydaje nam się wcale znośna, jest starannie ubrana, ma wielkie disneyowskie zdziwone oczy, nie zawsze też jest kostycznie chuda,

¹¹ M. Courtois, *op. cit.*, s. 97.

¹² D. Buttler, *op. cit.*, s. 28.

¹³ J. Barański, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000, s. 148.



Rys. 3. Rysunkowa śmierć bywa zaangażowana w relacje antropomorficznych proveniencji, Marek Mosor „Widget”

bywa też, jak już zauważyliśmy, rysunkowa śmierć postacią przy kości, zdarza się infantylnie różowa, speszona podczas pierwszej randki.

Te wariacje odnoszą się do prób eksperymentowania z utrwalonym wizerunkiem, mają świadomie powodować dodatkowy przekaz humorystyczny lub groteskowy. Stosunkowo krótki czas, gdy odbiorca ma kontakt z komunikatem tego rodzaju graficznym, wymaga użycia czytelnych, jednoznacznych środków gry wizerunkowej, dzięki którym można łatwo dotrzeć do odbiorcy z naddanym przekazem rozgrywającym się w zderzeniu jego oczekiwań i archetypicznych wzorców z tym, co przedstawia rysunek.

W większości przedstawień śmierć to po prostu mniej lub bardziej lichy odziany szkielet, najtrwalsze bodaj przedstawienie śmierci w ikonografii Zachodu. Philippe Ariès wskazuje na jego początki u Rzymian, którzy na naczyniach lub domowych mozaikach odtwarzali śmierć jako szkielet; sam czysty szkielet¹⁴ (a takiego domyślamy się na współczesnych ilustracjach) najpopularniejszy był w ikonografii XVII i XVIII wieku, wcześniej pojawiał się raczej jako ciało w różnym stadium rozkładu¹⁵.

¹⁴ Uznawany przez Cirlota za najczęstszą formę personifikacji śmierci w alegoriach i emblematach — J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 403.

¹⁵ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, s. 116.

Jarosław Barański zwraca uwagę na zmienność roli poszczególnych zmysłów w doznaniu śmierci. Uważa, że późne średniowiecze było niejako szczytem percepcji wzrokowej, kolejne zaś epoki

oferują plastyczne przedstawienie Śmierci już nie na usługach społecznej wyobraźni, lecz jako grę artystycznej wyobraźni, w której wątki i motywy oraz symboliczne rekwizyty przeplatają się, załamując dawną spójność przedstawienia. Ono powoli ogołacane jest także z makabrycznych akcesoriów zmysłowości: pierzcha obraz rozkładu ciała i wewnętrznych organów, w niepamięci kryje się żarłoczne robactwo, a swoista „orkiestracja” śmierci chyli się zazwyczaj do jednego symbolicznego gestu (niesienie klepsydry, gra w kości, taneczny ruch trupa, manifestacja narzędzi zabijania)¹⁶.

Bardzo istotne dla naszych obserwacji są słowa zawarte przez Arièsa w rozprawie *Śmierć drugiego człowieka*. Ten francuski mistrz tanatologii analizuje między innymi elementy rysunkowe o charakterze utylitarnym (ilustracje w modlitewnikach i literaturze dewocyjnej oraz pierwociny umoralniającego komiksu — historie obrazkowe o życiu świętych). Dochodzi do istotnych spostrzeżeń dotyczących II połowy XX wieku:

Ukryta w prywatności domowej przestrzeni lub w anonimowości szpitala śmierć nie daje nam już znaków. Ilustracje w literaturze dewocyjnej ukazują to wycofanie się znaku. W pierwszych wydaniach Don Bosco śmierć bohatera jest jeszcze banalną *death bed scene*. W nowszym wydaniu święty wygląda tak, jakby miał zwykłą grypę i dawał jakieś banalne wskazówki dwóm współpracownikom, cokolwiek, mimo wszystko, zaniepokojonym¹⁷.

Bardzo charakterystycznym ciągiem rysunkowym, z powodzeniem wykorzystującym mechanizmy dowcipu językowego, jest cykl obrazkowy, w którym pojawia się charakterystyczne myślenie o konwencji komiksowej: „Pan Tramen”. Część omawianych rysunków stanowi pojedynczy przekaz, część układana jest przez autora w kilkuobrazkowe całości, czyli komiksy typu *cartoon*¹⁸. Znajdujemy tu nie tylko charakterystyczną kreskę i pewien świat wyobrażeń o śmierci, lecz także turystyczne igranie konwencją przestrzeni i atrybutów śmierci, przesuwanie granic antropomorfizowania i personifikowania śmierci i przynależącego do niej sztafażu. W cyklu rysunkowym „Pan Tramen” śmierć pojawia się zwykle w towarzystwie elementów metonimicznych lub synekdochy: mogiły i/lub trumny jako upostaciowionych ożywionych bohaterów pojedynczych rysunków i ich zespołów. Tak rozbudowana grupa jawi się niczym uzbrojona upiorna horda, w której śmierć i jej pomocnicy stanowią zgrany zespół zabijaków i rzeźmieszków.

Śmierć jednak dość intensywnie tu dialoguje. Autor rysunków bardzo często wykorzystuje mechanizm leksykalizacji utartych związków frazeologicznych:

¹⁶ J. Barański, *Udział zmysłów w doznaniu śmierci. Wzrok, dotych i węch 1493–1823*, „Problemy Współczesnej Tanatologii”, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1999, s. 125.

¹⁷ P. Ariès, *Śmierć drugiego człowieka*, [w:] *Wymiary śmierci*, s. 215.

¹⁸ Por. *Komiks*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 176–178.

pukający do drzwi mieszkania śmierci detektyw upewnia się, z kim ma do czynienia, mówiąc: „Pani Śmierć? Pani podobno komuś groziła?!”. Kolejny przedstawia maszerujący przez wiejskie podwórko, z trumną na ramionach, drób; napis opatrujący ilustrację głosi: „Kura grzebie w obejściu”. I tu znów nawiązanie do motywu orszaku pogrzebowego czy trumny na katafalku uważnego patrzącego odsyła do złóż kulturowych o bardzo zadawnionej historii¹⁹. Ulatująca z dymem krematoryjnego komina postać wygłasza deklarację: „Całe życie lubiłam się kremować”. Pochylająca się nad szpitalnym łóżkiem człowieka w podeszłym wieku postać z kosą pyta: „Pobawimy się w chowanego?”. Co znamienne: śmierć pochyla się nad pacjentem, to szpitalna sala, nie izba umierającego w dawnym stylu, która pojawiała się w najliczniejszych przedstawieniach ilustrujących podręczniki dobrego umierania ze średniowiecza i wieków późniejszych. *Signum temporis*.

Kolejnym mechanizmem, wykorzystującym albo poziom humoru językowego, albo połączenie tekstu i warstwy graficznej, albo wreszcie samą kompozycję rysunku, jest zaskoczenie, które buduje dowcip sytuacyjny. Polega on na tym, że odbiorca spodziewa się znanego sobie rozwoju wypadków, pewnego układowego *decorum*, które zostaje w dowcipie sytuacyjnym złamane, a z zabawnego zaskoczenia: zmiany biegu wydarzeń, nieprzystawalności poszczególnych elementów, dysproporcji semantycznej lub emocjonalnej wywodzi się humorystyczna wartość przedstawienia. Unikam tu świadomie wyważania tego, co w omawianych pracach jest przekazywane przez warstwę słowną (tylko), co wyłącznie przez kompozycję plastyczną, a co wynikałoby z ich wzajemnych relacji — jak wynika z przeglądu literatury referowanego w fundamentalnej pracy o mechanizmach dowcipu — do dzisiaj kwestia relacji, samoistności i związków pomiędzy dowcipem językowym, rzeczowym, plastycznym czy muzycznym nie została jednoznacznie stwierdzona²⁰.

Niesiona na wysmukłych zgrabnych nogach trumna zachęcająca „Wejźdź we mnie” to oczywiście humor wykorzystujący samą materię języka, zostaje on tu jednak wzbogacony zarówno dwuznacznością samego sformułowania, jak i jego ładunkiem erotycznej obsceniczności — tu dodatkowo podbudowanej elementem perwersji nekrofilicznej. Podobnie dzieje się, gdy odbiorca styka się z rysunkiem leżącej w trumnie (wygodnie, z głową na poduszce) postaci, a napis na szarfie głosi: „Rozkład dnia”. Znowu autor gra tu konwencją językową i wykorzystuje dwuznaczność relacji tekstu i obrazu, jednocześnie oczekując od oglądającego pewnego dystansu, by rysunek wywołał w nim uśmiech, a nie zażenowanie czy odrazę. Pracująca przy komputerze śmierć na informację, że straciła właśnie 16 znajomych na Facebooku, reaguje stwierdzeniem: „Lubię to!”, scena odsyła patrzących do popkulturowych skojarzeń z czynnością „lajkowania”, czyli deklarowania, że się

¹⁹ Zwłoki w trumnie i na katafalku jako motyw plastyczny pojawiają się w naszym kręgu kulturowym w XIII wieku w aranżacji sakralnej, por. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, s. 169.

²⁰ Por. D. Buttler, *op. cit.*, s. 47.

jakąś informację, zdarzenie lub zdjęcie „polubiło”, tu znajduje swoją realizację w takiej wieloznacznej kompozycji rysunkowej. Na drugim poziomie skojarzeń odsyła odbiorcę do archetypowej sceny antropomorfizowanej śmierci, która zapewne źródła satysfakcji upatruje w doprowadzeniu do zgonu kolejnych żyjących. Niejaką kontynuacją tych skojarzeń jest rysunek, w którym upadający na kolana przed zakapturzoną postacią (z kosą, a więc śmiercią prototypową) rozkłada bezradnie ręce: „ale przecież zaprosiłem cię do znajomych na Facebooku”. Jakby wiara we wszechmoc przestrzeni wirtualnej i mocy działań tam podejmowanych miała zakwestionować odwieczną groźbę śmierci. Udanym rozwiązaniem dowcipu językowego jest także połączenie opisu z rysunkiem: zgromadzeni wokół trumny żałobnicy patrzą z odrazą na jednego z uczestników ceremonii, który zamasztywym wykopem celuje w zawieszony na ścianie kalendarz. Podpis pod tą sceną głosi: „Niestosowne aluzje Alberta wywołały zgorszenie wśród żałobników”.

Wyłączenie warstwy werbalnej pozostawia rysownikowi pole do formalnych zabiegów o charakterze graficznym, takich jak trzejelementowa historia śmierci przedstawionej jako szkielet, która zajmuje się niewinną czynnością wachania kwiatków na łące. Kichnięcie powoduje, że szkielet rozsypuje się na pojedyncze elementy. Podlewającej intensywnie wodą z konewki (rzecz dzieje się pod osłoną nocy) śmierci — ku jej wyraźnemu zadowoleniu — rosną zasiewy — las moglił znaczonych krzyżami. Takie wyobrażenie wydaje się ciekawą grą skojarzeniową z utrwalonym wizerunkiem śmierci jako kosiarki: tu jest ona także tą, która dba o uprawę przez cały okres wegetacji, a nie tylko interesuje się zbiorami.

Bogata seria rysunków odkrywa przed odbiorcą sposoby, do jakich ucieka się śmierć w urządzanych przez siebie polowaniach na potencjalne ofiary: a to zza winiaka podrzuca skórkę od banana przed zaczytanego w gazecie przechodnia, a to w lesie przemalowuje na brązowo kapelusze czerwonych muchomorów, a to jako juror ocenia na „10” gimnastyka, który spada z przyrządu i najwidoczniej łamie sobie kark. Gdy na horyzoncie dostrzega wypadek, staje do wyścigu z lekarzem i księdzem, którzy spieszą do poszkodowanych. Ten ostatni motyw jest zresztą dość częsty — zwykle do rywalizacji stają właśnie śmierć i lekarz lub oddział ratunkowy pogotowia.

Wydaje się, że najczęstszym mechanizmem wykorzystywanym do budowania humorystycznego waloru przekazu rysunkowego ze śmiercią w głównej roli jest odniesienie do współczesnych realiów.

Być może jest tak, że tego typu zestawienia wydają się zabawne *per se*, ale zaryzykuję tezę odmienną. Rysownicy świadomie bawią się pewną konwencją, zestawiając to, co wydaje się przebrzmiałe, dawne, wzięte jako pewien cytat z innego, już nieemocjonującego konceptu kulturowego, i wprowadzają w kontekst znakowy realiów współczesności. Zderzenie dwóch płaszczyzn skojarzeniowych i kulturowych powoduje zabawne efekty. Mamy tu do czynienia z dowcipnym zestawieniem zdroworoządkowego wizerunku śmierci, takiego, który został niejako oswojony, w którym śmierć jest w sumie pocziwą, trochę może uprzykrzoną, ale jednak znośną starszą panią, która co prawda ma nieco dziwaczny wygląd i bywa złośliwa, ale

gdy rozsądnie pokierujemy swoimi krokami, by jej zbyt często (zbyt szybko) nie spotkać, życie obok niej będzie znośne. Śmierć w tych wizerunkach jest intrygująca chyba przede wszystkim charakterologicznie. Autorzy rysunków, przydając jej cech ludzkich, wybierają te ze sfery ocenianych negatywnie: wyrachowanie, podstępność, cynizm, przebiegłość, brak empatii. Omawiany wizerunek śmierci sprowadza się do pokazania jej jednej alegorii, zestaw przydanych jej cech też nie jest zbyt zróżnicowany, wydaje się, że najczęściej eksponuje się jej dynamikę, śmierć symbolizowana jako kościotrup jest w ciągłym ruchu, działa, jest, rzecz by można, pełna życia²¹.



Rys. 4. Rysunkowa śmierć jest dzisiaj pełna dwuznacznych odniesień skojarzeniowych, Robert Trojanowski (Pan Tramen)

Rysunkowa śmierć wyraźnie cieszy się, gdy może komuś sprawić przykrość, gdy jej złośliwość staje się dla człowieka źródłem przykrości czy lęku. Jawi się w rysunkowym świecie bardziej niegrzecznym czy rozpuszczonym dzieckiem niż upostaciowanym sądem i godziną ostatnią. Bywa też śmiercią roztargnioną, zagubioną, którą po prostu (po ludzku) przerasta komplikacja zadań, jakie przed nią stają: oto zmarły naprzykrza się, by sprowadzić mu czym prędzej w zaświaty bliskich, za którymi tęskni. Kostucha otrzymuje od niego adres, spod którego ma wyłuskać ofiary. Problem pojawia się wtedy, gdy oglądana przez nią odwrotnie kartka z adresem zamiast 806 zaczyna wskazywać numer 908. Śmierć też może — mimo dobrych chęci — się pomylić.

²¹ Takie sformułowanie ma też wiele kulturowych precedensów; część plemion pierwotnych w szkielecie widziała źródło życia, w wielu przedstawieniach kulturowych kościotrup jest symbolem śmierci dynamicznej, żywiołowej, zwiastującej przemianę, a nie kres i stagnację, por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 163.

Współczesna śmierć nie tylko godzi się na wejście w obieg kultury popularnej, lecz także bierze na siebie wszystkie wyznaczniki kultury masowej konsumpcji, rywalizacji i gry banalnością, pozwala, by jej wizerunku używać w pozorowaniu demokratycznych mechanizmów decydowania o czymkolwiek, rywalizuje ceną z najbardziej udaną wyprzedzą. Nie byłoby współczesnej śmierci, gdyby nie jej unowocześniony wizerunek. Jest całkiem sprawna: odstawia kosę i bierze się do pracy przy klawiaturze, zmniejszając liczbę wirtualnej populacji, sygnalizuje jednocześnie, że nie ma przed nią ucieczki, że się rozwija, opanowuje techniczne nowinki i ewoluuje jak otaczający ją kosmos rzeczy: skoro rzeczywistość realna jest nią skażona, niech wirtual nie czuje się bezpieczny. Ona już też tam jest. Gdy trzeba, zamienia kosę na śrubokręt, wszak przychodzi po komputer, nie po jego użytkownika. Jakże bliska jest kulturowo ugruntowanemu wizerunkowi, który wspomina Ariès, sięgając do miniatur w *Godzinkach Rohan*; tam śmierć wkracza do izby umierającego z trumną na ramieniu²². Najczęściej jest jednak obecna w przestrzeni kultury popularnej, mediów i multimediów, kulturze szybkiej konsumpcji i imitacji odpowiedzialności: Hamlet współczesności trzymający w rękach czaszkę Yoricka już o nic nie pyta, nie ma żadnego dylematu: to oglądający mogą, wybierając „być”, zadzwonić pod jeden, a wybierając „nie być”, dzwonić pod drugi numer telefonu zaczynający się od 0700... Motyw czaszki, który zostaje tu wyzyskany, zderza także poziomy kultury: czaszka jest tu przedmiotem banalnej gry z odbiorcami, nie ma w sobie nic z wysublimowanego naczynia życia i myśli pozostających po zmarłym²³.

Śmierć bywa osławiana przez zabieg wizerunkowej degradacji: o jej dawnym wcieleniu czytaliśmy, że „wojownicza Śmierć zjawia się na koniu, jak czwarty jeździec Apokalipsy: »oto koń trupio bladej, a imię siedzącego na nim Śmierć, i Otchłań mu towarzyszyła« (Ap 6,8)»²⁴; współczesna pędzi na złamanie karku na koślawym rowerze o kołach z wieńców pogrzebowych.

Dzisiejsza rysunkowa śmierć ma swoje słabości, gdy pojawia się na kozetce psychoanalitka, nie wyznaje traum przeszłości, mówi uzbrojonemu w notes badaczowi: chciałabym więcej od życia! (Mamy tu, rzecz jasna, do czynienia z dowcipem językowym, uzupełnionym o kontekst wizualny). Kiedy indziej udziela odpowiedzi w ankieterowi z OBOP: radzi, by to, co ma się zrobić dzisiaj, zrobić dzisiaj. Jakiej innej odpowiedzi mogłaby udzielić *mors repentina*? Bywa używana w doraźnej walce politycznej i krytyce instytucji życia społecznego w Polsce: bezwłosy czerep stroi w pielęgniarzski czepek, zasiada w gabinecie z napisem nad wejściem „NFZ” i prosi następnego chorego z kolejki. Flirt śmierci ze współczesnością prowadzi do tego, że zmienia się jej narzędziownia z banalnej kosy na nowoczesny kombajn, a ona sama nie bawi się już w ścinanie pojedynczych kłosów, zbiera łan po łanie. Inny rysunek pokazuje nam śmierć użyczającą zapalniczki

²² P. Ariès, *Człowiek...*, s. 120.

²³ Por. J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 103.

²⁴ M. Courtois, *Pani śmierć*, s. 106.

pałacemu papierosy lub taką, która staje się wirtuozem szczególnego fortepianu: odkłada kosę, rozkłada nuty *Requiem* i uderza w klawisze przechodzące w industrialny pejzaż dymiących fabrycznych kominów. Nawet potencjalnych ofiar szuka dzisiaj inaczej: przysiadając z Panem Bogiem na brzegu łóżka chorego, posługując się kardiomonitorem niczym konsolą do gier. Taki dowód wyobrażania sobie śmierci wydaje się pokazywać, że jednym z wciąż najtrwalszych skojarzeń obrazujących jej współczesny wizerunek jest zdefiniowany przez Arièsa proces (zakończony) medykalizacji śmierci, który dokonał się w II połowie XX wieku, a który, jak pisze ten francuski tanatolog, brał się z jednej strony z rozwoju technik medycznych, a z drugiej — z chęci zminimalizowania nieestetycznych przejawów śmierci plugawej: w szpitalu staje się ona sterylna i przez to mniej groźna, bo wzięta w higieniczne karby²⁵; ale też jest swoistą transpozycją psychomachii: tu walka o duszę umierającego odbywa się po pierwsze w realiach stechniczowanej współczesności, wśród nowoczesnych szpitalnych sprzętów, a grający zmieniają instrumentarium, to już nie waga ani nie księga uczynków dobrych i złych jak w średniowiecznej ikonografii, ale kardiomonitor i liczne splecione kabelki decydują o losie człowieka w zaświatach. Byłby ten rysunek także kolejnym dowodem na niezwykle ciekawe przesunięcie w świadomości społecznej, o którym już pisano tak:

Doznanie śmierci jest zapowiadane przez doznanie zmysłowe technologii medycznej i form medycznej terapii, jej skutków, jakie wywołuje w ludzkim organizmie. Dlatego też bez społecznego doznania śmierci, ona sama zamknięta w dyskursie medycznym, objawia się poprzez doznania działań medycznych²⁶,

a to wyciągając za pomocą zdalnie kierowanej łapki ludzkie postaci-zabawki z oszklonej szafy niczym na deptaku w kurorcie, a to kusząc, by w trakcie jazdy samochodem rozpraszać się pisaniem esemesów — do śmierci właśnie.

Jak zauważa Elżbieta Filipczuk: „tabu w planie treści odnosi się w dowcipie do jego tematu oraz do występujących w tekście postaci i motywów, które pozostają wobec tematu w relacji przeległości. Traktowane są one jak symbole, stereotypy, klisze”²⁷. Wielce instruktywne wydają się słowa Arièsa:

Śmierć powinna była odejść wraz ze złem, z którym w wierzeniach zawsze ją łączono, i z kolei też zniknąć; tymczasem ona trwa i wcale się nie wycofuje. Jej trwanie wydaje się więc jakąś hańbą, wobec której mamy do wyboru dwie postawy: pierwsza to postępować tak, jakby nie istniała, wygnać ją z życia codziennego. Drugą przedstawiono w *Dying*: uznać ją za fakt realny, ale sprowadzić do rozmiarów sprawy mało ważnej, równie pospolitej, jak koniecznej²⁸.

²⁵ P. Ariès, *Człowiek...*, s. 572–577.

²⁶ J. Barański, *op. cit.*, s. 143.

²⁷ E. Filipczuk, *Dowcip jako sposób wypowiedania treści objętej tabu*, [w:] *Tabu w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska (= „Język a Kultura” 21), Wrocław 2009, s. 49.

²⁸ P. Ariès, *Człowiek...*, s. 581.