

# Małgorzata Baranowska

---

## Robak z cukru

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 172-179

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kąt (dosłowny kąt sali) wyznaczony do grania ma w swej topografii prostokąt ławek, z boku stojący drewniany „wucet” („skandaliczna góra Synaj”) i okno. Okno — „niezwykły przedmiot dzielący nas od śmierci” — umieszczone jest w strukturze przedstawienia jako rzecz i rola jednocześnie. Jest to Kobieta za Oknem — postać trzymająca cały czas ramę okienną i spoglądająca przez nią, która bierze udział w akcji i realizuje własne zadania dramaturgiczne (np. zachęca dzieci-staruszków do udania się na majówkę, co staje się początkiem sekwencji „biegu śmierci”). Sytuacje rozgrywane są symultanicznie; czas jest jednocześnie czasem dzieciństwa i starości. W zderzeniu z „tu i teraz” spektaklu jest on czasem wszechogarniającym, wiecznym czasem teraźniejszym. Integralność tego teatru powoduje, że gra ze śmiercią potraktowana zostaje dosłownie i służy za punkt wyjścia metaforyki spektaklu. Trzeba umrzeć, żeby zagrać w teatrze *Umarłej klasy*. Dla widza brzmi to jednak optymistycznie.

Teatr jest rodzajem ludzkiej gry przeciw śmierci... Rola jego polegałaby zatem na takim przekazie informacji, który stałby się środkiem przewyżczenia ograniczoności człowieka w czasie. Dla teatru problem ten dotyczy głównie organizacji czasoprzestrzennej przedstawienia. Teatr w klasycznej swej postaci traktowany bywa jako dosłowny model świata. Ucieczka od tego typu myślenia daje w swoich ekstremalnych próbach zjawisko takie, jak u Becketta: ściągnięcie sensu dramatu do wyłącznego „tu i teraz” spektaklu. Śmierć kogoś z bohaterów oznaczałaby po prostu koniec przedstawienia i niemożność jego powtórzenia.

Teatr Kantora przez rygorystyczne wyodrębnienie i integralność formy nawiązuje raczej do klasycznych reguł sztuki, przeciwstawiając się zdecydowanie tendencjom „sztuki otwartej”. Problem polega tylko na tym, że Kantor jest wyjątkiem, działa sam i pewnie nie stworzy „kierunku” ani „szkoły”. Ze swoim Teatrem Śmierci (tak paradoksalnie ożywczym) płynie pod prąd współczesnego życia teatralnego. A więc, póki co — póki nie będziemy w stanie sprecyzować jaśniej (a może tylko odebrać) dobrodziejstw wszelkiego „otwarcia” w teatrze — zostawmy tam jeszcze trochę miejsca dla klasycznego ducha. Żeby znowu móc z radością przeczytać: „Pani X przez sześć wieczorów wdychała i umierała...”.

*Elżbieta Kalemba-Kasprzak*

## Robak z cukru

Na mocy milczącego porozumienia krytyki i sztuki tzw. wysokiego obiegu najczęściej zakłada się po pierw-

sze: że kultura pochodzi właśnie ze sfery twórczości „wysokiej”; po drugie: że kicz jest wobec kultury jakby czymś egzotycznym. Badania kultury popularnej na razie nie zmieniają ogólnych w tym względzie przekonań. Kiedy zaczęłam zgłębiać mechanizm predestynujący śmierć na potężną promotorkę kiczu, sama uległam tym dwóm stereotypom i z pewnym trudem powróciłam do dyskusji, jaka nieustannie toczy się wokół pojęcia kiczu.

Różnice poglądów wahają się od całkowitego potępienia kiczu — zarówno jego producentów, jak i odbiorców — do akceptacji na równi z innymi przejawami sztuki. Między tymi skrajnymi punktami widzenia mieszczą się różne formy omijania obecności kiczu w kulturze lub pobłażliwości wyrażającej się określeniem: „zostawmy ludziom ich sztuczne róże”.

Nie zapominajmy także o obłudzie spowodowanej „tresurą kultury”. Nie chodzi tu nawet o snobizm, mający w kulturze oprócz skutków ujemnych także dodatnie, gdy staje się motorem działań sztuki i daje gwarancje jej ochrony. Snob nie przyzna się nigdy do przyjemności podziwiania czegoś, czego nie wypada podziwiać. Należałoby raczej przytoczyć ciekawe „zaburzenie odbioru”, jakie nastąpiło z okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie *Droga do niepodległości* (A. Morawińska na sesji związanej z tą wystawą przedstawiła wyniki badań reakcji na zgromadzone zbiory). Okazuje się, że mimo olbrzymiej frekwencji oceny były więcej niż nieśmiałe, ponieważ „wystawa się niezwykle podobała, a nie powinna”. Niektórzy badani przyznali się do tego wprost, przyznali się do dezorientacji. Ujawnił się współczesny akademizm odbioru, zburzony przez przyjemność oglądania czegoś, co poza niego wykracza. Głośno wymieniano arcydzieła sławnych malarzy, reprezentowanych tu wcale nie arcydziełami, a po cichu zachwycono się dziełami całkowicie nieporadnymi.

Publicyści i niefachowcy zachowali się mniej więcej tak samo. Podali się drakońskiej tresurze, jaką stosuje wobec nas kultura. Żyjemy w kulturze, gdzie dziecku może się jawnie podobać kicz, może się dzięki niemu śmiać lub płakać, ale tobie — młodzieńcowi, człowiekowi dojrzałemu lub starcowi — wara. *Ostracyzm ten dotyczy* nie tyle jakichś poszczególnych dzieł, ile *sposobów objawiania uczuć*. Z chwilą, kiedy zaczynamy ulegać zgubnym wzruszeniom, zaczyna działać wyuczony odruch.

Czy chciałabym tym rozumowaniem doprowadzić do wywyższenia kiczu nad „sztukę czystą” — skądże znowu. Chciałam tylko przypomnieć, że jedną z głównych cech kiczu jest okazjonalność. I tu już nic nas nie ochroni od ciągłego ustalania na nowo skali wartości różniącej się ze względu na czas, miejsce geograficzne, grupę społeczną. Mimo niepewności samego pojęcia jest ono w stałym i coraz szerszym użyciu, toteż coraz ważniejsze wydaje się nie

wyszukiwanie coraz to nowych przykładów kiczu, ale jak najlepsze rozpoznanie mechanizmu samego zjawiska.

A jednak oczywiście musiałam zacząć od odnalezienia przykładów kiczu śmierci. Przy czym zauważyłam, że jest mi niezmiernie trudno odnaleźć śmierć w otaczającej mnie kulturze. Gdy chciałam ją uchwycić, z niezwykle siłą narzucały mi się przykłady meksykańskie nieboszczyków wyrabianych z różnokolorowego cukru albo jakieś barokowe obrzędy z przepysznym teatrem śmierci. Byłam nawet skłonna sądzić, że tu, na Północy, o śmierci się prawie nie mówi w sztuce wysokiej, a kicz wydawał mi się jakby mniej agresywny niż kicz krajów południowych na przykład. Zorientowałam się nagle, że żyjąc blisko z wzorami własnej kultury, nie jestem w stanie gotowości do wydzielania nagle jej niezbywalnej części, czyli w tym wypadku jej stosunku do śmierci. Zarówno obrazy śmierci w sztuce wysokiej, jak i w swych natrętnych powieleniach okazały się dla mnie przezroczyste.

Oczywiście wzory, symbole, emblematy i kicze śmierci otaczają nas bez przerwy. Nasza pamięć narodowa i szkolna przekazuje ciągle na nowo *Rozmowę Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, *Treny Kochanowskiego*, śmierć z miłością przemieszane u Morsztyna, *Testament mój* Słowackiego, *Lillę Wenedę*, *Konrada Wallenroda*, *Ojca zadżumionych*, opis śmierci księdza Robaka w *Panu Tadeuszu*, że na tym zakończyć, wspominając, że największym dziełem narodowym mienia się *Dziady*. Te dzieła, należące niewątpliwie do kultury wysokiej i przynoszące wiedzę o doznaniu śmierci, mają niezliczoną liczbę epigońskich powieści godnych miana kiczu. Wiele z nich doczekało się w dwudziestym wieku zilustrowania kiczami niewątpliwymi, przeznaczonymi umyślnie do powielania, spłaszczającymi bezlitośnie w tysięcznych nakładach pocztówek sceny niepowtarzalne.

Kicz osnuwa się wokół dokładnie tych samych wydawałoby się problemów, co sztuka (nazwijmy ją po prostu sztuką), a jednak osiąga co innego, co mianowicie? *Kicz przede wszystkim jest wielkim pocieszycielem*. Nie należy sądzić, że tylko w śmierci; spełnia dokładnie tę samą rolę w obrazie miłości. Każda kultura ma swoje sposoby na osvajanie uczuć skrajnych. I kicz, wielomówny, a więc udający szczery i bez osłonek, w istocie zakrywa to, co jednostkowe, trudne do przeżycia, niewygodne w szczęściu i nieszczęściu. W swojej masowej popularności zastępuje magię — oddala, zamawia, zakrągla, płacze gotowymi łzami, ukazuje czerwone serce, przerażające, nie zawsze zrozumiałe symbole przerabia na stereotypy. Można by powiedzieć, bez związku z teoriami ezoterycznymi, ale raczej posługując się pewnymi pojęciami antropologicznymi: w każdej kulturze możemy dostrzec „magię wysoką” i „magię niską”. Pierwsza, mistyczna i obrzędowa; druga cechuje zredukowana, ale

nagromadzona obrzędowość, przeładowana emblematyką. Pierwsza przejawia się między innymi w sztuce, druga w kiczu. Ten ostatni posługuje się stereotypami, sztampami, alegoriami, ale jednak on także może nam dopiero w całej doniosłości wskazać na pociesycielskie znaczenie symboli. W swojej „niskiej magii” ustanawia granice tabu, zastępuje tabu bezwzględności prawdy i tabu wykładni symbolicznej.

W tym znaczeniu kicz, a już zwłaszcza kicz dotyczący śmierci musiał istnieć, odkąd istnieje sztuka, mimo że samo pojęcie jest tak młode. I nie chodzi tu o powściąganie uczuć, chodzi o pomieszczenie ich w sztywnych ramach stereotypu. Zachodzi tu zjawisko przeciwne „tresurze kultury”, przynajmniej takiej, w której trzeba uczucia ukrywać. Użytkownik kiczu przekonany jest, zwłaszcza wskutek gadatliwości emblematyki, iż wyraził swe uczucia w całej pełni. A że nie naruszył tabu, to tylko tym moralniejszy i tym bardziej pocieszony się czuje.

Kicz jest sposobem „niemówienia” o śmierci. Przez swoje pseudo-symboliczne upozowanie, przez nadmiar obrzędowości kicz prezentuje prawdę obłaskawioną, łatwo uogólnioną. Najważniejszą cechą tego pocieszającego uogólnienia staje się właśnie powtarzalność, sztampa nadziei dla żywych. Dwudziesty wiek najbardziej nasycony jest kiczem, zarówno z powodu nie spotykanego dotąd rozwoju kultury masowej, jak i z powodu wyjątkowego heterogenicznego charakteru kultury współczesnej. Można by powiedzieć, że wiek ten, uważany za najbardziej tragiczny, wyprodukował największą liczbę zarówno materialnych, jak duchowych przedmiotów taniego pocieszenia.

Przykładem posłużą mi tu zwłaszcza pocztówki, ale „wyobraźnia pocztówkowa” nie pozostaje bez ścisłych związków z wyobraźnią literacką, nie mówiąc już o sztukach plastycznych. Zwłaszcza akademizm święci triumf w świecie przyjemnej ułudy pocztówkowej. Dzięki nie kontrolowanemu zalewowi wydawnictw tych małych kartoników, nie szanujących zbyt wiele praw autorskich, zdarzają się często wypadki, że jeden obraz służył w reprodukcji pocztówkowej wielu różnym symbolicznym tematом dzięki zmianie podpisu, co zresztą łączyło się na przykład z faktem, iż kolejna reprodukcja wykonana została w innym państwie, nie tylko w innej oficynie. Przede wszystkim przypomnijmy, na jakie lata przypada panowanie „niskiej magii” uczuć pocztówkowych: 1900—1920. Wtedy wykształcił się symboliczny język pocztówki, który następnie zaczął gwałtownie redukować się i ginąć.

Lata rozkwitu „wyobraźni pocztówkowej” przypadły na okres, gdy symbolizmy dziewiętnastego wieku przeszły już stadium stereotypu. Akademizm dawno gościł na ścianach mieszkań w niezliczonych kopiach. Jeden krok stąd do przesyłania ich drogą pocztową. Wśród ulubionych tematów pocztówki poczesne miejsce zajmowała śmierć. Kanon starał się omijać śmierć ze starości lub inne „nieestetycz-

ne” formy umierania, chociaż dopuszczał aluzję do starości i choroby pod warunkiem, że scena upozowana była w sposób symboliczny. Przeważnie jednak spotkać można obraz śmierci bohatera. Może to być bohater mitologiczny, grecki lub rzymski, jeden z pierwszych chrześcijan, rycerz średniowieczny, żołnierz napoleoński obok bohaterów literackich, jak ksiądz Robak; gladiator i torreador obok księcia Józefa. Oczywiście „gatunki pocztówkowe” nie myliły poszczególnych ról. Na tym właśnie polegała ich siła oddziaływania. Spełniając zamówienie na temat śmierci, obowiązane były dokładnie określić, o jaką śmierci chodzi. Granice stylistyczne między śmiercią samobójcy potępionego, choć w pewnym sensie będącego w modzie, a śmiercią Konrada Wallenroda nie budziły żadnych wątpliwości.

Różnice zaznaczone były ubiorem, akcesoriami, postaciami alegorycznymi, nawet rodzajem „śmiertelnego spojrzenia”. Ostatnie spojrzenie odgrywało chyba największą rolę w scenach śmierci jednego z rodziców. Rzadko jednak dzieci zostają całkowicie opuszczone, wtedy bowiem miłosierdzie patrzącego narażone byłoby na szwank, wobec tego pojawiają się wraz z dzieckiem postacie mające je uratować czy ochronić. Ciekawe, jak często małe dzieci stają w obliczu śmierci.

Rozpacz rodziny, wedle przekonań kiczu, jest nie tylko naturalnym, ale i koniecznym składnikiem wyobrażeń śmierci. Na wspomnianej już tu wystawie *Droga do niepodległości* można było podziwiać popularne druki jarmarczne tworzące legendę księcia Józefa. I cóż się tam dzieje? Pojawia się po prostu wdowa z synem, którzy w bardzo widoczny sposób oplakują śmierć księcia Józefa. Wdowa po nim i jego (prawy prawdopodobnie) syn! Nic to, że bohater narodowy był kawalerem. Czy śmierć kawalera ma jakiegokolwiek znaczenie w legendzie? Kto go opłacze? Kto będzie jego mścicielem? Na te dwa pytania stereotyp musi, chce czy nie chce, odpowiedzieć.

Przy zwłokach rycerza pojawia się zawsze żona lub narzeczona, przy torreadorze ukochana o nieznanym zazwyczaj statusie. Przy nimfach umierających pojawiają się inne nimfy. Każdy zostaje oplakany, każdemu oddano przynależne mu uczucia. Jeśli wystąpi ktoś samotny, opłacze go zapewne siostra zakonna. Tylko „Ludzkość w żałobie” sama nad sobą musi zapłakać, trzymając w objęciach martwe dziatki. Zapotrzebowanie na spełnienie uczuć bez reszty każe padać promieniom na osierocone główki dzieci nawet zza najbardziej gradowych chmur, każe pojawiać się kwiatom pod ich nogami i w ich rączkach, każe nad nimi litować się aniołom. Po śmierci może nastąpić spotkanie, po pożegnaniu „powitanie u wiecznej przystani”. Anioł śmierci, bo jest to bardzo często anioł, a nie kościoł, bywa kobietą z czarnymi skrzydłami i w czarnym

welonie, w białej, długiej szacie. Znacznie rzadziej pojawia się śmierć-mężczyzna, ze skrzydłami nietoperza, którego ofiarą oczywiście powinna być piękna kobieta. Objęcia śmierci podobne są czasami bardziej do miłosnych niż jakichkolwiek innych. Obleczenie w piękne lub mniej piękne ciało odbiera jej groźę czegoś abstrakcyjnego. Jeżeli występuje jako kościotrup z kosą czy stara kobieta z kosą, zachowuje się w większości wypadków łagodnie. Pocałunek Śmierci całkowicie wystarcza kiczowi, by zrobić aluzję do jej nieuchronności i mocy. Kosa nierzadko zostaje wstydliwie schowana za plecy naznaczonego.

W każdym wypadku stereotyp wypreparowany z sytuacji symbolicznej polega na sublimacji widoku śmierci. Śmierć może być smutna, nie może być tragiczna, może rozczulać, nie może załamywać. Odnosi się to do wszystkich bez wyjątku kiczowatych realizacji tematu „śmierć”, niezależnie od czasów, materiału kiczu, sposobów wykonania. Jednocześnie chwytów pochodzą z sztuki i są z nią nierozzerwalnie związane. Jedną z zasad powodujących okazjonalną aktualność kiczu stała się wtórność wobec sztuki. Kicz nigdy nie wychodzi naprzód, karmiąc się stereotypami stanowi ariergardę.

Inna sprawa z całymi kierunkami sztuki lub jej poszczególnymi egzemplarzami, jakie w pewnych okresach sławione w rejonach sztuki wysokiej, zeszyły w powszechnym odbiorze do rzędu kiczu, a potem, w zależności od mody i upływu czasu, zacierającego ich dawną, podejrzaną popularność, mogą znowu do rejonów wysokich powrócić, co obserwujemy na przykładzie symbolizmu końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku.

Jeden z największych znanych triumfów popularności odniósł obraz Arnolda Böcklina *Wyspa umarłych* (1880). Zanim jeszcze trafił na pocztówki, reprodukowany w tysiącach egzemplarzy pojawiał się na ścianach salonów i sypialni całej Europy. Kiedy już w czasie królowania pocztówki w „wyobraźni popularnej” uzyskał w niezmiernym zalewie, bardziej lub mniej symbolicznych, obrazków poczesne miejsce, spełniał naraz rolę „pocztówki w muzeum” i właściwie bezmiennego już wytworu wyobraźni popularnej — w wersjach zredukowanych i kolorowanych ręcznie, odrysowywany, fotografowany, haftowany nawet. Co w nim było, że tak łatwo zamieszkała wyobraźnię popularną?

Otóż kicz — wielki pocieszyciel, mógł, po lekkim zredukowaniu, bez ujmy dla siebie, przyjąć Böcklinowskie aluzje do śmierci. Prawie równie znany jak *Wyspa umarłych* jest *Autoportret ze Śmiercią grającą na skrzypcach* (1872), który także doczekał się wielu reprodukcji i przeróbek pocztówkowych. Śmierć pod postacią kościotrupa wyraźnie poddaje melodię artyście. Malarz wsłuchany w nią trzyma gotowy do prowadzenia po płótnie pędzel i paletę. Przytłaczające pejzaże obrazów Böcklina, skały pod ciężkimi chmurami, opuszczone budowle, żałobne cyprysy, fale morskie rozbijające się o obo-

jętne brzegi, czasem „nieobecne”, zamyślane postaci wywoływały zawsze w popularnym odbiorze skojarzenia z „krajobrazem śmierci”. Ciekawe, że Böcklin, spełniając, jak się okazało, wspaniale zapotrzebowanie na symboliczny obraz śmierci, namalowałszy bezwiednie późniejszy przebój wyobraźni popularnej, zupełnie nie zamierzał nazwać swego obrazu *Wyspą śmierci*. Traktował go z początku jako dziwne marzenie sennie i żadnej z kilku wersji nie zatytułował. Dopiero tytuł poddany przez marszanda po jakimś czasie, za akceptacją autora, przylgnął na stałe do obrazu. Do przerażającej, podobnej twierdzy, skalnej wyspy z oknami w skałach skupionymi wokół cyprysów zbliża się łódź wioząca postać w bieli. W przewoźniku odnajdywano nieomylnie Charona.

Nie po to przywołałam schematyczny opis, by przypominał znany obraz, ale żeby zwrócić uwagę na „nieomyślność kiczu”, w tym wypadku pocztówki. Mimo wspólnych wszystkim skojarzeń z Charonem w końcu malarz nie musiał chcieć przedstawić dokładnie tej postaci symbolicznej. Klisza jednak stereotypu daje pewność zamiast symbolicznej aluzji. Dodajmy, że pocztówki, pozbawione możliwości oddania niezdecydowanych kolorów symbolistycznych, uczyniły obraz płaskim i krzykliwym w swej ponurości. Zresztą jakiegokolwiek niezdecydowanie zagraża kiczowi, powoduje zamieszanie uczuć. Czyżby artysta nie wypełnił swych obowiązków — chce się dowiedzieć odbiorca kiczu. Stereotyp nie znosi miejsc nie wypełnionych sobą.

Śmierć Böcklinowska zachowana została na wystarczającą odległość od widza. Natura w jego malarstwie ukryła swą ohydłą, z punktu widzenia kiczu, prawdziwość. Może u Böcklina trafiają się „prawdziwe potwory”, ale nie ma mowy, żebyśmy tu zobaczyli prawdziwy rozkład czy rozpacz. Kicz bez pardonu przyswoił sobie powierzchowną warstwę Böcklinowskiego rozumienia natury — w najwyższym stopniu opiekuńczej, natchnionej potworami mitycznymi, a więc oddalającej prawdę „nieestetyzmu” i cierpienia.

Pocztówkowy kicz śmierci paradoksalnie — będąc sam najczystszym wytworem industrializmu i jego anonimowych, powielanych sztamp — kłamie, stereotyp podstawiając w miejsce uczuć jednostkowych udaje powrót do niepowtarzalności. Prezentuje wzory „naturalne” i bohaterskie, wzory śmierci w otoczeniu rodziny lub w blasku sławy, wśród potworów i duchów, które, jako ucieleśnione, mniej są groźne od Nieznanego. Industrializm, pozwalający wytwarzać w nieskończoność sztampy masowego pocieszenia, jednocześnie odebrał faktycznie śmierci jej głęboko obrzędowy i autentycznie związany z życiem codziennym charakter. Wielowiekowa tradycja umierania długo przygotowywanego, w otoczeniu rodziny, chronionego wydawałoby się nienaruszalną przestrzenią symboliczną, nagle przeżyła wstrząs pospiesznego umierania epoki industrialnej, gdzie śmierć weszła w sferę wstydlivosti. Umieranie w szpitalu, pospieszne oddalanie nie tylko zmarłego, ale nawet symbolicznej obecności,



wraz z odsuwaniem cmentarza od centrum miasta, z przymusową masowością pospiesznego obrzędu, z narastającym poczuciem dezindywidualizacji życia i śmierci w epoce wielkiego przemysłu wytwarza mechanizm obronny, szybko przekształcony w kicz.

Mówię tu o cechach pocztówki początku wieku, która jednocześnie opowiada się przemysłowymi metodami przeciwko anonimowości śmierci swej epoki, ale i metodami „łagodnego romantyzmu” przeciwko romantyzmowi frenetycznemu. Ten ostatni, tępiąc idealizację, akademizm, za jaki uznał sentymentalizm i klasycyzm, rad by zajrzeć do otwartej mogiły i zetknąć się z „nagim robakiem”. Bez względu, co teraz sądzimy o romantyzmie, czy wytworzył on dzieła wielkie w swej postaci łagodnej czy groźnej — kicz wybierze zawsze jedną.

Oczywiście i na pocztówkach zdarzają się czaszki, tylko że najślawniejsze to te, które zamiast oczodołów mają głowy damy w kapelusikach, a zamiast nosa mufkę, gdzie indziej dwóch wesołych birbantów z butelką szampana, para zjeżdżająca wprost z białej czaszki na sankach, zimowe czapki i roześmiane twarze służą tu za kształt oczodołom, kieliszki jako zęby w spotkaniu pierrota z baletnicą, w najmniej kunsztownym wypadku biała czaszka umieszczona w czarnym sercu.

Nie mówiłem tu o śmierci „brzydkiej”, „niestosownej” i prawdziwej zjawiającej się z rzadka na pocztówkach, ale raczej w dziale, który powinien nosić nie tytuł „śmierć”, a „*faits divers*”, np. fotografii śmiertelnych wypadków w katastrofie. Omijam „nieestetyczne” przykłady nieco podejrzanej etnografii czy „turystycznie” potraktowanych doczesnych szczątków człowieka, np. *Głowa Richelieu* (fotografia z 1895 r., 253 lata po śmierci). Nie uwzględniam też „ładnego kiczu śmierci”, mogącego służyć za rodzaj pornografii, kiedy to śmierć Nimfy drzewnej po ścięciu drzewa oplakuje grupka Nimf, podobnie jak umierająca całkiem nie ubranych i o kształtach „do złudzenia przypominających kobiety”, jeśli nie realne, to przynajmniej w stylu realizmu salonowego.

Dzieła kiczu nie są z pewnością obdarzone ponadczasową, wieczną kiczowatością, a jednak zasada kiczu pozostaje niezmienna niezależnie od jego materiału i okresu oraz miejsca, w którym został wytworzony. Czy to będzie cmentarz, na którym w kamieniu została wyrzeźbiona rodzina ze zmarłym, z „doskonale” wyrzeźbionymi „prawdziwymi” sfałdowaniami poduszki, czy to będą pocztówki początku wieku, czy jarmarczne słodycze meksykańskie, nigdy kicz nie będzie mógł dopuścić istnienia prawdy bez użycia kolorowanego cukru.