

Liliya Pytlovana*

**ŚMIERĆ I JEJ KONOTACJE
W REPREZENTOWANIU OBRAZU NIEMIEC
W KARYKATURACH „PUNCHA” PODCZAS PIERWSZEJ
WOJNY ŚWIATOWEJ**

Pierwsza wojna światowa była wydarzeniem bezprecedensowym ze względu na rozmiar działań bojowych, liczbę ofiar i straty materialne. I chociaż nie towarzyszyła jej wojna informacyjna we współczesnym rozumieniu tego terminu, jednak już wtedy propaganda ze strony obu walczących bloków wojskowo-politycznych odgrywała znaczącą rolę na tle realnych działań bojowych. Głównym celem propagandy była mobilizacja własnej ludności dla idei poparcia wojny, wpływ na państwa neutralne i walka z przeciwnikami. Media państw walczących starły się między sobą w walce o rozsądek i świadomość ludności.

Propaganda brytyjska była jedną z najlepiej zorganizowanych, pracowała planowo i miała jasno ustalone cele. Miała wyraźnie charakter antyniemiecki. Odzwierciedlała ona ogólne nastroje społeczeństwa, którym właściwie było ostre postrzeganie Niemiec jako wroga numer jeden.

W wrześniu 1914 r. powstało biuro rządowe propagandy wojennej pod kierownictwem Charlesa Mastermana (1873–1927). W wyniku jego wysiłków do pracy w biurze zostali wciągnięci tak znani autorzy, jak John Buchan, Herbert Wells, Arthur Conan Doyle, a także szereg innych utalentowanych artystów. Mastermanowi udało się stworzyć na tyle udany i do szczegółów opracowany schemat pracy maszyny propagandowej, w szczególności ze względu na wyko-

rzystanie środków propagandy wizualnej, że był on wykorzystywany i w latach drugiej wojny światowej. Jednak pod egidą biura powstawały głównie produkcje o charakterze nieperiodycznym, czyli książki, pocztówki, plakaty, a także filmy, które formowały obraz Niemiec jako wroga¹.

Gdy mówimy o „obrazie Niemiec”, chodzi o pojęcie o kraju i jego narodu w masowej albo indywidualnej świadomości Anglików. Przy rozpatrywaniu karykatur zderzamy się z elementami historycznego obrazu Niemiec, który formował się w ciągu wielu lat, czy nawet wieków, i z potocznym celowym konstruowaniem obrazu Niemiec jako wroga Wielkiej Brytanii podczas Wielkiej Wojny. Kiedy używamy terminu „obraz wroga”, mamy na myśli jednolite myślenie o oponencie, co integruje cechy karykaturalne i iluzoryczne, które zaczyna formować się podczas konfliktu wskutek postrzegania zdeterminowanego negatywnymi emocjami². W efekcie tego często mówiło się tak o realnych, jak i o mitycznych okrucieństwach, a jednocześnie przestępstwach wojennych Cesarstwa Niemieckiego, z których wiele zostało obalonych w okresie międzywojennym. Udział tychże wymyślonych okrucieństw był dość wysoki³.

Percepcja Niemców i Niemiec do i podczas pierwszej wojny światowej istotnie różniły się. W brytyjskich stereotypach czasu przedwojennego Niemiec często wyglądał jak dosyć szczerzy facet, o wyglądzie profesorskim, kulturalny, trochę zdziwaczka i komiczny. Obraz mitycznych Niemiec zakorzenił się po wybuchu antyniemieckiej histerii na początku wojny. Teraz Niemcy zawsze występowali już w roli podpalaczy wojny, byli okrutni i agresywni, zarozumiali i egoiści, jako ci, którzy nie cenią życia ludzkiego, pozbawieni miłosierdzia do zwyciężonych.

¹ G.S. Messinger *British Propaganda and the State in the First World War*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1992. p. 24–52 // http://books.google.com.ua/books?id=u1npAAAAIAAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s.

² А.Я. Анцупов., А.И. Шипилов, *Словарь конфликтолога*, Санкт-Петербург 2006, с. 278.

³ A. Gregory, *The Last Great War: British Society and the First World War*, Cambridge, New York, 2008, 354 p. // https://books.google.com.ua/books?id=VfjZAQAQBAJ&dq=Falsehood+in+War+Time&hl=ru&source=gbs_navlinks_s; T. Tate, *Modernism, history and the First World War*. Manchester; New York, 1998 p. 42–43 // https://books.google.com.ua/books?id=ZwwNAQAIAAJ&dq=Falsehood%20in%20War%20Time&hl=ru&source=gbs_book_other_versions.

* Ukraiński Uniwersytet Katolicki, Lwów, Ukraina.

Niemców a priori traktowało się tylko w tonach czarno-białych, jako źródło barbarzyństwa i wrogów cywilizacji⁴.

Swoją rolę w ogólnym strumieniu propagandy i agitacji wizualnej miał także brytyjski tygodnik satyryczny „Punch”. Znani i doświadczeni karykaturzyści, tacy jak Bernard Partridge (1861–1945), Fryderyk Taunsend (1868–1920), Leonard Raven-Hill (1867–1942), Ernest Shepard (1879–1976), Cyril Bird (bardziej znany pod pseudonimem Fugas) (1887–1965), dokładali niemalych wysiłków, żeby przekazać czytelnikom czasopisma najważniejsze idee tamtych czasów.

Prasa brytyjska skutecznie przełamała stare bariery między sferami prywatną i publiczną, i została przewodnikiem polityki nienawiści mas społecznych. Czasopismo aktywnie włączyło się w proces dyskredytowania obrazu Niemiec, ilustrując je ni mniej, ni więcej jako wcielenie czystego zła i zagrożenie dla Wielkiej Brytanii i ludzkości w ogóle. Obraz Niemiec w karykaturach „Puncha” przeważnie personifikował się w osobie cesarza Wilhelma II. Był on przedstawiany jako niezwykle wojowniczy, agresywny, bezlitosny i dążący do panowania nad światem⁵.

Cotygodniowe nakłady „Puncha” rozrastały się od początku wojny: jeśli do ostatniego tygodnia 1913 r. wynosiły one 119 tys., to przed 1 stycznia 1915 r. – już 150 tys. egzemplarzy. Do tworzenia obrazu Niemiec-wroga w serii ponurych, pesymistycznych, maksymalnie jednoznacznych w tłumaczeniu karykatur najbardziej przyczyniły się te, których autorami byli B. Partridge i L. Raven-Hill.

Karykaturzyści zabrali się do kreowania łańcuszków asocjatywno-obrazowych, mających na celu skupienie uwagi czytelników na konkretnych cechach charakterystycznych wroga. Wśród podstawowych sposobów można wyróżnić: zwrócenie się do emocji czytelników; demonizowanie obrazu Niemiec; przeno-

⁴ C. Storer, *The German of caricature, the real German, the fellow we were up against* German stereotypes in John Buchan's *Greenmantle*, „Journal of European Studies” March 2009, vol. 39, no. 1, p. 40–41 // http://www.academia.edu/1892561/The_German_of_caricature_the_real_German_the_fellow_we_were_up_againstGerman_stereotypes_in_John_Buchans_Greenmantle

⁵ R. Scully, *British Images of Germany: Admiration, Antagonism & Ambivalence, 1860–1914*, Hampshire, 2012, p. 306 // https://books.google.com.ua/books?id=CDZ-d3ZEMcTEC&hl=ru&source=gbs_navlinks_s.

szenie na nich całej winy za wybuch wojny; przedstawienie kontrastowe Niemców i Brytyjczyków itd.

Odpowiednie podpisy pod rysunkami służyły jako dodatkowy środek wpływu na czytelnika. Nawet jeśli nie zawierały one sądów wartościujących, treść ich, forma podania, albo nawet ich nieobecność, kiedy chodziło o fakty, które zdaniem artysty nawet nie potrzebowały komentarzy, miały na celu zwrócenie uwagi ogółu społeczeństwa na najważniejsze cechy charakterystyczne wroga. Jednym ze zjawisk, które umiejętnie wykorzystywali artyści dla wizualizacji obrazu wroga, była śmierć. Z jednej strony, podczas wojny odbyła się transformacja stosunku do takich pojęć jak śmierć, smutek i strach, które zaczęły być postrzegane jako rzeczywistość, której nie można uniknąć. Śmierć stawała się czymś zwykłym. W czasie wojny rosło pokolenie ludzi, których „wiedza o życiu ogranicza się do śmierci”⁶.

Z innej strony, śmierć jest jednym z podstawowych konceptów mentalnych i kulturalnych, sposobów postrzegania człowieka, które są uniwersalnymi dla większości narodów świata. Śmierć – odwieczny wróg ludzkości. Pojęcie „śmierć” jest bardzo antropocentryczne: słowo „śmierć”, obraz śmierci, semantyczne i figuratywne konotacje związane z śmiercią były i są apriorycznie istotne dla każdego człowieka. Stąd wizualizacja obrazu śmierci w antyniemieckich karykaturach miała na celu wykorzystanie tradycyjnych stereotypów występujących u czytelników i kształtowanie w nich uczuć emocjonalnych i ewaluacyjnych wobec Niemiec.

Czasami śmierć na karykaturach „Puncha” występuje w postaci znanego z XIV wieku „Ponurego Żniwiarza”, zakapturzonej postaci kobiecej lub męskiej, czyli szkieletu z kosą. Często wykorzystuje się różne semantyczne i obrazowe konotacje i atrybuty, co nierozzerwalnie asocjuje się w świadomości człowieka ze śmiercią. Śmierć i wszystko, co z nią powiązane, wizualnie występuje jako zakończenie istnienia biologicznego; zagłada i rozpad; niebyt i cierpienie.

Śmierć na karykaturach jest implikowana takimi działaniami jak strzelanie, morderstwo, uduszenie, pozbawienie życia, takimi ikonograficznymi przesłaniami i atrybutami jak bezludzie, szubienica, kości, szkielet, czaszka, cementarz, noc, ruiny, straty, łzy, krew itd. Ważna była również leksykalna obecność śmierci,

⁶ Е.М. Ремак, *На Західному фронті без змін* / перекл. з нім., Київ, 1986, с. 168.

w szczególności w takich słowach jak: „strzelać”, „zabijać”, „dławić”, „topić”, a także frazeologicznych połączeniach (idiomach) w podpisach rysunków.

Przedmiotem badania naszego artykułu są więc sposoby postrzegania i przedstawienia obrazu wroga na kartach mediów drukowanych w Wielkiej Brytanii w okresie pierwszej wojny światowej. Obiektem badania jest użycie zjawiska śmierci i jej konotacji w kreowaniu obrazu Niemiec w karykaturach czasopisma „Punch”.

Na karykaturach widzimy śmierć jako akt umierania (morderstwa) dwóch dużych kategorii ludzi: wojskowych i cywilnych – przy czym śmierci na polu walki poświęcono znacznie mniej rysunków. Oczywiście można to wytłumaczyć tym, że zabijanie żołnierzy podczas działań bojowych było sprawą powszednią i nieodwracalną, więc oburzać się w tym kontekście można było nie samym faktem, a najwyżej liczbą strat ludzkich na frontach. Na karykaturze L. Raven-Hilla „Przyjście kozaków” (sierpień 1914) (rys. 1) widzimy cesarza Wilhelma II, który stoi na tle licznych trupów pokrywających pobojowisko i ignoruje je. A szum od atakujących rosyjskich wojsk ocenia jak oklaski własnego narodu.

Całkiem innym tematem jest śmierć ludności cywilnej. Na karykaturach odpowiedzialność za śmierć kobiet i dzieci, ich cierpienia i nieszczęścia była całkowicie przeniesiona na złą wolę cesarza Wilhelma II i kierownictwo wojskowe. Obraz Niemiec stał się obrazem kraju odpowiedzialnego za przestępstwa wojenne zarówno przeciwko własnej ludności, jak i przeciwko ludności cywilnej innych krajów.

Pierwsza fala oburzenia przeszła stronami „Puncha” w sierpniu-wrześniu 1914 r. w związku z niemiecką okupacją Belgii i licznymi wojennymi przestępstwami Niemców w stosunku do Belgów, o których szybko było głośno w Europie. Ten okres jest znany w historii i historiografii pod nazwą „Gwałt na Belgii”: polityczny – ponieważ granice państwa neutralnego zostały naruszone wbrew Traktatowi Londyńskiemu z 1839 r., który gwarantował Belgii neutralność; kulturalny – wyrządzono ogromną szkodę wielu zabytkom historii i architektury, zburzono wsie i miasta, ucierpiało zwłaszcza miasto Leuven, które właściwie zostało zrównane z ziemią; fizyczny – wiele kobiet stało się ofiarami przemocy seksualnej.

Po pierwszej wojnie światowej uważano, że ilość i ciężar przestępstw wojennych Niemców w Belgii, o które byli oskarżani, są mocno przesadzone. Jednak

badania szeregu historyków pod koniec XX i na początku XXI wieku, bazujące na dokumentach źródłowych, udowadniają, że zachowanie żołnierzy niemieckich wobec ludności cywilnej można naprawdę scharakteryzować jako masowy terror. Zamordowano 6 tys. mieszkańców Belgii, wielu z nich zginęło podczas ośmiodniowego okresu szczególnie intensywnych mordów pomiędzy 19 i 26 sierpnia 1914 r. Większość ofiar terroru to mężczyźni, rozstrzelani podczas egzekucji specjalnych, reszta – kobiety i dzieci, poległe w pożarach spowodowanych przez Niemców, zabite w swoich mieszkaniach albo przy próbie ucieczki z Belgii⁷.

Wydarzenia w Belgii były więc dobrą pożywką dla twórców brytyjskiego dyskursu publicznego z Niemcami; stały się tematem pamfletów, plakatów, pocztówek, publikacji gazetowych, ilustrujących nieszczęśliwą, niewinną Belgię, która została potężnie splądrowana przez Niemców. Głównymi przedstawianymi wydarzeniami były morderstwa cywili, rabunki i maruderstwo, rozstrzelanie zakładników, drwina nad bezbronnymi jeńcami, użycie kobiet i dzieci jako żywej tarczy w czasie walk.

Na karykaturze B. Partridga od 19 sierpnia 1914 r. cesarz Wilhelm II zjawia się w charakterze „Wroga świata” (Rys. 2). Duch (zjawa) masakry oświadcza, że jest jedynym przyjacielem cesarza.

Widzimy ich obu na polu bitwy, gdzie gospodarowała śmierć, jest ono pokryte trupami zabitych Belgów. Oczywiście, że odpowiedzialność za ich śmierć spada na cesarza Wilhelma II jako przedstawiciela najwyższych szczebli władzy w imperium. Duch masakry na rysunku podobny jest do tradycyjnego wizualnego obrazu śmierci – „Ponurego Żniwiarza”, tylko zamiast kosy on ma w rękach zakrwawiony miecz.

Karykatura B. Partridga „Triumf kultury” (Rys. 3) poświęcona została tragedii, która miała miejsce w belgijskim miasteczku Tamines (komuna Sambreville w Regionie Walońskim) 22 sierpnia 1914 r. Słowo „kultura” z podpisu wykorzystano dla przeciwstawienia terminowi „kultur”, sarkastycznie podkreślając, że to wojenne przestępstwo jest symbolem prawdziwej niemieckiej kultury i cywilizacji doby wilhelmińskiej. Wszystko, co czyniły wojska niemieckie w Belgii

⁷ J. Lipkes, *Rehearsals: The German Army in Belgium, August 1914*, Leuven, 2007. p. 675 // https://books.google.com.ua/books?id=wlr1tmcysikC&hl=ru&source=gbs_navlinks_s.

w ciągu lata-jesieni 1914 r., wywoływało ożywione reakcje w prasie światowej. Profesor Princeton University F.J.Jr. Mather pisał na stronach „New York Timesa”: „Współczesna dyskusja o wartości kultury niemieckiej prawie całkowicie jest przyćmiona faktem, że kiedy Niemiec mówi o kulturze, to on ma na myśli coś zupełnie odmiennego od tego, co Francuz albo Brytyjczyk rozumieją pod tym pojęciem”⁸. Na rysunku można wyraźnie zobaczyć zasięg terenu, do którego dotarła cywilizacja niemiecka (kultura). Dominuje tam śmierć: w bezpośredniej bliskości od oficera z pistoletem w ręce znajduje się zabita nim matka z dzieckiem, obok leży zabity mężczyzna, najprawdopodobniej ojciec rodziny. Taki układ rysunku prowokuje myśl o tym, że ojciec został zabity wcześniej, a matka z córką – później, kiedy nikt już nie mógł ich obronić.

Postać mordercy w oficerskim mundurze galowym, z flagą niemiecką w ręce, znowu przypomina, że okrucieństwa i masowe morderstwa ludności cywilnej w Belgii działy się za wiedzą najwyższych osób znajdujących się u władzy w Niemczech, albo i samego cesarza. Ogólne tło, na którym przedstawiono wydarzenie, podkreśla tragizm obrazu: dym pożaru, spustoszenia i zniszczenia wsi, co doprowadziło do śmierci 384 jej cywilnych mieszkańców. Tezą główną karykatury jest więc pokazanie, że Niemcy zdolne są przynieść narodom świata tylko śmierć i zniszczenie.

Nie mniej wymowną jest karykatura B. Partridga, poświęcona wydarzeniom w Belgii – „Bóg (i kobiety) to są nasza tarcza!” (Rys. 4). Była ona refleksją artysty na fakt wykorzystania przez Niemców mieszkańców belgijskich wsi i miast jako żywej tarczy podczas działań bojowych. Niemiecki agresor znowu ma rozpoznawalną twarz cesarza, co pozwalało wykreować u czytelnika myśl o osobistej odpowiedzialności Wilhelma II za śmierć belgijskiej ludności.

Już w grudniu 1914 r. pojawia się rysunek L. Raven-Hilla „Zhańbiony” (Rys. 5), który był reakcją na morską operację niemieckiej Floty Oceanicznej prowadzącą do ostrzału brytyjskiego nadbrzeża i utworzenia pól minowych w jego rejonie. Wskutek ostrzału miast portowych Scarborough, Hartlepool i Whitby zginęło około 120 osób, rany odniosło niemal 600 kolejnych, w większości była

⁸ F.J., Jr. Mather, *Culture vs. Kultur*, New York Times, 08.11.1914 // <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9C07EFD6133DE333A2575BC0A9679D-946596D6CE>.

to ludność cywilna, w tym kobiety i dzieci. Miasta zostały zniszczone, chociaż nie przedstawiały dla prowadzonej przez Niemców wojny żadnej wartości taktycznej czy strategicznej⁹.

Nawet przedstawiony na karykaturze dowódca niemieckiego krążownika lekkiego „Emden” Karl von Müller brzydził się informacją o wywołanych stratach, gdy dowiedział się o niej z gazety „Sydney Press”. Postać niemieckiego kapitana została wybrana przez artystę nieprzypadkowo. Działania „Emdena” podczas jego rajdów na Oceanie Indyjskim i Pacyfiku latem-jesienią 1914 r., które wyrządzały znaczne szkody brytyjskiemu handlowi morskemu, można uważać za wzorzec udanej wojny krążowników. Jednak komandor Müller i załoga krążownika zawsze byli wierni tradycji i obyczajom wojny morskiej: nie atakować cywilnych statków, statków państw neutralnych, nie rzucać na łaskę losu wziętych do niewoli marynarzy. Müller pojawia się na rysunku jak ostatni przedstawiciel strony wrogiej, który rozumiał, co to jest honor oficera, szlachetność, humanitarność. Dla ówczesnych przeciwników Wielkiej Brytanii śmierć dzieci i kobiet nie jest żadnym problemem.

Karykatura L. Raven-Hilla „Wielki Morski Tryumf” (Rys. 6), jak i rysunek B. Partridga „Tryumf kultury”, już w swojej nazwie zawierają sarkazm z powodu sposobów prowadzenia wojny przez naród, który od kilku dziesięcioleci bez wytchnienia krzyczał o wysokim poziomie swojego rozwoju. Rysunek odzwierciedla wydarzenia związane z losem brytyjskiego parowca „Falaba”, który płynął z Liverpoolu do Sierra Leone i 28 marca 1915 r. został storpedowany przez niemiecki okręt podwodny „U-28” na zachód od Walii. Zginęły 104 osoby spośród członków załogi i pasażerów.

Sytuacja ta była skutkiem zaostrzenia się angielsko-niemieckich stosunków w efekcie wzmocnienia brytyjskiej blokady morskiej Niemiec. 1 marca 1915 r. H. Asquith ogłosił decyzję o zupełnym przerwaniu handlu z Niemcami, a po przyjęciu kolejnego aktu politycznego – o tym, że od 10 marca żaden neutralny statek nie miał prawa wchodzić do portów niemieckich albo przebywać w nich. W odpowiedzi Wilhelm II ogłosił, że wody wokół Anglii i La Manche uważane

⁹ X. Вильсон, *Линкоры в бою. 1914–1918 гг.* / пер. с англ., Москва 2002. Гл. V // http://militera.lib.ru/h/wilson_h2/01.html.

są za strefę prowadzenia działań bojowych i każdy statek handlowy, w tym pod banderą neutralną, będzie tam topiony bez uprzedzenia.

Dowódca niemieckiego okrętu podwodnego Georg-Günther von Forstner dał załodze „Falaby” 10 minut na ewakuację pasażerów, jednak z niewiadomych przyczyn storpedował statek, nim upłynął ten czas. Za możliwy powód uważa się uparte zachowanie dowódcy „Falaby”, który zamiast ewakuacji kontynuował podawanie sygnałów o położeniu brytyjskim okrętom wojennym, licząc na pomoc. Jednak karykatura przedstawia wszystko jako akt niemieckiego barbarzyństwa i sadyzmu. Widzimy złowieszczą figurę dowódcy, ze spokojem obserwującego ludzi, którzy przeżyli i błagają o pomoc. Obok widzimy ciała ludzi, którzy już utonęli. Oficer niemiecki znów przedstawiony jest jako taki, który nie ma pojęcia o honorze, współczuciu, jest obojętny wobec cierpień i śmierci innych.

Co ciekawe, na karykaturze pokazany jest okręt podwodny „U-666” typu VIIC, który rozpoczęto budować w Niemczech dopiero w 1941 r. Użycie przez artystę takiego numeru miało swój cel. W tym wypadku 666 – liczba Bestii w chrześcijaństwie – miała demonizować obraz Niemców, podkreślić ich podstęp szatański. Miała również wywoływać skojarzenia z apokalipsą, śmiercią, lecz z innej strony – także jeśli chodzi o zwycięstwo Boga nad diabłem.

Nie mniej powszechnie znane były fakty zachowania Niemców wobec ludności cywilnej na terytoriach polskich, które w pełni zostały okupowane od lata 1915 r. Po wycofaniu armii rosyjskiej ziemie te i tak były w stanie zniszczenia i dewastacji. Jednak reżim okupacji niemieckiej okazał się też bardzo ostrym (obowiązkowe dostawy dla armii niemieckiej, rekwizycje, zabieranie koni i bydła, kontrybucje i branie zakładników były zwykłą praktyką). Znane były też fakty, że Niemcy strzelali do uchodźców, chociaż żadnej militarnej konieczności dla takich działań nie było.

Sytuacja ta została pokazana w karykaturze F. Taunsenda „Słowa i działania” (Rys. 7). Rysunek jest wykonany jako plakat z odezwą cesarza do mieszkańców okupowanej Warszawy. Cesarz zapewnia, że Niemcy walczą tylko przeciwko wojskom nieprzyjaciela, a nie przeciwko ludności cywilnej. Jednak po brzegach plakatu przedstawiona jest seria scen, które odzwierciedlają prawdziwą działalność okupantów. Widzimy bestialstwa w stosunku do cywilnych polskich mieszkańców, które przyczyniały się do ich śmierci: bombardowanie, morderstwa

– również dzieci, katusze, rozstrzelania – także przedstawiciele duchowieństwa. Obraz niemieckiego żołnierza, który wykrystalizował się jeszcze na początku wojny z informacji o stosunku do ludności cywilnej w Belgii, znajdował więc potwierdzenie także podczas okupacji polskich terytoriów.

Chociaż niemiecka wojna podwodna do 1917 r. miała charakter ograniczony, to jednak przyczyniała się ona do ciężkich strat po stronie aliantów. W 1915 r. zostały zatopione 228 statki Ententy i 89 statków państw neutralnych o ogólnym tonażem większym niż 770 tys. ton.

Już w sierpniu 1915 r. Admiralicja Brytyjska ogłosiła, że statki handlowe trzeba wyposażyć w uzbrojenie defensywne w celu odparcia ataków pirackich. Po długich debatach uznano, że można wykonać taki ruch, bowiem takie prawo do uzbrojenia statków handlowych tradycyjnie istniało zawsze, nie ma żadnej potrzeby uchwalenia dodatkowych przepisów z tego powodu. Jednak Niemcy nie zgadzali się z taką interpretacją, argumentując, że piractwo nie istnieje, więc uzbrajanie statków cywilnych jest nielegalne. Jeśli statki handlowe będą uzbrojone, to Niemcy zastrzegają sobie prawo do topienia ich bez uprzedzenia.

Na karykaturze B. Partridga „Nowe zastraszanie” (Rys. 8) widzimy niemieckiego Grossadmirala A. von Tirpitz, znanego apologetę nieograniczonej wojny podwodnej. Był on przekonany, że okręty podwodne będą zdolne przeszkodzić brytyjskiej blokadzie morskiej niemieckiego wybrzeża i nawet zablokować porty Wielkiej Brytanii.

Alfred von Tirpitz przedstawiony został w otoczeniu obiektów, które są bezpośrednio związane z śmiercią: przyszedł na cmentarz, żeby oddać honor piractwu jako zjawisku; ma w rękach wianek pogrzebowy. Grób jest ornamentowany rysunkiem z białą czaszką i skrzyżowanymi piszczelami, symbolem piractwa. Tirpitz, z takim samym symbolem na cylindrze, przyznaje, że piractwo teraz nie istnieje, lecz wypowiada utajoną nadzieję, że znów odrodzi się ono pod inną nazwą.

W styczniu 1917 r. prezydent USA W. Wilson odwołał się do stron walczących z postaniem, w którym wytłumaczył amerykańską wizję warunków przyszłego pokoju bez zwycięzców i zwyciężonych, gdzie oprócz innych kwestii chodziło też o wolność na morzach. Rysunek L. Raven-Hilla „Wolność na morzu” (Rys. 9) dotyczy okresu wznowienia nieograniczonej niemieckiej wojny podwodnej. Pod koniec stycznia 1917 r. Już w lutym i marcu 1917 r. niemieckie okręty pod-

wodne na Atlantyku i Morzu Śródziemnym topiły około 0,5 mln ton brytyjskich statków handlowych miesięcznie. Kampania przeprowadzona przez niemieckie okręty podwodne sięgnęła zenitu w kwietniu¹⁰. Niemalże straty poniosły również państwa neutralne. Ataki na statki cywilne i handlowe były de facto piractwem na poziomie państwowym, które naruszało istniejące reguły prowadzenia wojny: konwencję genewską 1864 r. i konwencję haską 1907 r.

Pomimo faktu, że w ciągu wojny Holandia była neutralna, przez jej terytorium do Niemiec dostarczano dużą ilość towarów i surowców, co do pewnego stopnia pozwalało im przetrwać podczas brytyjskiej blokady morskiej. Mimo to holenderskie parowce także ucierpiały od niemieckich okrętów podwodnych i min. W szczególności, pod koniec lutego 1917 r., wracając z polowania na Atlantyku, okręt podwodny „U-21” zaatakował osiem holenderskich parowców, z których sześć zatopił¹¹.

Na karykaturze widzimy niemieckiego pirata, bezpardonowo odrzucającego Holandię. Na piersi ma rysunek ludzkiej czaszki bez dolnej szczęki z dwiema kośćmi leżącymi na krzyż. Jest on symbolem nie tylko piractwa, ale również śmierci, martwych, niebezpieczeństwa, zwłaszcza w świecie germańskim. Przedstawiając Niemca w osobie pirata, który prowadzi wojnę morską w „niecywilizowany” sposób, L. Raven-Hill nawiązywał do myśli czytelników o niebezpieczeństwie ze strony Niemców, których działania niosą zagrożenie zarówno okrętom wojennym, jak i jednostkom cywilnym. Kompletność tej figurze dodają kindżał i rewolwer w ręce pirata. Jego twierdzenie o tym, że jest „apostołem: zasady wolności na morze”, tylko podkreśla ogólny cynizm w zachowaniu Niemiec.

Jeszcze jednym symbolem śmierci, przedstawionym na szeregu karykatur, jest szubienica. Jak pisał brytyjski pisarz i dziennikarz Artur Koestler, szubienica – to nie tylko symbol śmierci, ale też i okrucieństwa, terroru i lekceważenia ludzkiego

¹⁰ J.H. Morrow, *The Great War: An Imperial History*, London; New York, 2005, p. 202 // <https://books.google.com.ua/books?id=bQVFJ38UoGkC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.

¹¹ Р. Гибсон, М. Прендергаст, *Германская подводная война 1914–1918 гг.* / пер. с англ., Минск 2002, гл. VIII, Кризис (февраль – апрель 1917 г.) // http://militera.lib.ru/h/gibson_prendergast/08.html.

życia, to jest wspólnego mianownika prymitywnej dzikości, średniowiecznego fanatyzmu i współczesnego totalitaryzmu¹².

Mroczną perspektywę zarówno dla Niemiec, jak i osobiście dla Wilhelma II przedstawia karykatura B. Partridga „Droga do Rosji” (Rys. 10). Artysta demonstruje gigantyczne wyzwanie, przed którym znalazły się Niemcy i ich sojusznicy na froncie wschodnim. Nie patrząc na duże straty armii rosyjskiej we wschodnich Prusach i Galicji, Niemcy zmuszone były do udzielenia wsparcia wojskom austro-węgierskim, przerzuciwszy siły z frontu zachodniego. Na rysunku pierwszym widoczna jest szubienica, która symbolizuje samobójczy plan cesarza. Dla naszej analizy jest ważny również dalszy plan, który można interpretować z jednej strony jako wyobrażenie angielskie o obszarach Rosji: dzika, nieznana i niebezpieczna dla kogokolwiek pustka. Z drugiej strony bezludzie i ponurość terytorium – to skutek ciężkiej, krwawej walki. Szubienica na karykaturze jest również wskazaniem na to, że Niemcom i cesarzowi prędzej czy później przyjdzie odpowiedzieć za wywołaną przez nich wojnę i karą za to będzie prawdopodobnie śmierć.

Szubienica jest jednym z kluczowych obiektów na karykaturze B. Partridga „Umysłne morderstwo” (Rys. 11). Jej pojawienie było spowodowane wiadomością o zatonięciu „Lusitania”. 7 maja 1915 r. brytyjski parowiec transatlantyczny z 1959 osobami na pokładzie kierował się z Nowego Jorku do Liverpoolu pod banderą neutralną i został zatopiony przy brzegach Irlandii atakiem torpedowym niemieckiego okrętu podwodnego „U-20”. 1198 pasażerów i członków załogi, w tym setka dzieci i 28 amerykańskich obywateli, zginęło.

Wydrukowana dwa tygodnie po tragedii karykatura demonstruje całą głębię antyniemieckich uczuć Brytyjczyków. Obecność na rysunku zarówno śmierci we własnej osobie, jak i szubienicy, stwarza dość nieciekawą perspektywę dla Niemiec i Wilhelma II. Toast, rozpoczęty przez cesarza, kończy śmierć, uchwyciwszy jego rękę z czarką, i zwraca ją do szubienicy: „Za... odwet!”. Jest to aluzja, że odwetem za śmierć tysięcy niewinnych ofiar będzie śmierć. Sam fakt, że Wilhelm II znajduje się ze śmiercią w takiej dużej bliskości, dobrze demonstruje istnienie w wyobrażeniach Brytyjczyków prostej korelacji między faktem nieszczęścia, jaki spotkało ich kraj, licznych przykładów śmierci i polityką Niemiec.

¹² Arthur Koestler Quotes // <https://www.goodreads.com/quotes/683087-the-gallows-are-not-only-a-symbol-of-death-but>.

„W czarnym spisie” (Rys. 12) L. Raven-Hilla wykorzystano temat z tradycyjnego angielskiego kukielkowego teatru Punch i Judy. Scenka odbywa się w więzieniu, gdzie kat ustawia szubienicę, żeby powiesić Puncha. Punch udaje, że nie rozumie, co ma robić, prosi kata, by mu pokazał, i w taki sposób wiesza go. Cesarz Wilhelm okazuje się skazanym na śmierć. I na dodatek okazuje się głupcem, którego łatwo można oszukać. Przecież fabuła teatru była znajoma w Wielkiej Brytanii każdemu dziecku i chyba tylko cesarz nie podejrzewał, czym zakończy się scena z jego uczestnictwem.

Szereg karykatur w „Punchu” przedstawia śmierć jako Grim Reapera. Rysunek B. Partridga „Ostatni rzut” (Rys. 13) przedstawia Wilhelma II, który gra w kości ze śmiercią i wykonuje rzut ostatniej nadziei. Na stole widzimy nie tylko tradycyjne atrybuty „Ponurego Żniwiarza” – płaszcz z kapturem i kosę, ale także zegar piaskowy, co symbolizuje skończoność ludzkiego życia i krótkotrwałość czasu odmierzonego.

Karykatura była refleksją na decyzję cesarza ze stycznia 1917 r. o wznowieniu nieograniczonej wojny podwodnej i prowadzeniu wojny do zwycięskiego zakończenia. Ponad sto okrętów podwodnych powinno było stać się skutecznym instrumentem dla realizacji tego zadania. Na rysunku cesarz rzuca kości z woreczka z wyhaftowaną literą „U”, co jest skrótem od niemieckiego słowa „U-Boot” albo angielskiego „U-boat” (okręt podwodny). Decyzja o nieograniczonej wojnie podwodnej stała się de facto wyrokiem śmierci dla Niemców, spowodowała przecież udział w wojnie USA, co ostatecznie zmieniło szalę zwycięstwa na korzyść Ententy.

Cesarz staje przed nami w obrazie fatalisty, który postawił na jedną kartę nie tylko własne życie, ale także los Niemiec i los innych państw. Co ciekawe, w wyobrażeniach europejskich o śmierci często występuje ona jako miłośnik hazardu, szuler, którego nie można ograć. Dlatego „Ponury Żniwiarz” obserwuje działania cesarza bardzo sceptycznym wzrokiem.

Karykatura „Taniec śmierci” (Rys. 14) zbudowana została w oparciu o motyw alegorii „dance macabre”, który pojawił się w wizualnej kulturze Europy Zachodniej w XIV wieku i od XV wieku stał się popularny zwłaszcza dzięki pracom niemieckich malarzy Bernta Notke (1435–1509) i Hansa Holbeina (młodszego).

Śmierć jako „Ponury Żniwiarz” występuje tu jako złośliwy muzykant, który zmusza wszystkich ludzi, w tym i monarchów, by tańczyli przy dźwiękach jego

skrzypiec. Błaganie Wilhelma II, by mógł się zatrzymać, nie znajduje u niego odzewu. „Rozpoczęłam za twoim nakazem, lecz zatrzymam się, kiedy zechcę”. Cesarz wygląda na bardzo zmęczonego i zmieszanego. Żniwa śmierci, które zostały rozpoczęte przez niego w 1914 r., zbliżają się do zakończenia. Lecz cesarz już nie ma ani politycznej, ani ludzkiej woli, by wpływać na przebieg wydarzeń.

Na rysunku widzimy również takie atrybuty obrazu śmierci jak zegar piaskowy i bęben. Ponury żniwiarz wygląda jak straszny szkielet z obnażonymi kośćmi i okropnymi, wyszczerzonymi zębami, co jeszcze mocniej miało podkreślić tragizm stanu Niemiec i innych stron walczących, które masowo już w ciągu trzech lat traciły swoich żołnierzy.

Ciekawe analogie są pokazane przez B. Partridgem w karykaturze „Dwa ideały” (Rys. 15): ukrzyżowany Jezus Chrystus jest antytezą Wilhelma II.

Przed nimi znajdują się dwaj władcy. Jeden jest prawdziwym Bogiem, który zatriumfował nad śmiercią: umarł za nasze grzechy, lecz z martwych powstał. Wypił kielich cierpień niewinnych ludzi i dał nadzieję całej ludzkości na życie wieczne. Jest to zwycięstwo życia nad śmiercią, dobra nad złem, prawdy nad nieprawdą. Przeciwnieństwem dla niego jest cesarz, który przedstawiał się bogiem, albo co najmniej pomazańcem bożym, i który postanowił, że może rozstrzygnąć o losach świata. Człowiek, na którego rękach znajduje się śmierć milionów, i który zresztą zmuszony będzie ponieść konsekwencje za swoje grzechy. Artysta więc pokazuje dwa przeciwległe obrazy: Chrystus jako absolutne dobro i cnota oraz niemiecki cesarz jak absolutne zło i grzeszność.

Fabuły związane z śmiercią są obecne także i na innych karykaturach „Puncha”. „I nie zapominaj, że twój cesarz znajdzie dla ciebie zastosowanie – żywego czy martwego” – zwraca się Wilhelm II do swojego rekruta na rysunku L. Raven-Hilla (Rys. 16). Karykatura ta nazywa się „Armatnie mięso i potem” i powstała na podstawie pogłosek, które zaczęły krążyć w Wielkiej Brytanii w kwietniu 1917 r. Były to historie o tym, że Niemcy stworzyli fabryki dla utylizacji trupów zabitych żołnierzy, gdzie z ludzkiego tłuszczu i mięsa wyrabiano się mydło, smary i karmę dla świń. Potem, jak napisał o tym „The Times” w artykule „Niemcy i ich martwi”, temat ten stał się kluczowym w brytyjsko-niemieckim dyskursie.

Cesarz zwraca uwagę rekruta na budowlę z napisem „Kadaververwendungsanstalt” (termin używany przez gazety brytyjskie) – „trup-zakład”. W taki

sposób rekrut mógł zrozumieć, że jego śmierć jest praktycznie nieunikniona. Niemiecki cesarz ukazuje się jako postać, dla której nie tylko ludzkie życie nie ma żadnej wartości, ale również śmierć nie wywołuje żadnego szacunku czy powodu do złożenia kondolencji. Pogłoski wskazane powyżej zostały ostatecznie obalone przez rząd brytyjski już w latach dwudziestych, a były szef brytyjskiego wywiadu wojskowego Jonh Charteris przyznał się, że wymyślił te historie. Jednak współcześni naukowcy fakt wymyślenia tej historii przez propagandę brytyjską kwestionują, zaznaczając, że raczej należała ona do kategorii bajek ludowych, tzw. mitów miejskich, które nie raz charakteryzowały obraz Niemiec i Niemców, istniejący wtedy w wyobraźni Brytyjczyków¹³.

Karykatura B. Partridga „Cień na ścianie” (Rys. 17) była komentarzem do wydarzeń, które miały miejsce na froncie zachodnim w czerwcu 1916 r. Rozkaz cesarza zobowiązał wojska niemieckie, by do dnia 15 czerwca zdobyć twierdzę Verdun. W połowie czerwca dywizje niemieckie prowadziły ataki na twierdzę na zaplanowanych kierunkach, jednak bezskutecznie. Walka z boku obu stron walczących toczyła się z zastosowaniem ciężkiej i bardzo ciężkiej artylerii, pocisków chemicznych i zapalających, w wyniku czego dywizje niemieckie straciły co najmniej 70% składu osobowego.

Na karykaturze widzimy więc zarozumiałego, wojowniczego cesarza, który podnosi toast za zwycięstwo wojsk niemieckich w stronę skrzydlatej rzeźby bogini rzymskiej Wiktorii. Jednak Wiktorii rzuca na ścianę dziwny cień: straszny szkielet kościsty, co bezpośrednio kojarzy się z obrazem śmierci – to ten sam „Ponury Żniwiarz”, tylko uskrzydłony. Przeleciał on nad polem bitew, zbierając swoje tragiczne żniwa. Karykatura zarzuca Wilhelmowi II, że wysłał na pewną śmierć setki tysięcy tak wrogich, jak i swoich żołnierzy (ogólne straty, zabici, ranni, wzięci do niewoli, do zakończenia operacji pod Verdun w grudniu 1916 r. wyniosły prawie 800 tysięcy ludzi)¹⁴.

Karykatura L. Raven-Hilla „Eliksir nienawiści” (Rys. 18) przedstawia cesarza Wilhelma pod postacią złego czarownika, który gotuje śmiertelne zioło na szkodę

¹³ A. Gregory, *The Last Great War: British Society and the First World War*, Cambridge, New York, 2008. 354 p. // https://books.google.com.ua/books?id=VfjZAQAAQBAJ&dq=Falsehood+in+War+Time&hl=ru&source=gbs_navlinks_s.

¹⁴ *История первой мировой войны 1914–1918 гг. 1* / под ред. И.И. Ростунова. В 2 т.-х. Т. 1. Москва 1975, с. 163.

swoim wrogom. Chodziło o początek użycia broni chemicznej. Pierwsze użycie przez Niemców substancji podrażniających i łzawiących miało miejsce jeszcze w 1914 r. 22 kwietnia 1915 r. w rejonie Ypres armia niemiecka po raz pierwszy użyła chloru. Od gazów trujących często cierpieli również i żołnierze niemieccy, i miejscowi ludzie, cywile i zwierzęta.

Kocioł stoi na kartce z napisem „Konwencja haska” (zakazywała użycia amunicji, której jedynym celem było szerszenie gazów trujących lub szkodliwych). Przy stole stoi ogromna butla z napisem „Trucizna”, jednoznacznie wskazując na skład mieszanki, która jest przygotowywana. Otaczający to wydarzenie entourage składa się z zestawu przedmiotów, które są tradycyjną symboliką obrazu śmierci lub są związane ze śmiercią: grzechotnik z napisem „Kultur”; globus, na którym siedzi czarny orzeł; twarz czarta w mgłę i kłębach dymu; sznur od szubienicy; szkielet żołnierza; niemowlak przypięty bagnetem do ściany.

Wilhelm II, odprawiając czary, powtarza słowa, które wymawiają czarownice przy przygotowywaniu trucizny w „Makbecie” Szekspira: „Szpetność piękna, piękność szpeci; Nuże przez mgły i par zamieci!”¹⁵. Użycie patosu Szekspira tylko podkreślało tragizm sytuacji, w której cesarz, Niemcy, a razem z nimi i cała Europa, lecą w śmiertelnej mgłę do nieuniknionego końca.

Słowa „śmierć”, „martwy” w różnych kombinacjach semantycznych są wykorzystywane w nazwach niektórych karykatur poświęconych Wilhelmowi II. Rysunek B. Partridga końca 1915 roku (Rys. 19) przedstawia cesarza drzemiącego ze zmęczenia, rozczarowanego wynikami tegorocznej kampanii wojennej. Zawczasu napisany papier z opisem niemieckiego triumfu zbrojnego w 1915 r. widocznie już nie jest mu potrzebny. Artysta używa dla opisanie tej sytuacji, a także dla charakterystyki samego Wilhelma, zwrot „Owoc Morza Martwego”, pochodzenie którego bierze się od rośliny Mleczara Wyniosła (*Calotropis procera*), która rośnie dookoła brzegów Morza Martwego i jest bardziej znana jako jabłko Sodomy. Płody drzewa są bardzo przyjemne i apetyczne z wyglądu, jednak po ich dotknięciu głośno pękają, jak pęcherz albo purchawka, rozlatując się na popiół. Połączenie tych słów używa tu więc jako frazeologizmu, który ma wskazywać na mylący wygląd, piękny, lecz zgniły owoc.

¹⁵ William Shakespeare, *Makbet*, Warszawa, 2011, s. 5 // <https://books.google.com.ua/books?id=9iZGCQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.

Zwrot był wykorzystany raczej dla podniesienia morale Brytyjczyków, którzy walczyli przez dwa lata na frontach, demonstrując jednocześnie nieudolność planów cesarza. Jednak nawet obecność słowa „martwy” stwarza pewne powiązania między działaniami Wilhelma i faktem śmierci setek tysięcy osób na wojnie.

Karykatura B. Partridga „Władca śmierci” (Rys. 20) została narysowana z powodu niemieckiej wiosennej ofensywy na froncie zachodnim (Operacja Michael) (21 marca – 5 kwietnia 1918 r.). W natarciu wzięło udział 90 niemieckich dywizji, w tej liczbie także te, które zostały przeniesione z frontu wschodniego po podpisaniu pokoju separatystycznego z Rosją, co doprowadziło do pojawienia się przewagi liczebnej po stronie niemieckiej. Plan cesarza zakładał rozerwanie linii wojsk alianckich na dwie części. Niemcy zaplanowali zajęcie strategicznie ważnego obszaru Amiens. Jednak, pomimo początkowych sukcesów, Niemcom nie udało się rozwinąć inicjatywy operacyjnej w planowanej skali. Natomiast straty ludzkie były kolosalne: 240 tys. osób zabitych, rannych i tych, którzy trafili do niewoli jako jeńcy wojenni.

„Władca śmierci” siedzi na tronie uwieńczonym ludzką czaszką – symbolem śmierci, rozmyślając nad wiadomościami o niemieckich stratach. Jednak dba on tylko o to, czy przetrwają Hohenzollernowie. Cesarz kolejny raz demonstruje więc całkowite lekceważenie dla ludzkiego życia i pragnienie, by usatysfakcjonować własne ambicje za wszelką cenę.

Karykatura B. Partridga „Pangermański Moloch” (Rys. 21) prezentuje symboliczny obraz wojny w osobie bezlitosnego bóstwa, kultu, który istniał na Bliskim Wschodzie w czasach starożytnych i antycznych. Molochowi ofiarowywano noworodki i małe dzieci jako ofiary, dokonując ich spalania żywcem.

Z jednej strony karykatura ilustruje pojedynczy fakt związany z niemiecką historią tamtych czasów, odnoszący się do zakończenia kariery politycznej i dyplomatycznej Richarda von Kühlmana (1873–1948). Był on od sierpnia 1917 do lipca 1918 r. ministrem spraw zagranicznych Państwa Niemieckiego. Przemówienie, wygłoszone przez niego w Reichstagu 24 czerwca 1918 r. ze względu na propozycje pokojowe, które się pojawiły, a będące odpowiedzią na wyczerpywanie się możliwości zakończenia wojny przez Niemcy tylko na drodze wojennej i w efekcie tego pojawienia się konieczności dołożenia wysiłków dyplomatycznych dla osiągnięcia pokoju. Kühlmann twierdził, że ze względu na wciąż

silną pozycję Niemiec na frontach, ogromny potencjał wojenny, stan wewnątrz kraju, nadzieja państw Ententy na zwycięstwo jest iluzją. Jednak jeśli Ententa będzie szukała dróg do pokoju, to propozycje, które będą odpowiadały interesom Niemiec, nie powinny zostać odrzucone. Niepoparty ani przez kanclerza Georga von Hertlinga, ani przez Wilhelma II, zmuszony był podjąć decyzję o dymisji. Chociaż karykatura demonstruje nam fizyczną śmierć Kühlmana, naprawdę stał się on trupem politycznym, a jego dyplomatyczna kariera nie miała mieć kontynuacji.

Odrzucanie apelów Kühlmana, by nie ignorować propozycji pokojowych, oznaczało uparte przedłużanie wojny. Moloch na karykaturze wciela się w wojnę w ogóle, która została zainicjowana przez Niemców i która codziennie wymagała tysięcy nowych ofiar. Te ofiary zostały umieszczone na ołtarzu realizacji dwóch celów polityki zewnętrznej cesarza: „Światowa potęga lub upadek” („Weltmacht oder Niedergang”) i „Niemcy ponad wszystko” („Deutschland über Alles”).

Karykatura B. Partridga „Niemiecki anioł pokoju” (Rys. 22) została namalowana w październiku 1918 r., kiedy wynik wojny był już przewidywalny. 29 września 1918 r. Paul von Hindenburg i Erich Ludendorff ogłosili, że istnieje konieczność czasowego zawieszenia broni i stworzenia nowego rządu, z którym liczyłaby się Ententa. Jednak działania wojenne trwały i dowództwo niemieckie rozpaczliwie szukało możliwości wprowadzenia rozejmu zgodnie z koncepcją przewidzianą w planie 14 punktów prezydenta Wilsona. Jako symbol niemieckich pragnień na rysunku przedstawiony został anioł pokoju. W tym samym czasie na froncie zachodnim wojska niemieckie otrzymały rozkaz utrzymać pozycje tak długo, jak to będzie możliwe, a ewentualnemu cofnięciu się wojsk miało towarzyszyć całkowite spustoszenie pozostawianych terytoriów. Na zewnątrz anioł pokoju wygląda więc niezupełnie podobnie do anioła. Chociaż w lewej ręce trzyma gałązkę oliwną, to jednak w prawej – palącą się pochodnię, od której dym zaświeca wokół wszystko. Za plecami anioł ma bębnowe skrzydła nietoperza, z którymi często przedstawia się upadłego anioła, diabła, szatana, demona lub złego ducha. Wąż, który owija nogę i ręce anioła, zastępując mu włosy, jako istota, która zabija ludzi, symbolizuje śmierć i zniszczenie. Stalowy wyraz twarzy i spustoszenie, które pozostawia z tyłu, pokazuje, że de facto niemiecki anioł pokoju – to jest faktycznie anioł śmierci. Jednocześnie anioła śmierci można interpretować jako zapowiedź końca wojny, końca Cesarstwa Niemiec, końca starego porządku światowego.

Podsumowując, możemy powiedzieć, że poprzez ukazywanie obrazu Niemców i Niemiec w karykaturach czasopisma „Punch” odbywało się celowe konstruowanie obrazu wroga. Obraz Niemiec ewoluował od neutralnego do wyraźnie negatywnego, zdemonizowanego. Przy stworzeniu tego obrazu artyści często wykorzystywali mentalny i kulturalny koncept śmierci. Jej obraz pomagał wyróżniać stereotypy negatywne i ustawić opinie czytelników na temat Niemców. Są oni przedstawiani jako tacy, którzy mają na celu tylko zło; jako sprawcy wojny i wcielenie zła absolutnego. Śmierć pod postacią „Ponurego Żniwarza”, wszystkie konotacje wizualne i pojęciowe, powiązane z nią atrybuty, które tradycyjnie towarzyszą jej w wyobrażeniach ludzkich, odegrały ważną rolę w wywoływaniu negatywnej percepcji Niemiec, Niemców i cesarza Wilhelma II przez Brytyjczyków. Obraz śmierci, która a priori jest wrogiem ludzkości, antytezą życia, przyczynił się do udratyzowania historii, która była przedstawiana, apelował do najgłębszych i naturalnych lęków człowieka, które zostały ukierunkowane na Niemcy jako wroga Wielkiej Brytanii w Wielkiej Wojnie.



THE COMING OF THE COSSACKS.
THE FIRST SCENE IN THE DRAMA, DEPICTING THAT FUTURE CONQUEST OF
RUSSIA BY THE ENEMY.

Rys. 1. Przyjście kozaków,
vol. 147, 26.08.1914, s. 178.



THE WORLD'S ENEMY.
THE FIRST SCENE IN THE DRAMA, DEPICTING THAT FUTURE CONQUEST OF
RUSSIA BY THE ENEMY.

Rys. 2. Światowy Wróg,
vol. 147, 19.08.1914, s. 167



THE TRIUMPH OF "CULTURE."

Rys. 3. 'Triumf „Kultury”,
vol. 147 26.08.1914, s. 185.



GOD (AND THE WOMEN) OUR SHIELD!
EYES OF A GERMAN GENTLEMAN GOING INTO ACTION.

Rys. 4. Bóg (i kobiety)
nasza tarcza, vol. 147,
9.09.1914, s. 223.



DISHONOUR RED.
COURTESY OF THE "LONDON STANDARD"

Rys. 5. Zhańbiony, vol. 147,
30.12.1914, s. 531.



A GREAT NAVAL TRIUMPH.
"WELL KNOWN THOUGHTS" THIS LADY TO MAKE THIS LADY IN THE GREAT
SERVICES. "REARER SAW NOTHING BETTER THAN THIS"

Rys. 6. Wielki Morski
Tryumf, vol. 148, 7.04.1915,
s. 263.



Rys. 7. Słowa i działania, vol. 149, 18.08.1915, s. 142.



Rys. 8. Nowe zastraszania, vol. 150, 1.03.1916, s. 153.



Rys. 9. Wolność na morze, vol. 152, 7.03.1917, s. 151.



Rys. 10. Droga do Rosji, vol. 147, 7.10.1914, s. 299.



Rys. 11. Umysłne morderstwo, vol. 148, 19.05.1915, s. 391.



Rys. 12. W czarnym spisie, vol. 148 16.06.1915, s. 463.



Rys. 13. Ostatni rzut, vol. 152, 21.02.1917, s. 125.



Rys. 14. Taniec śmierci, vol. 153, 17.10.1917, s. 271.



THE TWO IDEALS

Rys. 15. Dwa ideały, vol. 149, 4.08.1915, s. 110-111.



CANNON-FODDER AND AFTER.

Wskazywał na ten obrazek: "KASO DUNA FORBATE THAT VOGA AVOLA STEE FING A DUN...
 FOR 'WONDERFUL' THE IDEAL!"
 "For the words of 'WONDERFUL' are the 'WONDERFUL'...
 the 'WONDERFUL' being 'WONDERFUL' and 'WONDERFUL'...

Rys. 16. Armatnie mięso i potem, vol. 152, 25.04.1917, s. 267.



THE SHADOW ON THE WALL

Rys. 17. Cień na ścianie, vol. 150, 21.06.1916, s. 409.



THE ELIXIR OF HATE

Wskazywał na ten obrazek: "KASO DUNA FORBATE THAT VOGA AVOLA STEE FING A DUN...
 FOR 'WONDERFUL' THE IDEAL!"
 "For the words of 'WONDERFUL' are the 'WONDERFUL'...
 the 'WONDERFUL' being 'WONDERFUL' and 'WONDERFUL'..."

Rys. 18. Elikwir nienawiści, vol. 148, 5.05.1915, s. 343.



DEAD SEA FRUIT.

Rys. 19. Owoc Morza
Martwego, vol. 149,
29.12.1915, s. 531.



THE DEATH-LORD.

Rys. 20. Władca
śmierci, vol. 154,
3.04.1918, s. 217.



THE PAN-GERMAN MOLOCH.

Rys. 21. Pangermański
Moloch, Vol. 155, 7.07.1918,
s. 41.



THE GERMAN ANGEL OF PEACE.

Rys. 22. Niemiecki anioł
pokoju, vol. 155, 16.10.1918,
s. 253.