

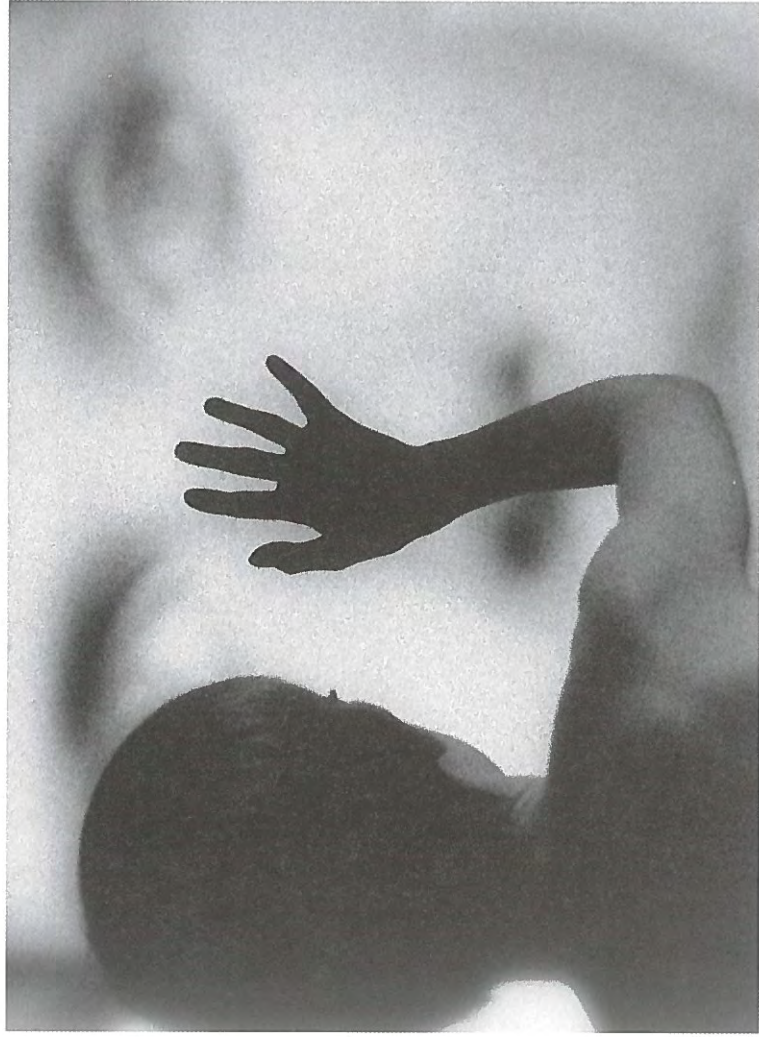
Hans Belting

Faces

Historia twarzy

Przełożył Tadeusz Zatorski

słowo/obraz terytoria



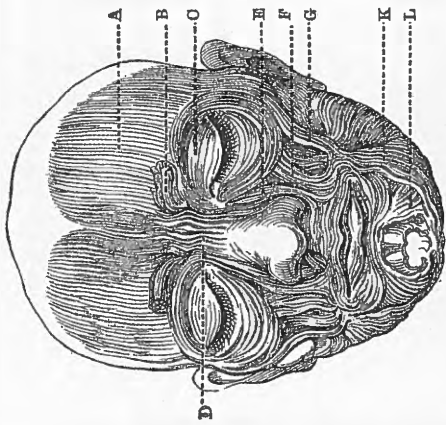


Fig. 1.—Diagram of the muscles of the face, from Sir C. Bell.

bardziej złożona. Z całą pewnością niejako rolę odgrywała tu także zdolność odczytywania podobieństwa, pozwalająca rozpoznawać członków hordy, przede wszystkim jednak istotna była interakcja z innymi, w której uczestniczyli nie tylko głos i spojrzenie. Każdy mięsień twarzy niósł jakiś komunikat, który partner mógł właściwie zinterpretować, ponieważ sam posługiwał się własną twarzą w analogiczny sposób. Decydujące było to, co dawało się przekazać twarzą, a dawało się właśnie dlatego, że każda dysponowała takim samym repertuarem ekspresji. Historia naturalna miała przez to swój dalszy ciąg w teraźniejszości rozmaitych kultur, nawet jeśli każda z nich uregulowała tę ekspresję w inny sposób. Obrazy unieruchamiające twarz w jednym jedynym wyrazie (w odróżnieniu od serii wizerunków Duchenne'a) nie mogły przeto odzworowywać jej pracy, a więc tego, co najważniejsze.

Darwin zapoczątkował proces, który doprowadził do powstania nowego paradygmatu. Ikona ustąpiła miejsca eksperymentowi laboratoryjnemu. Człowiek ujawniał w swych emocjach ekspresję uwarunkowaną gatunkowo, był więc istotą naturalną, taką samą jak wszystkie inne. Badano emocje będące reakcjami na różne sytuacje, podczas gdy uczucia innego rodzaju pozostawały poza obszarem zainteresowania uczonych. Człowiek, tak brzmiał wniosek podsumowujący te dociekania, „pochodzi od jakiejś niższej formy zwierzęcej”¹⁷⁹. W jego uczuciach i mimice odzwierciedla się ewolucja, w trakcie któ-

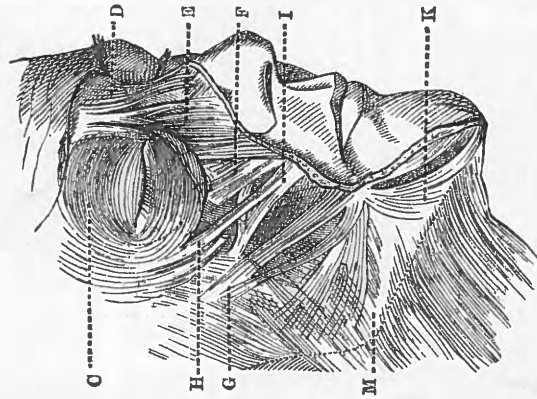


Fig. 2.—Diagram from Henle.

rej wszystkie rasy wyrastają ze wspólnego korzenia. „Wyrażanie czy – jak się je czasem nazywa – mowa uczuć jest na pewno ważne dla pomyślności ludzkości” i jej przetrwania. Dlatego *various expressions*, „które co godzinę można widzieć na twarzach otaczających nas ludzi”, zasługują w pełni na uwagę przyrodnika. Znaczenie decydujące ma to, że ta ekspresja to cecha kolektywna, a zatem, jak podkreśla Darwin, jest właściwa wszystkim ludziom. Co można zobaczyć na jednej twarzy, da się zobaczyć na wszystkich. Ekspresja formuje się już w dziecku, zanim zdoła ono sobie to uświadomić. Naturalnie drogi antropologii tu się rozchodzą i odtąd bada się raczej rozmaite funkcje twarzy, pojmowanej niegdyś jako wyraz jedności człowieka. Następnym tego jest w nowoczesności żal z powodu utraty nie tyle samej twarzy, ile wszelkich indywidualistycznych wyobrażeń o niej oraz jej bezpośredniego oglądu.



2

32. Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, eksperyment na pacjencie, studium z *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

6. Tęsknota za twarzą i maska pośmiertna nowych czasów

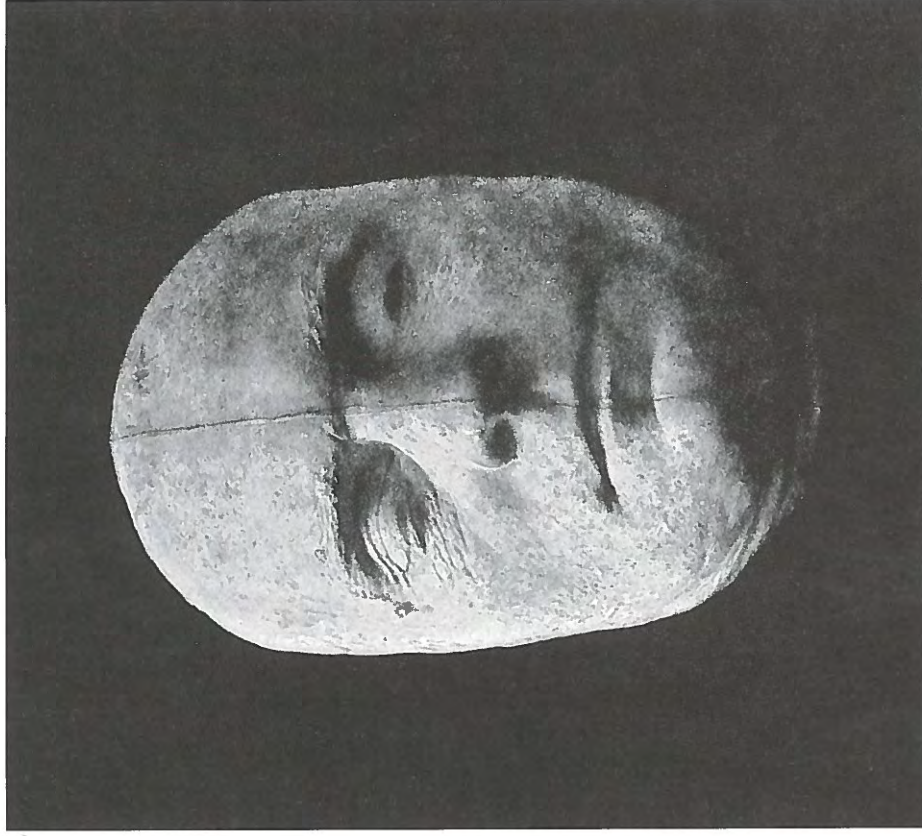
Maska pośmiertna stała się w wieku mieszczaństwa „tajemnym ośrodkiem zainteresowań fizjonomicznych”¹⁸⁰. Jako ukryty napęd fizjonomiki, dyscypliny tyleż utopijnej, co przywiązanej wyrażnie do swoich czasów, kult twarzy znalazł w niej dla siebie prawdziwy cel w momencie, gdy nauka dawno się już od twarzy odwróciła. Mamy tu do czynienia z maską w sensie dosłownym i fizycznym. Zwraca ona ku nam wydrążoną twarz, którą zmarły pozostawił po sobie. „Od każdej innej maski odróżnia ją niesamowita okoliczność, że oddzieliła się ona od ludzkiej twarzy, by nigdy już do niej nie powrócić”. To dlatego Durs Grünbein mówi o „gwałtownym zerwaniu”. O „*facies interrupta*”¹⁸¹. Ale przypomnienie niegdyśszego nosiciela maski nie zawsze było najważniejszym sensem jej kul-

31. Dwa diagramy mięśni twarzy, z: Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872

tu w nowoczesności. Była nim raczej obecność twarzy, która niejako poza życiem i śmiercią sprowadzona została do sedna samej siebie.

Zaledwie parę lat po ukończeniu przez Lavatera dzieła o fizjonomie powstała po raz pierwszy maska pośmiertna nowego typu, której wyprodukowali z rąk jego przyjacieli, by go zachować we wspomnieniu jako bliskiego sobie człowieka i wzór osobowy (il. 33). Nie posłużyła już do sporządzenia portretu, nie była zatem środkiem do celu, lecz symbolem intymnej kontemplacji ponad granicą śmierci. Księżę Brunzswiku-Wolfenbüttel ufundował wówczas Lessingowi jako pierwszemu literatowi oficjalny pogrzeb w „świątym przekonaniu o godności człowieka obdarzonego szczególną łaską Boga”¹⁸². Maską ucieleśniała również nowy autorytet wielkości duchowej, przewyciężającej wszelkie bariery społeczne. Jej przesłaniem nie była martwa twarz człowieka, lecz jego t w a r z p r a w d z i w a, tak jak kiedyś w wypadku autentycznej ikony Chrystusa¹⁸³. Śmierć wzbudzała teraz nowego rodzaju fascynację jako widzialne dopełnienie życia. Widz postrzegał w masce twarz, w której wyrażały się ostatecznie właściwości jednostki. Lavater wychwalał „prawdziwe i niezmiennie odlew gipsowe” za to, że „rysy twarzy są na nich widoczne o wiele ostrzej niż w twarzach osób żyjących czy śpiących. Co za życia pozostawało płynne, śmierć zestala i unieruchamia”¹⁸⁴. Lavater mówi zatem o unieruchomionej fizjonomii, w której prawdziwe „oblicze” człowieka ukazuje się w zwierciadle beczasowości. Chcąc zwięźle sformułować tę paradoksalną konstatację, można by mówić o masce fizjonomiki.

Ostatecznie jednak chodzi tu o fenomen (w sensie dosłownym) polegający na tym, że w masce pośmiertnej twarz staje się obrazem. A żeby móc stać się nim w pełni i nim pozostać, musi się najpierw przeistoczyć we własną maskę. Fascynacja obrazem ma swoje źródło w tym, że rodzi on nierozwiązywalną zagadkę: wytwarza pewną obecność, która realizuje się jednak dopiero przez nieobecność tego, kto został na nim przedstawiony. Maską pośmiertną jest zatem niejako maską zdjętą z twarzy, która w momencie śmierci sama się takową stała, innymi słowy: maską maski. Jej formę odciska się z twarzy pozbawionej już mimiki i zachowującej jeszcze tylko jeden wyraz, który może powstać dopiero wtedy, gdy utraci ona zdolność przybierania jakichkolwiek min. To dlatego maska pośmiertna tak nas fascynuje, choć wiemy, że nad zwłokami mogli pracować jej twórcy i niewykluczone, że to oni wyczarowali z opuszczonej twarzy malujący się na niej spokój snu.



33. Maska pośmiertna Gottholda Ephraima Lessinga, 1781, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

W nowoczesności kult zmarłych nie był zorientowany na grób, lecz realizował się w jakimś kontekście muzealnym, na przykład w zbiorze masek pośmiertnych, takim choćby, jaki posiada w Wiedniu Wien Museum. Zbiór taki oddziałuje jednak dopiero wówczas, gdy nada mu się postać wystawy (il. 34). W rzeczywistości mamy tu do czynienia ze wzmożonym kultem życia, które zdaje się raz jeszcze wylaniać ze zwierciadła niezmiennej już twarzy. W fizjonomii poszukiwano charakteru, w momencie śmierci przybierającego trwałą postać. Zamknięte oczy oddalały się od patrzącego, jednak równocześnie poddawały się bezwolnie jego nieskrępowanemu spojrzeniu z bliska. W ten sposób maska taka wychodziła naprzeciw wszelkim oczekiwaniom w stosunku do ludzkiej twarzy

jako płaszczyna ich projekcji w chwili, gdy sama jej idea wydawała się już zagrożona. Uzyskiwano tu, choć w makabryczny sposób, pewną jednoznaczność, której brak dawał się odczuć w poruszanej mimiką twarzy żywego człowieka z jej zmieniającym się wciąż wyrazem. Maski pośmiertna stała się przedmiotem czci, umożliwiający realizację nostalgicznego kultu twarzy ponadczasowo prawdziwej.

Świadczy o tym także tak zwana Nieznajoma z Sekwany, której wizerunek po sporządzeniu jej maski pośmiertnej w jednej z paryskich kostnic upowszechniono około 1900 roku w niezliczonych odlewach i fotografiach. Dziewczyna była bowiem bezimienna, a zatem nie pozostawiła po sobie maski, która pozwoliłaby ustalić podobieństwo w zwykłym sensie. Była w całości obrazem i jako taki przedstawiała sobą nie jakąś osobę zmarłą, lecz śmierć samą w sobie jako beczasowe piękno. Rilke pisał o „twarzy młodej topielicy”, że wykonano jej odlew, „ponieważ była piękną, ponieważ uśmiechała się, uśmiechała tak ludzko, jak gdyby wiedziała”¹⁸⁵. Maurice Blanchot swój esej *L'Arrêt de mort* (Powstrzymanie śmierci) poświęcił tejże masce, „masce z zamkniętymi oczyma, ale obdarzonej życiem tak subtelnego i wymownego (choć skrytego) uśmiechu, że można by sądzić, iż utonęła w chwili najwyższego szczęścia”¹⁸⁶. Dokonała się tu zamiana między życiem uchodzącym z ciała a powstającym w następnym świecie obrazem. Słowa Blanchota pozwalają w obcości zwiłok dostrzec również obcość obrazu, który wytwarza nowy rodzaj podobieństwa przez to, że nie odnosi się już do niczego innego poza samym sobą. W epoce, w której zaczęto powątpiewać w prawdę i autentyczność twarzy, czysty i niezmienny jej wizerunek wskazywał drogę ku nowemu schronieniu.

Gdy po pierwszej wojnie światowej rodził się nowy kult maski pośmiertnej, tęsknota za twarzą zbiegła się z odchodzeniem od indywidualności czasów mieszczańskich, której idea w latach wojny uległa tak bolesnemu unicestwieniu. Nowy kult maski przeżywał czas wysokiej koniunktury, której świadectwem były luksusowo wydawane albumy, opatrywane zwodniczymi tytułami, jak choćby *Das letzte Gesicht* (Ostatnia twarz) Egona Friedella czy *Das ewige Antlitz* (Wieczne oblicze) Ernsta Benckarda. W swoim tekście Benckard postrzega maskę pośmiertną, „pozbawioną już oddechu i pulsu jako monument wzniesiony na rozdrożu rozumu i wiary. [...] To ostatni obraz człowieka, jego oblicze wieczne”. Rozpoznaje w niej bezwahaną „oblicze człowieka, któremu wreszcie oszczędzony jest grymas dnia codziennego”¹⁸⁷. Nieruchoma twarz ogniskowała na sobie wszystkie spojrzenia rozczarowane teraźniejszością. Odlewy masek, zdejmovane



34. Szafa z maskami pośmiertnymi, Wiedeń, Wien Museum

z prawdziwych twarzy zmarłych, a więc mając bezpośredni kontakt z ciałem, sprawiała wrażenie odbitek oryginału. Twarz oryginalna w momencie zdejmowania maski przybierała postać ostatniego wizerunku, który otaczano czcią niczym częstkę zatrzymanego czasu.

Ernst Benckard dziwił się, że „trzeba było aż tyle czasu, by maska pośmiertna zyskała swoje dzisiejsze dla nas znaczenie”. Przyczyny tego opóźnienia opisał wszakże sam w zarysie jej wcześniejszych, dworskich dziejów. Tkwia one jednak także w kryzysie modernistycznym, kiedy to zaatakowano ponownie za człowiekiem w jakimś trwałym sensie, człowiekiem definiowanym nie przez rolę społeczną, lecz szanowanym jako jednostka, takim wreszcie, w którym można by dostrzec skondensowane „człowieczeństwo”. Także albumy fotograficzne, na które nastąpiła wówczas moda, miały swój udział w nowym kulcie maski pośmiertnej. Prezentowały na podobieństwo modlitewnika całe „zbiory” duchowych wielkości, których osobowość usiłowano rozpoznać w ich maskach. Właśnie fotografia, która jako techniczne medium podobieństwa przejęła dziedzictwo dawnych wytwórców masek, udostępniła te ostatnie nowemu w najdosłowniejszym sensie typowi kontemplacji. Na czarno-białym zdjęciu różnica między twarzą i maską zanika, a twarz, nie zaś jej odlew, przywraca się jako wizerunek do dawnych praw.

„Archiwum twarzy” w Narodowym Muzeum Schillera w Marbach przechowuje maski pośmiertne wielkich Niemców, zbierane na potrzeby kultu pamięci. Durs Grünbein zwrócił się akurat w katalogu tej kolekcji przeciwko samemu gatunkowi, stwierdzając, że z chwilą śmierci „w twarzy dobiega końca wszelka aktywność refleksyjna i ekspresyjna. Znajduje się ona w takim samym materialnym stanie jak zatrzaśnięte drzwi. O tym, co da się odczytać z oblicza zmarłego, jeśli w ogóle cokolwiek można z niego odczytać, decyduje przepelniony nabożną czcią widz”¹⁸⁸. Jednak to właśnie ta nabożna cześć była celem i sensem przedstawień tego rodzaju, albowiem po katastrofie pierwszej wojny światowej z jej niezliczonymi anonimowymi ofiarami zyskało na popularności poszukiwanie utraconego ideału człowieka, który chciano kontemplować w maskach pośmiertnych poetów i myślicieli niezależnie od mód i tendencji epoki. Ta wola wydobycia beczasowej twarzy z zawirowań czasu była przedsięwzięciem paradoksalnym. Otaczano ją czcią niczym pozostałą po niej kosztowną relikwię. Twarz sławna była przy tym gwarancją w i z e r u n k u c z ł o w i e k a w najwyższym jego sensie.

Powstaje tu związek między motywami tak do siebie niepodobnymi, jak maska pośmiertna i tak zwana twarz chłopka o rdzennie niemieckim

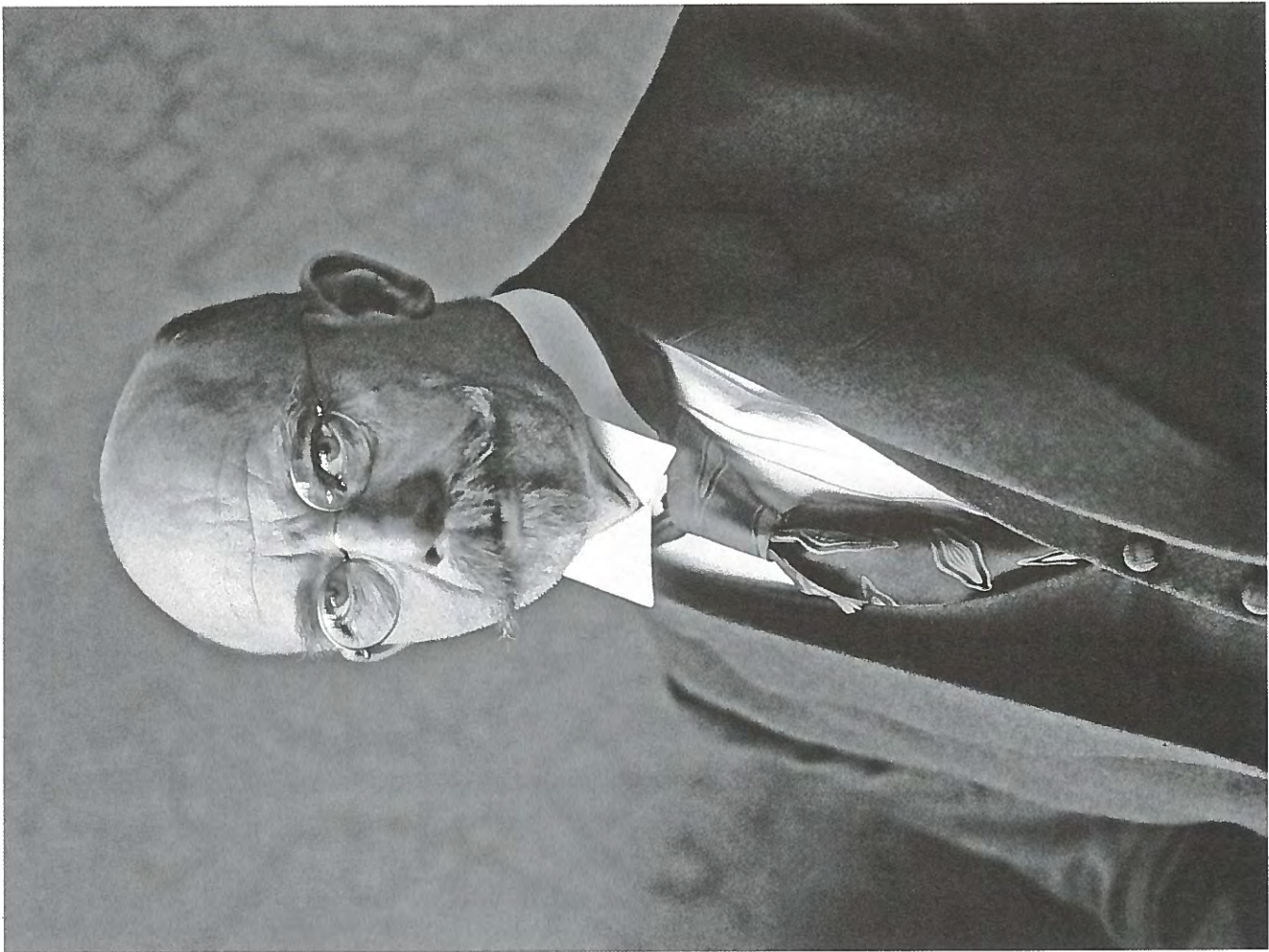
rodowdzie, będąca popularnym tematem w okresie międzywojennym. Choć jej przesłanie bywało różne, ujawniły się w niej zasadnicze cechy tej samej tęsknoty za twarzą. Tym razem twarzą beczasowej poszukiwano wśród ludności wiejskiej z takim zapalem, jak gdyby w miastach już za ginęła, monumentalizując ją w obrazach wziętych jakby z innej epoki. Także tu twarz wyłoniła się ze zwierciadła na wskroś już nowoczesnej fotografii, która potrafiła inscenizować ją za pomocą stosownego oświetlenia. Niełatwo wyznaczyć granicę między aurą odwzorowania fotograficznego a odwzorowywaną twarzą, która w tym medium przeobrażenia przestępowała próg beczasowości. Poświęcone tej tematyce albumy fotograficzne, propagowane niczym biblia wiedzy o człowieku, ukazywały za maską pośmiertną albo za ową „twarzą chłopką” w każdorazowo inny sposób pierwotny albo idealny wizerunek „prawdziwej” twarzy, przekraczający granice portretu indywidualnego. Ponieważ także maska pośmiertna kryła w sobie pragnienie wyidealizowania twarzy, w albumach fotograficznych z tamtych lat ujawniają się rozmaite odmiany tego samego jej kultu, karmiącego się poczuciem straty. Maską pośmiertną była tak samo twarzą symboliczną jak – w inny sposób – twarz „ludowa” albo naznaczona cechami regionalnymi. Oba gatunki powstały w następstwie kryzysu twarzy, który w zależności od światopoglądu podsuwał odmienne rozwiązania: albo kontemplowanie twarzy beczasowej, będącej jaskrawym przeciwieństwem wykonanego w przyspieszonym tempie migawkowego zdjęcia reporterskiego, albo powrót do „prostych” twarzy ludności wiejskiej, w których odzwierciedlał się zbiorowy „charakter ludu”.

Konflikty wokół twarzy wiązały się ostatecznie z zagrożonym i budzącym spory obrazem człowieka, który to obraz znajdował wśród konserwatyistów swój emblemat w beczasowej masce pośmiertnej lub w „ikonie” etnicznej. Karl Jaspers zainicjował wówczas krytyczną dyskusję nad „obrazami wzorcowymi”, leżącymi u podstaw nowoczesnych ikon, i wszędzie konstatawał „miłość do szlachetnego wizerunku człowieka oraz nawiązanie do tego, co tej szlachetności pozbawione”. I dodawał: „Rodzą się wizje człowieka jako obrazy wzorcowe i obrazy będące ich przeciwieństwami”. W ten sposób doszło do wykształcenia się typów, które wszędzie karmiły się „tajemną miłością i odrazą”¹⁸⁹. Jaspers odnosił się przy tym do głosów takich jak ten Ernsta Jüngera, który uznawał za „zagrożenie”, że w twarzach mieszkańców wielkich miast wzrastała „niebywała jednorodność i typowość” ekspresji. Podobnie wyraził się Döblin, dostrzegający jeszcze „pojedyncze oryginały”, które zdołały przetrwać,

strony 106/107

35. August
Sander, *Mistrz
murarski*,
1926–1932

36. August
Sander,
Przemysłowiec,
ok. 1920



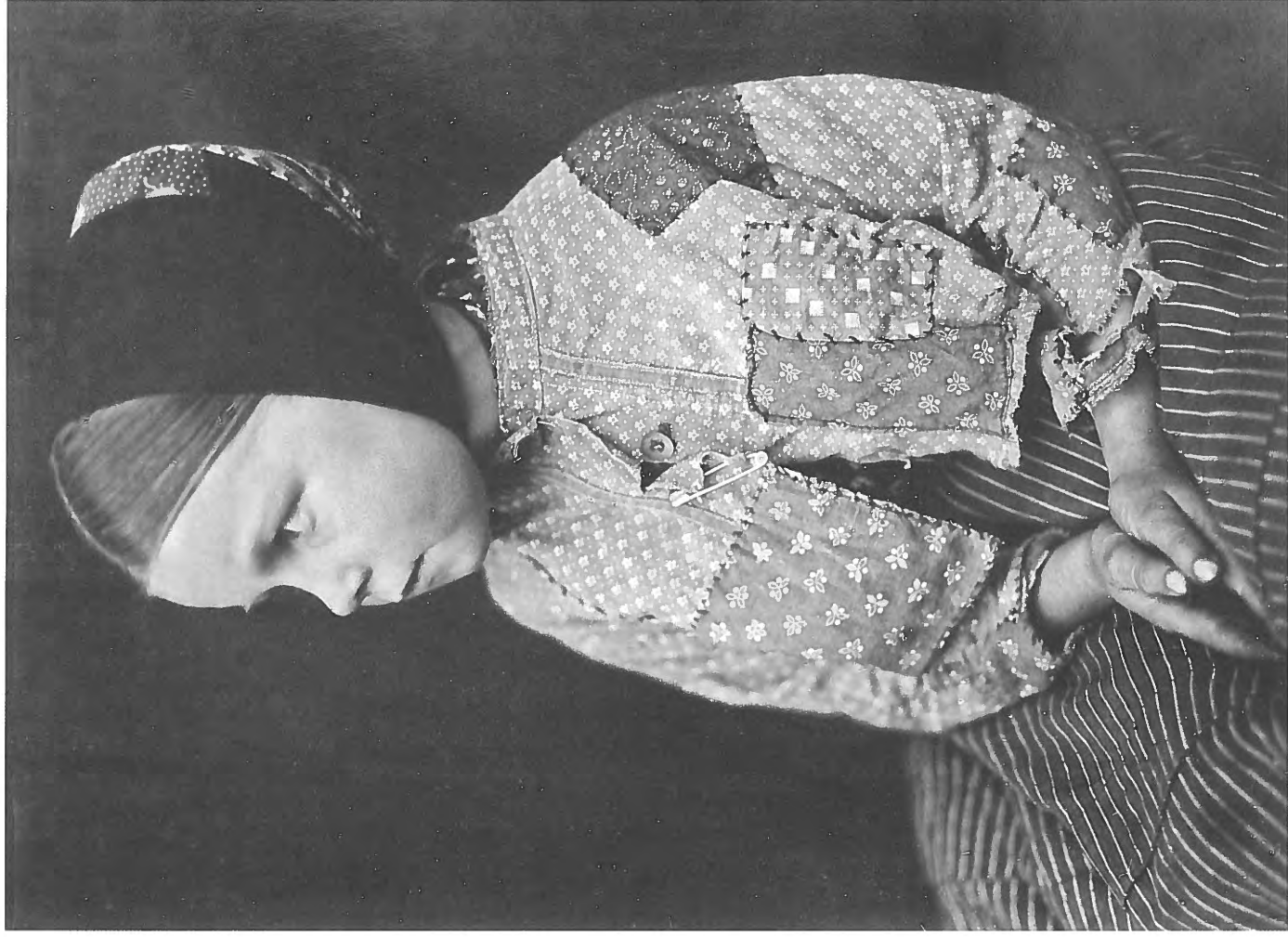
ale stwierdzający zarazem, że oto „już szykują się nam nowe typy ludzkie”¹⁹⁰. Doszła tu jeszcze do głosu krytyka cywilizacji, zrodzona w czasach Republiki Weimarskiej, zanim rasistowska ideologia „Trzeciej Rzeszy” zakończyła przemocą takie debaty.

Ten konserwatywny nurt wywołał jednak na scenę także zwróconą przeciwko sobie opozycję. Axel Eggebrecht, którego zdaniem fotografia portretowa zakończyła się wraz z epoką mieszczaństwa, jako nową alternatywę odkrył u fotografa Ericha Retzlaffa „oblicze proletariackie”¹⁹¹. August Sander, realizując swój wielki projekt fotograficzny, poświęcony ludziom XX wieku, którego jedną część zatytułował polemicznie *Antlitz der Zeit* („Oblicze czasu” zamiast „Oblicze bezczasowości”), odwrócił się od twarzy dominującej, pokazywanej w zbliżeniu, i skoncentrował na reprezentantach warstw i stanów społecznych, występujących w rolach kolektywnych, jak wówczas na przykład, gdy utrwał w kadrze jako określone typy przemysłowca albo mistrza murarskiego (il. 35, 36)¹⁹². Fizjonomii epoki, nie jednostki, poszukiwano więc w społeczeństwie, w którym stykały się ze sobą typy konserwatywne i „nowoczesne”.

Erna Lendvai-Dirksen upowszechniała natomiast „twarz chłopską”, zanim zyskała w „Trzeciej Rzeszy” wątpliwą sławę i przyswoiła sobie nacjonalistyczny rasizm¹⁹³. Także ona sporządzała wizerunki typów kolektywnych, jednak w obrazach bezczasowej twarzy niemieckich ziomkostw zajmowała stanowisko odmienne od stanowiska Sander¹⁹⁴. W twarzy chłopskiej dostrzegła przeciwieństwo „nieautentycznych masek”, noszonych przez mieszkańców miast. Od 1916 roku, wiedzioną tęsknotą mającą swoje źródło w krytyce cywilizacji, gromadziła kolekcję wizerunków, którą publikowała, poczynając od 1932 roku, pod tytułem *Das Deutsche Volksgesicht* (Niemiecka twarz chłopska). W mieszkańcu wsi odkryła depozytariusza twarzy, której w miastach już nie było. Skargi na „powszechne zniwelowanie *facies*” były podstawowym wątkiem ówczesnych debat.

Twarze Erny Lendvai-Dirksen prezentowały się jako wytwory określonego regionu i dlatego miały sprawiać wrażenie równie bezczasowych jak krajobraz, który się jej zdaniem w nich odbijał (il. 37). Lendvai-Dirksen była przekonana, że „twarz krajobrazu” od stuleci rzeźbiła „krajobraz twarzy”. Artystka posługiwała się tutaj grą słów, nawiązującą do używanego wówczas sformułowania „krajobraz twarzy”, ale interpretowała je całkiem inaczej. Twarz była dla niej nie krajobrazem w sensie plastycznej powierzchni, lecz zwierciadłem krajobrazu, w którym żył jej nosiciel. Mówiąc o twarzach, które chciała ocalić przed przeobrażeniem w „bezisto-

37. Erna Lendvai-Dirksen, *Oblicze Wschodu: dziewczynka z Łużyc*, Berlin, Berlinische Galerie



ową maskę” zdegenerowanej nowoczesności, odwoływała się do mitów początku i emocjonalnej antropologii. Przedmiotem jej „wielkiej miłości” była „monumentalność i wieczność twarzy chłopskiej”. Niektóre kobiety, piśała, żyją na wsi niczym „postacie szekspirowskie, sprawijające wrażenie całkiem bezosobowych, a mimo to ponadosobowych”. Ta tęsknota pozwoliła się jednak aż nazbyt szybko zawłaszczyć ideologii rasowej „Trzeciej Rzeszy”, jak stało się to również w wypadku Erny Lendvai-Dirksen. Jednak początkowo nikt nie wydawał jej odgórnych poleceń ani niczego jej nie narzucał.

Podobnie jak w kulcie maski pośmiertnej ujawnia się tu poczucie strachu, zakorzenione nie tylko w stylu myślenia niechętnym nowoczesności, lecz obecne wśród bardzo różnych grup. Nie jest ono również tożsame z nową postacią mieszczańskiego kultu podmiotowości, który reprezentację swych ideałów dostrzegł w indywidualizmie. Nie otaczano już przecież z całą siłą jedynostki, używającej swej twarzy niczym broni, lecz po prostu człowieka w jakiejś bezczasowej formie, której we własnej epoce już nie odnajdywano. Także w tym kulcie twarzy dochodziło omalże nieuchronnie do wykształcania się masek. Albumy fotograficzne produkowały je z wielkim powodzeniem, ale były to maski, których nikt już nie nosił: nie nosili ich w każdym razie umarli, ale nie nosili ich także mieszkańcy miast, albowiem można je było znaleźć jeszcze tylko wśród ludności wiejskiej, wśród której nadal żywe pozostawały dawne czasy, będące zazwyczaj przedmiotem opowieści rodzinnych. Albumy przedstawiały albo rzeczywiste maski, a mianowicie maski zmarłych, w których wszakże chciano dostrzec jedynie prawdziwą twarz, albo unieruchomiony na fotografiach twarze na podobieństwo masek, w uroczystych, frontalnych ujęciach, w których występują one z granic czasu. Było to dziedzictwo fizjonomiki, która w swej postaci idealistycznej podniosła kontemplację ikony twarzy do rangi programu.

7. Nekrologi dla twarzy: Rilke i Artaud

Kryzys twarzy najbardziej sugestywnie i najwcześniej staje się przedmiotem skarg u młodego Rilkego, pracującego w Paryżu nad *Pamiętnikami Malte Lauridsa Brigge*. Pytania o jedynostkę i tożsamość budzą w Niemcu, prze-

mierzającym metropolię niczym spóźniony *flaneur*, przerażenie, gdy w nowo powstałym tłumie odkrywa zanikanie jedynostkowej śmierci, której drammatyzm obecny jest wciąż w jego własnych wspomnieniach z dzieciństwa spędzonego na wsi. W szpitalach umiera się „naturalnie fabrycznie”. „Przy tak znacznej produkcji poszczególnej śmierci nie jest wykonana szczególnie dobrze, ale nie o to przecież chodzi. O masę chodzi. Któż dzisiaj da coś jeszcze za dobrze wykonaną śmierć?” Nie uczynią tego nawet bogacze. „Życzenie posiadania własnej śmierci spotyka się coraz rzadziej. Jeszcze chwila, a stanie się równie rzadkim jak własne życie. Boże, to wszystko już jest. Przychodzi się, znajduje życie gotowe, że tylko się w nie ubrać. [...] Umiera się, jak się zdarzy; umiera się śmiercią, jaka należy do tej choroby, którą się ma”. Śmierć, która niegdyś miała uprzywilejowane miejsce w planie życiowym jedynostki, ba, stanowiła jeden z tegoż planu celów, stała się „naturalnie banalna”. Dla nikogo nie jest już zadaniem¹⁹⁵.

Twarzy nie sposób utracić w chwili śmierci, skoro już wcześniej zadanej się nie miało. Twarz i śmierć pojawiają się w polu widzenia Rilkego powiązane ze sobą. To dlatego umieści on tu sarkastyczny opis wszystkich owych twarzy tłumu, twarzy mających swój termin ważności. Tożsamość wypisana na twarzy stała się utraconym wspomnieniem. „Jest moc ludzi, ale jeszcze znacznie więcej twarzy, bo każdy ma kilka. Są ludzie, co jedną twarz noszą latami, naturalnie twarz się zużywa” i „rozłazi się jak rękawiczki noszone w podróży. [...] Pytanie, czy wieście, skoro mają kilka twarzy, co czynią z pozostałymi? Przechowują je. Ich dzieci mają je nosić”. Ale może przechadzać się w nich będą i psy. „Dlaczegożby nie? Twarz to twarz. Inni ludzie niesamowicie szybko nakładają twarze, jedną po drugiej i zużywają je”. I w wieku lat zaledwie czterdziestu dochodzą do ostatniej. „Nie przywykli do oszczędzania twarzy, ostatnia po tygodniu jest zużyta, dziurawa [...] i oto potem stopniowo wychodzi na wierzch podkład, ta nie-twarz i z nią się obnoszą”¹⁹⁶.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że Rilke mówi tu o jakichś maskach użytkowych, ale wszędzie tam, gdzie ma je na myśli, pisze: „twarz”. Różnica między nimi zdaje się zacierać. Twarz stała się bowiem tanią maską, która w życiu szybko się zużywa. Każdy otrzymuje na swój użytek jako przedmiot określoną liczbę sztuk. Racjonuje się je niczym konfekcją. Nowoczesność kieruje tu rozczarowane spojrzenie na dawny ideał człowieka. Ale może twarze uprzywilejowane zawsze były wyjątkiem? Czy dawniej każdy mógł taką mieć? Lecz istniały role, tych zaś można się było wyuczyć. Do ich odgrywania także potrzebne były maski. Jednak z chwilą,