

Archiwum martwych twarzy

1. Maski pośmiertne rzadko stają na naszej drodze. Już prędzej sama śmierć. Jej nadejścia nie da się ukryć ani zignorować. Ktoś przestaje być i jego nagłe zniknięcie, jego nieobecność pośród żywych — tak czasem głośna, tak widzialna — jest znakiem, że oto pojawiła się Ona, śmierć we własnej osobie. Prawie nikt nie chce dzisiaj patrzeć w jej twarz. Kto może, odwraca wzrok, spuszcza głowę. Kto inny znów zamyka pospiesznie wieko trumny. Umarli stają się niewidoczni. Cokolwiek jednak byśmy wokół śmierci robili — ona jest. Inni umierają i to, co im się przydarza, czy tego chcemy czy nie, wdziera się nagle i niespodziewanie w sam środek naszego życia. Śmierć cudza, śmierć drugiego — innej nie znamy — staje na naszej drodze.

Nie ma wtedy innego wyjścia, jak to: (ich) śmierć umieszczać poza (naszym) życiem.

Oto dlaczego maski pośmiertne, które nadają chwili umierania niestosowny rozgłos i widzialność, prawie zupełnie zniknęły z pola widzenia — więc także z życia. Mało kto wie, czym one są, jak wyglądają i gdzie zostały ukryte. Te gipsowe twarze — raz już umarłe — powtórnie osuwają się dzisiaj w niebyt, tym razem spycha je tam niepamięć. Umierają więc śmiercią wtórą? Tak, i zdaje się, że ostatnią.

2. Nie zawsze tak było. „Czas pięknych śmierci” był dla nich łaskawy. Nigdy nie powstawało tak wiele masek, jak właśnie w XIX wieku. Zdejmowano je nie tylko władcom i świętym. Tak, prawie bez wyjątku, działo się dotychczas. Teraz natomiast, w epoce, w której już nie perspektywa własnego końca, lecz śmierć innego — „twoja śmierć” wedle określenia Philippe’a Ariès¹ — skupiać wokół siebie zaczęła emocje tych, co pozostali przy życiu, śmierć każdego (lub prawie każdego) stała się godna uwagi. Nadal obowiązywała dawna hierarchia władzy. Dopełniła ją hierarchia zasług i uczuć. Zaczęto więc dbać o to, by oblicza umarłych geniuszów epoki — tych nowych świętych, nowych władców ducha — stały się wieczne (dzięki gipsowi) i wszechobecne (dzięki seryjnym odlewom). Beethoven, Géricault, Chopin, Hugo, Liszt... Martwe twarze artystów takich jak oni najgłośniej przemawiały do żywych. Ale mówili też i inni. Obok tamtej — olimpijskiej, więc nielicznej — formowała się stopniowo olbrzymia społeczność gipsowych person, które dzisiaj nie pamiętają już nawet swojego imienia. Rozpacz najbliższych, która powołała je do istnienia, przeminęła. One pozostały.

Twarze, setki, tysiące twarze zastępych w jednym grymasie — grymasie śmierci — przyciągały w XIX wieku rozmaite spojrzenia, budziły odmienne uczucia i ciekawości. W oczach romantyków, którzy nadali ton całemu stuleciu, umarli zyskują nie-

zwykły powab. Poeci tak różni, jak Victor Hugo i Baudelaire, gdy o tym mówią, korzystają z tego samego porównania. Śmierć i piękno to „dwie siostry”².

Ale podziwiane przez romantyków piękno umierających i umarłych jest nietrwałe i tak prędko przemija. Cieszyć się nim można zaledwie jedną chwilę. Maksymilian, bohater *Nocy florenckich* Heinego, wpatrując się w twarz swej umierającej na suchoty kochanki, wyraża pragnienie, które znane musiało być także innym. „Chciałbym — wyznaje doktorowi zwiastującemu mu złą nowinę — zachować odlew twarzy naszej przyjaciółki. Będzie jeszcze bardzo piękna jako zmarła”. Doktor replikuje: „Wierzmy, że w tym gipsie kryje się jeszcze trochę życia, a cośmy w nim zachowali, to właściwie sama śmierć. Regularne, piękne rysy twarzy nabierają tu czegoś straszliwie drętwego, szyderczego, fatalnego, co nas bardziej przeraża, niż raduje”³.

Wiek XIX stanął po stronie Maksymiliana. Wierzono, że wystarczy posłużyć się gipsem, by chwila spotkania z pięknym umarłym trwać mogła, jeśli nie wiecznie, to przynajmniej na tyle długo, by móc ją wedle potrzeb serca lub ciekawości przywoływać i odtwarzać. Śmiertelne szczątki osuwały się do grobu, pomiędzy żywymi zaś pozostawały ich reprezentacje. Tak oto w XIX wieku powstało niezwykle archiwum — archiwum martwych twarzy. Rozrzucone po całej Europie, sięgające Ameryki i Australii, zahaczając o Azję, archiwum to zawiera setki czy nawet tysiące masek pośmiertnych. Ma ono rozmaite rejony i działy specjalne. Największy i najlepiej zorganizowany powstawał pod hasłem „nauka”.

Frenolog, Franz Joseph Gall, ogarnięty pasją przeniknięcia tajemnic ludzkiej natury na podstawie ukształtowania ludzkiej czaszki, widocznych na niej guzów i protuberencji, zgromadził olbrzymią, liczącą setki sztuk kolekcję gipsowych głów i masek pośmiertnych⁴. Zabiegał o kopie już istniejących odlewów, potrafił też sam je robić. Można go było zobaczyć w więzieniu i na miejscach kaźni. Ten uczony zaczynał swą pracę tam, gdzie kat kończył swoją. Ale Galla interesowali w tym samym stopniu geniusze. I to geniusze żywi. Gdy w 1807 roku odwiedził w Weimarze Goethego, nie omieszkał prosić go o zgodę na wykonanie odlewu głowy. Prośba spotkała się ze zrozumieniem. Goethe, sam również przyrodnik, a jeszcze niedawno i fizjognomista, przyjaciel i wyznawca Lavatera, nie dostrzegł w niej niczego niestosownego⁵. Rzeźbiarz Karl Gottlieb Weisser wykonał więc bez przeszkód zamówienie i Gall mógł zabrać do Paryża głowę Goethego, by uczynić z niej przedmiot swych naukowych studiów.

Już w ostatnich dwóch, trzech dekadach XVIII wieku zaznacza się dość wyraźnie pragnienie, by zawładnąć cudzą głową. Najlepiej głową martwą. W Niemczech maskę pośmiertną zmarłego w 1781 roku Lessinga odlano w kilku przynajmniej egzemplarzach i stały się one obiektem nie znanej wcześniej na taką skalę, kultowej dystrybucji⁶. Jeden z takich odlewów został podarowany w hołdzie Goethemu przez Wilhelma Koerte wraz z okolicznościowym adresem. We Francji pragnienie to spełniało się na dwa sposoby. Jednym zdejmowano po śmierci maski (należeli do nich święci rewolucji: Rousseau, Mirabeau, Marat, których otaczał kult oficjalny). Innym gilotyna, o której żartobliwie mówiono wówczas, że jest „najlepszym portrecistą”, zdejmowała całe głowy⁷. I jakby tego było mało, robiono niekiedy gipsowe lub woskowe repliki tych odciętych głów, by je zachować dla potomnych. W tej epoce właśnie zaczyna swą działalność madamme Tussaud, dzięki której przetrwało oblicze zgilotynowanego Robespierre’a. Dużym wzięciem cieszyć się będzie wkrótce rzeźbiarz Franz Klein, nazywany Kopfabshneider, ponieważ trudni się głównie robieniem na

zamówienie odlewów twarzy — bez różnicy: żywych tak samo jak martwych. To on właśnie jest twórcą jednej z najszlachetniejszych masek — zdjętej za życia maski Beethovena.

Rozpowszechniony w XIX wieku w niezliczonych kopiach odlew Kleina, a także prawie zapomniany odlew zdjęty przez Josefa Danhausera po śmierci Beethovena, stały się najbardziej wiarygodnymi wyobrażeniami jego twarzy⁸. Gips nie kłamie. Z tego powodu maska pośmiertna bywa czasami porównywana do *veraikonu*, wedle legendy wizerunku Chrystusa utrwalonego na chuście, którą dotknął swej twarzy. Istotnie, o masce pośmiertnej oddającej wiernie rysunek twarzy zmarłego także powiedzieć można: to prawdziwy (*verus*) wizerunek (*eikon*). Prawda takiego pośmiertnego *veraikonu* jest jednakże bezbronna. Dzieje wizerunków Beethovena pokazują, że manipulacja jest dość łatwa. Wystarczy na przykład eksponować zdjęty za życia wizerunek, a w końcu usunie on w cień maskę pośmiertną i sam zacznie być za nią uważany. Nie sposób policzyć, ile masek pośmiertnych zostało ukrytych, ile zniszczonych, bo nie podtrzymywały zmitologizowanych wyobrażeń o zmarłym. A ile z nich w imię prawdy mitu sfalszowano?

Coś w tym rodzaju właśnie stało się udziałem maski pośmiertnej Chopina. Zdejmował tę maskę Clésinger. Wykrzywiona cierpieniem twarz, jaka ukazała mu się, gdy w pracowni wyjął odlew z negatywowej formy, musiała go przerazić. Tak nie mogła wyglądać twarz romantycznego artysty! Clésinger ukrywa ją przed światem (ta pierwsza maska pośmiertna wyłoni się na krótko dopiero po stu kilkudziesięciu latach, zostanie zakupiona na aukcji przez rząd francuski, a następnie ponownie zamknięta, tym razem w Grand Réserve Biblioteki Narodowej w Paryżu). Clésinger powtórnie zabiera się do pracy. Już nie ryzykuje. Zaciera piętno śmierci, wygładza rysy twarzy zmarłego, nadaje im utraconą harmonię — tak oto rzeźbi maskę pośmiertną Chopina — romantycznego artysty. Idealizacjom nie ma jednak końca. Clésinger zrobi wkrótce marmurową replikę tej wyrzeźbionej przez siebie maski⁹. I choć prawda śmierci Chopina jest w jego kolejnych pracach coraz niklejsza, odegrają one niemną rolę w kulcie pośmiertnym artysty.

Inni rzeźbiarze — przeciwnie — wyraźnie rozróżniają, co należy do natury, co do sztuki. Maskę pośmiertną to, wedle nich, ogniwo pośrednie pomiędzy twarzą (już nie istniejącą) a jej rzeźbiarską reprezentacją (właśnie tworzoną). Tak postępuje Houdon, traktujący odlewy z natury zgodnie z nauką Cenniniego jako rzeźbiarskie szkice¹⁰, później także Thorvaldsen¹¹. Każę on sobie przysyłać maski pośmiertne osób, które ma portretować. Ich śladem idą inni artyści, nie tylko rzeźbiarze. David, gdy zamierza malować słynny później obraz przedstawiający zamordowanego Marata, sięga po jego maskę pośmiertną¹². Trzeba jednak widzieć ją choć raz, by się tego domyślić.

Niekiedy różnica między prawdą dokumentu i prawdą kreacji zaciera się. August Préault, poproszony o zrobienie medalionu na grób Mickiewicza w Montmorency, tak jak wcześniej Houdon czy Thorvaldsen, korzysta z przywiezionego z Konstantynopola razem ze zwłokami odlewu twarzy martwego poety. Autentyczna ekspresja śmierci zniewala artystę tak dalece, że wyzbywa się własnego planu. Maskę pośmiertną wciela się jakby w dzieło sztuki. I uchodzi ona za jedno z największych osiągnięć rzeźbiarza. Tu, inaczej niż w przypadku wizerunków Chopina, śmierć bierze górę nad idealizującą wyobraźnią. Ale przed idealizacją nie ma ucieczki. Wgnana z dzieła wróci w odczytaniach. Michelet, patrząc na nagrobny wizerunek Mickiewicza, pisał wbrew świadectwom oczu: „Odblask jego twarzy daje się widzieć w dziele Préaulta. Takim

był dnia ostatniego, kiedy uśmiechem śmierć witał¹³. Szczęśliwie byli i tacy, którzy potrafili dostrzec, że to nie uśmiech, lecz piętno agonii.

Zamiar pozostałych przy życiu jest prawie zawsze ten sam: ocalić twarz zmarłego przed rozpadem, utrwalić ją w materii trwalszej niż ta, z której zbudowane jest śmiertelne ciało, a wszystko to po to, by można było wielokrotnie do niej powracać. Inne powody takich powrotów przedstawiłby zapewne Gall, inne Thorvaldsen, inne wreszcie ktoś, kto — jak Maksymilian z *Nocy florenckich* Marię — obdarzał i nadal darzy umarłego afektem. Każdy z nich jednakże wiedział, że gdy śmierć nadchodzi, trzeba się spieszyć i być przy zwłokach nim rozkład zniweczy martwe oblicze. Ale czy dla rozpaczającego serca może być w ogóle za późno? Nawet grób nie stanowi przeszkody dostatecznie silnej, by powstrzymać kochanka i udaremnić spełnienie zamiaru. Antoinette-Gabrielle Danton zmarła, gdy jej mąż przebywał w Belgii. Powrócił do Paryża dopiero siedem dni później. Odchodząc od zmysłów, kazał otworzyć grób i odlać maskę pośmiertną, wedle której zrobiono potem popiersie zmarłej¹⁴. Można je było oglądać w Salonie 1793 roku. Nawet w tej nieźle oswojonej z umarłymi epoce budziło niemałą sensację.

Pragnienie rzadko bywało tak silne, by — ścigając się z nieubłaganą naturą — gonić za swym przedmiotem aż do grobu. Na ogół zresztą wykonywano maski pośmiertne w odpowiednim czasie. Świadkowie śmierci odczuwali to jako powinność — i wobec zmarłego, i wobec przyszłych pokoleń. Powinność ta stawała się bezwzględnym nakazem, gdy umierali bohaterowie dziejów. Nietrudno wyobrazić sobie panikę, w jaką wpaść musieli świadkowie śmierci Napoleona, czujący na sobie brzemień obowiązku i odpowiedzialności, gdy okazało się, że na wyspie św. Heleny nie ma gipsu. Próbowano radzić sobie na różne sposoby¹⁵. Pierwszy odlew wykonał doktor Arnott z wosku, przy zdejmowaniu następnym posłużono się masą z papieru i jedwabiu, na koniec po czterdziestu dwu godzinach od śmierci cesarza, podjęto próby z gipsem. Burton, któremu udało się znaleźć odpowiedni materiał na sąsiedniej wyspie, najpierw sam, a później razem z Antommarchim, zrobili dwa odlewy. Powinność wypełniono. Świadectwo zostało dane. Odlew rozpoczął swe własne życie.

Ciekawych jest wielu. Maskę pośmiertną Napoleona cieszy się w XIX wieku niebawym powodzeniem. Tę kolejną, tym razem pośmiertną kampanię cesarza umożliwi rewolucja lipcowa. Wcześniej kult nie mógł przybierać form jawnych, teraz jest zorganizowany wzorowo. I tak w 1833 roku ogłoszona zostaje pierwsza subskrypcja na kopie maski pośmiertnej. Pewien dziennik ironizuje wówczas: „Wszyscy staną się posiadaczami maski Napoleona i za kilka lat zobaczymy ją pod każdą strzechą obok krzyża, na którym zmarł nasz Zbawiciel”¹⁶. I rzeczywiście, stało się niemal tak, jak przepowiadał anonimowy żurnalista. Po pierwszej subskrypcji ogłaszano następną. Obok gipsowych sprzedawane są kopie z brązu, w wersji prostej i przyozdobionej laurowym wieniec. Ilość masek pośmiertnych Napoleona idzie w tysiące. Trafiają one do mieszczkańskich domów i zajmują godne miejsce — w salonie nad kominkiem, w bibliotece. Nieraz traktowane są jak relikwie. Na obrazie Guillemina zatytułowanym *Pamiątka chwały (Souvenir de Gloire)*, wystawionym w Salonie 1841 roku, maska Napoleona zajmuje miejsce krzyża, pod nią stary wiarus, który opowiada wnukowi dzieje napoleońskiej chwały. Tego rodzaju prywatne sanktuaria połączą się wkrótce¹⁷ ukrytymi więzami z miejscem kultu zbiorowego zlokalizowanym w Pałacu Inwalidów. Sercem tego patriotycznego krwiobiegu stanie się trumna cesarza, później również jego maska pośmiertna.

W całej Europie powstają też inne, nie tak ma się rozumieć okazałe sanktuaria. Kultem otaczana jest maska pośmiertna Lessinga, Schillera, Puszkina, Hugo, kompozytorów, jak Chopin, Liszt czy Wagner, malarzy, jak Géricault, rzeźbiarzy, jak Thorvaldsen, który sam niegdyś domagał się cudzych masek pośmiertnych. Ci wielcy zmarli stale są obecni pośród żywych. Jeśli nie duchem i dziełem, to *in effigie*.

Masek pośmiertnych nie trzeba było specjalnie szukać. Same stawały na drodze. „Mouleur, koło którego przechodzę codziennie, wywiesił dwie maski przed drzwiami”¹⁸, notuje Rilke w swej duchowej krypto-autobiografii. Jest rok 1910. Kogo przedstawiać mogły te maski? Ujawniają się w nich upodobania epoki. Pół wieku wcześniej byłby to Napoleon. Rilke natomiast zobaczył „twarz młodej topielicy, odlaną w trupiarni, ponieważ była piękna, ponieważ uśmiechała się, uśmiechała tak łudzaco, jak gdyby wiedziała”¹⁹, obok niej zaś wisiał słynny odlew twarzy Beethovena, ten zrobiony przez Kleina. Obydwa wizerunki stały się dla modernistów symboliczne. Płynność niesionych przez nie znaczeń pozwalała umieszczać je w dowolnych konfiguracjach — tak w sztuce, jak w życiu. Osoba młodej topielicy, nazywanej *L'Inconnue de la Seine*, *Nieznaną z Sekwany*, wkroczyła do literatury i malarstwa. Gipsowy odlew jej twarzy to częsty rekwizyt w pracowni artysty. Rozpoznać ją można na rysunku, któremu autor, Antoni Kamiński, nadał tytuł *Niedokończone dzieło*. Rysunek ten, wystawiony w 1895 roku, zrobił na oglądających „wstrząsające wrażenie”. Jeden z krytyków, Cezary Jellenta, pisał wówczas: „na nędznym barłogu, owinięty kołdrą, siedzi artysta i patrzy spode łba, ponuro i smutno [...] zmarnowany przez nędzę i chorobę; ginie zaś na samym progu sławy i przeczuwa, że go ozdobią wawrzynem po śmierci [...]. A nad samą jego głową przyczepiona do muru uśmiecha się śnieżnobiała gipsowa główka niewieścia, figlarna, naiwna, wesola...”²⁰. Ta sama „wesola główka” była dla Rilkego — przypomnę — znakiem bolesnej samowiedzy. Nie jedyna to kontradycja, w jakiej przyszło jej uczestniczyć. Twarz młodej topielicy interesowała nie tylko artystów i dekadentów. Równie chętnie spoglądali na nią filistrzy. Jako porcelanowy bibelot, produkowany przez Porzellanfabrik W. Goebel zdobyła niejednen mieszkański salon²¹. Niewielkie rozmiary tej zminiaturyzowanej maski pośmiertnej pozwalały umieścić ją pośród innych miłych drobiazków.

Ale to już ostatnie chwile świetności — i tych, i innych masek pośmiertnych. Wkrótce zaczną one stopniowo znikać z pola widzenia. Wkrótce zamkną się drzwi archiwum.

3. Jak do tego doszło i dlaczego — trudno zrozumieć. Równie trudno określić dokładnie, kiedy to się stało. Być może już w XIX wieku w sposobach odnoszenia się do zmarłych nastąpiła nie nazbyt dobrze dotąd rozpoznana i opisana konwersja uniważniająca świadectwo maski pośmiertnej. Być może już wtedy granica między społecznością żywych i społecznością martwych ukształtowała się w ten sposób, że maski pośmiertne — symboliczne reprezentacje zwłok — na powrót znalazły się „po tamtej stronie” jako byt powołany do istnienia przez potrzeby duchowe, które poczynały z wolna zanikać. Jeśli tak, to wykluczanie masek pośmiertnych zacząć się musiało w pełni dialogu z umarłymi. Słowa brzmiały jeszcze, gdy twarze żywych odwracały się od martwych twarzy.

Śmierć pozostaje więc nadal tematem wypowiedzi. „Początek kłamstwa”, załamanie się dialogu żywych z tym, kto właśnie umiera, Ariès lokalizuje gdzieś w końcu

XIX wieku²². Także żałobnicy ani na chwilę nie przestają mówić. Żałoba jest równie wymowna jak przedtem. W spowijających zwłoki słowach ledwie słyhać fałszywy ton, mało kto więc zwraca nań uwagę. Tymczasem już wtedy, wieku „pięknych śmierci”, pojawiają się wyraźne symptomy odwrotu od masek pośmiertnych. Gest łatwiej zobaczyć niż słowo. W obcowaniu z rzeczami, choćby i symbolicznymi, brak na ogół form pośrednich, cieniowania, niuansów, całej tej skomplikowanej gry prawdy i fałszu, bliskości i dystansu, gry, która z taką łatwością toczyć się może w granicach mowy. Maski pośmiertne albo są pośród żywych i włączają się w życie codzienne, albo ich nie ma, bo oddane zostały zmarłym, bo pochowano je w zamkniętych archiwach.

Wszystko to jednak tylko domysły. Trzeba by przyjrzeć się dziejom poszczególnych masek pośmiertnych i na tej dopiero podstawie oznaczyć kierunki i opisać dynamikę tego wielkiego odwrotu. Z całą pewnością rzecz można jedynie, że nie stało się to nagle, maski pośmiertne nie zniknęły z dnia na dzień. Wycofywanie się żywych z symbolicznego obcowania ze zmarłymi, usuwanie z pola widzenia znaków ich obecności rozciągało się dość długo w czasie. Pierwszym krokiem w tym kierunku było niewątpliwie idealizowanie wizerunku martwej twarzy za cenę mistyfikacji lub nawet fałszerstwa. Niektóre maski pośmiertne, jako nazbyt dosłowne świadectwa agonii, nigdy nie ujrzały światła dziennego. Na ich miejscu od razu pojawiały się wyidealizowane sobowtóry — projekcje zbiorowych wyobrażeń o pięknej śmierci.

W wieku XX nawet one zostały odrzucone. Zmieniło się wyczucie tego, co w śmierci i umieraniu stosowne. Prawo stałej obecności pośród żywych zachowały bardzo nieliczne maski pośmiertne, te zwłaszcza, które — jak maska Napoleona, Schillera czy Puszkina — tkwiły w jakiejś rozleglejszej konstelacji pamiątek, narodowych relikwii i symboli, te zatem, które zostały zinstytucjonalizowane jako przedmioty kultu patriotycznego lub quasi-religijnego. Maski bezimienne lub o imieniu nie dość głośnym nie interesują nikogo. Porzucone i zapomniane tłoczą się w muzealnych magazynach i tylko wyjątkowo niektóre z nich objawiają się na chwilę publicznie przy okazji kolejnej rocznicy narodzin lub śmierci. Prędko później znikają w mroku.

Pewien uparty poszukiwacz maski pośmiertnej Lamennais'go opisał swą wyprawę do zamkniętego archiwum. Interesującą go maskę odnalazł na strychu muzeum Carnavalet, gdzie od dziesiątków lat spoczywała w zapomnieniu; „sprawiłem — pisał na koniec swej relacji — że ten odcisk został umieszczony w jednej z sal Muzeum. Jednak tam nie pozostał. Powrócił, nie wiem kiedy, razem z ręką Lamennais'go do rezerwy [...]”²³. Zdarzyło się to w latach dwudziestych. Każdy, kto dzisiaj pójdzie jego śladem i komu uda się wspiąć na muzealny strych, zobaczy, że maska pośmiertna Lamennais'go obok kilkunastu innych nadal się tam znajduje. Nie najgorszy los przypadł jej zresztą w udziale. Nie utraciła swego imienia. Inne maski pośmiertne upadły znacznie niżej. Patrząc na te wyłaniające się z ciemności (i zapomnienia) oblicza zmarłych, trudno zwykle poznać, kogo przedstawiają. Czy stają się dlatego twarzami nicości?

Paradoksalne, lecz to niechciane, nikomu prawie niepotrzebne dziedzictwo stale się powiększa. Maski pośmiertne nadal powstają, jakby raz puszczone w ruch maszyna nie mogła się już zatrzymać. Jest ich dużo. Nikt o nich prawie nie pamięta. Znikają gdzieś nazajutrz po tym, jak zostają (przez kogo? i po co?) powołane do istnienia. Kto z żywych widział maskę pośmiertną Artauda? A ona powstała i jest. Komu udało się spojrzeć w gipsową twarz Cocteau, Joyce'a, Trockiego czy Edith Piaf? Śmierć artysty, śmierć polityka i dzisiaj jeszcze, podobnie jak w wieku XIX,

skłania tych, co pozostali przy życiu, do gromadzenia pośmiertnej dokumentacji. I dokumentacja taka powstaje. Zapomniano jednak, jak z niej korzystać. Rozpadła się ubiegłowieczna konfiguracja poruszeń serca i potrzeb rozumu, codziennej pragmatyki i nocnego marzenia. Pozostało jedynie niejasne poczucie obowiązku wobec umarłych. Nowe maski pośmiertne trafiają więc w pustkę. Żadnego oddźwięku w żywych nie wywołują. Nie stają się ośrodkami kultu ani nawet ciekawości. Nie powstają, jak niegdyś, seryjne kopie, które mogłyby się wpleść w tkankę życia codziennego. W handlowym katalogu berlińskiej Gipsformerei obok listy gipsowych kopii dzieł sztuki, które można za odpowiednią opłatą kupić, oferuje się na sprzedaż także maski pośmiertne²⁴. Z dwoma czy trzema wyjątkami nie znajdziemy pośród nich masek, które powstały w naszym stuleciu. I tak — jest Kleist (zmarł w 1811), nie ma Benna (1956). Jest Devrient (1832), nie ma Jouveta (1951). Jest Mendelssohn (1847), Wagner (1883), Liszt (1886), nie ma Mahlera (1911), Berga (1935), Honeggera (1955). Itd., itd. Nawet fotografie powstających dzisiaj masek pośmiertnych rzadko są publikowane. Zwyczaj nakazywał, by umieszczać je na ostatnich stronach biografii, ale i tam ich nie ma.

Tylko w jednej dziedzinie maski pośmiertne nie ustąpiły zupełnie pola i nadal są obecne. To dziedzina władzy. Zwłaszcza władza nowa, wyłoniona przez rewolucję, chętnie naśladuje uchylone przez rewolucję formy kultu zmarłych królów i władców. Ta dziwna skłonność zaznaczyła się wyraźnie we Francji czasu rewolucji, a w XX wieku najpierw w Rosji Radzieckiej, później zaś w państwach satelitarnych. Nowa władza, zrywając ciągłość w planie realnym, musi jak najszybciej wytworzyć własną przeszłość, ponieważ dzięki niej zyskuje godność, na której jej zbywa, i pozór legitymizacji, której pragnie. Nic do tego nie nadaje się lepiej, jak trup przywódcy. Pośród monstrualnie rozbudowanych form kultu zmarłego Lenina znalazło się miejsce dla jego maski pośmiertnej (została ona odlana w kilkudziesięciu egzemplarzach, które wedle rozdzielnika rozprowadzano wśród elity partyjnej)²⁵. Podobnie postąpiono po śmierci Stalina. Zwyczaj ten przejmują „młode demokracje ludowe”. Gdy w 1955 odsyłano do Warszawy zwłoki zmarłego w Moskwie Bieruta, nie zapomniano dołączyć jego maski pośmiertnej zrobionej przez miejscowego specjalistę. Nie została ona jednakże należycie wykorzystana, podobnie jak maski pośmiertne innych dostojników partyjnych i państwowych. Zmiany koniunktur politycznych następowały zbyt szybko. Nowi przywódcy chętnie wyciszali kult przywódców „minionych epok”.

4. Zastanawiająca rozrzutność. Z takim trudem gromadzić najpierw świadectwa przechodzenia (od życia do nie-życia, od bytu do nicości...) i w końcu bez wyraźnie określonego powodu porzucić je, nim wypowiedzą swe kwestie. Zapomniane archiwum, relikwiczek wczorajszych potrzeb. Odnieść można wrażenie, że w pewnym momencie — w jakim? czy wówczas, gdy śmierć na nowo zdziczała²⁶ — załamał się jakiś nie nazbyt dobrze wyartykułowany i sprecyzowany projekt antropologiczny. Pozostały nieme maski pośmiertne, które ten projekt powołał do istnienia.

Ale one, te maski, choć odrzucone i ukryte, nadal są obecne. I jest ich niemało. Każda z nich, nieważne do kogo należąca za życia, teraz, w stanie, w jakim się znajduje, zawiera jakieś nieme przesłanie — czasem symbol życia, czasem świadectwo umierania. Jeszcze niedawno wiedziano, jak czytać te znaki, jak słyszeć niemy głos zmarłych. Na dowód wystarczy raz jeszcze przywołać Rilkego. On z całą pewnością wiedział i wiedza ta pozwoliła mu napisać te przejmujące słowa o śmierci poety:

Leżał. A jego odslonięta twarz —
Głowę poduszka podpierała stroma —
Odpychająca była, nieruchoma,
Odkąd wydarta z niego myśl świadoma
Znów się zapadła w obojętny czas.

Ci, co go znali, nie wiedzieli nic,
Jak mocno z całym światem był związany,
Bo wszystko: głębie, łąki, oceany,
Wszystko obrazem było jego lic.

O, jego lica to dal, co się spiętrza,
Mknąc jeszcze dziś do niego, jakby żył;
A jego maska, w której smutek skrył,
Otwarta, czuła jest jak widok wnętrza
Owocu, który na powietrzu zgnił²⁷.

Kto tak patrzy, ten widzi. Oko, które trzyma się na powierzchni, nic nie zobaczy. I twarz zmarłego, i maskę umieści pośród rzeczy, w archiwum zaś dostrzeże jedynie gipsową trupiarnię — anachroniczną, zbędną, gorszącą.

To, co maska pośmiertna w sobie ukrywa, to trwa. Zastygły gips potrafi długo przechowywać ulotne formy duchowości. Nie na darmo w tytule jednej z książek, jakie tym maskom poświęcono, pojawia się obok słowa *letzte* słowo *ewige* — wieczne. Wieczne oblicze, *das ewige antlitz*, pisze Benkart²⁸. I to wieczne oblicze właśnie w każdej chwili stać się może przedmiotem nowego dyskursu. Na maski pośmiertne patrzeć można nie tylko okiem historyka mentalności czy żałobnego obyczaju. To, co w sobie ukrywają, to trwa. Możliwość repliki, możliwość wejścia z nimi w dialog jest przez nie odraczana, jakby cierpliwie czekały one na żywe słowo. Nawet w epoce, w której umarli są pospiesznie usuwani z pola widzenia, każdy, kto tego zapragnie, może podjąć zawieszony dialog, zacząć z nimi rozmawiać, każdy może wejść do opuszczonego archiwum. Tu zaś Rilke raczej niż Ariès czy Vovelle²⁹ stać się powinien przewodnikiem i mistrzem.

Rilke albo Emmanuel Lévinas. Niewykluczone bowiem, że niektóre jego wypowiedzi na temat ludzkiego oblicza okazałyby się pobudzające dla kogoś, kto — przerywając milczenie — zwrócił się ku gipsowym odlewom, jakie zdejmują się z twarzy zmarłym. Powierzchowne i złudne podobieństwo sprawiło, że nazwano te odlewy maskami, choć przecież są to raczej twarze — prawda, że nieruchome, odwrócone od świata, zamknięte, lecz jednak twarze. Śmierć je zdegradowała, odebrała im godność oblicza. To twarze-rzeczy. Nie boją się już one uśmiercającego spojrzenia innych, o którym Lévinas mówił w rozmowie z Philippe Nemo: „Kiedy widzi pan nos, oczy, czoło, podbródek i może je pan opisać, zwraca się pan ku bliźniemu jak ku przedmiotowi. Najlepszym sposobem spotkania bliźniego jest niezauważanie nawet koloru jego oczu!”³⁰. Takie spojrzenie utwierdzi te gipsowe odlewy w stanie, w jakim — wpędzone przez śmierć — i tak już się znajdują: w stanie rzeczy. Ale też inne spojrzenie może je stamtąd wydobyć.

Lévinas rozwiąłby zapewne tego rodzaju złudne nadzieje. Bo oto, jak twierdzi, „epifania twarzy jest żywa”³¹. Tymczasem maska pośmiertna to twarz martwa — i to

martwa podwójnie. Najpierw dlatego, że przestała być już miejscem, w którym objawiać by się mogła czyjaś obecność, skoro ten ktoś — teraz umarły, teraz trup — przeszedł od życia do nie-życia. A ponadto: ta i tak już bardzo martwa twarz została odtworzona po drugiej stronie granicy rozdzielającej świat form żywych i nieorganicznych. Gipsowa twarz o nieruchomej powiece nie wie, co to śmierć, ale też nie wie, co to życie, będące domeną zmienności. W jaki więc sposób — zapytałby Lévinas — Inny mógłby się w niej (dzięki niej) objawić, a objawiając, „uwolnić od formy, która go zarazem ukazuje”^{32?}

Istotnie, podwójne oddzielenie maski pośmiertnej od życia (przez śmierć i przez petryfikację) umieszcza ją „na zewnątrz”, poza światem ludzkiej solidarności, poza relacją etyczną. Nie objawia się w niej i dzięki niej Inny, nie jest ona — jak twarz — nawiedzeniem, nic nam nie mówi ani też nie niesie swego pozakontekstowego znaczenia. Lecz czy ta martwa twarz uwięziona w niemej formie, twarz, która raz na zawsze zastygła, czy ta twarz jest niema? Czy nikt (nic) w niej nie rozbrzmiewa? Czy nie przemawia do nas w inny sposób? Czy jest tylko obliczem nicości?

Na próżno szukalibyśmy w maskach pośmiertnych śladów Innego. Jego już „tam” nie ma. Maską pośmiertną to twarz opuszczona. Inny został z niej wywłaszczony przez śmierć. Ale i jej „tam” nie znajdziemy. Czemuż miałaby ona upodobać sobie szczególnie to a nie inne oblicze, gdy kładzie się cieniem na twarzach wszystkich zmarłych. Maską pośmiertną nie należy do nikogo. To puste miejsce, ziemia niczyja, którą każdy — kto żyw — może zawładnąć.

5. Drzwi otwierają się. Do wnętrza wpada trochę światła. Nareszcie. Słychać czyjś szep. Wzrok powoli oswaja się z półmrokiem. I oto jest: twarz, która mogłaby być moją twarzą i która staje się nią w końcu w taki sam sposób, w jaki ta odnajduje się po drugiej stronie lustra i utożsamia ze swym lustrzanym odbiciem. Kim jest ten ktoś po drugiej stronie?

To ten — inny ja — który mówi: „jestem martwy”.

Stanisław Rosiek

PRZYPISY

¹ Taki skrócony paradygmat postaw wobec śmierci („my” — „ja” — „ty”...) Ariès naszkicował najpierw w eseju *Les attitudes devant la mort* (w: *Essays sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris 1975, s. 19—81), następnie rozwinął w książce *L'homme devant la mort*, Paris 1977, wydanie polskie pod tytułem *Człowiek i śmierć*, w przekładzie Eligii Bąkowskiej (Warszawa 1989).

² Por. M. Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przekład K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 45.

³ H. Heine: *Noce florenckie* w: *Dzieła wybrane. T. II: Utwory prozą*. Wybór, redakcja i przypisy A. Sowiński, wstęp R. Karst, Warszawa 1956, s. 501; opowiadanie zostało przełożone przez Leopolda Staffa.

⁴ Szczegółowy katalog kolekcji, a także jej dzieje, opracowali Erwin H. Ackerknecht i Henri V. Vallois (*François Joseph Gall et sa collection*, w: *Mémoires du Muséum National d'Histoire Naturelle*, 1956, t. 10, z. 1, s. 1—92, por. także: Ackerknecht: *P.M.A. Dumoutier et la collection phrénologique du Musée de l'Home*, w: *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1956, t. 7, z. 1—2, s. 289—308).

⁵ Sam poeta w swych zbiorach posiadał maskę Dantego, Tassa, Lessinga, Schillera, przez pewien czas przechowywał też u siebie czaszkę tego ostatniego (por. M. Schuette: *Das Goethe-National-Museum zu Weimar*, Leipzig 1910.); źródła, dynamikę i zasięg ówczesnych fascynacji i mód przedstawił precyzyjnie Hans Helmut Jansen w artykule *Totenmasken der Goethezeit* (w: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Herausgegeben H.H. Jansen, Darmstadt 1989, s. 279—301).



⁶ Helen Elisabeth Jacobi w liście z 7 marca informowała Sophie von La Roche, że „medalier Krull odlał jego (Lessinga) głowę w gipsie i będzie ją jeszcze powielał (*praegen*)” (cyt. za: *Lessings Leben und Werk in Daten und Bildern*. Herausgegeben K. Woelfel, Frankfurt am Main 1967, s. 568).

⁷ O tej dziwnej fascynacji pisze Daniel Arasse w ostatnim rozdziale swej książki *La guillotine et l'imaginaire de la terreur* (Paris 1987, s. 161—177).

⁸ Zostały one wykorzystane, obok czaszki, jako materiał porównawczy w studium nad wizerunkami kompozytora, por. Th. Frimmel: *Beethovens aussere Erscheinung, w: Beethoven-Studien*. I, Munchen, Leipzig 1905.

⁹ Hipotetyczne dzieje powstania masek pośmiertnych Chopina zrekonstruował na podstawie cząstkowych świadectw Czesław Sielużycki (por. *Prace chopinowskie rzeźbiarza Jean-Baptiste Clésingera. Studium dokumentacyjne i porównawcze*, w: *Rocznik Chopinowski* 1984, nr 16, 119—151), ta bardzo rzetelna praca zawiera jednakże pewne nieścisłości i stwierdzenia osobiwe, jak choćby fantastyczna hipoteza „odrutowania” twarzy zmarłego Chopina.

¹⁰ Louis Réau, autor fundamentalnego dzieła *Houdon. Sa vie et son oeuvre* (Paris 1964) odnalazł ślady kilkunastu takich masek, m.in. Rousseau i Voltaire'a.

¹¹ Muzeum rzeźbiarza w Kopenhadze wydało specjalny katalog poświęcony maskom z jego zbiorów — D. Helsted: *Life and Death Mask in Thorvaldsen's Collection*. Kopenhavn 1985.

¹² Ściślej mówiąc, David wykorzystał woskowy odlew twarzy umarłego, zdjęty przez doktora Curtiusa i Madame Tussaud, a następnie publicznie eksponowany w scenie przedstawiającej zamordowanego Marata (por. Helen E. Hinman: *Jacques-Louis David and Madame Tussaud. Gazette des Beaux-Arts*, grudzień 1965); hipoteza ta nie przez wszystkich przyjmowana jest bez zastrzeżeń, polemizuje z nią Jean-Rémy Mantion (*Enveloppes à Marat David w La mort de Marat. Travail collectif animé et coordonné par Jean-Claude Bonnet*, Paris 1986, por. zwłaszcza s. 211—212). Antoine Schnapper z kolei jest przekonany, że słynny dzięki rycinom rysunek zamordowanego (wykorzystany później w pracy nad obrazem) David wykonał „de la tête de Marat mort”, gdy jego zwłoki, obnażone, z widocznymi ranami, wystawiono na widok publiczny (David. *Témoin de son temps*, Paris 1980, s. 156).

¹³ W liście z 15 stycznia 1867 roku, opublikowanym w księdze pamiątkowej *Monument d'Adam Mickiewicz à Montmorency. Notice et Discours*, Paris 1867, s. 80.

¹⁴ Opowiadają o tym chętnie biografowie Dantona, jeden z nich — Louis Madelin — zwrócił uwagę na szekspirowski charakter sceny (*Danton*, Paris 1914), Jan Baszkiewicz zaś dopowiada następny akt: „już cztery miesiące później ów szalejący z rozpacz małżonek miał nową żonę: 16-letnią Luizę Gely” (*Danton*, Warszawa 1978, s. 183).

¹⁵ O dziejach maski pośmiertnej Napoleona pisano wielokrotnie, nie zawsze prawdziwie, najbardziej wiarygodna wydaje się książka Eugéna de Veauce *L'Affaire du masque de Napoleon*, 1957.

¹⁶ Cyt. za P. Ganière: *Napoleon à Sainte-Hélène*, t. III, Paris 1962, s. 385.

¹⁷ Prochy Napoleona zostały sprowadzone do Paryża w grudniu 1840 roku, niezwykle interesującą dokumentację ikonograficzną zgromadzono na rocznicowej wystawie, por. Katalog *Napoléon. Le Retour des Cendres. 1840—1990*, Courbevoie 1990.

¹⁸ R.M. Rilke: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przełożył W. Hulewicz, słowo wstępne M. Jastruna, Warszawa 1979, s. 79.

¹⁹ Tamże, s. 79.

²⁰ Cytuję za Janiną Wiercińską (*Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 155), która — dystansując się do opinii Jellenty — skłonna jest widzieć w masce „reminiscencję owej pięknej bezlitosnej pani, kobiety fatalnej, czerpiącej rozkosz z zadawanego cierpienia” (s. 156). Obydwie te, tak różne interpretacje powstały poza granicami legendy spowijającej *Nieznaną z Sekwany* — tę topielicę uważaną na ogół za uosobienie niewinnej ofiary (por. na ten temat notę w *Maski. Transgresje 4*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. 2, s. 469—470).

²¹ Por. *Ceramika secesyjna Pawła Banasia, Marka Kieszkowskiego i Andrzeja Ryszkiewicza. Katalog wystawy*, Gdańsk 1989, s. 138—139.

²² Zmianę tę ukazuje, wedle Ariësa, opowiadanie Tolstoja *Śmierć Iwana Ilicza* (por. *Człowiek i śmierć*, s. 550—53).

²³ M. Geistdoerfer: *Une interview de Ladislas Mickiewicz, Europe* 1954, nr 98—99, s. 152).

²⁴ Por. *Katalog der Originalabgüsse. Heft 11. Deutsche Plastik 19. Jahrhundert*, Berlin 1965.

²⁵ Siergiej D. Merkurow, rzeźbiarz, któremu polecono zdjąć maskę pośmiertną umarłego wodza rewolucji, opisał to zdarzenie w swoich wspomnieniach (por. *Ogoniok* 1988, nr 20, s. 28).

²⁶ „*La mort ensauvagée*” — sformułowanie Ariësa. Powrót śmierci do stanu dzikości rozpoczął się w XVII wieku, „był to ruch jednocześnie powolny i gwałtowny, przerywany, złożony z nagłych wstrząsów, z długich niedostrzegalnych lub może tylko pozornie niedostrzegalnych ruchów do przodu i w tył” (*Człowiek i śmierć*, s. 597). Charakteryzując postawy dwudziestowieczne, Ariës zauważa „współzależność pomiędzy «eksmitowaniem» śmierci, ostatniej kryjówki zła, a powrotem tej samej zdziczałej śmierci” (s. 603).

²⁷ Wiersz w przekładzie Leopolda Lewina za: R.M. Rilke: *Poezje*. Redagował J. Przyboś, Warszawa 1959, s. 92.

²⁸ E. Benkard: *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe*, Berlin 1926.

²⁹ Ten ostatni jako autor książki *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983.

³⁰ E. Lévinas: *Twarz*. Przełożył T. Gadacz, *Teksty filozoficzne*, kwiecień 1985, s. 149.

³¹ E. Lévinas: *Ślad innego*. Przełożył B. Baran, *Teksty filozoficzne* 1987, s. 106.

³² Tamże, s. 107.