



OBLICZE TERESY

fotografia we Francji pod koniec XIX wieku



Joanna Guérin, Francis La Néelle, Maria Guérin, Celina Martin, ks. de Cornière

Z okazji 120. rocznicy śmierci oraz 20. rocznicy Doktoratu Teresy z Lisieux, w ubiegłym roku zostało wydane polskie tłumaczenie albumu "Oblicze Teresy", przygotowanego przez o. Franciszka od Świętej Maryi OCD i wydanego we Francji w 1961 roku. Album zawiera 47 nieretuszowanych fotografii św. Teresy z Lisieux. Poniżej prezentujemy obszernie fragmenty wprowadzenia.

Już ponad sto dwadzieścia lat minęło od wydarzeń utrwalonych na szklanych płytach przez Celinę Martin. W tym czasie świat zmienił się na wszystkich możliwych płaszczyznach. Życie społeczne, kulturalne, polityczne i religijne nie jest już takie samo jak przed wiekiem. Publikacja, którą, Drogi Czytelniku, trzymasz w swoich rękach, stara się odtworzyć specyficzny klimat tamtych dni i tego szczególnego miejsca, którym był karmelitański klasztor w Lisieux. Aby lepiej zrozumieć pewne dziwne z naszego, XXI-wiecznego, punktu widzenia zjawiska, spróbujemy przybliżyć niektóre aspekty życia pod koniec XIX wieku, skupiając się szczególnie na tych dwóch dziedzinach, które są tematem niniejszego albumu, a mianowicie na fotografii i na religii w jej szczególnym wymiarze w klasztorze klauzurowym.

Fotografia

Wiek XIX był dla fotografii czasem wielkich odkryć, które doprowadziły tę dziedzinę nauki do stanu, w jakim funkcjonuje ona obecnie, przynajmniej w swej analogowej części. Pierwsze próby utrwalania rzeczywistości za pomocą światła były podej-

mowane już dużo wcześniej, jednak dopiero w XIX wieku udało się skutecznie połączyć wiele wynalazków w jedną całość i stworzyć fotografię.

Zdjęcie powstaje w dwóch zasadniczych etapach: pierwszy to wykonanie ujęcia za pomocą aparatu fotograficznego, a drugi – wywołanie obrazu. Podstawową zasadą fotografii jest oddziaływanie światła na substancje chemiczne, które ulegają przekształceniu (na przykład sole srebra ciemnieją) pod jego wpływem.

Pierwszą trwałą fotografię wykonał w latach dwudziestych XIX wieku we Francji Joseph Nicéphore Niépce, który na kawałku wypolerowanej cynkowej płyty pokrytej asfaltem syryjskim po kilkunastogodzinnej ekspozycji otrzymał obraz znany jako *Widok z okna w Le Gras* (1826).

Od tamtej pory poszukiwania wynalazców koncentrowały się na wytworzeniu odpowiednich nośników dla substancji światłoczułych. Wspólne działania Niépce'a i Louisa Jacques'a Daguerre'a doprowadziły do opracowania w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku techniki zwanej dagerotypem, polegającej na uzyskiwaniu unikatowego

obrazu na posrebrzanej, miedzianej płytce pokrytej warstwą jodku srebra. Początkowo czas naświetlania był bardzo długi i nie można było wykorzystywać dagerotypii do fotografowania zwierząt i ludzi. Dzięki ulepszeniu procesów chemicznych oraz aparatów i soczewek pokonano tę trudność w latach czterdziestych XIX wieku i dagerotypia została uznana za pierwszy w historii praktyczny proces fotograficzny. Otrzymywany obraz był pozytywem i nie dało się go powielać. Dagerotypię szczególnie chętnie wykorzystywano do tworzenia portretów. Początkowe niedogodności techniki (w 1839 roku, aby wykonać portret, należało pozować bez ruchu przez piętnaście minut w oślepiającym świetle) udało się przezwyciężyć na początku lat czterdziestych: model nie mógł się poruszyć podczas naświetlania (głowę opierano na specjalnej podpórce), stąd tak często portretowane osoby wyglądają sztywno i ponuro.

Równoległe z dagerotypią funkcjonowała kalotypia – metoda wynaleziona przez Brytyjczyka Williama Foxa Talbota, która różniła się od dagerotypii zarówno wykorzysty-



Celina Martin i Maria Guérin w La Musse



wanym procesem chemicznym, jak i używanym podłożem (kalotypia wykonywana była na papierze). Przede wszystkim zaś w wyniku procesu wynalezionej przez Talbota otrzymywano negatyw, z którego można było wykonać niezliczoną ilość odbitek. Dagerotypia dominowała do lat pięćdziesiątych. Później została wyparta przez inne techniki, takie jak technika kolodionowa opracowana przez Fredericka Scotta Archera. Polegała ona na naświetlaniu w aparacie szklanej płyty pokrytej warstwą kolodionu zawierającego substancję światłoczułą, w wyniku czego powstawał obraz negatywowo, z którego wykonywano odbitki, przede wszystkim albuminowe lub na papierze solnym. Proces kolodionowy był dość kłopotliwy, gdyż substancję światłoczułą nakładało się na szklaną płytę tuż przed naświetlaniem, a zdjęcie trzeba było wywołać niezwłocznie, jeszcze przed zastygnięciem substancji (stąd nazwa techniki – „mokra płyta”). Dzięki wysokiej czułości pozwalającej na krótszy niż w innych technikach czas naświetlania mokry kolodion dominował w fotografii do lat osiemdziesiątych XIX wieku. Główną wadą techniki – czyli konieczność sprawnego i szybkiego operowania mokrą płytą – próbowano usunąć, dodając do kolodionu substancje higroskopijne (cukier, miód czy glicerynę), co doprowadziło do opracowania techniki zwanej „suchą płytą kolodionową”. To rozwiązanie jednak się nie przyjęło.

Kolodion został ostatecznie wyparty na początku lat osiemdziesiątych przez szklane klisze bromowo-żelatynowe, które były suche, mogły być uczulane na długo przed naświetleniem i nie musiały być wywoływane natychmiast po wykonaniu ujęcia. Te udogodnienia spowodowały, że w krótkim czasie stały się ogólnodostępne w handlu. Wynalazek Richarda Leacha Maddoxa z 1871 roku umożliwił fabryczną produkcję negatywów. Odkrycie sprowadzało się do zastąpienia kolodionu żelatyną, co było jedną z najważniejszych innowacji w historii fotografii. Technika polegała na pokrywaniu (początkowo ręcznie) szklanej płyty warstwą żelatyny, która jest nośnikiem dla światłoczułych soli. Klisze suszono w ciemności, następnie pakowano i dostarczano do punktów sprzedaży. Po naświetleniu płyty powstawał obraz negatywowo, który był wywoływany, utrwalany i służył do wykonywania pozytywowych odbitek. Zwiększenie światłoczułości (skrócenie czasu naświetlania), łatwiejsze, niewymagające ciemni wykonywanie zdjęć i dostępność w handlu gotowych klisz spowodowały, że technika bromowo-żelatynowa była masowo wykorzystywana nie tylko przez profesjonalne studia fotograficzne, ale również przez amatorów. Znikła dopiero w latach dwudziestych XX wieku, zastąpiona przez negatywy nitrocelulozowe.

To właśnie techniką bromowo-żelatynową posługiwała się Celina

Martin, tworząc niezwykle portrety Teresy i karmelitanek z Lisieux.

Fotograf

Celina Martin, rodzona siostra Świętej Teresy, kształtowała swoje umiejętności fotograficzne u boku przyjaciela rodziny, księdza Josepha de Cornière'a, i swojej kuzynki Marii Guérin. To zainteresowanie amatorską fotografią było możliwe dzięki powstaniu w Normandii licznych klubów i towarzystw fotograficznych. We trójkę zrealizowali w 1894 roku niezwykłą serię fotograficzną żywych obrazów pod tytułem *Ekscentryczna podróż w Andy*. Po wstąpieniu do karmelu (14 września 1894 roku) Celina uwieczniała na swoich fotografiach życie codzienne sióstr klauzurowych, dając przy tym dowód prawdziwej troski artystycznej. Od momentu gdy znalazła się w zakonie, fotografia stała się nieodłączną częścią funkcjonowania wspólnoty.

Praktykowanie fotografii wewnątrz karmelitańskiej klauzury pozbawiło Celinę możliwości rozwoju artystycznego w bezpośrednim kontakcie ze światem zewnętrznym i nałożyło na nią pewne ograniczenia przestrzenne. Te same miejsca pojawiają się na różnych zdjęciach. Jednakowe stroje sióstr uwydatniają wrażenie powtarzalności między poszczególnymi ujęciami. Ale ta pozorna jednorodność podkreśla tożsamość fotografowanej wspólnoty.

Fotografie z klasztoru potwierdzają, że są tam obecne zachowania społeczne podobne do tych obserwowanych w tradycyjnej rodzinie – tak jak główne wydarzenia z życia jej członków zdjęcia uwieczniają różne etapy życia zakonnego. Może to być na przykład uroczystość obłóczyn siostry, podczas której postulanka, zanim przywdzieje zakonne szaty, ubiera suknię ślubną, czy też śmierć, która jest okazją do wykonania pośmiertnego portretu. W karmelu w Lisieux zachowało się kilkadziesiąt fotografii zrobionych przez Celinę w latach 1894–1959, przedstawiających różne siostry ubrane w te same stroje, znajdujące się w tych samych miejscach i przybierające te same pozy, uczestniczące w tych samych uroczystościach wyznaczających rytm życia zakonnego.

Ustawienie sióstr na zdjęciach grupowych, niewątpliwie dzieło Celinę, podlega dwóm podstawowym kryteriom: estetyce i konwenansom. Postacie przełożonych wprowadza-

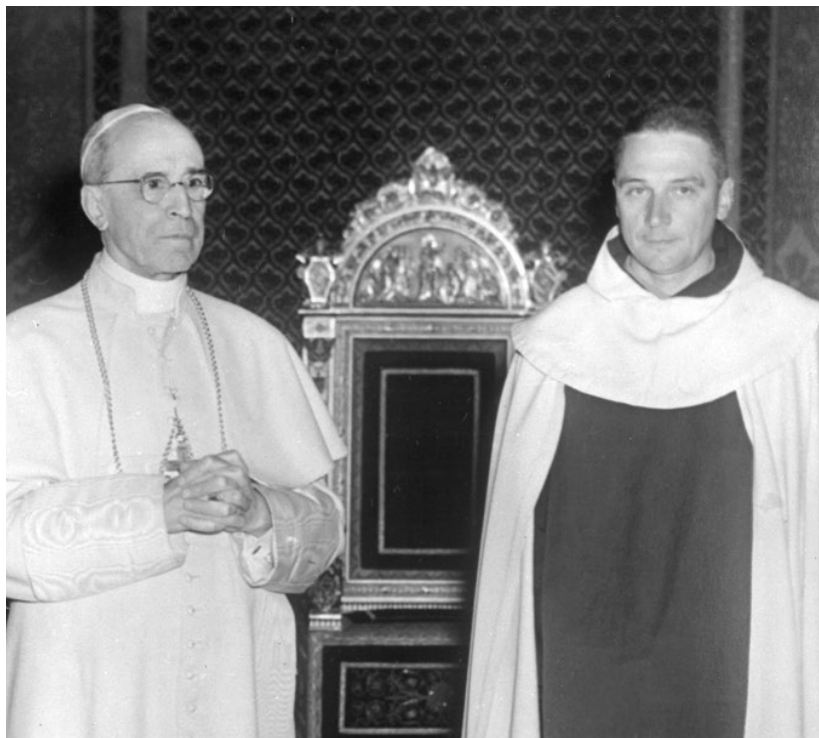


ją pewien porządek do portretów wspólnoty, ponieważ są zazwyczaj umieszczane w centrum kompozycji. Karmelitańska hierarchia ustawa na wierzchołku piramidy matki przełożone, niżej siostry po ślubach wieczystych, a na samym dole nowicjuszek i postulantki. Wszystkie portrety grupowe poddają się powyższej hierarchizacji. Dobrym przykładem jest zdjęcie numer dwadzieścia, na którym przy oknie stoją matka Maria Gonzaga oraz matka Agnieszka od Jezusa, na pierwszym planie zaś siostra Teresa od Dzieciątka Jezus otoczona czterema nowicjuszami. Teresa, jako pełniąca rolę mistrzyni nowicjatu przy matce Marii Gonzadze, wyróżnia się trzymaną w rękę klepsydram i czarnym welonem na głowie. Ubiór odróżnia nie tylko mistrzynię nowicjatu od nowicjuszek, ale również okryte białymi płaszczami matki przełożone od pozostałych zakonnic.

Portrety Teresy od Dzieciątka Jezus wpisują się w zbiorową dynamikę identyfikacji wspólnoty. Teresa odgrywała w niej ważną rolę. Świadczą o tym liczne zeznania sióstr w czasie procesów beatyfikacyjnego i kanonizacyjnego. Młody wiek Teresy zarówno w kontekście rodzinnym, jak i wspólnotowym był zapewne czynnikiem, który wyznaczał jej uprzywilejowaną pozycję.

Zbliżająca się nieuchronnie śmierć Teresy pogłębiała w siostrach chęć uwiecznienia rysów jej twarzy. W czasie ostatniej choroby Celina wykonała wiele jej pojedynczych portretów, używając atrybutów ukazujących jej zakonny status. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że większość portretów Teresy wykazuje niepokojącą zbieżność z innymi, które zostały zrobione w podobnych okolicznościach życia zakonnego sióstr, w czasie choroby lub po śmierci. Powód był bardzo prosty. Zaakcentujmy raz jeszcze specyfikę klasztoru: niewielką przestrzeń, ograniczoną liczbę możliwych wydarzeń, jednakowe stroje i te same przedmioty codziennego użytku. Teresa stała się więc pewnego rodzaju katalizatorem wspólnotowej pamięci i rodzącej się tożsamości karmelu w Lisieux. Jej portrety stanowiły punkt wyjścia i były wzorem dla zdjęć innych sióstr.

Celina kontynuowała swoją działalność fotograficzną również po śmierci Teresy, kiedy fotografia stała się jednym ze środków rozpowszechniania portretu Świętej. Propagan-



O. Franciszek od Świętej Maryi OCD u papieża Piusa XII

dowy charakter tej twórczości nie powinien jednak przesłonić innego, równie ważnego celu, który przyświecał Celinie, a mianowicie zjednoczenia wspólnoty wokół swojej bohaterki. Zakonne archiwum stworzone z inicjatywy Celiny zgromadziło wszystkie zdjęcia przedstawiające Teresę i również odgrywało tę podwójną rolę: publiczną – poprzez promowanie świętości Teresy – i prywatną – poprzez jednoczenie karmelitanek z Lisieux wokół figury Świętej Teresy od Dzieciątka Jezus.

Działalność fotograficzna w kontekście religijnym posiada wieloraki sens. Przypadek karmelu w Lisieux pozwala dostrzec nie tylko wymiar pamiątkowy i tożsamościowy fotografii, ale też proces jej przekształcania w „obiekt” kultu lub przynajmniej szczególnej troski. Schowane w specjalnym sejfie szklane klisze, na których przechowywany jest ziemski obraz Świętej, są jedynymi tak pilnie strzeżonymi przedmiotami w archiwum w Lisieux.

Wydawca

W 1961 roku karmelita o. Franciszek od Świętej Maryi opublikował czterdzieści siedem fotografii przedstawiających Teresę od Dzieciątka Jezus. Autentyczne portrety Świętej ukazały się kilka lat po *Rękopisach autobiograficznych*. Obie publikacje były ważnym głosem w debacie na temat prawdziwego wizerunku Teresy.

Dzisiaj już powszechnie wiadomo, że zarówno pisma Teresy, jak i jej portrety podlegały licznym „retuszom”. Przystosowania rękopisów do gustów epoki podjęła się matka Agnieszka od Jezusa, zaś nieustannym retuszowaniem portretów fotograficznych zajmowała się Celina – siostra Genowefa od Najświętszego Oblicza. Starania obu sióstr Świętej miały na celu przedstawienie jej „takiej, jaką była naprawdę”. Przez wiele dziesięcioleci Teresa funkcjonowała w świadomości wiernych jako mała, słodka Święta Terenia, rzucająca płatki róż pod stopy Chrystusa.

Bardzo wcześnie, już w latach 1925–1930, po kanonizacji Teresy, która miała miejsce 17 maja 1925 roku, zaczęły się pojawiać tu i ówdzie nieśmiałe głosy domagające się możliwości poznania oryginalnych tekstów. Oczywiście Kongregacja Spraw Kanonizacyjnych pracowała w oparciu o teksty autentyczne. Trzeba było jednak poczekać do zakończenia II wojny światowej, żeby podjąć temat publikacji.

Aby pokrótce streścić ten skomplikowany proces, trzeba powiedzieć, że prace księdza André Combes'a (już od 1946 roku), usilne prośby ojca Marii Eugeniusza od Dzieciątka Jezus („Kościół się wypowiedział. Świętość i doktrynalna misja Teresy zostały powszechnie uznane. Z tego faktu wynika, że od tego momentu należy ona do Kościoła i do Historii”) i innych kar-



melitów, a także ponawiane prośby przyjaciół Teresy przekonały w końcu karmelitanki z Lisieux do wydania autentycznych tekstów. Do tych prośb przyłączył się również papież Pius XII, jednak zważywszy na podeszły wiek matki Agnieszki odsunął datę publikacji na czas po jej śmierci. Nastąpiła ona 28 lipca 1951 roku. Droga do publikacji została otwarta, tym bardziej że Celina – rodzona siostra Teresy – zgadzała się całkowicie z koniecznością realizacją tego projektu.

Ta trudna misja została powierzona ojcu Gabrielowi od św. Magdaleny, karmelicie z Rzymu. Niestety zmarł krótko po rozpoczęciu pracy, 15 marca 1953 roku. Ojciec Filip od Trójcy Świętej, którego poproszono o kontynuowanie prac, odmówił, tłumacząc się nadmiarem obowiązków. Wtedy ojciec Maria Eugeniusz od Dzieciątka Jezus zasugerował karmelitankom ojca Franciszka od Świętej Maryi. 9 czerwca 1953 roku list z Rzymu oficjalnie potwierdził zlecenie mu zadanie.

W ten sposób ojciec Franciszek stanął na czele ekipy, której celem było opublikowanie autentycznych tekstów Teresy. Prace trwały trzy lata (od czerwca 1953 roku do maja 1956 roku), mimo iż przełożona, pisząc do niego, zapewniała, że zajmie mu to najwyżej tydzień!

Pierwszym krokiem ojca Franciszka było stworzenie zespołu. Oczywiście jego centrum stanowił karmel w Lisieux: przełożona matka Franciszka Teresa od Dzieciątka Jezus i od Najświętszego Oblicza (1902-1979) oraz siostra Maria Emanuela od św. Józefa (1886-1961). Siostra Genowefa (Celina Martin) miała śledzić prace. Siostrze Dominice i siostrze Genowefie, dominikankom kontemplacyjnym z klasztoru w Châtenay-Malabry, oraz siostrze Annie od Jezusa z karmelu w Boulogne-sur-Seine powierzono rolę konsultantek. Ojciec Maria Eugeniusz oddelegował do współpracy dwie osoby należące do Instytutu Notre Dame de Vie: Annę Lagarrigue i Monikę Duriez. Siostrze pisarza Juliana Greena, Annie, zlecono szczegółowe badania rękopisów. Trzej renomowani eksperci z dziedziny grafologii mieli pomóc odszyfrować oryginalny tekst, poddany licznym modyfikacjom i w wielu miejscach wydrapany.

Ojciec Franciszek podjął bardzo konkretne kroki, ponieważ chciał raz na zawsze rozwiązać delikatną kwestię autentyczności rękopisów

i dostarczyć wszystkim materiał, który byłby w stanie oprzeć się jakimkolwiek zarzutom.

Rozwiązaniem – w tamtych czasach bardzo kosztownym – było wydanie światłodrukowe (fototypiczne). Miało ono przedstawić czytelnikowi teksty, które odwzorowywały jak najbardziej oryginalne rękopisy. Ojciec Franciszek zwrócił się więc do zawodowego fotografa z prośbą o zrobienie zdjęć rękopisów, kartka po kartce. Okładki zeszytów zostały również otworzone z niezwykłą precyzją, tak że po trzech latach pracy, w lipcu 1956 roku, karmelitanki sądziły, że mają przed oczami prawdziwe rękopisy.

Ojciec Franciszek wraz z karmelitankami zderzył się z ogromną ilością dokumentów archiwalnych. Na szczęście był obdarzony wystarczającą inteligencją i przenikliwością, aby ten materiał uporządkować i nadać mu postać, która obowiązuje do dziś.

Wynik trzech lat intensywnej pracy jest imponujący. W lecie 1956 roku poważnie wzrósł stan wiedzy o Świętej Teresie. Przyjęcie publikacji było jednomyślnie pozytywne. Ci, którzy domagali się naukowego wydania dzieł Teresy, byli usatysfakcjonowani ponad swoje oczekiwania. Prasa zareagowała entuzjastycznie.

W sierpniu 1957 roku nakładem Office Central de Lisieux ukazało się typograficzne wydanie autentycznych *Rękopisów autobiograficznych* Teresy. Sześćdziesiąt lat później jesteśmy ciągle pod wrażeniem jakości wykonanej pracy: uderza jasność stylu, finezja analizy, pewność ocen, doskonałość druku.

Kiedy dziesięć lat później, już po śmierci ojca Franciszka, powstał nowy zespół, który miał dokończyć rozpoczęte dzieło, musiał jedynie pogłębić, udoskonalić i uzupełnić wytyczone przez niego podstawowe kierunki.





W latach 1973-1987 wydano w ośmiu tomach wszystkie teksty Teresy (*Édition du Centenaire* – Wydanie Jubileuszowe), uhonorowane później nagrodą Akademii Francuskiej (Nagroda Kardynała Grégoire, 1989). W 1992 roku ukazały się wszystkie teksty Teresy zebrane w jednym tomie (*Nouvelle Édition du Centenaire* – Nowe Wydanie Jubileuszowe).

Nieuchronną konsekwencją publikacji autentycznych rękopisów Teresy było wydanie albumu ze zdjęciami Świętej (wydanie francuskie: 1961). Dziś, w sto dwudziestą rocznicę jej śmierci, przekazujemy go w ręce Czytelników w Polsce. ■

Krzysztof KLICHE

(fragment albumu *Oblicze Teresy*) **zdjęcie nr 9.**
TERESA ze swoimi siostrami oraz matką Marią Gonzagą
na dziedzińcu Matki Bożej z Lourdes

Kliska szklana formatu 13×18 cm. W czasie płukania żelatyna popękała, tworząc na kliszy delikatną siatkę żyłek. Na szczęście twarz Teresy nie została zbyt uszkodzona. Data wykonania zdjęcia: 1894 rok.

Ktoś może zapytać, dlaczego siostra Genowefa nosi już zakonny habit, który przyjmie dopiero 5 lutego 1895 roku. W swoich notatkach zapisała, że ubrała habit nowicjuszek specjalnie do tego ujęcia, być może w ramach przymiarki. W każdym razie ujęcie zostało wykonane pomiędzy 14 września 1894 roku a 5 lutego 1895 roku.

Grupa zebrała się na dziedzińcu Matki Bożej z Lourdes, który dzisiaj już nie istnieje. Był on położony mniej więcej w miejscu, gdzie obecnie znajduje się relikwiarz. Osoby na zdjęciu sprawiają wrażenie znudzonych i nienaturalnych. Teresa jest nieobecna i trochę smutna. Jej oblicze znajduje się *vis à vis* twarzy matki Marii od św. Ludwika Gonzagi. Zestawienie obu twarzy jest bardzo interesujące.

Po śmierci Teresy jedna z sióstr konwerek, siostra Maria od Wcielenia, wpadła na pomysł wycięcia Teresy i wklejenia jej (wraz z ławeczką) na zdjęcie cmentarza wspólnoty. Takim był początek kompozycji *Teresa medytująca w klasztornej ogrodzie*, którą znajdujemy w różnych wydaniach *Histoire d'une âme*, począwszy od 1902 roku.

Twarz Teresy z tego zdjęcia posłużyła za inspirację do portretu *Teresa w owalu* wykonanego przez siostrę Genowefę. Portret ten został następnie doklejony do postaci *Teresy medytującej*. To wyjaśnia istnienie kilku wersji tego tematu.



Ojciec Franciszek
 od Świętej Maryi OCD
Oblicze Teresy
 Fundacja PUSTELNIA.PL
 Kraków 2017

tłumaczenie:
 Joanna Wisła-Truty
 Krzysztof Kliche

wstępem opatrzył:
 O. Szczepan T. Praśkiewicz OCD

okładka twarda, 264 strony
 ISBN 978-83-943942-4-0