Gdańsk lat 50.

w obiektywie

Marcela Grisarda

Gdańsk of the 1950s

in the Lens of

Marcel Grisard

Muzeum Narodowe w Gdańsku

pod redakcją Mai Bieńkowskiej
edited by Maja Bieńkowska

Wstęp

Fotografie Marcela Grisarda mają dla mnie wyjątkowy smak. Przed laty pisałem książkę o odbudowie zabytkowego Gdańska po zniszczeniach drugiej wojny światowej. Poznałem wówczas tysiące fotografii wykonanych w latach pięćdziesiątych na ulicach odbudowywanego miasta. Niemal wszystkie jednak były czarno-białe, w tamtych czasach fotografia barwna należała bowiem w Polsce wciąż do rzadkości. Nic dziwnego, że wielkie wrażenie zrobiły na mnie zobaczone przed laty kolorowe obrazy gdańskiego Głównego Miasta, utrwalone przez wybitnego niemieckiego historyka sztuki Ernsta Badstübnera na orwowskim materiale diapozytywowym. Powstały one jednak nieco później, gdy Główne Miasto zostało już w zasadzie odbudowane. Tymczasem Grisard chwytał obraz miasta wciąż jeszcze w odbudowie – liczne ruiny, rusztowania, nieotynkowane fasady kamienic ukazują rekonstruowany Gdańsk *in statu nascendi*. Zobaczyć w kolorze świat, który dotąd istniał w naszej głowie jako monochromatyczny – to duże przeżycie. To, co wydawało się odległe, już tylko historyczne, staje się o wiele bliższe, niemal współczesne. Wiem, że to tylko złudzenie, zakrzywienie wyobraźni, ale trudno się mu oprzeć.

Ufam, że i dla pozostałych Czytelników ta książka okaże się równie emocjonująca, tym bardziej że Gdańsk jest tu, owszem, głównym bohaterem, ale niejedynym. Mamy tu i Zakopane, i Mazury,

Introduction

Jacek Friedrich

To me, Marcel Grisard's photographs have an exceptional aura. Years ago, I was writing a book on the rebuilding of the historic Gdańsk from the damages inflicted by the Second World War. On that occasion, I became acquainted with thousands of photographs taken in the 1950s on the streets of the city while it was being rebuilt. However, almost all of them were black and white, since at the time colour photography was a rarity in Poland. No wonder then that I was greatly impressed on seeing, years ago, colour pictures of Gdańsk's Main Town recorded by the eminent German historian of art, Ernst Badstübner, on ORWO diapositive materials. However, they date to a slightly later period when the Main Town was basically already rebuilt. However, Grisard caught the image of the city still under reconstruction – the numerous ruins, scaffolding, and unplastered façades of the burgher houses show the reconstructed Gdańsk *in statu nascendi*. To see the world which so far existed in our head as monochromatic in colour – is a huge experience. What seemed distant, solely historic, becomes much closer, almost contemporary. I know that it is only an illusion, a twist of imagination, but it is difficult to resist it.

I trust that other Readers will find this book equally emotional – especially that Gdańsk is its main protagonist, but not the only one. Featured here are also Zakopane, Masuria, Krakow, Malbork, Bydgoszcz, Lidzbark Warmiński, and Święta Lipka. In each of these places, the lens of the consul's camera caught not

Kraków, Malbork, Bydgoszcz, Lidzbark Warmiński, Świętą Lipkę. A w każdym z tych miejsc obiektyw francuskiego konsula rejestrował nie tylko architekturę czy przyrodę, ale też – zwykle przypadkiem – auta, wozy konne, drogowskazy, kioski z prasą, budki telefoniczne, które już dawno zniknęły z realnego świata. I ludzi, dla których te auta i te budki były realnym światem.

Jacek Friedrich
Dyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku

only the architecture or nature, but also – usually by sheer accident – cars, horse-drawn carts, signposts, kiosks with newspapers, and telephone boxes, which have long vanished –along with the people, for whom these cars and these things were a real world.

Jacek Friedrich
Director of the National Museum in Gdańsk

Kościół św. Katarzyny, Gdańsk, 1956–1960

St. Catherine's Church, Gdańsk, 1956–1960

W podróży. O możliwościach interpretacyjnych kolekcji barwnych diapozytywów Marcela Grisarda

Fotografia od początku swojego istnienia rozbudzała chęć ludzi do dokumentowania otaczającego ich świata, tworzenia obrazów rzeczywistości znanej, ale także dopiero co poznanej. Z tego powodu jednym z pierwszych jej zastosowań była fotografia rodzinna oraz turystyczna. Oba rodzaje pojawiły się w podobnym okresie, rozwijały się równolegle, wzajemnie na siebie wpływały[1]. Do dziś pozostały jednymi z najbardziej powszechnych gatunków, zarówno wśród zawodowców, jak i amatorów.

Relacje między fotografią i turystyką znajdowały się w kręgu zainteresowań teoretyków sztuki oraz nauk społecznych. Susan Sontag, amerykańska intelektualistka i aktywistka, w swoich esejach o fotografii niejednokrotnie zwraca uwagę, że fotografowanie jest rytuałem społecznym. Istnieje szereg sytuacji, zwłaszcza rodzinnych, które trudno wyobrazić sobie bez czynnej obecności aparatu

1 Ontologiczne konsekwencje współczesnej fotografii turystycznej, wspólną historię fotografii i turystyki, zbieżności w pojawieniu się terminów „turysta" oraz „fotografia", wzajemny wpływ, zależność oraz niemożność ich oddzielnej (samodzielnej) egzystencji bada Tomasz Ferenc. Zob. Tomasz Ferenc, *O tym, jak fotografia stworzyła współczesnego turystę*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka" 2010, nr 3 (65), s. 37–47.

On a Journey. Possible Interpretations of the Collection of Colour Slides by Marcel Grisard

Since its very beginnings, photography has inspired people to document their surrounding world, and to create images of the already known – but also the just encountered – reality. For this reason, its first uses included family and touristic photography. Both these types appeared in a similar period, developing simultaneously, and mutually influencing one another.[1] They are still among the most popular genres among professionals and amateurs alike.

The relations between photography and tourism have been of interest to theoreticians of art and the social sciences. In her essays on photography, Susan Sontag, an American intellectual and activist, points out on a number of occasions that photographing is a social ritual. There are many situations, in particular family-related ones, which are hardly imaginable without an active presence of the

1 The ontological consequences of contemporary tourist photography, joint history of photography and tourism, coincidences related to the emergence of the terms 'tourist' and 'photography', their mutual impact, relations and the impossibility of their separate (independent) existence have been researched by Tomasz Ferenc. See Tomasz Ferenc "O tym, jak fotografia stworzyła współczesnego turystę", *Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka* 2010, No. 3 (65), pp. 37–47.

Maja Bieńkowska

fotograficznego[2]. Są to wydarzenia, które można zaliczyć do tak zwanych obrzędów przejścia, momentów przełomowych w życiu jednostki i rodziny, takich jak narodziny, urodziny, uroczystości religijne, zmiana stanu cywilnego i inne. Przeglądając rodzinne albumy fotograficzne z XIX i XX wieku, gdy dostęp do materiałów światłoczułych czy zakładów fotograficznych nie był powszechny, można zauważyć, że zdjęcia zazwyczaj wykonywano właśnie w tych wyjątkowych i uroczystych chwilach. Dzisiaj fotografowanie nie jest ograniczone kosztami finansowymi lub technicznymi, a zdjęcia wykonuje się na niewyobrażalną skalę, lecz pomimo tworzenia ogromnych cyfrowych archiwów codzienności wciąż w ważnych momentach dla rodziny odczuwamy psychiczną i społeczną konieczność dokumentowania.

Wspomniane obrzędy przejścia mogą wiązać się nie tylko z „duchowym" przejściem z jednego etapu życia do drugiego, ale również z bezpośrednim, fizycznym przekroczeniem granic i schematów. Przykładem tego zjawiska może być podróżowanie, które wyłamuje się z rutynowego porządku

2 Por. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 15 i n. Nawet gdyby same jednostki nie odczuwały wewnętrznej chęci dokumentowania ważnych wydarzeń, to pozostali członkowie rodziny (szerzej: społeczeństwo) wymuszają to na nich lub sami chwytają za aparaty fotograficzne.

dnia codziennego. Nowe miejsca, ludzie, kultura, wrażenia i doświadczenia mają realny wpływ na jednostki i potrafią zmienić ludzkie postawy na chwilę lub trwale. Podobnie jak uroczystości rodzinne, również wyjazdy wakacyjne trudno przeżywać bez aparatu fotograficznego. O tym imperatywie fotografowania i potrzebie wizualizacji wspomnień piszą Susan Sontag oraz zajmujący się socjologią sztuki i antropologią wizualną Tomasz Ferenc. Oboje badacze rozwijają koncepcję niemożności (nieumiejętności) odpoczynku, co ma dalsze konsekwencje w traktowaniu czynności fotografowania jako substytutu pracowania[3]. Taka postawa wiąże się jednak z ryzykiem rezygnacji z „samych przeżyć" na rzecz „dokumentacji przeżyć". Fotografowanie wymaga przyjęcia odpowiedniej postawy i znajdowania się w pewnej odległości od fotografowanego obiektu, wyczekiwania na właściwy moment. Z psychologicznego punktu widzenia akt fotografowania uspokaja, daje poczucie kontroli, celu. Wprowadza bezpieczny dystans pomiędzy turystę i nową przestrzeń, daje również czas na oswojenie się z nowym otoczeniem. Zdjęcia pełnią funkcję świadectw, dowodów obecności w danym miejscu, a powtórzenie ujęć, które widziało się wcześniej w folderach reklamowych biur podróży, oraz

3 Por. ibidem, s. 17 i n.

camera.[2] These events might be identified as the so-called rites of passage – they are breakthrough moments in the life of individuals and families, such as births, birthdays, religious festivities, change of one's marital status, and so on. While browsing through family photography albums from the 19th and 20th century, when access to light-sensitive materials and photography ateliers was not universal, we may notice that photos were usually taken during these unique and ceremonial moments. Today, taking photographs is not limited by financial or technical costs, and photographs are taken on an inconceivable scale, but despite the creation of huge digital archives of daily life, at important family moments we still feel a mental and social necessity to document.

The aforementioned rites of passage may be related not only to a 'spiritual' crossing from one stage of life to another, but also to a direct, physical overstepping of boundaries and schemas. Travelling, which breaks the routine schedule of daily life, can be an example of this phenomenon. New places, people,

2 Cf. Susan Sontag, *O fotografii* [*On Photography*], transl. by Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009, p. 15 and further. Even if individuals themselves do not feel an internal urge to document important events, other family members (more broadly speaking: society) enforce them to do so, or grab a camera themselves.

culture, impressions and experiences have a real impact on individuals and can change human attitudes either for a while or permanently. Just like family festivities, it is hard to go on holiday trips without a camera. The imperative of photographing and the need for the visualisation of memories are discussed in writings by Susan Sontag and Tomasz Ferenc – the latter focusing on the sociology of art and visual anthropology. Both the researchers elaborate on the concept of the impossibility (inability) to relax, which has further consequences in the treatment of the activity of photographing as a substitute of work.[3] This attitude, however, involves a risk of a resignation from 'experience itself' for the benefit of 'the documentation of experience'. Photographing requires the adoption of a certain posture and a certain distance from the photographed object, waiting for the right moment. From the psychological point of view, the act of photographing calms down, gives the sense of control and purpose. It introduces a safe distance between the tourist and a new space, and gives time for familiarisation with the new surroundings. Photographs play the function of testimonies, proofs of presence in a given place, while the repetition of the shots one saw

3 Cf. ibidem, p. 17 and further.

obecność innych turystów konstytuuje zasadność wykonania zdjęcia i staje się elementem zbiorowego spojrzenia turystycznego[4].

Przykłady zarówno fotografii rodzinnej, jak i fotografii podróżniczej można odnaleźć w barwnych diapozytywach Marcela Grisarda, które od 2016 roku znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku: osiemdziesiąt cztery diapozytywy w kolekcji Pracowni Fotografii Gdańskiej, a sto osiem – w Pracowni Varia Działu Gdańskiej Galerii Fotografii Muzeum Narodowego w Gdańsku. W 2019 roku zostały zaprezentowane na wystawie *W podróży. Kolekcja barwnych diapozytywów Marcela Grisarda* w Gdańskiej Galerii Fotografii.

Marcel Grisard w 1956 roku przyjechał z rodziną do Gdańska, by przez cztery lata pełnić tu urząd konsula. Miasto to było nietypową lokalizacją dla francuskiego dyplomaty. Ze względu na wykształcenie

4 John Urry wyróżnia kilka rodzajów turystycznych spojrzeń. Poza omówionym powyżej spojrzeniem zbiorowym istnieją jeszcze: spojrzenie romantyczne (wynikające z potrzeby samotnej kontemplacji natury), nabożne (pielgrzymki i podróże do miejsc kultów religijnych), antropologiczne (z udziałem badaczy i ekspertów), ekologiczne (dla tych osób, które poszukują alternatywnego kontaktu z naturą, mniej szkodliwego dla środowiska) oraz spojrzenie zapośredniczone (wycieczki, na przykład śladami planów filmowych). Por. John Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka, PWN, Warszawa 2007, za: Tomasz Ferenc, *O tym, jak fotografia...*, s. 39–42.

earlier in the advertising materials of travel agencies and the presence of other tourists constitute a justification behind the taking of the picture and become an element of the collective tourist gaze.[4]

Examples of both family photography and travel photography can be found in the colour diapositives by Marcel Grisard, which are among the holdings of the National Museum in Gdańsk since 2016: there are eighty four diapositives in the collection of the Gdańsk Photography Studio, and one hundred and eight of them in the Varia Studio of the Gdańsk Gallery of Photography, a department of the National Museum in Gdańsk. In 2019, they were displayed at the exhibition *W podróży. Kolekcja barwnych diapozytywów Marcela Grisarda* [*On a Journey. A Collection of Colour Diapositives by Marcel Grisard*] in the Gdańsk Gallery of Photography.

Marcel Grisard arrived in Gdańsk together with his family in 1956, so as to work in the position of a consul for the next four years. For the French diplomat, the city was not a typical location. Because

4 John Urry identifies several types of tourist gazes. Apart from the already discussed collective one, there are also: the romantic gaze (resulting from the need of the lonely contemplation of nature), the reverential gaze (pilgrimages and trips to places of religious worship), the anthropological gaze (with researchers and experts as participants), the ecological gaze (for individuals seeking an alternative contact with nature, less harmful to the environment), and the mediatised gaze (trips, such as ones in the steps of film plots). Cf. John Urry, *Spojrzenie turysty* [*The Tourist Gaze*], transl. by Alina Szulżycka, PWN, Warszawa 2007, after: Tomasz Ferenc, *O tym, jak fotografia...*, pp. 39–42.

oraz znajomość języka tureckiego i arabskiego obejmował placówki dyplomatyczne głównie na Bliskim Wschodzie (między innymi w Bejrucie, Teheranie, Izmirze, a po Gdańsku został skierowany do ambasad w Turcji, Algierii i Kambodży). Jego doświadczenia wyniesione z Francji oraz rejonów Bliskiego Wschodu były zupełnie inne niż codzienność Polaków. Zdjęcia, które wykonywał w Trójmieście i Polsce, ujawniają spojrzenie cudzoziemca na kraj, który poznawał od strony zawodowej oraz prywatnej. Francuski konsul nie rozstawał się z aparatem fotograficznym. Być może wynikało to ze zderzenia z nowym środowiskiem, które choć ekscytujące, było również obce. Aparat stanowił natomiast narzędzie ułatwiające oswojenie się z nową rzeczywistością. Chętnie fotografował wydarzenia związane z pracą zawodową (za przykład mogą posłużyć zdjęcia wykonane podczas pierwszej po drugiej wojnie światowej wizyty francuskiego okrętu Guépratte w gdyńskim porcie w lipcu 1958 roku), ale utrwalał także momenty z sytuacji prywatnych. Marcel Grisard w wolnym czasie hobbystycznie łowił ryby, więc często odpoczywał na świeżym powietrzu. Zdjęcia z licznych wyjazdów ukazują zachwyt polską przyrodą, co widać na fotografiach pejzażowych chociażby z Kaszub, Mazur, Szczecina, Białowieży, Łeby, Chęcin, z rejsu Wisłą. Konsul wraz z rodziną, żoną Yvette i córkami Françoise oraz Hélène, chętnie zwiedzali także miasta i miasteczka: Warszawę, Kraków, Lidzbark Warmiński, Reszel, Świętą Lipkę, Poznań,

of his education and knowledge of the Turkish and Arabic languages, he took up diplomatic posts mainly in the Near East (*inter alia* in Beirut, Teheran, and İzmir, and after Gdańsk he was directed to embassies in Turkey, Algeria and Cambodia). His experience gained from France and areas of the Near East was entirely different than that of the daily life of Poles. The pictures he took in the Tri-City and other places in Poland reflect a foreigner's gaze at a country he became familiar with both professionally and privately. The French consul did not part with his camera. This may have resulted from a clash with a new environment, which, despite being exciting, was also alien. The camera was a tool facilitating familiarisation with the new reality. He would eagerly photograph events related to his work (his photos taken during the first post-war visit of the French warship *Guépratte* in the port of Gdynia in July 1958 might serve as an example here), but he also recorded moments from private life. In his free time, Marcel Grisard indulged in his hobby – fishing, so he often relaxed in the open. Photographs from his many trips reflect his admiration for the Polish nature, as can be seen in the landscape photos from, inter alia, Kashubia, Masuria, Szczecin, Białowieża, Łeba, Chęciny, or his passage down the Vistula. Together with his family: his wife Yvette and daughters Françoise and Hélène, he would also readily visit towns and cities: Warsaw, Krakow, Lidzbark Warmiński, Reszel, Święta Lipka, Poznań, Kwidzyn, Malbork, Gniew, Bydgoszcz, Toruń, Częstochowa, and

Kwidzyn, Malbork, Gniew, Bydgoszcz, Toruń, Częstochowę, Zakopane. Rodzina podróżowała samochodem marki Simca, co wzbudzało żywe zainteresowanie mieszkańców odwiedzanych miast, widać to choćby na zdjęciach z Krakowa, gdzie tłum turystów, zamiast podziwiać Wawel, ogląda samochód.

W zbiorach Gdańskiej Galerii Fotografii jest wiele zdjęć ukazujących Gdańsk po 1945 roku, by wspomnieć chociażby te autorstwa Wiesława Gruszkowskiego, Zbigniewa Kosycarza, Henryka Radowicza, Stefana Kaczorowskiego, Juliana Opalskiego. Barwnych fotografii Gdańska po wojnie zachowało się jednak niewiele, nie tylko w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, ale także innych instytucji. Ujrzenie tych samych widoków: ruin kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła, ażurowej konstrukcji Żurawia, rusztowań czy pustych miejsc po oknach w kamienicach przy Długim Targu w kolorze – to jak zobaczyć Gdańsk po 1945 roku na nowo. Jeszcze bardziej emocjonalnie odbiorą te fotografie gdańszczanie, dla których zniszczone ulice, kamienice, wieże kościołów bez dachów są czymś więcej niż materialnym świadectwem wojny, a rusztowania, ślady odbudowy i odradzające się miasto – czymś więcej niż powrotem do normalności i szukaniem własnych dróg do nowoczesności.

Barwa w fotografii nie tylko dostarcza pełnej informacji o fotografowanym przedmiocie (na przykład kolor fasad kamienic, bruku, cegieł kościoła), ale także wprowadza do obrazu nastrój. Dodaje

realności, materialności i zakotwicza we współczesnym świecie. Dodatkowo – co dość istotne, biorąc pod uwagę tematykę i okres, w którym fotografował Grisard – kolor daje nadzieję i odzwierciedla entuzjazm mieszkańców oraz przyjezdnych, którzy pragnęli jak najszybciej odbudować Gdańsk i inne polskie miasta.

Po ponad sześćdziesięciu latach kolor na slajdach Grisarda wciąż zachwyca. Wszystkie zdjęcia zostały wykonane na materiałach firmy Kodak, jednych z najlepszych diapozytywów barwnych kiedykolwiek produkowanych. Barwne filmy fotograficzne, a tym bardziej diapozytywy, to w połowie XX wieku w Polsce prawdziwa rzadkość i nawet jeżeli ktoś miał do nich dostęp, były to najczęściej materiały słabej jakości (po latach płowiały, wybarwiały się). Natomiast zdjęcia Grisarda do dziś zachowały intensywność i rzetelność w odtworzeniu kolorów. Ich unikalność wynika również z techniki[5]. Diapozytyw to obraz pozytywowy na przezroczystym materiale, który uzyskuje się bezpośrednio na błonie fotograficznej lub szklanej płycie. Do oglądania diapozytywów niezbędne jest źródło

5 Poza barwnymi diapozytywami Marcela Grisarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku znajdują się czarno-białe szklane autorstwa Jana Bułhaka.

Zakopane. The family travelled by car – a Simca, which attracted keen attention in the places they visited, as can be seen for example in photos from Krakow, where instead of admiring Wawel, a crowd of tourists is looking at the car.

The collections of the Gdańsk Gallery of Photography include many photos depicting Gdańsk after 1945, to mention just the ones taken by Wiesław Gruszkowski, Zbigniew Kosycarz, Henryk Radowicz, Stefan Kaczorowski, and Julian Opalski. However, very few colour photographs of the city after the war have managed to survive – not only in the collections of the National Museum in Gdańsk, but also other institutions. To be able to see the same views: the ruins of Saint Peter and Paul's Church, the openwork structure of the Crane, scaffoldings or empty spaces after the windows in the historical houses at the Long Market in colour – is like seeing the post-1945 Gdańsk anew. These photographs will spark even more emotions in the citizens of Gdańsk, to whom the damaged streets, historical houses, and church towers without roofs are more than just a material testimony of war, while the scaffoldings, traces of rebuilding and the city coming back to life – something more than a return to normality and a search for new pathways to contemporality.

Colour in photography not only provides full information on the photographed object (such as house facades, paving or church bricks), but also introduces the element of mood to the image. Its adds realness,

materiality and anchors the image in the contemporary world. Additionally – which is of significance, taking into account the themes and the period during which Grisard took his photographs – colour also gives hope and reflects the enthusiasm of the inhabitants and newcomers to the city who wanted to rebuild Gdańsk and other Polish towns and cities as soon as possible.

After more than sixty years, the colour in Grisard's photographs is still admirable. All the pictures were taken on Kodak materials – some of the best colour diapositives ever produced. Colour photographic films, and all the more the diapositives, were a real rarity in Poland in the mid-20th century and even if someone had access to them, they were mostly of poor quality (over time, the colours faded, losing their intensity). In contrast, Grisard's photographs have maintained their intensity and reliability in the replication of their colours until today. Their uniqueness also results from the technique used to produce them.[5] Diapositives are positive images on transparent materials, obtained directly on photographic film or glass plates. To view them, a source of penetrating light is required. Special viewers or slide projectors, which project an enlarged image onto the wall or a special screen, are used for the purpose. Because of the specific condi-

5 Apart from colour slides by Marcel Grisard, the collections of the National Museum in Gdańsk include black-and-white glass ones by Jan Bułhak.

światła przechodzącego. Do tego celu wykorzystuje się specjalne podświetlarki lub rzutniki przeźroczy (nazywane również diaskopami), które wyświetlają powiększony obraz na ścianę lub specjalny ekran. Specyficzne warunki oglądania diapozytywów: w ciemnym pokoju, przy użyciu rzutnika, który pokazywał kolejne obrazy automatycznie lub ręcznie, sprawiały, że za każdym razem pokaz slajdów stanowił mały spektakl, pozwalał na celebrację wspólnych chwil. Bardziej przypominał pokaz filmowy niż przeglądanie tradycyjnych albumów fotograficznych.

Fotografie, które wykonywał Grisard, nie są neutralnym fotoreportażem, lecz subiektywnym punktem widzenia osoby z Zachodu na odradzającą się po wojnie Polskę. To spojrzenie pełne ciekawości kogoś, dla kogo wszystko jest nowe, inne i ekscytujące. Warto podkreślić, że Marcel Grisard jako dyplomata nie tylko miał dostęp do najlepszej jakości materiałów oraz laboratoriów, które wywoływały slajdy, ale też mógł bez ograniczeń i obaw fotografować odradzające się miasto, budynki (na przykład konsulat, w którym mieszkał, przy alei Zwycięstwa 21 w Gdańsku) oraz sytuacje (jak defilady wojskowe). Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że jego fotografie tworzyć miały rodzinne archiwum, przeznaczone do prywatnego oglądania. Francuski konsul w momencie ich wykonywania nie mógł przypuszczać, że po sześćdziesięciu latach slajdy wrócą do Gdańska i staną się częścią

tions necessary to look at diapositives – in a dark room, with the help of a projector showing the subsequent images automatically or manually – each show was a small spectacle, and allowed a celebration of the moments spent together. It reminded of a film show rather than looking through traditional albums of photographs.

The photographs taken by Grisard are not a neutral photoreport, but a subjective point of view of a person from the West on Poland, which was in the process of reviving after the war. It is a curiosity-permeated glance of someone to whom everything is new, other and exciting. It is worth stressing that as a diplomat, Marcel Grisard not only had access to the best quality materials and laboratories, which developed the slides, but he could also, without any limitations or fears, photograph the reviving city, its buildings (such as the consulate in which he lived at 21 aleja Zwycięstwa in Gdańsk) and events (including military defilades). What is also significant is the fact that his photographs were to constitute a small family archive intended for private use only. While taking them, the French consul could not foresee that after sixty years the slides would return to Gdańsk and become a part of a museum collection. For this reason, the collection of colour diapositives is marked by their ease, frankness and lightness. While looking at the pictures from family picnics in Kashubia, walks with the dog down the beach or a visit to

muzealnej kolekcji. Z tego powodu zbiór barwnych diapozytywów charakteryzuje się swobodą, szczerością i lekkością. Oglądając zdjęcia z rodzinnych pikników na Kaszubach, spacerów z psem na plaży czy zwiedzania zamku w Malborku, dostrzega się bliskość i czułość łączącą operatora aparatu i osoby, które fotografuje. Żartobliwe i swobodne pozowanie, ale niekiedy również wyrazy twarzy i gesty ukazujące lekkie zniechęcenie i zmęczenie ciągłą obecnością aparatu fotograficznego. Wszystko to składa się na kalejdoskop rodzinnych sytuacji. Dzięki tej niezwykłej więzi i uważnej, tkliwej obserwacji udało się uchwycić ulotne momenty, które dziś zatrzymują odbiorców, gdy przykładowo oglądają portrety Françoise z siostrą Hélène Grisard nad jeziorem na Kaszubach lub Françoise z bukietem chabrów na łące. André Rouillé, historyk i teoretyk sztuki, ten rodzaj fotografii nazywa reportażem dialogicznym[6]. W tego typu reportażu występuje bliska i ścisła relacja z bohaterem zdjęć, który nie jest dla fotografa jedynie obiektem, a partnerem lub wręcz członkiem tego samego mikroświata. Ten rodzaj relacji umożliwia rozwinięcie dialogu i ekspresji, które rozpoczynają się przed i trwają jeszcze po wykonaniu zdjęcia. To, co charakterystyczne dla tej odmiany fotografii, to współuczestnictwo,

6 André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 209–216.

the castle in Malbork, we can notice the closeness and tenderness between the camera operator and the persons he photographed. There is humorous and unstudied posing, but at times also facial expressions and gestures showing a slight discouragement and tiredness with the constant presence of the camera. All this makes up a kaleidoscope of family situations. Owing to this unique bond and the careful, tender observation, the photographer managed to grasp the elusive moments, which today stop the viewers in their stride when they see for example portraits of Françoise with her sister Hélène Grisard by a Kashubian lake or Françoise with a bouquet of cornflowers on a meadow. André Rouillé, a historian and theoretician of art, calls this type of photography a dialogic reportage.[6] This sort of reportage typically involves a close and tight relation with the protagonist of the pictures, whom the photographer sees not just as an object, but as a partner or a member of the same microworld. This sort of relation enables the development of dialogue and expression, which begin before and last even after the picture is taken. This sort of photography is marked out by its participation, involvement, and the absence of distance. The photographer is not just a passive observer of the world, but they also often take part in the photographed scenes (Marcel

6 André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* [*Photographie: Entre document et art contemporain*], transl. by Oskar Hedemann, Universitas, Kraków 2007, pp. 209–216.

Widok z ulicy Toruńskiej na kościół św. św. Apostołów Piotra i Pawła, Gdańsk, 1956–1960

View of SS Peter and Paul's Church from Toruńska Street, Gdańsk, 1956–1960

Ruina kościoła zamkowego, skrzydło północne Zamku Wysokiego, Malbork, 1956–1960

Ruin of the castle church, the northern wing of the High Castle, Malbork, 1956–1960

Zniszczenia zamku krzyżackiego po wojnie, Malbork, ok. 1958

Damaged castle of the Teutonic Knights after the war, Malbork, 1958

Most obrotowy nad Kanałem Łuczańskim (Giżyckim), Giżycko, 1956–1960

Swing bridge over the Łuczański (Giżycki) Canal, Giżycko, 1956–1960

Kanał Łuczański (Giżycki), Giżycko, 1956–1960

Łuczański (Giżycki) Canal, Giżycko, 1956–1960

Żubry, Wolisko w Puszczy Boreckiej koło Giżycka (?), 1956–1960

European bison, Wolisko in the Borecka Forest near Giżycko (?), 1956–1960

Łosie w zagajniku, 1956–1960

Elks in a grove, 1956–1960