

BARBARA LEWICKA  
*Uniwersytet Śląski w Katowicach*

„NOCNI WŁÓCZĘDZY”, CZYLI „MIEJSKOŚĆ JAKO STYL ŻYCIA”  
MALARSTWO EDWARDA HOPPERA A KONCEPCJA LOUISA WIRTHA

„Janusz [Głowacki — B.L.] wiele razy wspominając Nowy Jork powtarzał, że to bardzo samotne miasto: «Jest tu straszny tłok [...] i chyba nigdzie na świecie nie ma tylu samotnych ludzi. Biednych i bogatych, kobiet i mężczyzn, którzy wieczorami zasiadają na stołkach w barach i czekają. Może właśnie z powodu tłoku samotność nowojorska jest taka bolesna» [...]”.

Iza Bartosz

Podjęmę tu próbę zestawienia koncepcji zawartej w eseju *Urbanism as a Way of Life* Louisa Wirtha (1938), socjologa, który reprezentuje szkołę chicagowską, z wizją amerykańskości utrwaloną na płótnach malarza Edwarda Hoppera. Na podstawie fragmentów pracy Wirtha i opisów dzieł Hoppera będę się starała wskazać paralele między socjologicznym opisem miejskiej rzeczywistości a obrazami (ich interpretacjami) artysty powszechnie określanego mianem ilustratora amerykańskiego stylu życia. Innymi słowy: będę poszukiwać związków między przejawami tego samego zjawiska, Wirth (1897–1952) i Hopper (1882–1967) uchwycili bowiem w swej twórczości analogiczny problem kosztów społecznych rozwoju wielkich miast w Stanach Zjednoczonych pierwszej połowy XX wieku.

Chcę podkreślić, że celem mojej pracy nie jest analiza ani dorobku szkoły chicagowskiej ani wielowątkowości artykułu Wirtha, nie planuję także przybliżyć założeń teorii sztuki czy dokonywać formalnego rozbioru dzieł Hoppera.

Zamierzam jedynie wskazać pewne zbieżne punkty naukowego i artystycznego obrazu miejskości. W pracy z 1938 roku Wirth uwypukla raczej negatywne strony życia w ogromnym mieście, zwraca uwagę, że główną, i być może jedyną, jego zaletą jest wygoda. Hopper wygodzie tej przygląda się raczej z dystansem, jednak jak twierdzą badacze jego twórczości: „Pod względem artystycznym wiele zawdzięcza miastu: oferuje mu ono światło odbijane przez dekoracje fasad ogromnych gmachów i dostrzegalne przez okna powszednie sceny. Tak wyłania się niezwykła, oryginalna wizja świata, głęboko poruszająca widza klimatem monotonii i alienacji” (Borghesi 2006, s. 50). Ten sam klimat rekonstruuje Wirth. Mimo że obaj mieszkali w dwóch różnych metropoliach — Hopper w Nowym Jorku (od ok. 1908 roku<sup>1</sup>), Wirth w Chicago (ok. 1915 roku)<sup>2</sup> — i przypuszczalnie nigdy się nie spotkali, ich wizje odspołecznionego miejskiego świata zaskakująco się uzupełniają.

#### AMERYKAŃSKA FILOZOFIA — NATURA KONTRA CYWILIZACJA

Niektórzy twierdzą, że Stany Zjednoczone to zaledwie kilka miast — pięć, być może osiem, nie więcej niż dziesięć — nic poza tym. Nowy Jork, Waszyngton, Boston, Chicago, Los Angeles, San Francisco i jeszcze parę innych ośrodków tworzy istotę amerykańskości. Zasięg oddziaływania społeczno-kulturowego tysięcy mniejszych i ogromnych miasteczek i metropolii zasadniczo pozostaje ograniczony, a ogrom kontynentu sprawia, że większość jego obszaru wciąż jest niezasiedlona. Pod koniec XIX wieku Henry Thoreau (2012, s. 71) odnotował, że znaczna część Ameryki to: „czysta natura... ogromna, posępna, nieludzka”. Podkreślał: „nie było tam [w centralnej i zachodniej części Stanów Zjednoczonych — przyp. B.L.] żadnego zbudowanego przez człowieka ogrodu... Nie było trawnika, nie było pastwiska, nie było pasieki, tartaku, pola uprawnego ani nieużytku. Była to po prostu świeża, naturalna powłoka Planety Ziemi... człowiek nie miał z nią nic wspólnego” (Thoreau 2012, s. 78). Przez ponad sto lat, które minęły od publikacji esejów Thoreau, zmieniło się mniej niż można by przypuszczać. Rozległa, niezamieszкана przestrzeń stanów środkowych i zachodnich pozostaje dzika i nieokiełznana. Gdziekolwiek tylko przecięta śladami cywilizacji, w najmniejszym stopniu nie budzi skojarzeń z obrazem rozwi-

---

<sup>1</sup> W latach 1908–1917 Hopper regularnie opuszczał Nowy Jork. Dopiero z początkiem lat dwudziestych stał się on miejscem jego stałego pobytu.

<sup>2</sup> Nowy Jork i Chicago w okresie działalności Hoppera i Wirtha łączyły wiele podobieństw: (1) obydwie rozwijały się prężnie i stawały się ogromnymi ośrodkami miejskimi o wysokiej gęstości zaludnienia oraz różnorodności grup je zamieszkujących (były to dwa największe miasta Stanów Zjednoczonych tamtego czasu), (2) w miastach tych funkcjonowały wyodrębnione obszary związane z pracą, czasem wolnym lub zamieszkiwaniem, (3) w każdym z nich rozwijała się klasa średnia, której przedstawiciele pracowali w biznesowych dystryktach wypełnionych coraz wyższymi biurami, (4) miasta te były ośrodkami życia kulturalnego i naukowego, (5) ich funkcjonowanie polegało na technicyzacji życia codziennego.

niętego technologicznie kraju. Czesław Miłosz (1980, s. 48) pisał: „Zapewne, ten kontynent oglądany z samolotu jest pustką, skórą przedpotopowego zwierza, płową, sinawą, żółtą, to znów porosłą sierścią lasów, nieraz przez godzinę brak tam w ogóle jakichkolwiek dowodów, że jest zamieszkały i gdzieś tam tylko gromadzą się pleśnie miast, w nocy promieniujące wielobarwnym światłem, plastry neonowego miodu gigantyczne w trój-megapolis: wschodu, zachodu i środka”.

Ogromny obszar nigdy niewydarłej naturze przestrzeni jest jednym z filarów amerykańskiej tożsamości. Mit heroicznej Natury (zob. Renner 2005) oparty na wizerunkach niezwyklej, ikonicznych wręcz krajobrazów — od zespołu wodospadów Niagara w stanie Nowy Jork po pasmo Sierra Nevada w Kalifornii — wyraża siłę nieskrępowanej wolności i potęgi Stanów Zjednoczonych. Amerykański sposób rozumienia rzeczywistości wywodzi się z relacji człowieka z Naturą poskramianą dzięki wytworom agresywnej Cywilizacji. To, że człowiek nie może, a w pewnym sensie nawet i nie zamierza Natury w pełni ujarzmić, okazuje się stałym elementem amerykańskiego przekazu kulturowego. Ślady widoczne są w nie tylko w filmie, choć tu o skojarzania najprościej (choćby *Easy Rider*, *Znikający punkt*, *Tańczący z wilkami*), ale przede wszystkim w realizmie literackim (np. *Grona gniewu* Johna Steinbecka) i malarskim, w tym w twórczości Edwarda Hoppera. Malarstwo tego urodzonego w Stanach Zjednoczonych artysty to esencja amerykańskiego sposobu myślenia o Naturze i Cywilizacji, a być może amerykańskości w ogóle. Choć on sam zdecydowanie większym sentymentem darzył Europę, a zwłaszcza Paryż, w którym u progu XX wieku uczył się sztuki malarskiej, to właśnie jego twórczość uznawana jest za wizualną reprezentację Stanów Zjednoczonych. W książce poświęconej analizie płaszczyzn oddziaływania dzieł tego malarza Filip Lipiński (2013, s. 205) pisze: „Dopiero płótna Hoppera odślaniały czy raczej [...] czyniły widzialnym nierozpoznane dotąd obrazy Ameryki”. Nie oznacza to, że inni artyści nie wpisywali się w nurt heroicznej Natury bądź agresywnej Cywilizacji. Być może nawet robili to lepiej niż Hopper, przez wielu uważany za bardzo słabego malarza (zob. Greenberg 1946; por. Lipiński 2013, s. 205). Jednak to jego twórczość w sposób zasadniczy wpłynęła na budowę wyobrażeń o amerykańskiej scenerii: „[...] nawet dziś [...] — ocenia krytyk Robert Hughes (1997, s. 422; cyt. za Lipiński 2013, s. 255) — widzenie Ameryki jest nimi [obrazami Hoppera — przyp. B.L.] zawsze przełamane. Może tak być nawet jeśli nigdy nie widziało się Hoppera, ponieważ jego obrazy tak silnie wpłynęły na kulturę popularną [...]”.

Mimo to oceny prac Hoppera bywają nieprzychylnie. Nie bez wpływu na to pozostaje wczesny etap twórczości artysty, datowany w przybliżeniu na lata 1900–1915/1917. Pierwsze płótna nie są ani zaskakujące, ani — tym bardziej — przełomowe. Łatwo dostrzec w nich ślady impresjonizmu, a tylko niektóre obrazy stanowią zapowiedź późniejszych dokonań artystycznych. Przełom nastąpił dopiero u progu lat dwudziestych XX wieku, kiedy ulubioną techniką

Hoppera stało się malarstwo olejne, a miejscem stałego pobytu — Nowy Jork. Od tego czasu koncentrował się w zasadzie na dwóch tematach — konflikcie człowieka z Naturą oraz z Cywilizacją. Tłem dla pierwszego była rozległa, dzika przestrzeń kontynentu, naznaczona już jednak piętnem cywilizacyjnego rozwoju: krajobrazy przecinane przez tory kolejowe (*Zachód słońca nad torami*, 1929), domy na skraju puszczy (*Wieczór na Cape Cod*, 1939), bastiony techniki pośrodku dziewiczej przestrzeni (*Stacja benzynowa*, 1940), wyludnione zabudowania (*Osamotnienie*, 1944). O obrazach Hoppera mówi się, że wyrażają nieuniknione pęknięcie między dwiema stronami tej samej rzeczywistości (zob. Renner 2005, s. 45). Człowiek poprzez zdobycze cywilizacyjne wdiera się w porządek Natury, która i tak, a może nawet tym bardziej, pozostaje niedostępna.

Ogrom przestrzeni, tak dobrze widoczny w szerokich panoramach Hoppera, wzmagą poczucie samotności, w amerykańskiej tradycji niekoniecznie utożsamianej z osamotnieniem. Pozostając w kręgu wpływu myśli humanistów: Henry’ego Thoreau, Ralph’a W. Emersona czy Hermana Melville’a, a także pionierów — zdobywców kontynentu (oraz legend z nimi związanych), artysta zdawał sobie sprawę, że obcowanie z niezdobytym, dzikim obszarem musi być dla człowieka wyzwaniem poznawczym. Jest bowiem w amerykańskiej przestrzeni coś, czego przybysz ze Starego Kontynentu nie potrafi w pełni pojąć, a co — jak wskazuje Tadeusz Sławek (1999, s. 15) — stanowi punkt wyjścia filozofii Stanów Zjednoczonych. To „coś” charakteryzował już pod koniec XIX wieku Frederick Jackson Turner. W artykule *O znaczeniu pogranicza w amerykańskiej historii* (2014) podkreślał, że amerykański charakter powstawał w wyniku doświadczenia ekspansji na zachód. „W tym pochodzie — pisał Turner (2014, s. 141) — zachodnie pogranicze stanowi zewnętrzną krawędź fali napływowej — obszar spotkania między dzikością a cywilizacją”. Po drugiej stronie leży tylko wolna, pusta, rozległa ziemia. To ona daje szansę doświadczenia rzeczywistej samotności umożliwiającej poznanie siebie. Samotność wszakże, w odróżnieniu od osamotnienia, nie łączy się z wyobcowaniem i bezsilnością. „Odróżnijmy osamotnienie i samotność jako dwa różne stany i postacie ludzkiego bytowania, chociaż są one bardzo często utożsamiane, a przejawy i skutki osamotnienia są bardzo często przypisywane — mylnie — samotności. Określając najogólniej różnicę między tymi dwoma stanami egzystencji ludzkiej, powiedziałbym — pisał Jan Szczepański (1978, s. 257) — że osamotnienie jest brakiem kontaktu z innymi ludźmi oraz sobą samym, samotność natomiast jest wyłącznym obcowaniem z sobą samym, jest koncentracją uwagi wyłącznie na sprawach swojego wewnętrznego świata”.

Zgodnie z amerykańską filozofią to właśnie odosobnienie w otoczeniu Natury pozwala poznać siebie, czerpać radość z własnego towarzystwa. W notatkach z eksperymentu samotnego życia w lesie w połowie XIX wieku Thoreau (2012, s. 47) pisał: „Uważam, że zdrowo jest być samemu przez większość czasu. Przebywanie w towarzystwie, nawet najlepszym, szybko staje się nużące i wyczerpujące. Uwielbiam być sam. Nigdy nie spotkałem przyjaciela,

który byłby równie przyjazny jak samotność. Jesteśmy zwykle bardziej samotni [właściwie „osamotnieni” — przyp. B.L.], kiedy wychodzimy między ludzi, niż kiedy zostajemy sami”. Dzika przestrzeń stała się dla Amerykanów polem refleksyjnej samotności. Jednak mogła nim być tylko tak długo, jak długo pozostawała wolna od wytworów Cywilizacji. Destrukcyjną siłę tej ostatniej widzimy we wszystkich wspomnianych wyżej obrazach Hoppera. Naznaczone przez człowieka królestwo Natury wzmagają nie tyle uczucie pogodnej samotności, ile przynębiające osamotnienie. Melancholijne prace sugerują, że drapieżny rozwój Cywilizacji skazuje na oderwanie od tego, co prawdziwe, a w rezultacie wyobcowanie w obrębie nie-naturalnej już przestrzeni.

Jednocześnie w obszarze całkowicie Naturze wydartym — w mieście będącym synonimem Cywilizacji — jednostka otoczona masą ludzi doznaje podobnego uczucia alienacji. W latach pięćdziesiątych XX wieku David Riesman (2012) dostrzegł, że ogromne ośrodki miejskie wypełnia tłum ludzi odosobnionych, żyjących szybko, anonimowo i bez powiązań z innymi. Ten właśnie wymiar rzeczywistości okazuje się drugim wielkim tematem twórczości Hoppera. Malarz uwypukla konflikt człowieka z osaczającą Cywilizacją, która jednocześnie stanowi tło dla wizji osamotnienia w wielkim mieście. „Najwyższy figiel demonów kontynentu, ich powolna zemsta: składały dar z Natury, uznawszy, że nie da się jej obronić, ale zamiast niej albo obok niej wyrastała ta cywilizacja, która jej uczestnikom przedstawia się jako Natura wyposażona we wszystkie niemal cechy tamtej. [...] Z tą różnicą, że tamta ofiarowywała się, kusiła gotowa się poddać. Przez góry można było przebić tunele, nawodnić suche równiny, założyć sady i winnice, gdzie przed tym pasły się bawoły i jelenie. Ta nowa zawarłszy w sobie tak wielką sumę energii i dokonań, że sprężyły się w niej ponad indywidualne moce, wtrąca każdego: mnie, ciebie, w bezsilność, w uchylanie się, w samotność<sup>3</sup> przy muzyce z płyt i ogniu na kominku” — pisał o Stanach Zjednoczonych Czesław Miłosz (1980, s. 48–49). Historyk sztuki Rolf G. Renner (2005, s. 45) podkreśla, że światy Natury i Cywilizacji są „dwoma półkami symetrycznej całości”, przy czym „[...] oba zestawy znaków [Natury i Cywilizacji — przyp. B.L.] razem wzięte często stanowią jeden zunifikowany system”. Skutkiem interakcji tych dwóch porządków zarówno w filozoficznej refleksji nad amerykańską rzeczywistością, jak i na płótnach Hoppera okazuje się dojmujące poczucie osamotnienia.

#### AMERYKAŃSKA SOCJOLOGIA — MIASTECZKO KONTRA MIASTO

Stany Zjednoczone, także w okresie powstawania dzieł Hoppera, to nie tylko ogromna, pusta przestrzeń i antagonistyczne względem niej ośrodki miej-

<sup>3</sup> Miłosz stosuje określenie „samotność”, jednak uznając rozróżnienie Szczepańskiego, należałoby mówić o osamotnieniu. W przywoływanych dalej fragmentach tekstów bywa, że pojęcia te są traktowane synonimicznie.

skie. Obok istniał osobny świat małych miejscowości i niewielkich społeczności ich mieszkańców. We wspomnieniach z podróży do Ameryki opisywał je już Alexis de Tocqueville w pierwszej połowie XIX wieku, a blisko sto lat po nim Thorstein Veblen zaznaczał: „Miasteczko jest jedną z wielkich, amerykańskich instytucji, zapewne największą, a to w tym sensie, że grało i gra nadal największą rolę w kształtowaniu ducha publicznego i ducha kultury amerykańskiej” (Veblen 1923, cyt. za: Szacki 2002, s. 594). W Stanach Zjednoczonych długo utrzymywała się wiara w społeczność lokalną zorganizowaną w niewielkim mieście lub na wsi. Jej naturalny charakter miał być oparty na funkcjonowaniu pierwotnych grup odniesienia, bezpośrednich, osobistych interakcjach, wszechstronnych osobowościach czy głębokiej integracji (zob. Wirth 1938). Stanowiła ona przeciwieństwo rzeczywistości społecznej wielkiego miasta. U źródła naukowego sposobu myślenia o małych, pozamiejskich światach leżała między innymi dziewiętnastowieczna teoria Ferdinanda Tönniesa, który twierdził: „Wielkie miasto jest nieumiarkowane wybujałą odmianą miejskiej formy zasady przestrzennej. Zarówno w sferze możliwości jak rzeczywistości forma ta kontrastuje jaskrawo z wiejską formą tej samej zasady, z osiedlem wiejskim, które z istoty, a poniekąd i z konieczności ograniczone jest w swoich możliwościach rozwoju” (Tönnies 1988, s. 330). To właśnie we wsiach i miasteczkach miały powstawać, jego zdaniem, wspólnoty zachowujące jedność, podtrzymujące zwyczaje, lojalne wobec swego miejsca.

Choć europejskie wyobrażenie o Stanach Zjednoczonych częściej wiąże się z wizją wielkomiejskiej utopii, tropy zbliżone do myśli Tönniesa obecne są w amerykańskiej kulturze XIX i XX wieku. „Dwudziestowieczny mit Ameryki tworzyło przede wszystkim kino hollywoodzkie. To ono dało nam [Europejczykom — przyp. B.L.] współczesną wizję kowboi, gangsterów, prywatnych detektywów i szczęśliwego rodzinnego życia w domku na przedmieściu” oraz „wymagowany Nowy Jork jako kwintesencję wielkomiejskości” (Giżycki 2012, s. 16). Tymczasem w Ameryce opowieść o spokojnym życiu prowincjonalnych miasteczek pojawia się nader często — zarówno w filmie (o czym europejscy widzowie często zapominają), jak i literaturze. Na przykład Truman Capote (2012, s. 21) pisze w roku 1946: „Tamtego lata, zanim po raz pierwszy ujrzałem Nowy Jork, a było to czternaście lat temu, przesiadywaliśmy w kuchni i rozmawialiśmy, a nasze głosy rozbrzmiewały przez cały leniwy dzień; tematem było głównie miasto, do którego miałem się udać. Wierzyła [kucharka w domu rodzinnym autora — przyp. B.L.], że nie ma tam drzew ani kwiatów i podobno wszyscy mieszkają pod ziemią, a jeśli nie pod ziemią to w chmurach. Co więcej nie ma tam «pożywnych wiktuałów», nie ma naszej smacznej fasoli, kettmii, słodkich ziemniaków, kiełbasek — takich, jakie mamy w domu”. W tej przerysowanej treści Capote wyraża zbiorowe wyobrażenie przeciwstawnych światów. Wcześniej na kartach powieści mit małomiasteczkowości budował chociażby William Faulkner (z wymyślonym przez niego ekstraktem Południa, czyli hrabstwem Yoknapatawpha). Życie niewielkich społeczności stało się te-

matem na tyle popularnym, że pod koniec lat trzydziestych badaczka literatury amerykańskiej Ima Honaker Herron przygotowała blisko pięciusetstronicowe opracowanie dotyczące wzorów życia na amerykańskiej prowincji. Pisała w nim: „[...] małe miasteczko od dawna interesowało wielu naszych najlepszych pisarzy, różnorodnie opisujących życie ich odizolowanych społeczności obecnych we wszystkich częściach kraju. Niewątpliwie portrety amerykańskiego miasteczka w literaturze reprezentują znacznie więcej niż tylko przemijanie lub sporadyczne bunt na wsi” (Herron 1939, s. 17). Twierdziła, że kreślony przez literatów obraz wioski i małych miasteczek nie jest, co prawda, zupełnie jednorodny, jednak jako całość leży u źródła amerykańskiego sposobu myślenia wyrażonego słowami prezydenta Woodrowa Willsona: „Historia narodu [amerykańskiego — przyp. B.L.] to tylko historia jego wsi” (Herron 1939, s. xiii–xv).

Zainteresowanie lokalizmem, wsią, a nade wszystko małym miasteczkiem nie zanikło w Stanach Zjednoczonych wraz z dynamiczną urbanizacją. Nie przestało też być atrakcyjne jako temat przekazu artystycznego i dyskursu naukowego. Świadczą o tym chociażby słynne antropologiczno-socjologiczne badania małżeństwa Lyndów w Middletown (1929 i 1936), Williama Lloyd'a Warnera w Yankee City (1940 i później) oraz wiele innych, mniejszych socjologicznych projektów, których celem była analiza praw i procesów rządzących niewielkimi społecznościami lokalnymi. Mimo ewidentnej słabości badaczy do obszarów mało zurbanizowanych przedmiotem amerykańskiej socjologii opisowej lat dwudziestych i trzydziestych stały się wreszcie miasta. Głównym ośrodkiem, w którym podejmowano problematykę miejską, stał się Uniwersytet w Chicago. Dokonania działającej tam szkoły socjologicznej były wielokrotnie opisywane<sup>4</sup>, nie będę więc podejmować tu kolejnej próby charakterystyki tej złożonej, niejednorodnej ideowo formacji. Zamiast tego przyjrzę się trzem wątkom występującym w dokonaniach jej członków, wybranym ze względu na temat tych rozważań. Zdaję sobie sprawę z wynikających z takiego podejścia uproszczeń, trudnych do wybaczenia w monografii, ale niełatwych do uniknięcia w krótkim tekście.

Po pierwsze, badacze ze szkoły chicagowskiej koncentrowali uwagę na procesach urbanizacyjnych i ich konsekwencjach społecznych, a nie na sposobach funkcjonowania małych zbiorowości, tak jak ich poprzednicy. Robert E. Park (1928, s. 890) pisał: „W tych wielkich miastach, w których uwidaczniają się wszelkie namietności i siły ludzkości, jesteśmy w stanie zbadać proces cywilizacji jak gdyby pod mikroskopem”. Nawet jeśli przyjąć, że ujęcie to nie było całkiem nowe, to bez wątplenia szybko rozwijające się amerykańskie metropolie zapewniały takiej perspektywie niespotykane wcześniej możliwości badawcze. Wykorzystując rozbudowany warsztat metody monograficznej socjologo-

---

<sup>4</sup> Zob. np. obszerny zbiór pod redakcją Jamesa F. Shorta *The Social Fabric of the Metropolis* (1971); w Polsce szeroko o szkole chicagowskiej pisze m. in. Krzysztof Czekał w monografii *Socjologia szkoły chicagowskiej i jej recepcja w Polsce* (2007).

wie z Chicago opisywali mechanizmy rządzące dużym miastem. Powstała na ten temat spora liczba prac, z których pewną część uznaje się dziś za pozycje klasyczne. Zalicza się do nich także późny, bo wydany w 1938 roku, artykuł Louisa Wirtha *Urbanism as Way of Life*, który niestety do dziś nie został przetłumaczony na język polski. Użyte w nim pojęcie urbanizmu<sup>5</sup> nadal znajduje zastosowanie do opisu pewnego typu sytuacji miejskich. Urodzony w Prusach Wirth przybył do Stanów Zjednoczonych jako nastolatek, po paru latach spędzonych w Nebrasce przeniósł się na studia do Chicago. Podjęta przez niego próba odtworzenia specyficznego sposobu życia w tym mieście (nieoparta zresztą na twardych danych empirycznych) jest eseistycznym zapisem spostrzeżeń badacza, stojącym w pewnej opozycji do ujęcia ekologicznego, nadreprezentowanego w tamtym czasie na Uniwersytecie Chicagowskim: „Jego praca — ocenia Ulf Hannerz (2006, s. 81) — jest dla większości jasnym, przekonującym wywodem, wystarczająco wyczerpującym, przy swej ograniczonej objętości dwudziestu pięciu stron, by znaleźć się w centrum reprezentowanego przez siebie sposobu myślenia”. Wirth opisał zatem Chicago swoich czasów, wyszedłszy od następującego stwierdzenia: „Dla celów socjologicznych miasto może być zdefiniowane jako wielkie, gęsto zaludnione, różnorodne i trwale zamieszkiwane osiedle jednostek społecznych” (Wirth 1938, s. 8), które wiodą życie w określony sposób zwany urbanizmem. Najistotniejsza w koncepcji Wirtha wydaje się nie tyle świadomość istnienia wspomnianych zmiennych — wielkości, gęstości, różnorodności i trwałości, ile raczej ich społeczne konsekwencje. Bohdan Jałowiecki i Marek S. Szczepański (2002, s. 24) ujmują je w cztery punkty: (1) „im większa jest liczebność ludzi, tym większa i bardziej prawdopodobna jest liczba zindywidualizowanych zachowań”; (2) „Indywidualizacja zachowań stanowi podstawę segregacji przestrzenno-społecznych jednostek wedle różnych cech”; (3) „Wzrastająca liczba mieszkańców uniemożliwia osobiste kontakty, eliminując w znacznym stopniu związki bezpośrednie na rzecz bezosobowych”; (4) „Im większa jest liczba ludzi biorących udział w interakcjach, tym łatwiej dostrzec utylitarny charakter stosunków społecznych i zmniejszającą się spontaniczność zachowań i działań”.

Po drugie, u źródeł szkoły chicagowskiej oprócz amerykańskiego pragmatyzmu społecznego, który nakazuje między innymi „[...] dążenie do maksymalnie obiektywnego opisu ludzkiego zachowania się, połączone jednak z przekonaniem, że sprawą podstawową jest dotarcie do sfery subiektywnych przeżyć uczestników interakcji społecznej” (Szacki 2002, s. 546), leży europejska myśl socjologiczna. Jak wskazuje Krzysztof Czekaj (2007, s. 45): „Szczególna rola przypada dziewiętnastowiecznej socjologii niemieckiej, której wpływ wyrażał się w co najmniej dwu aspektach: po pierwsze, edukacji amerykańskich socjologów, w tym późniejszej kadry Instytutu Socjologii i Antropolo-

<sup>5</sup> Wprowadzone przez Wirtha pojęcie „urbanizm” bywa w polskiej socjologii tłumaczone jako „miejskość”. Nawiązuję do tej tradycji.



gii Uniwersytetu w Chicago w uczelniach niemieckich; a po drugie, wpływie na formowanie wczesnych koncepcji teoretycznych socjologii chicagowskiej”. Wobec powyższego nie dziwi, że amerykańscy socjologowie opierali się na miejskich teoriach myślicieli europejskich: Émile’a Durkheima, Georga Simmela, Maksa Webera czy wspomnianego już Tönniesa. W eseju Wirtha poza bezpośrednimi odwołaniami do prac dwóch pierwszych autorów czytelnik odnajduje również ślady toennisowskiej koncepcji *Gemeinschaft* i *Gesellschaft*. Pojęciom tym odpowiadają niemal dokładnie „wiejskość” (*ruralism*), charakteryzująca się między innymi znaczącą rolą grup pierwotnych, bezpośrednich relacji, wysokim poziomem integracji i pewnego rodzaju naturalnością, oraz „miejskość” (*urbanism*) i typowa dla niej segmentacja ról, zdepersonalizowane relacje drugiego stopnia, izolacja czy oderwanie od społecznych korzeni. „Charakterystyczne jest to, że mieszkańcy miast spotykają się z innymi w bardzo cząstkowych rolach. Są oni w zaspokajaniu potrzeb życiowych uzależnieni od większej liczby ludzi niż mieszkańcy wsi, a w związku z tym powiązani z większą liczbą zorganizowanych grup ludzkich [...]. Generalnie rzecz biorąc [...] cechą miasta są raczej kontakty wtórne niż pierwotne. [...]. Rezerwa, obojętność i zblazowanie mieszkańców miast, widoczne w ich stosunkach z innymi ludźmi, można więc chyba uznać za narzędzia, z pomocą których uodporniają się oni na osobiste roszczenia i oczekiwania innych” (Wirth 1938, s. 12).

Po trzecie, co jest konsekwencją dwóch poprzednich uwag: „Amerykańska socjologia okresu międzywojennego — jak zaznacza Jerzy Szacki (2002, s. 598) — była podzwonnym dla «ducha Middletown», a zarazem dramatycznym niekiedy pytaniem, jaki los czeka te wartości, których tradycyjnym siedliskiem była dawna community. Socjologię tę cechowała fascynacja nowym wielkomiejskim i przemysłowym światem, połączona z nostalgią za ginącym światem społeczności lokalnej”. Postępujące procesy urbanizacyjne z jednej strony dały początek miejskiej pasji badawczej, z drugiej nie uchroniły socjologów z Chicago przed spoglądaniem na miejskość przez pryzmat idealizowanej małomiasteczkowości, czego źródła, powtórzę, leżą zarówno w europejskiej tradycji socjologicznej, jak i w amerykańskiej spuściźnie intelektualnej. Wirth (1940) twierdził: „Cywilizacja miejska jest bez wątpienia najlepszą cywilizacją, jaką wytworzył człowiek” oraz „Historia cywilizacji winna być pisana przez pryzmat historii miast”. Esej *Urbanism as a Way of Life* stał się jednak egzemplifikacją nostalgicznego, melancholijnego sposobu myślenia o rzeczywistości pozamiejskiej, Wirth nie postrzegał bowiem urbanizmu w perspektywie optymistycznego procesu rozwojowego, lecz raczej widział jego negatywne konsekwencje. Podobną diagnozę formułuje Wojciech Burszta (1997, s. 96): „Rozwój kultury ma swoją nieubłaganą logikę: jest nieustannym oddalaniem się od warunków różnie nazywanej i definiowanej wspólnoty ludzkiej, opierającej się na przynależności i bezpośrednim kontakcie, ku coraz większemu osamotnieniu jednostki w ramach rozrastających się do monstrualnych rozmiarów aglomeracji z wszystkimi

możliwymi tego osamotnienia konsekwencjami — społecznymi, kulturowymi, psychologicznymi, edukacyjnymi i moralnymi”.

## MIEJSKOŚĆ

W okresie międzywojennym w Stanach Zjednoczonych postawa wobec miasta była ugruntowana — obok entuzjastów modernizacji wciąż znaczącą grupę stanowili intelektualiści kontrmiejscy. Idealizacja dzięki Natury oraz względnie z nią spójnego świata prowincjonalnych miasteczek i wsi doprowadziła do wypracowania kategorii osamotnienia, czyniąc je jednym z istotnych pojęć opisu miejskości. Nawet jeśli nie było to pojęcie centralne, nie sposób nie dostrzec jego znaczenia w definiowaniu metropolii nowego kontynentu. Sceptyczne stanowiska filozoficzno-teoretyczne były kluczowe dla powstania nowojorskich obrazów Edwarda Hoppera i eseju *Urbanism as a Way of Life* Louisa Wirtha. W ich pracach skrapla się wizja wyobcowania w wielkim mieście. Choć osamotnienie nie jest ani jedynym tematem, ani jedyną płaszczyzną interpretacji ich twórczości, to odgrywa rolę tak ważną, że trudno byłoby umniejszać jego znaczenie.

W analizie twórczości Hoppera Lipiński (2013, s. 75) stwierdza, że estetyka malarza „[...] jest sposobem bycia w mieście i bycia wobec miasta, bez konieczności, by je odepchnąć, ale też bez poddawania się nowoczesnemu wirrowi”. Również esej Wirtha to opis sposobu bycia w i wobec miasta, którego badacz ostatecznie nie odrzuca ani nie skazuje na potępienie, ale raczej poddaje pesymistycznej analizie. Refleksje Hoppera i Wirtha zbiegają się w wizerunku bohatera płótna *Niedziela* (1926): „Człowiek na obrazie (reprezentujący porządek naturalny) wydaje się niewielki i nieistotny, jest czymś przypadkowym w tej miejskiej scenie. Człowiek ten nie spogląda na hałaśliwą uliczną scenę, raczej pogrążony jest we własnych myślach i wyłączony z królestwa Cywilizacji, ale nie ma też dostępu do świata Natury. Jego niewidzące spojrzenie łączy się niesamowicie z niewidzącym spojrzeniem pustych witryn sklepowych. Miasto robi wrażenie opustoszałego i martwego [...]” (Renner 2005, s. 24). To miasto okresu agresywnego kapitalizmu (być może sklep jest zamknięty z powodu problemów finansowych, a nie w związku z tytułową niedzielą); miasto doby industrializacji i urbanizacji (zabudowa wskazuje na osadzenie sceny w jednej z dzielnic Nowego Jorku). Autorka biografii Hoppera Gail Levin (1995, s. 12) określa ten zapoczątkowany u progu XX wieku okres historii Stanów Zjednoczonych mianem przełomowego. To czas odejścia od tradycyjnych, purytańskich zasad wiejskiego czy małomiasteczkowego życia na rzecz etapu miejskiego. Industrializacja i urbanizacja podkopały dawne wartości. Począwszy od końca XIX wieku zmieniało się podejście do otaczającej rzeczywistości i założeń wytyczających ścieżki życiowe. W eseju z 1938 roku Wirth podkreśla, że z punktu widzenia socjologii miasta: „Szczególnie ważne jest zwrócenie uwagi na niebezpieczeństwo pomylenia urbanizmu z industrializmem i współ-

czesnym kapitalizmem” (Wirth 1938, s. 7). I — dodajmy — z samą urbanizacją. Urbanizm (nie proces urbanizacji), pojęcie dla Wirtha kluczowe, jest konsekwencją industrializmu i kapitalizmu w amerykańskim wydaniu. To specyficzny styl życia charakterystyczny dla społeczności wielkiego miasta, który zdaniem Jamesa Fulchera i Johna Scotta (2003, s. 495): „ukształtował społeczeństwa znacznie bardziej niż inne wielkie procesy pokroju industrializacji czy kapitalizmu” i który znajduje odzwierciedlenie w miejskich praktykach i działaniach. Nawet jeśli wymykają się one klasycznemu opisowi socjologicznemu opartemu na twardych danych empirycznych. Eseiistycznej w formie pracy Wirtha zarzucano, że autor nie bazuje na liczbach, że raczej snuje domniemania, niż sprawdza twierdzenia. Urbanizmu jednak nie da się zrozumieć jedynie za pomocą statystyk dotyczących rozwoju miast. To raczej kwestia szczególnej kultury i świadomości, którą i Hopper, i Wirth dyskretnie odsłaniają.

Nie sposób w tym miejscu nie powrócić do tematu osamotnienia. Generowane przez praktyki codzienności nie jest ono wyborem, lecz elementem narzucanego stylu życia — urbanizmu. „Powierzchnowość, anonimowość i przejściowy charakter stosunków miejsko-społecznych czynią zrozumiałym wyrobienie i racjonalność ogólnie przypisywaną mieszkańcom miast. [...] Stanowią one zasadniczo stan anomii lub społecznej pustki [...] w społeczeństwie technologicznym” — diagnozuje Wirth (1938, s. 13). W tej sceptycznej wizji miasto, mimo wygod oferowanych mieszkańcom, w żadnym razie nie jest przestrzenią przyjazną. Cywilizacja szybkości, hałasu i światła odbiera możliwość pierwotnych form bytowania: „Nasilony, powszechny ruch dużej liczby osobników w zatłoczonym środowisku sprzyja tarciom i irytacji. Wynikające z osobistych frustracji napięcia nerwowe wzmagane są przez szybkie tempo i skomplikowaną technologię, która jest nieodłączną częścią życia w gęsto zaludnionych obszarach” (Wirth 1938, s. 16). Każdego dnia ludzie posługują się mnogością sprzętów pozornie przynajmniej ułatwiających wykonywanie codziennych czynności. Zaprogramowane maszyny przyspieszają parzenie kawy, wydawanie potraw, zakup biletów. „Rozwój miast we współczesnym świecie niewątpliwie nie jest niezależny od pojawienia się nowoczesnej technologii maszynowej, masowej produkcji i kapitalistycznego przedsiębiorstwa” (Wirth 1938, s. 7). Stechniczowane życie przenosi się do sterylnych przestrzeni konsumpcji, choćby samoobsługowych kawiarni i restauracji, a w odspołecznionym środowisku także ludzie przyjmują cechy automatów. *Automat* — taki dwuznaczny tytuł nosi zresztą jeden z najbardziej znanych obrazów Edwarda Hoppera — namalowany w 1927 roku portret samotnej kobiety pijącej kawę przy pustym stole w restauracji. *Automat* to zarazem nowoczesna maszyna i bohaterka — do pewnego stopnia zmysłowa, do pewnego zastygła w usztywnionej pozie, wyobcowana kobieta. Kompozycja obrazu wzmagą uczucie jej odosobnienia, atmosferę ciszy i zawieszenia. Za kobietą namalowana jest szyba, przez którą winniśmy dostrzec miasto, zamiast tego widzimy jedynie odbijające się światła z wnętrza baru. „Okno nie pozwala na żaden widok, podkreśla tylko geo-

metryczną regularność restauracji i sprawia, że kobieta wydaje się zamknięta w szklanym akwarium (Renner 2005, s. 66). Bohaterka jest wytworem miejskiej kultury technicyzacji — czerwona szminka, kawa z ekspresu, jasne lampy — to synteza wielkomiejskiego życia. Jego nieuniknioną, drugą stroną jest wyobcowanie doświadczane nie tylko podczas samotnego wyjścia, jak w *Automacie*, ale i w towarzystwie innych. „Dzieje się tak dlatego, że bliskość cielesna i ciasnota przestrzeni sprawiają, że mentalna odległość staje się jeszcze bardziej widoczna. Jest to oczywiście awers wolności — w pewnych okolicznościach, jednostka nie czuje się nigdzie tak samotna i zagubiona jak w tłumie metropolii” — pisze Simmel (1975, s. 532). Zupełnie jak na innym płótnie Hoppera — *Chop Soy* (1929), przedstawiającym dwie młode kobiety oraz parę w restauracyjnym wnętrzu. Postaci znowu przypominają raczej manekiny niż żywych ludzi spędzających czas w dzielnicy rozrywki. Sztwyne pozy, spojrzenia skierowane poza kadr obrazu, konotacje seksualne podkreślone kontrastową czerwoną barwą sprawiają, że: „Jest to kompozycja, w której motywy inercji, opuszczenia i uwodzenia przeplatają się” (Renner 2005, s. 71).

Hopper odczytuje podświadome emocje: lęk, niemożność zaangażowania się, poczucie czasowości relacji. Są one nieuniknione w świecie, w którym: „Powierzchnowość, anonimowość i przejściowy charakter stosunków miejsko-społecznych sprawiają, że zrozumiałe jest wyrafinowanie i racjonalność ogólnie przypisywana mieszkańcom miast. Nasi znajomi przejawiają tendencję do utrzymywania utylitarnych związków z nami w tym sensie, że rola, którą każdy z nich odgrywa w naszym życiu, w przeważającej mierze jest uważana za środek do osiągnięcia własnych celów, jednocześnie w związku z tym jednostka z jednej strony zyskuje pewien stopień emancypacji lub wolności [...]. Z drugiej strony traci spontaniczną autoekspresję, morale i poczucie uczestnictwa, które towarzyszy życiu w zintegrowanym społeczeństwie [...]” (Wirth 1938, s. 12–13). Zamieszkiwanie w mieście wymaga częstych, różnorodnych i sprofilowanych kontaktów, które mimo charakteru „twarzą w twarz” są — jak twierdzi Wirth (1938, s. 12) — „bezosobowe, powierzchowne, przejściowe i fragmentaryczne”. W konsekwencji rodzi się obojętność i wzajemny dystans. Nie wynika to ze złej woli, jest raczej nieuniknionym skutkiem ubocznym bytowania w wielkiej aglomeracji. Także u Hoppera: „Wrażenie oschłości, jakie wywierają bohaterowie dzieł, nie świadczy o niechęci porozumienia z innymi, lecz o ich wyobcowaniu” (Borghesi 2006, s. 126). Dodajmy — narzuconemu przez metropolię. Jej mieszkańcy w większości nie potrafią funkcjonować w bliskich, bezpośrednich relacjach wykraczających poza formalne minimum. Weźmy przykład pracowników biur. Według Wirtha: „Porządek życia w zwartym społeczeństwie utrzymywany jest dzięki przywiązaniu do przewidywalnych, zrutynizowanych działań. Mieszkańcy miasta żyją według zegara i świateł na skrzyżowaniu [...]” — spostrzega Hannerz (2006, s. 79). Również Hopper posługuje się zmienną zegara. Sytuuje ukazywane sceny w antagonistycznych porach: w dzień i w nocy, w dni powszednie i wolne od pracy.

Rytm dzieł wyznacza kalendarz, podobnie jak rytm życia pracujących mieszkańców miasta wyznacza upływ godzin i dni. Pracownicy spotykają się podczas regularnych zebrań, przeciągających się do późna narad, więź między nimi jest jednak ograniczona, bariery widoczne, a współdzielenie czasu wynika z konieczności raczej niż chęci. Pokazuje to Hopper w obrazie *Nocna konferencja* (1949). To jedna z niewielu prac, w których można dostrzec interakcję między postaciami. Troje ludzi rozmawia w biurowym pomieszczeniu. Ich twarze są pozbawione emocji. Komunikacja opiera się raczej na gestach niż słowach. Bohaterowie obrazu przypominają kukły. Mimo że jest to scena spotkania, uczestnicy wydają się odizolowani i obojętni (por. Borghesi 2006). Tak samo obojętni, mimo ewidentnie erotycznego charakteru obrazu, są kobieta i mężczyzna w *Biurze nocą* (1940). Ona przyciąga uwagę kuszącą pozą przy szafie z dokumentami, on przy biurku czyta dokument. „Napięcie seksualne jest wyrażone w sposób jednoznaczny i wyraźny” (Renner 2005, s. 53), relacja ma jednak charakter nietrwały i instrumentalny. Hannerz (2006, s. 78) zwraca uwagę, że — zdaniem Wirtha — mieszkańcy miast, poddani powtarzalnym sytuacjom społecznym, przemieszczający się między kolejnymi bezosobowymi kontaktami, „zaczynają akceptować niestabilność i niepewność jako coś normalnego [...]”. To właśnie widzimy w „biurowych” scenach Hoppera — jak pisze Lipiński (2013, s. 205): „[...] tematy, które maluje Hopper stanowią tło życia większości dorosłych Amerykanów. Brzydkie, obskurne i powszednie”. Wydaje się, że przede wszystkim jest to życie puste i wyobcowane, osadzone bowiem w zdehumanizowanym środowisku.

#### SPOJRZENIE PRZEZ OKNO

Zbieżności narracyjne Hoppera i Wirtha wywodzą się, jak można sądzić, z formy oraz sposobu ich myślenia o otaczającej przestrzeni. Obydwaj traktują swe miasta jak zamknięte światy. Historycy sztuki twierdzą: „[...] obrazy Hoppera zachowują pewien dystans, a nawet oderwanie” (Renner 2005, s. 86), badacze społeczni zaś zauważają: „[...] skłonność do widzenia miasta jako zawieszzonego w pustce będącą jednym ze skutków chicagowskiego doświadczenia Wirtha” (Hannerz 2006, s. 85). Sam Hopper określał swoją twórczość jako: „wspomnienia spojrzeń rzucane z ulicy do środka mieszkań [...], po prostu kawałki Nowego Jorku [...]” (zob. Renner 2005, s. 86). Kompozycja wielu jego obrazów to zresztą spojrzenia „przez okno”. „Patrząc Hopperem” dostrzegamy sceny miejskiego życia z perspektywy ulicy lub wyższych pięter, jakby z wagoników miejskiej kolejki, która w tamtym czasie systemem estakad spinała różne punkty Manhattanu. Dodajmy, że podobna kolejka od końca XIX wieku działa w chicagowskim *downtown*, współcześnie określanym zresztą od jej nazwy mianem The Loop. Nie tylko z tego powodu również „miejską opowieść” Wirtha należy traktować jako spojrzenie do wnętrza mieszkań i biur. Wojerystyczny sposób odtwarzania miejskości zbliża go do Hoppera, o którym zresztą mó-

wi się, że był najbardziej socjologicznym spośród amerykańskich malarzy (zob. Levin 1995, s. 105). Jakby na potwierdzenie tej tezy Peter L. Berger (2007, s. 7) stwierdza: „Socjolog [...] jest to osoba intensywnie, stale, bezczelnie zainteresowana poczynaniami ludzi. Można by to samo rzecz bardziej obcesowo. Moglibyśmy powiedzieć, że socjolog to człowiek, który [...] musi wbrew sobie wysłuchiwać plotek, który jest skłonny do zaglądania przez dziurki od klucza, czytania listów innych ludzi, otwierania zamkniętych sekretarzyków”. Niczego innego nie czyni Hopper malując *Okna nocą* (1928) czy *Pokój w Nowym Jorku* (1932). Jego obrazy to zachowane jak w fotograficznym kadrze spojrzenia do wnętrza mieszkań — podejrzany intymny świat. Widać na nich fronty budynków, otwarte okna, nie architektura jest jednak istotna, ale sceny za fasadą. W *Pokoju w Nowym Jorku* on i ona we wspólnym, niewielkim salonie, wzajemnie się nie zauważając, dzielą czas i miejsce. On w fotelu, zaczytany w gazecie, ona uderza w klawisze instrumentu. Są całkowicie oddaleni, jakby nieobecni. Widz podgląda codzienność ludzi nieznanych, a jakże podobnych do tysięcy innych mieszkańców wielkiego miasta. „Realnością rzeczy wydaje się być na tym płótnie dystans i samotność pary młodych ludzi w mieszczańskim, nowojorskim wnętrzu” — czytamy w opracowaniu dotyczącym obrazu (Borghesi 2006, s. 103). Wszakże: „Oczywisty kontrast między fizyczną bliskością a społecznym dystansem zwiększa dodatkowo rezerwę, prowadząc do osamotnienia, jeżeli jednostka nie potrafi znaleźć specyficznych miejsc społecznego zaczepienia” — analizując tekst Wirtha pisze Hannerz (2006, s. 79). Takich miejsc ani Nowy Jork, ani Chicago nie oferują zbyt wielu. Mimo to Wirth zdawał sobie sprawę, że nic nie zapowiada zachwiania procesu rozwoju metropolii, a tym bardziej — odrodzenia tradycyjnych wspólnot (zob. Wirth 1938, s. 5 i nast.).

Co ciekawe, związek Hoppera z głównym polem jego twórczej refleksji — Nowym Jorkiem — miał ambiwalentny charakter. Z jednej strony uznawał miasto za źródło nieskończonej inspiracji, z drugiej: „Po latach przyznał, że bardzo trudno było mu wrócić do Ameryki, która wydawała mu się szorstka i zwyczajna w porównaniu z Europą” (O’Doherty 1967, cyt. za Lipiński 2013, s. 72). Mimo wszystko jednak to Nowy Jork stał się głównym tematem jego twórczości. „Nieskomplikowane sceny w biurach, domach, kawiarniach, wnętrzach kin i przedziałach kolejowych są nie tylko poruszającym dokumentem codziennego życia Ameryki. Pokazują również prawdę o jego kondycji — o rozdźwięku między komunikacją a anonimowością, zbiorową wiarą w postęp a melancholijną samotnością” (Nowicka 2009, s. 14). Wspomnienia o Hopperze są spójne z atmosferą jego obrazów, mówią: „o jego samotności, prostocie pracowni, obawie przed czasem i przestrzenią, długich okresach milczenia przerywanego urywaniem myślnymi i refleksjami, a wreszcie niezaprzeczalnej inteligencji” (Borghesi 2006, s. 1236). Echa bytności Wirtha w Chicago mają zupełnie inny wydźwięk. Badacz szkoły chicagowskiej James Short Jr. (1971, s. xxix) przypomina, że jeden z dawnych kolegów Wirtha określił jego stosunek do miasta jako „całkiem entuzjastyczny”, prywatne związki zaś jako „dalekie od bezosobo-

wości, powierzchowności, przelotności i fragmentaryczności”. Za takie jednak uważał Wirth relacje wielkomiejskie, wielokrotnie powtarzał, że osamotnienie powstaje właśnie w mieście — jako nieunikniona konsekwencja jego rozwoju. Pełna ludzi metropolia paradoksalnie skazuje na „samotność przy muzyce z płyt i ogniu na kominku” (Miłosz 1980, s. 49). Chodzi tu o wyobcowanie będące, powtórzmy, nie wyborem, lecz przypisaną do urbanizmu koniecznością. Wielkie, tłumne miasto narzuca bowiem melancholijne osamotnienie, jednocześnie odbierając możliwość odczuwania refleksyjnej samotności. Alienacja jest konsekwencją typowej dla metropolii dezorganizacji, personalnego odizolowania, anonimowości, powierzchowności związków czy po prostu odejścia od tradycyjnych wartości, których realizacja poza małym miasteczkiem staje się, zdaniem chicagowskiego socjologa, niemożliwa.

W rezultacie charakter metropolii w rozumieniu Wirtha i Hoppera jest tak bezosobowy jak bezosobowe są relacje jej mieszkańców. Charakterystyczna dla miasta społeczna separacja „[...] nie oznacza, że mieszkańcy mają mniej znanych niż mieszkańcy wsi, właściwie może być zupełnie odwrotnie” — pisze Wirth (1938, s. 12) i sugeruje, że liczba potencjalnych kontaktów nie jest równoznaczna z zaangażowaniem uczestników interakcji. U źródeł leży spiętrzenie masy ludzi oznaczające wzrost poczucia anonimowości i obojętności — to na jednym biegunie; na drugim zaś postęp cywilizacyjny. Problemy te znajdują odzwierciedlenie w dziełach Hoppera obrazujących codzienne sceny z życia nowojorczyków. Artysta malował ludzi w ich naturalnym środowisku społecznym (zob. Renner 2005, s. 38), a więc w zwyczajnych sytuacjach klubów, kin, restauracji, hoteli itd. Na przykład o *Hotelu przy torach* (1952) Borghesi (2006, s. 112) pisze: „Jedno z najbardziej przygnębiających dzieł artysty ma za temat milczenie, panujące między dwojgiem starszych ludzi”. On i ona znajdują się w jednym pomieszczeniu — mężczyzna patrzy przez okno, kobieta siedząca w fotelu oddaje się lekturze. Padające na ich twarze promienie światła podkreślają pustkę, wzajemny brak zaangażowania, rozbieżność między oczekiwaniami partnerów (zob. Renner 2005, s. 36). Podobnie na obrazie *Hol hotelowy* (1943) w głębi lobby dostrzegamy parę starszych osób — kobieta spogląda na mężczyznę, on patrzy w dal, a na pierwszym planie inna kobieta, czyta książkę, zamknięta w swoim świecie, odcięta od publicznej przestrzeni holu. Tu także każda z osób, mimo że zanurzona w społeczne sytuacje, żyje własnym życiem. „Częsty bliski kontakt fizyczny, w połączeniu z dużym dystansem społecznym, podkreśla rezerwę pomiędzy nieprzywiązanymi do siebie osobami i [...] powoduje samotność” — pisze Wirth (1938, s. 16). To nic innego niż malowana przez Hoppera samotność pośród ludzi: w *Nowojorskim kinie* (1939), gdzie pogrążona w myślach bileterka odcina się od zajętej seansem publiczności; w przedziale pełnym ludzi *Chair Car* (1956), gdzie zimna, pesymistyczna tonacja barw podkreśla brak jakiegokolwiek interakcji między pasażerami. Podobnych ilustracji jest u Hoppera znacznie więcej. Malarz demaskuje izolację, apatię, smutek, uwypukla granice dzielące ludzi. „Wiele tematów Hoppera do-

tyka problemu izolacji wewnątrz miejskiego świata. Jego empatia wobec postaci pokazuje wrażliwość artysty. [...] W hopperowskim widzeniu miasta pojawiają się nieliczne postacie, które zamieszkują przecież gęsto zaludnioną, ogromną przestrzeń, tracąc przy tym indywidualne znacznie” (Levin 1995, s. 200). To te cechy miejskości znajdziemy u Wirtha, to one składają się na: „obraz reakcji i doświadczeń przeciętnego mieszkańca miasta, «człowieka z ulicy»” (Hannerz 2006, s. 86).

#### RAZEM–OSOBNO

Metropolia osacza mieszkańców nadmiarem bodźców pogłębiających poczucie wyobcowania. Simmel (1975, s. 514) spostrzega: „takie właśnie warunki psychologiczne stwarza wielkie miasto, takich bowiem wrażeń dostarcza każde przejście przez ulicę, obserwacja tempa i różnorodności życia gospodarczego, zawodowego i społecznego”. Dlatego — jego zdaniem — „mieszkaniec wielkiego miasta [...] musi wyrobić sobie pewien organ chroniący przed wyobcowaniem [...]”. Iluzoryczna ucieczka przed osamotnieniem skłania mieszkańców miasta do udziału w szybkim życiu, jednocześnie wzmagając separującą ich wzajemnie niepewność osobistą (zob. Wirth 1938, s. 21). Postęp technologiczny sprawia, że życie miejskie jest łatwiejsze niż życie w małym miasteczku i wydaje się bardziej atrakcyjne, gdyż przyciąga powierzchownym blichtrzem, rwącym, głośnym stylem. Jednak drugą stroną, niechcianą konsekwencją jest anomia miejskich stosunków: „Osobista dezorganizacja, załamanie psychiczne, samobójstwo, przestępczość, korupcja i nieporządek mogą być w tych okolicznościach bardziej rozpowszechnione w miastach niż w społeczności wiejskiej, co zostało potwierdzone na tyle, na ile dostępne są porównywalne wskaźniki” (Wirth 1938, s. 23). Oto efekty uboczne nieskrępowanego rozwoju, dominujące także w pracach amerykańskiego artysty: „Hopper był bowiem malarzem ukazującym rewers wszechobecnego amerykańskiego mitu o potędze, sukcesie, karierze. Pokazywał, że za triumfem nielicznych kryje się banalność życia milionów, którzy z pewnością nie przejdą drogi od pucybuta do milionera, ale zaczęli jak porządni mieszczanie (lub farmerzy) i tak też zakończą swój żywot. Nie ma tu dramatów czy namiętności, jest — rytuał” (Sarzyński 2010).

Rytuał miejskiego życia przyjmuje niekiedy formę osvajania samotności. Jan Szczepański (1978, s. 259) wnikliwie analizuje: „Ludzie boją się osamotnienia i samotności, którą z nim identyfikują. Boją się jej zwłaszcza ludzie współcześni, wychowani w cywilizacji technicznej, która ich świat zewnętrzny zabija hałasem motoryzacji, wrzawą tranzystorów, nieprzerwanymi programami telewizyjnymi, szumem stadionów, masowych rozrywek, organizowanej turystyki — byle nie pozwolić człowiekowi zostać samemu chociaż przez chwilę z sobą samym. Dlatego ten lęk przed zostaniem z sobą samym, chociaż przez chwilę bez rytmu muzyki, bez echa jakiegokolwiek wrzawy, jest charakterystyczną cechą współczesności. Cisza i milczenie wywołują natychmiastowe poczu-



cie pustki, nudy, niepokoju”. Co znamienne, Hoppera powszechnie nazywa się malarzem ciszy, jak dostrzegają znawcy jego twórczości: „Jeżeli już musiałbym doklejać malarstwu Hoppera jakiś jeden wyrazisty znak firmowy, to byłaby to raczej metafizyczna cisza” (Sarzyński 2010). „Rama melancholii kondensuje problem milczenia dzieła sztuki. Ikonografie związanych z nią samotności i alienacji (i samej melancholii) przede wszystkim zaś odnosi się do wizualnej specyfiki obrazów, które można określić jako ciche lub milczące” (Lipiński 2013, s. 74). Hopper operuje ciszą i bezruchem w konkretnym celu — wykorzystując efekty będące przeciwieństwem miejskiego stylu życia, pragnie wywołać uczucie pustki i wyobcowania. Nietrudno tę ciszę i bezruch wskazać. Na przykład na obrazie *Poranek w mieście* (1944) — naga, unieruchomiona pośrodku pokoju kobieta spogląda na rozpościerające się za oknem miasto (a może w kąt mieszkania?). Jest osamotniona, nic nie wskazuje, by kogoś oczekiwała (por. Renner 2005, s. 34). Wirth podkreśla, że ludzie w mieście są samowystarczalni, ich nieopłębione i krótkotrwałe relacje urywają się wraz z zakończeniem wspólnych działań, na przykład pracy, do czego metodycznie się przyzwyczajają. Bohaterka Hoppera stoi więc sama. W ponurym wnętrzu, bez nadziei. „Większość kobiet Hoppera sprawia wrażenie bezbronych i samotnych. Jednak poczucie godności każe im nie szukać opieki” (Borghesi 2006, s. 97). Na dalszym planie obrazu słońce podkreśla architekturę otaczających budynków, jednak pomieszczenie na pierwszym planie „wypełnia mrok, znamionujący ciszę i samotność godzin porannych” (Borghesi 2006, s. 97). Ta sama cisza spowija jeden z ostatnich obrazów artysty — *Nowojorskie biuro* (1962). Znowu widzimy grę światła i cieni, płaskie, geometryczne formy budynków. Postacie zastygają w miejscu, jak na obrazach Jana Vermeera. Scena jest współczesna, architektura budynku, lampy i telefon znamionują postęp cywilizacyjny, kompozycja podkreśla na wpół martwą pustkę. Z niej wyłania się kobieta — świadoma swej roli, samodzielna. Jak wiele innych bohaterek obrazów Hoppera to nie sprawująca tradycyjne obowiązki pani domu, ale kobieta podejmująca pracę w mieście. Jej emancypacji sprzyja rozwój metropolii. Istnienie miasta, zdaniem Wirtha, oznacza bowiem między innymi przekazanie tradycyjnych obowiązków rodziny poza obszar domu, na rzecz wyspecjalizowanych instytucji — szkół, szpitali, domów opieki. Skutkiem są głębokie przemiany wewnątrz rodziny, która traci najbardziej charakterystyczne historycznie funkcje. „W miastach matki są częściej zatrudniane [...] zawieranie związków małżeńskich jest odroczone, a odsetek osób samotnych i niezamężnych jest większy. Częściej niż w małych miasteczkach czy wsiach rodziny są mniejsze i bezdzietne. Rodzina jako jednostka jest wyemancypowana [...], a poszczególni jej członkowie dążą do realizacji rozbieżnych interesów w życiu zawodowym, religijnym i politycznym, w rekreacji i edukacji” (Wirth 1938, s. 21).

Wyłania się więc nowy porządek społeczny, który staje się tematem refleksji badaczy i artystów. Hopper nie jest ani jedynym, ani pierwszym malarzem tej miejskiej rzeczywistości. Jego poprzednikami byli członkowie założo-

nej w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku Grupy Ośmiu, którzy wprowadzili innowacyjny realizm artystyczny. „Przedstawiane przez nich miasto jest ciemne i chaotyczne, często ukazywane z niecodziennego lub nieoczekiwanego punktu. Sceny życia miejskiego pełne są postaci, które prasa określa mianem «ciężkich» czy «trudnych», kobiet złej reputacji, ulicznych wykołajeńców [...]. Grupa portretowała także fragmenty środowiska miejskiego, od barów do wodewilowych teatrów wcześniej pomijanych w sztuce” (Wierich 2008). Znamcy sztuki Hoppera twierdzą jednak, że to on jak nikt inny „[...] namiętnie, choć niemal niewzruszenie badał nowe obrazy świata wielkomiejskiego i przemysłowego” (Borghesi 2006, s. 50), koncentrując się przy tym na życiu zwykłych ludzi. Będąc świadkiem zjawisk nazwanych przez Wirtha urbanizmem, Hopper nie mógł pominąć tematu kobiet. Portretuje je w różnych, także miejskich sytuacjach — zawodowych i prywatnych — w czasie pracy i czasie wolnym. Wiele jego bohaterów to silne osobowości, samodzielnie mierzące się z konsekwencjami miejskiego świata. Kobiety u Hoppera zwykle bywają osamotnione, jednak nigdy histeryczne. Chłodne, zdystansowane, pełne godności, często jakby nie uczestniczą w otaczających je wydarzeniach. W *Przedziale C, wagon 193* (1938) „czytająca kobieta znajduje się w symbolicznym odosobnieniu, jest zamknięta w swoim własnym świecie” (Renner 2005, s. 45). Obraz jest współczesny, scena uwieczniona w 1938 roku, czyli w czasie zbieżnym z publikacją eseju Wirtha, łącząc wiele cech malarstwa Hoppera — niezależność, wyemancypowanie, kosmopolityzm bohaterki przenika się z wyobcowaniem i osamotnieniem. To suma cech mieszkańców miasta — i kobiet, i mężczyzn, którzy — jak twierdził Simmel (1975, s. 515) — są „ludźmi liczącymi”, a równocześnie zblazowanymi (z nadmiaru bodźców, na które obojętnieją) i zachowującymi rezerwę kosmopolitami. Refleksy tej diagnozy dostrzegamy i w eseju Wirtha, i w malarstwie Hoppera. Zmanierowany dystans dzieli między innymi postaci kompozycji *Słońce w kawiarni* (1958), gdzie: „Kobieta obojętna na to, co dzieje się wokół niej, i mężczyzna tempo patrzący poprzez nią w okno, sprawiają wrażenie, jakby nie brali udziału w tej samej scenie” (Renner 2005, s. 80). Urbanizm narzuca granice między ludźmi. Mimo pozornych związków mieszkańcy miast żyją w społecznej izolacji: „Charakterystyczne jest, że [...] spotykają się ze sobą w ściśle sfunkcjonalizowanych rolach. Są z pewnością uzależnieni od większej liczby ludzi, jeśli chodzi o zaspokajanie potrzeb życiowych, niż ludzie z obszarów wiejskich, a zatem są związani z większą liczbą formalnych grup, ale są za to mniej związani z konkretnymi osobami [...], co w gruncie rzeczy oznacza, że dla miasta charakterystyczne są raczej wtórne niż pierwotne kontakty” (Wirth 1938, s. 23).

Wtórne, bezosobowe kontakty, sfunkcjonalizowane role, depersonalizację relacji odzwierciedla najbardziej znany obraz Hoppera *Nighthawks* (*Nocni włóczędzy*, 1942)<sup>6</sup>. Został poddany dziesiątkom analiz jako symbol amerykańskie-

<sup>6</sup> Obraz w polskiej literaturze występuje pod różnymi tytułami, między innymi: *Nocni włóczędzy*, *Ćmy barowe*, *Jastrzębie nocy*.

go malarstwa pierwszej połowy XX wieku<sup>7</sup>. W ikonicznym dziele Hopper portretuje cztery osoby: parę, samotnego klienta i barmana; późną nocą w nowojorskim bistro. Na ten fotograficzny kadr patrzymy z zewnątrz, przez szeroką witrynę. Para jeśli nie jest zupełnie przypadkowa, to tymczasowa; odwrócony tyłem do widza mężczyzna — wyobcowany; barman rutynowo wykonuje obowiązki. Obraz został uznany za synonim „samotności w wielkim mieście” (Renner 2005, s. 77). Lipiński (2013, s. 441) za Gordonem Theisem pisze, że „[...] przyczyny fascynacji dziełem Hoppera upatruje się w tzw. doświadczeniu amerykańskim. [...] przedstawia ono rewers optymistycznego i pełnego wigoru amerykańskiego snu: «ciemną stronę amerykańskiego psyche»” i nieco dalej za Hubertem Beckiem (1988), że ukazujący ambiwalentną przestrzeń miejską obraz jest: „[...] refleksją nad społecznymi i egzystencjalnymi uwarunkowaniami nowoczesności. Miasto to tajemniczy obszar cięć i podziałów, fragmentacji przestrzeni i relacji międzyludzkich [...]” (Lipiński 2013, s. 444–445). Charakter miejskiego sposobu życia — liczebność populacji, jej wysokie zagęszczenie i różnorodność sprawiają, że stałe zaangażowanie jednostek we wzajemne kontakty jest niemal niemożliwe. Ludzie spotykają się na przecięciu szlaków komunikacyjnych, w biurach, restauracjach, hotelach. Tworząc doraźne zbiorowości, których trwałość zależy od korzyści płynących z ich podtrzymywania, o czym wiele lat później pisać będą krytycy (po)nowoczesności, Zygmunt Bauman czy Anthony Giddens. Zgodnie z koncepcją Wirtha przyjąć należy, że wzajemna rezerwa, zblazowanie, egoizm w dużym stopniu są naturalnymi konsekwencjami urbanizmu. Miejscem ucieczki, pozornego schronienia, poczucia iluzorycznej przynależności natomiast stają się punkty krótkotrwałych, przelotnych spotkań, jak bar szybkiej obsługi z płótna Hoppera.

## NA ZAKOŃCZENIE

Wielu specjalistów twierdziło, że malarstwo Edwarda Hoppera nie wniosło wiele do sztuki. Stosowanie przez Louisa Wirtha i innych socjologów z Chicago niestandardyzowanych procedur badawczych także doczekało się głębokiej krytyki. Objęła ona studium Wirtha, któremu zarzucano przede wszystkim to, że zawężając obserwację wyłącznie do Chicago, stworzył koncepcję urbanizmu adekwatną wyłącznie do przestrzeni tego miasta. Ulf Hennerz (2006, s. 91–92) przywołuje przykłady stanowisk krytycznych: Francisco Benneta, który twierdzi ironicznie, że Chicago: „[...] w badaniach nad miastem zajmowało miejsce porównywalne z tym, jakie mieszczańska rodzina wiedeńska zajmowała w badaniach Freuda”, i Polocka, który ocenia, że w sensie antropologicznym publi-

---

<sup>7</sup> Zainteresowanych odsyłam do świetnego omówienia Filipa Lipińskiego: „Zbliżenie — *Jastrzębie nocy* i kultura popularna. Między rozproszeniem a pragnieniem”, zawartego w jego książce *Hopper wirtualny* (2013, s. 429–480).

kacja Wirtha jest warta tyle, ile praca na temat stratyfikacji społecznej wzorowana na modelu badań Warnera w Yankee City dla analizy warunków indyjskich. Liczni krytycy Wirtha sądzą więc, że jego rozważania są w nieuprawniony sposób generalizujące, zamknięte na opis świata innego niż chicagowski, a w najlepszym razie zachodni, wreszcie nie zostały poparte odpowiednim zapleczem empirycznym.

Teorię Wirtha i malarstwo Hoppera należy jednak uznawać za manifestację amerykańskiego, miejskiego sposobu życia. „Dla większości Europejczyków sztuka Edwarda Hoppera potwierdza ich stereotypowy obraz Ameryki. [...] nie chodzi tu ani o styl, ani o podejście malarza do tematu. Chodzi o sam temat jego obrazów, który jest na wskroś amerykański” (Renner 2005, s. 7). To samo wrażenie towarzyszy lekturze *Urbanism as a Way of Life* — to kwintesencja miejskości Stanów Zjednoczonych pierwszej połowy XX wieku. Piotr Sarzyński (2010) zwraca uwagę, że Hopper: „Wielkiego wpływu na sztukę XX w. nie wywarł. [...] Natomiast nie da się ukryć, że miał rzeczywiście duży wpływ na tzw. masową wyobraźnię. Głównie zresztą w USA, gdzie jego malarstwo trafiało na szczególnie podatny grunt mentalny”. Esej Wirtha po osiemdziesięciu latach od publikacji wciąż jest przedmiotem żywych dyskusji. Choć autorowi zarzuca się brak obiektywizmu, uproszczenia, powtarzalność, jego koncepcja urbanizmu, z pewnymi zastrzeżeniami, pozostaje aktualna (dla zaskakująco wielu). W 1946 roku o Hopperze napisano: „Nie jest malarzem w pełni tego słowa znaczeniu, jego środki są wtórne [...], skąpe i bezosobowe. Ale podstawowy zmysł kompozycji wystarcza, by przekazać wgląd w obecną naturę amerykańskiego życia, dla którego nie ma odpowiednika w literaturze, choć wgląd ów jest literacki” (Greenberg 1946, s. 118). Zostawmy bez komentarza sugestię, że literatura amerykańska nie dostarcza opisu natury amerykańskiego życia, dostarcza go bowiem tym razem opis socjologiczny.

## BIBLIOGRAFIA

- Bartosz Iza, 2018, *Świat bez głowy*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa.
- Beck Hubert, 1988, *Der Melancholische Blick. Die Großstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Berger Peter L., 2007, *Zaproszenie do socjologii*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa.
- Borghesi Silvia, 2006, *Hopper*, tłum. Dorota Łąkowska, Rzeczpospolita-HPS, Warszawa.
- Burszta Wojciech, 1997, *Miasto i wieś — opozycja mitycznych nostalgii*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta — czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Capote Truman, 2012, *Portrety i obserwacje. Eseje*, tłum. Rafał Lisowski, Albatros, Warszawa.
- Czekaj Krzysztof, 2007, *Socjologia szkoły chicagowskiej i jej recepcja w Polsce*, Górnośląska Wyższa Szkoła Handlowa, Katowice.
- Faulkner William, 1964, *Zaścianek*, tłum. Kalina Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa.
- Faulkner William, 1966, *Miasto*, tłum. Maria Skibniewska, Czytelnik, Warszawa.
- Fulcher James, Scott John, 2003, *Sociology*, Oxford University Press, Oxford–New York.

- Gieżycki Marcin, 2006, *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Greenberg Clement, 1946, *Review of the Whitney Annual*, „The Nation”, 28 grudnia.
- Hannerz Ulf, 2006, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Herron Ima Honaker, 1939, *The Small Town in American Literature*, Duke University Press, Durham, NC.
- Hughes Robert, 1997, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Knopf, New York.
- Jałowicki Bohdan, Szczepański Marek S., 2002, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Levin Gail, 1995, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Rizzoli International Publications, New York.
- Lipiński Filip, 2013, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Miłosz Czesław, 1980, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Głos, Warszawa.
- Nowicka Justyna, 2009, *Niepokojąca samotność w amerykańskim mieście*, „Rzeczpospolita”, 12 stycznia.
- O’Doherty Brian, 1967, *Object and Idea: An Art Critic’s Journal*, Simon and Schuster, New York.
- Park Robert E., 1928, *Human Migration and the Marginal Man*, „The American Journal of Sociology”, t 33 (6), s. 881–893.
- Renner Rolf G., 2005, *Edward Hopper. Przetwarzanie rzeczywistości*, tłum. Edyta Tomczyk, Taschen, Kolonia.
- Riesman David, 2012, *Samotny tłum*, tłum. Jan Strzelecki, Vis-a-vis Etiuda, Kraków.
- Sarzyński Piotr, 2010, *Malarz ciszy*, „Polityka”, nr 15.
- Short James F. (red.), 1971, *The Social Fabric of the Metropolis*, Chicago University Press, Chicago.
- Simmel Georg, 1975, *Socjologia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Sławek Tadeusz, 1999, *Ameryka: starszy, dziksz obraz*, „Tygodnik Powszechny”, nr 11.
- Steinbeck John, 2012, *Grona Gniewu*, tłum. Alfred Liebfeld, Prószyński Media, Warszawa.
- Szacki Jerzy, 2002, *Historia myśli socjologicznej. Wydanie nowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Szczepański Jan, 1978, *Sprawy i ludzie*, Czytelnik, Warszawa.
- Theisen Gordon, 2006, *Staying Up Much Too Late: Edward Hopper’s ‘Nighthawks’ and the Dark Side of American Psyche*, Thomas Dunne Books, New York.
- Thoreau Henry D., 2012, *Walden, czyli życie w lesie*, tłum. Halina Ciepilińska, Rebis, Poznań.
- Tocqueville Alexis de, 1960, *Journey to America*, Yale University Press, New Haven.
- Tocqueville Alexis de, 2005, *O demokracji w Ameryce*, tłum. Barbara Janicka, Marcin Król, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Tönnies Ferdinand, 1988, *Wspólnota i stowarzyszenie*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Turner Frederick J., 2014, *O znaczeniu pogranicza w amerykańskiej historii*, tłum. Bartosz Czepil, „Pogranicze. Polish Borderland Studies”, nr 2.
- Veblen Thorstein, 1923, *Absentee Ownership and Business Enterprise in Recent Times: The Case of America*; B. W. Huesbsch, New York.
- Wierich Jochen, 2008, Exhibition „Painters of American Life: The Eight”, Telfair Museum of Art (<http://www.tfaoi.com/aa/8aa/8aa213.htm>).
- Wirth Louis, 1938, *Urbanism as a Way of Life*, „The American Journal of Sociology”, t. 44(1), s. 1–24.
- Wirth Louis, 1940, *The Urban Sociology and Civilization*, w: Wirth Louis (red.), *Eleven Twenty Six: A Decade of Social Science Research*, University of Chicago Press, Chicago.

“NIGHTHAWKS,” OR “URBANISM AS A WAY OF LIFE”:  
EDWARD HOPPER’S PAINTING AND LOUIS WIRTH’S IDEA

Barbara Lewicka  
(University of Silesia in Katowice)

Summary

The author juxtaposes the ideas contained in the classic essay “Urbanism as a Way of Life” (1938) by the Chicago sociologist Louis Wirth with the Americanism of the New York painter Edward Hopper (active approximately 1900–1967). She seeks parallels between the sociological description of urban conditions and the paintings of an artist who was called the illustrator of the American lifestyle. At the beginning, she discusses American spatial philosophy and the premises of urban researchers connected with the Chicago School. Then she compares a portion of Wirth’s essay and Hopper’s work in terms of their portrayal of the metropolitan lifestyle. She describes the sociologist’s and artist’s pessimistic visions of urbanism, in which urbanization produces the depersonalization of interpersonal relations, isolation, anomie, and the consequent loneliness of individuals.

Key words / słowa kluczowe

sociology of art / socjologia sztuki, sociology of culture / socjologia kultury, American art / malarstwo amerykańskie, sociology of the city / socjologia miasta, urban studies / studia miejskie, Chicago School / szkoła chicagowska