

Barbara Lewicka: Edward Hopper jako socjolog

Tworząc doraźne zbiorowości, których trwałość zależy od korzyści płynących z ich podtrzymywania, mieszkańcy metropolii w przeważającej mierze osiągają indywidualne cele przy rosnącej emocjonalnej obojętności. Spotykają się na przecięciu szlaków komunikacyjnych, w biurach, restauracjach, hotelach, które dają poczucie iluzorycznej przynależności, są jednak tylko punktami krótkotrwałych, przelotnych spotkań. Niczym bar szybkiej obsługi z płótna Hoppera – pisze dr Barbara Lewicka w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Edward Hopper. Samotność w nowoczesności”.

Socjologia zrodziła się w pierwszej połowie wieku XIX. Za jej ojca uważa się francuskiego filozofa Augusta Comte’a, który jednak nie uczynił z niej dyscypliny akademickiej. Tą stała się dopiero w ostatniej dekadzie XIX wieku i to nie w Europie, a w Stanach Zjednoczonych. Na uniwersytetach w Kansas City i, nieco później, w Chicago otwarto pierwsze kursy socjologii, a już po parunastu latach socjologiczna Szkoła Chicagowska stała się wiodącym ośrodkiem naukowym. Jednym z głównych tematów zainteresowania tamtejszych badaczy okazało się miasto – zachodzące w nim procesy urbanizacyjne i ich społeczne konsekwencje. „W tych wielkich miastach – pisali – w których uwidaczniają się wszelkie namiętności i siły ludzkości, jesteśmy w stanie zbadać proces cywilizacji, jak gdyby pod mikroskopem”[1]. Do końca lat 1930 powstał szereg różnorodnych prac poświęconych miejskości, w tym nigdy nie przetłumaczony na język polski artykuł Louisa Wirtha *Urbanism as Way of Life* (1938). Stanowi on eseistyczny

zapis refleksji badacza nad skutkami życia w ówczesnym Chicago – przestrzeni gwałtownej, wielowymiarowej modernizacji. Wirth miasto rozumiał jako ogromne, gęsto zaludnione osiedle trwale zamieszkiwane przez różnorodne jednostki prowadzące określony sposób życia zwany urbanizmem. Ten ostatni miał być konsekwencją industrializacji, kapitalizmu i pluralizmu kulturowego, w amerykańskim wydaniu, a wyraża się między innymi w specyficznych postawach i działaniach mieszkańców wielkiego miasta. Wirth doceniał wygodę wielkomiejskiego zamieszkiwania, zarazem dostrzegał negatywne skutki urbanizmu – powierzchowność i przemijalność kontaktów międzyludzkich; osamotnienie mieszkańców; rozerwanie więzów z przeszłością; anulowanie tradycyjnych wartości na rzecz udziału w postępie cywilizacyjnym. „Rezerwa, obojętność i zblazowanie mieszkańców miast – zaznaczał – widoczne są w stosunkach pomiędzy ludźmi [...]”[2] podkreślając nieco dalej, że prowadzi to do społecznej dezorganizacji i jednostkowego wyobcowania.

Wspominam o eseju *Urbanism as a Way of Life*, gdyż stanowić on może, w pewnych aspektach, znakomite uzupełnienie interpretacyjne twórczości Edwarda Hoppera. Jako jeden z najbardziej znanych amerykańskich malarzy, Hopper przyzwyczyił odbiorców do melancholijnego obrazowania amerykańskiej rzeczywistości – od rozległych panoram amerykańskiej prowincji po kameralne sceny miejskie rozgrywające się w biurach, mieszkaniach, hotelach. Pomimo że Hopper i Wirth mieszkali w różnych metropoliach – pierwszy od ok. 1908 roku w Nowym Jorku, drugi w Chicago (od ok. 1915 roku); i przypuszczalnie nigdy się nie spotkali, ich wizje miejskiego świata zaskakująco się pokrywają. To, że ukazywane przez Hoppera miasto odpowiada opisowi Wirtha, ma źródło po części w szczególnej wrażliwości obydwu autorów; po części w specyfice otaczającego ich świata. Nowy Jork i Chicago były w dwudziestoleciu międzywojennym

największymi miastami Stanów Zjednoczonych, a ich dynamicznemu rozwojowi towarzyszyły zbliżone zjawiska społeczne. Podobieństwa narracyjne Hoppera i Wirtha wynikają zatem z formy otaczającej przestrzeni i sposobu myślenia o niej. Historyk sztuki Filip Lipiński podkreśla, że estetyka Hoppera „[...] jest sposobem bycia w mieście i bycia wobec miasta, bez konieczności by je odepchnąć, ale też bez poddawania się nowoczesnemu wirowi”[3]. Esej Wirtha to również opis sposobu bycia w i wobec miasta, którego autor ostatecznie nie odrzuca, ani nie skazuje na potępienie, a raczej poddaje pesymistycznej analizie. Sam Hopper określał swoją twórczość jako: „wspomnienia spojrzeń rzucone z ulicy do środka mieszkań [...], po prostu kawałki Nowego Jorku [...]”[4]. Kompozycja wielu jego obrazów to właśnie spojrzenia przez okno. Patrząc Hopperem, dostrzegamy sceny miejskiego życia z perspektywy ulicy lub wyższych pięter – z wagoników miejskiej kolejki, która w tamtym czasie systemem estakad spinała różne punkty Manhattanu. Podobna kolejka od końca XIX wieku działa w chicagowskim *downtown*, a Louis Wirth regularnie nią podróżował.

*Hopper przyzwyczał
odbiorców do
melancholijnego obrazowania
amerykańskiej rzeczywistości
– od rozległych panoram
amerykańskiej prowincji po
katedralne sceny miejskie
rozgrywające się w biurach,
mieszkaniach, hotelach*

Wojerystyczny sposób ukazywania miejskości zbliża Wirtha i Hoppera, o którym mówi się, że był najbardziej socjologicznym spośród amerykańskich malarzy. Jakby na potwierdzenie tej tezy pisze, klasyk socjologii Peter L. Berger: „Socjolog [...] jest to osoba intensywnie, stale, bezczelnie zainteresowana poczynaniami ludzi. Można by to samo rzec 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”[5]. To właśnie czyni Hopper, malując chociażby *Okna nocą* (1928) czy *Pokój w Nowym Jorku* (1932). Niczym w fotograficznym kadrze utrwała spojrzenia do wnętrza – podgląda intymny świat. Interesują go sceny za fasadą budynków. W *Pokoju w Nowym Jorku* on i ona we wspólnym, niewielkim salonie nie zauważając siebie nawzajem, dzielą wspólny czas i miejsce.

On w fotelu, zaczytany w prasie, ona uderza w klawisze instrumentu. Są całkowicie oddaleni, jakby nieobecni. Widz podgląda codzienność ludzi nieznaną, 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”[6]. U źródeł tak widocznego na płótnie osamotnienia mieszkańców metropolii, jest zdaniem Wirtha pozorna, fizyczna bliskość i jednoczesna społeczna obojętność jednostek. Justyna Nowicka zwraca uwagę, że hopperowskie: „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”[7]. Zaskakująco, wypełniona ludźmi metropolia skazuje na samotność w tłumie, oferując prawie wyłącznie

płytkie, bezosobowe, przelotne relacje. Wiele lat po Wirthcie na ten paradoks zwracał uwagę Janusz Głowacki: 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”[8]. Uwaga ta przywodzi na myśl jedną z najsłynniejszych prac Edwarda Hoppera – *Nighthawks (Nocni włóczędzy, 1942)*[9]. W ikonicznym dziele artysta portretuje cztery postaci: siedzących razem kobietę i mężczyznę, samotnego klienta i barmana; późną nocą w nowojorskim bistro. Na ten kadr patrzymy (znowu) z zewnątrz, przez szeroką witrynę baru. Para jest, jeśli nie zupełnie przypadkowa to z pewnością tymczasowa; odwrócony tyłem mężczyzna – wyobcowany; barman rutynowo wykonuje obowiązki. Obraz został określony synonimem „samotności w wielkim mieście”[10]. Powołując się na liczne poświęcone mu opracowania, Lipiński wskazuje, 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, 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 [...]”[11]. I znowu trudno uciec od spostrzeżeń Witha, że ogromna liczebność populacji i fragmentaryczny charakter kontaktów międzyludzkich niemalże uniemożliwiają stałe zaangażowanie jednostek we wzajemne kontakty. Tworząc doraźne zbiorowości, których trwałość zależy od korzyści płynących z ich podtrzymywania, mieszkańcy metropolii w przeważającej mierze osiągają indywidualne cele przy rosnącej emocjonalnej obojętności. Spotykają się na przecięciu szlaków komunikacyjnych, w biurach,

restauracjach, hotelach, które dają poczucie iluzorycznej przynależności, są jednak tylko punktami krótkotrwałych, przelotnych spotkań. Niczym bar szybkiej obsługi z płótna Hoppera.

*Stechniczowane życie
przenosi się do sterylnych
przestrzeni konsumpcji,
choćby samoobsługowych
kawiarni i restauracji, a
w odspołecznionym środowisku
także ludzie przyjmują cechy
automatów*

Charakter metropolii
jest w
rozumieniu Wirtha i
Hoppera tak
bezosobowy, jak
bezosobowe są
relacje jej
mieszkańców. U
źródeł braku
zaangażowania leży
z jednej strony
spiętrzenie masy

ludzi oznaczające wzrost poczucia anonimowości i obojętności; z drugiej zaś postęp. Cywilizacja szybkości, hałasu i światła odbiera możliwość pierwotnych form bytowania. Odcina od korzeni. Rodzi napięcia. Wirth zaznacza: „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”[12]. Każdego dnia ludzie posługują się mnogością sprzętów 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 [...]”[13]. Stechniczowane życie przenosi się do sterylnych przestrzeni konsumpcji, choćby samoobsługowych kawiarni

i restauracji, a w odspołecznionym środowisku także ludzie przyjmują cechy automatów. Taki dwuznaczny tytuł nosi zresztą obraz Edwarda Hoppera – namalowany w 1927 roku portret samotnej kobiety pijącej kawę przy pustym stole w restauracji. Automat to w tym samym sensie nowoczesna maszyna i bohaterka – do pewnego stopnia zmysłowa, do pewnego zastygła w usztywnionej pozie, wyobcowana kobieta. Kompozycja obrazu wzmacnia uczucie jej odosobnienia, atmosferę ciszy i zawieszenia. Za kobietą widoczna jest szyba, przez którą winniśmy widzieć miasto, zamiast tego dostrzegamy jedynie odbijające się światła z wnętrza. „Okno nie pozwala na żaden widok, podkreśla tylko geometryczną regularność restauracji i sprawia, że kobieta wydaje się zamknięta w szklanym akwarium”[14]. Istnieje tu i teraz. W beznamiętnym otoczeniu cywilizacji.

Podobnych ilustracji jest u Hoppera znacznie więcej. Językiem obrazu malarz demaskuje samotność, apatię, smutek, wypukla granice dzielące ludzi, dystansuje się wobec postępu. Jego biograf Gail Liven podkreśla, że subtelność Hoppera wyraża się w empatii wobec portretowanych postaci. Jego prace dotyczą problemu izolacji wewnątrz miejskiego świata, gdzie pośród tłumów jednostki tracą indywidualne znaczenie i zbiorową przynależność[15]. Analogiczne zjawiska opisywane są językiem nauki w eseju Wirtha *Urbanism as a Way of Life*. Z tego też powodu warto przyglądać się dziełom Hoppera i teorii Wirtha komplementarnie, zaznaczając, że, mimo że obydwaj traktują swe miasta jak zamknięte światy, ich spostrzeżenia utrzymują ważność w odniesieniu także do innych metropolii USA. I choć stosowanie przez Louisa Wirtha niestandardowych procedur badawczych doczekało się głębokiej krytyki (zarzucano mu między innymi, że nie bazuje na liczbach, że raczej domniemywa, niż sprawdza), a liczni historycy

sztuki twierdzili, że malarstwo Edwarda Hoppera nie wniosło wiele do sztuki (a on sam nie był dobrym malarzem), prace tych dwóch autorów dają unikatowy wgląd w naturę amerykańskiej miejskości.

Niektóre z poruszonych tu wątków rozbudowane są w artykule „»Nocni włóczędzy«, czyli „miejskość jako styl życia”. Malarstwo Edwarda Hoppera a koncepcja Louisa Wirtha” (B. Lewicka, *Kultura i Społeczeństwo*, 2018)

Barbara Lewicka

Foto: Creative Commons

[1] Park Robert E., *Human Migration and the Marginal Man*, w „The American Journal of Sociology”, Vol. 33, No. 6, 1928, s. 890.

[2] Wirth Louis, *Urbanism as a Way of Life*, w: „The American Journal of Sociology”, Vol. 44, No. 1, 1938, s. 12.

[3] Lipiński Filip, *Hopper wirtualny*, Fundacja Na Rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2013, s. 75.

- [4] Renner Rolf G., *Edward Hopper. Przetwarzanie rzeczywistości*, Taschen, Kolonia 2005, s. 86.
- [5] Berger Peter L., *Zaproszenie do socjologii*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2007, s. 7.
- [6] Borghesi Silvia, *Klasyki Sztuki: Hopper*, HPS, Warszawa 2006, s. 103.
- [7] Nowicka Justyna, *Niepokojąca samotność w amerykańskim mieście*, w: Rzeczpospolita 12.01.2009, s. 14.
- [8] Bartosz Iza, *Świat bez głowy*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2018, s. 220.
- [9] Obraz w polskiej literaturze funkcjonuje pod różnymi tłumaczeniami między innymi: Nocni włóczędzy, Nocne Marki, Ćmy barowe, Jastrzębie Nocy.
- [10] Renner Rolf G., *Edward Hopper. Przetwarzanie rzeczywistości*, Taschen, Kolonia 2005, s. 77.
- [11] Lipiński Filip, *Hopper wirtualny*, Fundacja Na Rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2013, s. 441-45.

[12] Wirth Louis, *Urbanism as a Way of Life*, w: „The American Journal of Sociology”, Vol. 44, No. 1, 1938, s. 16.

[13] Wirth Louis, *Urbanism as a Way of Life*, w: „The American Journal of Sociology”, Vol. 44, No. 1, 1938, s. 7.

[14] Renner Rolf G., *Edward Hopper. Przetwarzanie rzeczywistości*, Taschen, Kolonia 2005, s. 66.

[15] Liven Gail, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Rizzoli International Publications, 1995, s. 200.



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego