

LECH LECHOWICZ

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi

## Fotograficzny obraz miast – od zachwytu do niepokoju

Tytułowe ujęcie postaw wobec miasta, wyrażające się w motywacjach podjęcia fotograficznej rejestracji jego obrazu, w jego treściach oraz w oddziaływaniu jego efektów występowało w różnych okresach naprzemiennie i oscylowało na skrajnych biegunach zachwytu i niepokoju. Na zbliżanie się do któregoś z nich w określonym czasie wpływało wiele czynników ekonomicznych, społecznych czy politycznych, a także zjawiska tworzące ówczesną kulturę masową oraz kulturę artystyczną. Owe postawy odnosiły się zarówno do materialnej tkanki miasta, jak i do jego tkanki ludzkiej. Miasto występowało w fotografiach jako temat sam w sobie lub jako tło czy miejsce ulicznego spektaklu. Ten rodzaj praktyk wynikał nie tylko z przemian w samej fotografii. Dotyczyły one również interesującego nas przedmiotu obrazowania, czyli samego miasta. Zachodziły najwyraźniej w dużych ośrodkach w Europie i Stanach Zjednoczonych i były jednym z efektów industrializacji i urbanizacji w wieku XIX oraz ich dynamicznego przyspieszenia od początków wieku XX.

Już w pierwszym, XIX-wiecznym, okresie realizacji miejskich projektów fotograficznych można wskazać na dwie tytułowe postawy wobec obiektu zainteresowań: pozytywną, aprobującą czy wręcz entuzjastyczną oraz negatywną, krytyczną czy wyrażającą niepokój wobec miasta oraz wobec życia w jego rzeczywistości.

Do pierwszej grupy zaliczali się w wieku XIX głównie fotografowie prowadzący zakłady fotograficzne, takie jak paryski zakład Louis-Auguste'a i Auguste-Rosalie

Bissonów, florenckie – braci Alinari (Giuseppe, Leopoldo i Romualdo Alinari), warszawskie – Karola Beyera, Konrada Brandla czy krakowskie – Walerego Rzewskiego i Ignacego Kriegiera. Ich usytuowanie w miastach oraz fakt, że dla ich właścicieli miasto było środowiskiem dobrze znanym, oswojonym i możliwym do sfotografowania powodowały, że w wielu spośród nich, obok portretów ludzi, wykonywano także „widoki miejskie”. Te oferowane były w postaci pojedynczych zdjęć lub albumów tematycznych. Przedstawały one zarówno „historyczny” obraz miast – takich, jakimi były przed podjęciem szeroko zakrojonych zmian modernizacyjnych – jak i ich przemiany, a także ostateczne efekty modernizacji.

Miasto obrazowane było w rozległych, horyzontalnych ujęciach, w statycznej kompozycji dążącej do symetrii oraz do zachowania w obrazie spojrzenia oddającego ludzką perspektywę widzenia na wprost, z poziomu ulicy czy placu. Tego typu fotografie, oddające piękno i harmonię zabytków oraz zmodernizowanych centrów jako nowoczesnego środowiska cywilizacyjnego, oderwane były jednak od realiów codziennego życia.

Istniała bowiem druga, niepiękna i nienowoczesna strona rzeczywistości miejskiej, czyli obszary zaniedbane i biedne, a w nich zwykli mieszkańcy. Fotografie tych przestrzeni należały jednak w XIX wieku do wyjątków. Ich zaistnienie związane było głównie z dokumentacją działań modernizacyjnych, które wymagały wyburzeń na dużych obszarach śródmiejskich. Przygotowania do nich poprzedzało rozpoznanie i inwentaryzacja. Prowadziło to do odkrywania mało znanych i nieświadomianych obszarów życia społecznego w *inner cities*. *Inner cities* nazwano dzielnice ludzi biednych, otoczone dzielnicami zamieszkałymi przez ludzi zamożniejszych.

Odkrywanie przez część fotografów *inner cities* oraz upublicznienie ich fotografii miało pokazać „How the Other Half Lives (Jak żyje druga połowa)” (Riis 1890)<sup>1</sup>, aby wywołać moralny niepokój i poruszyć sumienia nieznaną tych miejsc odbiorców – mieszkańców zamożnych części miasta – i zmobilizować ich do działań naprawczych. Klaustrofobiczna ciasnota zabudowy dominująca w *inner cities* kontrastowała z szerokimi ulicami, alejami i rozległymi placami czy parkami w przebudowywanych dzielnicach zamieszkałych przez wyższe sfery.

Przykładem fotografii miasta mogących wywołać u ich odbiorców niepokój i dyskomfort moralny są wykonywane systematycznie od 1861 do 1871 przez Thomasa Annana zdjęcia pokazujące uważane wówczas za najgorsze

1 *How the Other Half Lives (Jak żyje ta druga połowa)* to tytuł książki ukazującej warunki wielkomiejskiego życia biednych mieszkańców Nowego Jorku pod koniec XIX wieku (Riis 1890).

w Zjednoczonym Królestwie slumsy, czyli *inner city* w Glasgow. Annan wykonał je na zlecenie władz miejskich, aby stanowiły dokumentację tego, co wkrótce miało zniknąć. Jego prace zostały przedstawione w trzech albumach pod wspólnym tytułem *The Old Closes and Streets of Glasgow (Stare zaułki i ulice Glasgow)* (Annan 1900), wydanych w latach 1871, 1877 i 1900. Ukazywały one mieszkańców przeludnionych slumsów, których liczebność od połowy wieku XIX gwałtownie rosła. Władze miasta starały się to powstrzymać, dlatego wprowadziły w roku 1862 nieskuteczne – jak się okazało później – regulacje prawne, zakazujące mieszkania w przestrzeni o powierzchni 6 x 6 stóp (ok. 3,3 m<sup>2</sup>) i wysokości 8 stóp (2,4 m) większej liczbie osób niż jeden dorosły i dwoje dzieci (Annan 2024). Wobec tak drastycznie małych powierzchni mieszkalnych życie w slumsach musiało toczyć się głównie na ciasnych podwórkach oraz w ulicznych zaułkach. Na fotografiach Annana widać ludzkie postacie przytłoczone wąskimi przesmykami między wysokimi, nieomal czarnymi, płaskimi ścianami kamienic, w których rzadko występują otwory okienne.

Podobne działania podjął John Thomson w roku 1876, dokumentując życie biedoty na zaniedbanych ulicach *inner city* Londynu. Rok później zebrał te fotografie w albumie *Street Life in London (Uliczne życie Londynu)* (Thomson 1877), przedstawiając w nim obraz zróżnicowanego funkcjonowania *inner city* w stolicy Zjednoczonego Królestwa.

Dzielnice biedy nie były tylko częścią wielkich, historycznych centrów miejskich w Europie. Powstawały również w Nowym Świecie, w Stanach Zjednoczonych. Jedne z największych z nich na przełomie wieku XIX i XX znajdowały się w Nowym Jorku. Ich systematycznej dokumentacji podjął się w roku 1888 Jacob Augustus Riis. Wykonywał fotografie przedstawiające slumsy zamieszkiwane głównie przez emigrantów z Europy Wschodniej i Południowej w Lower East Side, gdzie gęstość zaludnienia była wówczas jedną z najwyższych na świecie<sup>2</sup>. W wybudowanych na Lower East Side kamienicach mieszkania nie miały sztucznego oświetlenia i kanalizacji, ich powierzchnia liczyła około trzydzieści metrów kwadratowych, co, zgodnie z przepisami, wystarczyło dla dziesięciu osób, lecz w rzeczywistości liczba mieszkańców była zdecydowanie większa (zob. Victor 2024). Riis efekty swej pracy opublikował w książce, którą zatytułował *How the Other Half Lives* (Riis 1890). Zawierała ona reprodukcje zdjęć najbardziej wstrząsających przejawów tej części wielkomiejskiej rzeczywistości oraz tekst ze szczegółowym opisem budynków, mieszkań, przestępczości wśród nieletnich

2 Gęstość zaludnienia w całej dzielnicy wynosiła 134 osoby na akr, a w niektórych jej częściach aż 880, czyli odpowiednio ok. 36 tys. i 220 tys. na kilometr kwadratowy, zob. Victor 2024.

oraz odpowiednimi danymi statystycznymi. Wśród wielu odbiorców publikacja ta wywołała szok, między innymi dlatego, że – jak pisał Riis:

jedna połowa świata nie wie, jak żyje jego druga połowa. [...] Nie wiedziała, ponieważ nie obchodziło jej to. Połowa, która była na górze, niewiele się przejmowała zmaganiem, a jeszcze mniej losem tych, którzy byli na dole, ale tak długo, jak długo można było ich tam zatrzymać i zachować własną pozycję (Riis 1890: 4–5).

Na przełomie wieków XIX i XX podjęte zostały miejskie fotograficzne projekty dokumentacyjne, które ujmowały obraz miasta w odmienny sposób niż dotychczas, inne również były motywacje realizujących je fotografów. Reprezentują je trzy prace, które można określić jako monografie miast. W każdej z nich spojrzenie twórcy na przestrzeń miejską było jednak skupione na czymś innym.

Francuski fotograf Eugène Atget, fotografując Paryż na przełomie XIX i XX wieku, dążył do zachowania obrazu oraz oddania atmosfery starych dzielnic stolicy Francji, znikających lub zmieniających się w efekcie realizacji końcowej fazy Haussmannowskiej przebudowy podjętej w połowie XIX wieku oraz współczesnej mu modernizacji miasta. Większość jego zdjęć przedstawia ulice i ich fragmenty, zaułki, pojedyncze budowle, witryny sklepów oraz lokali usługowych w starych dzielnicach Paryża. Atget dostrzegał, jak w trakcie przebudowy miasto się zmienia i jak szybko oraz nieodwracalnie znika jego stare oblicze ze średniowieczną zabudową i specyficzną atmosferą wąskich, zaniedbanych uliczek, ustępując miejsca eleganckim i rozległym bulwarom. Miasto na jego fotografiach, nawet tych, które przedstawiają paryskie dzielnice biedy, nie wywoływało w nim ani w odbiorcy niepokoju. Jeśli ta emocja się pojawiała, to wyłącznie z obawy, że to, co jeszcze nie zostało utrwalone na kliszy, może zniknąć, zanim zostanie sfotografowane.

Inne spojrzenie na miasto oraz aspekty życia w nim reprezentuje zbiór fotografii Heinricha Zille poświęcony Berlinowi przełomu XIX i XX wieku. Atget przedstawiał to, co zanika w tkance materialnej wielkiego miasta pod wpływem jego przebudowy. Zille natomiast skupiał się na tym, jak w funkcjonowaniu wielkiego miasta przechodzącego modernizację współistnieje to, co nowe, z tym, co stare. Interesowało go również to, jak w tych dwóch różnych materiach żyją ludzie, jak na ulicach przenikają się ze sobą różne grupy społeczne, jak koegzystują tu zamożni i biedni. Jego fotografie nie wyrażają ani niepokoju społecznego, ani nostalgii za tym, co zanika wskutek procesów modernizacyjnych. Zille rzeczowo opisuje rezultaty przemian wielkiego miasta, bez emocji, za to z życzliwą aprobatą. Miasto w jego obrazach jest miejscem

pozbawionym przejawów konfliktów wynikających z koegzystencji starego z nowym oraz zamożności i biedy.

Trzeci przykład miejskiej monografii fotograficznej stanowi zbiór zdjęć Wilna wykonanych przez Jana Bułhaka w latach 1912–1919. Jest on wielorako odmienny od dwóch poprzednich. Dotyczy stosunkowo niewielkiego miasta, a motywacje i cele, które doprowadziły do jego powstania, nie wiążą się z procesami modernizacji ani z występującymi niepokojącymi zjawiskami społecznymi. To, co kierowało działaniami Jana Bułhaka, wynikało z silnych uczuć i pobudek patriotycznych. Jego fotografie zachowują piękno miejskiego krajobrazu Wilna oraz jego licznych i cennych zabytków. Dla Bułhaka Wilno było skarbnicą dziedzictwa narodowego i traktował je jako depozyt narodowej kultury, który trzeba zachować dla przyszłych pokoleń.

W przedstawionych wyżej XIX-wiecznych dokumentacjach miejskich występuje szeroka rozpiętość postaw fotografów wobec miasta: od miłości przepełnionej uczuciami patriotycznymi, przez zobiektywizowane opisanie procesów modernizacyjnych oraz ich efektów, po niepokój i strach przed skutkami zmaterializowanych w miejskiej rzeczywistości problemów społecznych.

Spojrzenie na miasto i postawa wobec niego zmieniły się na początku wieku XX w kręgu przedstawicieli młodego pokolenia twórców zafascynowanych tempem, kierunkiem i skutkami szybkich zmian cywilizacyjnych tworzących nowoczesną rzeczywistość Nowego Wieku. Należeli do tej grupy także reprezentanci sztuki awangardy – od futuryzmu, przez dadaizm i surrealizm, po konstruktywizm. W niemal wszystkich tych nurtach wielkomiejska rzeczywistość i składające się na nią fenomeny są – z wyjątkiem dadaizmu – przedmiotem fascynacji i uwielbienia, a także źródłem niezwykłych odkryć.

W pierwszym nurcie awangardy – futuryzmie – już w założycielskim manifestie programowym z roku 1909 głoszono:

Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci! [...] będziemy opiewać różnobarwne i polifoniczne przyływy rewolucji w **nowoczesnych stolicach** [wyróż. – L.L.] [...] wibrującą gorączkę nocną arsenałów i stoczni [...] nienasycone dworce kolejowe [...] (Marinetti 1909: 151, 152).

Sztuka futurystyczna miała być tą, „która swą rację bytu czerpie wyłącznie i jedynie ze specyficznie nowoczesnych warunków życia” (Sant’elia 1914: 308). Futuryści podkreślali, że nie są

ludźmi katedr, pałaców i salonów, lecz ludźmi wielkich hoteli, dworców, szerokich ulic, potężnych bram, krytych targowisk, oświetlonych tuneli,

prostyh jak wyciął autostrad, **ludźmi uzdrawiającej odnowy miast** [wyróż. – L.L.]” (Santelia 1914: 309).

Te programowe deklaracje, wyrażające entuzjazm i uwielbienie dla miasta, nie odbijały się w pierwszej fazie futuryzmu (w latach 1909–1918) w futurystycznych dziełach wykorzystujących fotografię i film. Nie występuje w nich miasto jako temat główny. Jedynie incydentalnie pojawia się jako tło, choć przecież fenomen nowoczesnego miasta był tak ważnym elementem programu futurystów. Motywy nowoczesnej rzeczywistości miejskiej wystąpią w drugiej fazie futuryzmu (w okresie międzywojennym) w fotokolażach i fotomontażach Ivo Pannaggięgo, Mario Castagneriego, Mario Bellusiego, Bruno Monariego czy Fortunato Depera z lat trzydziestych. Przetworzone w nich fotograficzne obrazy miasta ukazują je jako miejsce, w którym koncentrują się fenomeny nowoczesnego życia.

W dadaizmie, następującym po futuryzmie, miasto, będąc częścią całości rzeczywistości, do której dadaści odnosili się ze wstrętem, też nie stało się ważnym, wyodrębnionym przedmiotem obrazowania opartego na fotografii. Fragmenty fotograficznych odbić miasta występują jedynie w dadaistycznych fotomontażach Paula Citroena, Hannah Höch czy Raoula Hausamanna. Stanowią one części prac wyrażających niedający się opanować chaos wielkomiejskiej rzeczywistości oraz bezsens współczesności i miały wywołać w ich odbiorcach obrzydzenie. Miasto nie jest w nich szczególnie wyeksponowanym problemem, stanowi jedynie element rzeczywistości, na którą chylący się ku upadkowi stary porządek wpływa destrukcyjnie.

W dwóch kolejnych nurtach awangardy należących do jej drugiej fazy, w konstruktywizmie i surrealizmie, problematyka miejska stała się przedmiotem licznych i zróżnicowanych praktyk fotograficznych.

W konstruktywizmie fascynacja i zachwyt nowoczesną cywilizacją miejską wyrażały się w różnych formach twórczości fotograficznej: w fotografii czystej, w fotokolażach i fotomontażach. Miasto nie tylko było oczywistą dla konstruktywistów nowoczesną przestrzenią życiową, ale także miejscem, w którym kształtowała się nowa świadomość współczesnego człowieka. Wymuszało i kształtowało zmiany w dotychczasowej percepcji wizualnej. „Przez ogromny rozwój techniki i wielkich miast nasze organy recepcyjne rozwinęły się swe zdolności symultaniczne, akustyczne i optyczne” (Moholy-Nagy 1927: 36).

Współczesnemu mieszkańcowi wielkiego miasta, obciążonemu natłokiem nakładających się na siebie bodźców zmysłowych, fotografia miała pomóc w kształtowaniu się jego nowej świadomości wizualnej.

Współczesne miasto z jego wielopiętrowymi domami, specyficzne budowle fabryk, zakładów itp., jedno-dwupiętrowe witryny, tramwaj, auto, reklamy świetlne i przestrzenne [...] przesunęły rutynową psychikę percepcji wzrokowej. Zdawać by się mogło, że jedynie aparat fotograficzny jest w stanie oddać współczesne życie (Rodczenko 1928: 31–32).

Nowoczesne obrazy miasta przedstawiają je w ujęciach fragmentarycznych, ze zmiennych punktów widzenia, z góry i z dołu, w dynamicznych kompozycjach diagonalnych. Tworzyli je przedstawiciele konstruktywizmu, tacy jak Aleksander Rodczenko na wschodzie Europy, gdzie tej miejskiej nowoczesności było mniej i stanowiła ona raczej część programu do zrealizowania w przyszłości, oraz László Moholy-Nagy na zachodzie Europy, gdzie nowoczesność była częścią rzeczywistości. Obaj byli również autorami fotomontaży, w których dominowały motywy nowoczesnego miasta.

W surrealizmie miasto było jednym z miejsc niezwykłych spotkań rzeczy i ludzi, które odkrywali surrealiści także przy pomocy fotografii. Zafascynowani nimi, odnaleźli w mieście swój kosmos, rządzący się własnymi prawami, który jako rzeczywistość zewnętrzna dostarczał rewelacji umysłowi poszukującemu nadrealnego. Miasto było nie tylko miejscem, biernym tłem, w którym rozgrywały się losy bohaterów surrealistycznych, jak w powieści André Bretona *Nadja* (Breton 1928), ilustrowanej licznymi fotografiami fragmentów Paryża. W rzeczywistości miejskiej dochodziło do zaskakujących koincydencji przedmiotów i ludzi, które zaistniały jako skutek funkcjonowania miejskiego organizmu. Najpełniej zaskakujące oblicza miasta ukazywały zdjęcia. W surrealistycznym obrazie fotograficznym Man Ray'a, Maurice'a Tabarda czy Eliego Lotara miasto nie jest wspaniałym fenomenem cywilizacyjnym, zachwycającym tempem, dynamiką życia, cywilizacyjną nowoczesnością. Przeciwnie, surrealistyczne kadry odkrywające jego tajemnice są statyczne, oderwane od tego wszystkiego, co fascynowało futurystów i mobilizowało do działania konstruktywistów.

Nowoczesna cywilizacja stanowiła także wyzwanie dla innych fotografów, nastawionych równie progresywnie jak awangarda, którzy reprezentowali nurt nowej fotografii. Dostrzegali oni powstanie zupełnie nowego środowiska, w którym przyszło żyć współczesnemu człowiekowi. Nowoczesne miasto stało się jego drugą Naturą, szczególną, bo stworzoną pracą jego umysłu i rąk. „Żyjemy w miastach, naszymi łakami jest asfalt, naszym gwiazdzistym niebem lampy łukowe, naszymi lasami słupy wysokiego napięcia” (Windish 1928: s. nlb).

Nowy fotograf zwracał obiektyw swej kamery w całkowicie odmienne, niż w poprzedzającym jego epokę piktorializmie, rejony rzeczywistości – nie na piękno natury, ale na piękno tego, co sam stworzył w mieście.

Człowiek ery przemysłowej szuka ekspresji odpowiadającej jego koncepcji kulturalnej świata. Przez dziesiątki lat tradycja przeszkadzała w tych podporządkowujących się poszukiwaniach. Od momentu rozpoczęcia tego ruchu [nowej fotografii – L.L.] kilka lat temu pojawiła się nowa chęć kreacji wykorzystującej możliwości wielkiego miasta (Sommer 1929: 9).

Te dwa nurty nowoczesnego obrazowania miasta w latach międzywojennych uzupełnia inny obszar fotograficznych poszukiwań i odkryć. Przedmiotem systematycznych działań kilku twórców było bowiem nocne życie wielkiego miasta. Jego ekscytujące tajemnice fotografował w Paryżu Brassai. Wybór zdjęć z tej kategorii opublikował w książce *Paris des Nuits (Paryż nocy)* (Brassai 1933), a wcześniej także w wydawnictwach surrealistów. Skupił się na utrwaleniu obrazów nocnego życia miasta oraz zaskakujących koincydencji przedmiotów i ludzi, które kryła noc.

Inny obraz miasta, mający wzbudzić refleksję nad jego społeczną stratyfikacją, przedstawił Bill Brandt w książce *A Night in London (Noc w Londynie)* (Brandt 1938). Występujący na jego fotografiach, w nocnej scenerii miejskiej, reprezentanci różnych warstw społecznych za dnia na ogół nie spotykają się. Nocne życie doprowadza do przecięcia się dróg elegancko ubranych gentlemanów z kloszardami i żebrakami grzebiącymi pod osłoną nocy w śmietnikach. Nocny Paryż i nocny Londyn w fotografiach Brassai i Brandta nie są jednak przedstawione jako rzeczywistość opresyjna, w której dzieją się budzące niepokój rzeczy.

Ciemną i przerażającą stronę nocnego życia wielkiego miasta przedstawił natomiast nowojorski fotoreporter miejski Weegee (Usher/Arthur Fellig). Nieznane dotychczas oblicze Nowego Jorku zaczął dokumentować w 1935 roku. Fotografował w nocy, kiedy *midtown* Manhattanu pustoszało, a Soho, Little Italy czy Chinatown stawały się centrum nocnego życia „miasta, które nigdy nie śpi”. Weegee jest autorem wstrząsających zdjęć z miejsc zbrodni, gangsterskich porachunków, wypadków samochodowych, pożarów i katastrof, ale także portretów mieszkańców miasta zaprzyjaźnionych z nocą: artystów cyrku i kabaretów, jazzmenów, dziewczyn pracujących w strip-tease barach, drobnych ulicznych sprzedawców, bezdomnych żebraków, klientów nocnych barów, których świt zastał na ulicy niezdolnych już dotrzeć do domu



o własnych siłach. Na jego zdjęciach miasto nie jest ani miejscem intrygujących poetycko koincydencji ani miejscem ujawniania nocnych relacji społecznych. Wielkie miasto w fotografiach Weegee'go jest niebezpieczną, miejską dżunglą. Jej obnażony nocny obraz ujawnił w książce *Naked City (Nagie miasto)* (Weegee 1945).

Ciemna strona wielkomiejskiego życia Nowego Jorku, ale tym razem w scenarii daytime, przedstawiona została w „Harlem Project”, zrealizowanym jako projekt grupowy przez nowojorską Photo League w roku 1936 (Lechowicz 2012: 262–263). Był on równie szokujący i niepokojący, jak u Weegee'go. Harlem, położony w północnej części Manhattanu, zamieszkiwany był przez czarnoskórych mieszkańców Nowego Jorku. Realiów ich życia nie znali zamożni lokatorzy dzielnic południowych. W ich oczach to, co zostało pokazane na zdjęciach, wyglądało na niebezpieczną miejską dżunglę. W odczuciu białych mieszkańców Harlem za dnia był może nawet bardziej niebezpieczny niż nocny świat Weegee'go, ponieważ miejsca przez niego fotografowane w dzień prezentowały się zupełnie inaczej.

Po drugiej wojnie światowej zmienił się stosunek do miasta, a jego odbicie w fotograficznym obrazie nie było już wyrazem zachwytu i fascynacji nowoczesną cywilizacją wielkomiejską, reprezentowanymi przez przedstawicieli awangardy oraz nowej fotografii. Po roku 1945 spojrzenie na miasto ponownie zyskało elementy krytyczne. Zaczęto dostrzegać problemy i negatywne zjawiska związane w pierwszych dekadach powojennych z problematyką społeczną.

Powojenna modernizacja w USA i w Europie, dokonująca się także w miastach, prowadziła do ujawniania występujących w nich problemów społecznych nierozwiązanych w XIX i w pierwszej połowie XX wieku, a szybki rozwój cywilizacyjny stwarzał nowe wyzwania związane z ekologią. Fotografowie drugiej połowy XX wieku, dokumentując miejską rzeczywistość, skupiali się głównie na nich. Podjęli je dopiero w drugiej dekadzie powojennej, po przełamaniu wojennej traumy. Od połowy lat pięćdziesiątych nasila się aktywizm społeczny, wywołany empatią wobec ludzi zamieszkujących dzielnice biedy i napędzany lewicową aktywnością polityczną. Skierowało to zainteresowania fotografów oraz instytucji, z którymi współpracowali, na problemy tych obszarów. W powstających w tym czasie fotograficznych reprezentacjach miasta przestaje ono być umiejscowieniem nowoczesności, stanowiącym przedmiot uwielbienia i fascynacji.

Od lat pięćdziesiątych jednym z poważniejszych problemów społecznych w USA, coraz wyraźniej obecnych w publicznym dyskursie, były dzielnice biedy, szczególnie widoczne w centrach wielkich miast, w dzielnicach zamieszkałych przez ludność czarnoskórą. W Chicago stały się one przedmiotem

fotograficznej dokumentacji okiem Richarda Nickela, a w Nowym Jorku – Bruce’a Davidsona.

Nickel od połowy lat pięćdziesiątych systematycznie dokumentował centrum Chicago, zmieniające się w ramach programu „*urban renewal*”. Jego realizacja wymagała wyburzeń tamtejszego *inner city*, dzielnicy slumsów, które powstały w pierwszej dekadzie lat powojennych i były zamieszkiwane w 99% przez ubogą ludność czarnoskórą (Choldin 2005). Jak widać na fotografiach Nickela sprzed i po realizacji programu „*urban renewal*”, ich wyburzenie i wybudowanie na ich miejsce nowych wielorodzinnych, wysokościowych budynków komunalnych nie zlikwidowało problemów. Nowe osiedla stały się nowymi *inner cities*<sup>3</sup>.

Nieco później niż Richard Nickel, bo pod koniec lat sześćdziesiątych, podobne działania podjął Bruce Davidson, który zaczął systematycznie fotografować jeden z kwartałów ulic w nowojorskiej dzielnicy Harlem, znajdujący się przy East 100<sup>th</sup> Street. Davidson rozpoczął dokumentację życia najbiedniejszych mieszkańców Nowego Jorku w roku 1966. W roku 1970 wydał książkę zatytułowaną *East 100<sup>th</sup> Street* (Davidson 1970), zawierającą wybór zdjęć z tego cyklu. Widać na nich zrujnowane budynki i mieszkania oraz nędzę, w jakiej egzystują ich mieszkańcy. Fotografie Davidsona, ukazujące warunki życia w jednej z najbardziej wówczas niebezpiecznych i zaniedbanych części Nowego Jorku, miały społeczno-interwencyjny charakter. Po raz kolejny chodziło o pokazanie: „How the Other Half Lives”, z nadzieją, że ten przygnębiający i niepokojący obraz miasta przyczyni się do zmian w standardzie życia tej „innej połowy”.

Do nielicznych w tym okresie należą obrazy miasta, jego dzielnic, w których uliczny spektakl życia toczy się w harmonii z miejscem oraz z innymi mieszkańcami, w rozpoznawalnych *commonplaces*, pozwalających budować tożsamość, poczucie przynależności do miejsca i więzi z innymi ludźmi. Miasto staje się w nich przyjaznym otoczeniem integrującym mieszkańców, którzy nie są anonimowi i których łączą bliskie i ciepłe emocjonalnie relacje. Te wydają się niemożliwe w centrach miast, na ulicach których widać przejawy narastających konsumpcjonizmu i uniformizacji życia oraz jego pośpiech i anonimowość.

Czas, kiedy w taki sposób fotografowane było miasto, był stosunkowo krótki, a uwiecznione przestrzenie ograniczone. Ten styl prezentowania miasta wystąpił w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych i dotyczył głównie Francji i Paryża. Fotografowie tacy jak Robert Doisneau, Willy Ronis czy Izis (Israëlis Bidermanas), poszukując w mniej zamożnych dzielnicach niezmiennych

3 Jedno z największych nowych osiedli Robert Taylor Homes oddane do użytku w 1962 r. liczyło 4415 mieszkań w 28 identycznych szesnastopiętrowych budynkach, więcej zob. Choldin 2005.

procesami modernizacyjnymi „poezji codzienności”, odkrywali w nich egzotykę życia codziennego. Nadawali jej obrazowi, chwytającemu „płynący strumień życia”, formę „poematu ulicy”, jak opisuje to Pierre Mac Orlan we wstępie do *Belleville Ménilmontant* (1954) Willy’ego Ronisa (Peter Hamilton 2001: 197).

W inny sposób i w zupełnie odmiennej rzeczywistości miejskiej egzotyki życia codziennego poszukiwali i dokumentowali ją na ulicach Nowego Jorku fotografowie reprezentujący *street photography* (fotografię uliczną), tacy jak Garry Winogrand, Lee Friedlander czy nieco od nich młodszy Joel Mayerowitz. Ulica była dla nich miejscem wypełnionym obecnością ludzi wchodzących w codzienne i przelotne relacje, tworzące treść swego spektaklu. Twórcy ci odnajdowali w wielkomiejskim życiu egzotykę codzienności i w pośredni sposób wyrażali też fascynację przejawami tej rzeczywistości. W uchwyconych migawkowo relacjach: przypadkowych, chwilowych spojrzeniach, gestach, obrazach odbić ulicy i przechodniów w wielkich szklanych witrynach nie występuje poczucie zagubienia czy zagrożenia „miejską dżunglą”. Wielkomiejska ulica zdaje się być na nich przyjaznym otoczeniem, choć dominujące tu pośpiech i anonimowość nie sprzyjają dłuższym i bliskim relacjom.

Odmienne w motywacjach i sposobie przeprowadzenia dokumentacji wielkiego miasta, w którym na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dokonywały się duże zmiany, był projekt zatytułowany *C’était Paris en 1970* (*To był Paryż w roku 1970*). Władze miejskie Paryża poprosiły samych paryżan, aby sfotografowali dzielnice miasta mieszczące się wewnątrz granicy tworzonej przez *Boulevard périphérique*. Cały ten obszar został podzielony na 1775 kwadratów o wymiarach 250 × 250 metrów, które po rozlosowaniu wśród uczestników projektu zostały przez nich sfotografowane (Clark 2014). Rezultatem tych działań stał się ogromny zbiór, liczący sto tysięcy zdjęć. Zawierał on szczegółowy obraz miasta, który przedstawiał je z neutralnego społecznie i ekologicznie punktu widzenia jako oswojoną, znaną i akceptowaną sferę życia.

W następnych dekadach lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wieku XX i w pierwszych dekadach wieku XXI rodzaj problemów występujących w mieście i odbijających się w fotografii zmieni się. Zainteresowanie fotografów przeniesie się z kwestii społecznych na kwestie ekologiczne. Miasto przedstawiane będzie głównie jako źródło zagrożeń wobec natury, zarówno wynikających z zanieczyszczenia środowiska naturalnego, jak i z zaburzenia tzw. „ekologii pejzażu”. Podejście do tego drugiego problemu związane jest z transgresją miast i ich przedmieść w naturalny pejzaż. Dokumentalne projekty fotograficzne, ukazując zmiany topografii oraz toposu związanego z mieszkaniem w mieście, „odzwierciedlały niepokoje dotyczące natury, a raczej jej nieuchronną stratę” (Bright 2013: 32).

## | Bibliografia

- Annan Thomas (1900), *The Old Closes and Streets of Glasgow*, James MacLehose and Sons, Glasgow, <https://tinyurl.com/2dcuvs6a> [dostęp 20.02.2024]
- Brand Bill (1938), *A Night in London*, Country Life, London – Arts et Métiers Graphiques, Paris – Charles Scribner's Sons, New York.
- Brassai (1933), *Paris des Nuits*, Arts et Métiers Graphiques, Paris.
- Breton André (1928), *Nadja*, Librairie Gallimard, Éditions de la nouvelle revue française, Paris.
- Bright Deborah (2013), *Photographing Nature, Seeing Ourselves, w: America in View. Landscape Photography 1865 to Now*, [kat. wyst.] Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, September 21, 2012 – January 13, 2013, s. 30–51.
- Choldin Harvey M. (2005), *Chicago Housing Authority*, w: *The Electronic Encyclopedia of Chicago*, <https://tinyurl.com/4a625b7c> [dostęp 18.02.2024]
- Clark Catherine E. (2014), *C'était Paris en 1970. Histoire visuelle, photographie amateur et urbanisme*, „Études photographiques”, nr 31/2014, <https://tinyurl.com/4jcjaavs> [dostęp 07.03.2019]
- Davidson Bruce (1970), *East 100<sup>th</sup> Street*, Harvard University Press, Cambridge.
- Hamilton Peter (2001), «A poetry of the streets» *Documenting Frenchness in an Era of Reconstruction: Humanist Photography 1935–1960*, w: Norman Buford (red.), *The Documentary Impulse in French Literature*, Rodopi, Leiden, s. 177–229.
- Lechowicz Lech (2012), *Historia fotografii, część 1, 1838–1939*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź.
- Marinetti Filippo Tommaso (1909), *Manifest założycielski i manifest futuryzmu*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 148–154.
- Moholy-Nagy László (1927), *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, München; fragment tłum. pol.: L. Lechowicz, „Obscura”, nr 1–2 (1985), s. 35–36.
- Riis Jacob A. (1890), *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*, Charles Scribner's Sons, New York.
- Rodczenko Aleksander (1988), *Drogi współczesnej fotografii*, „Obscura”, nr 8, s. 30–36.
- Sant'elia Antonio (1914), *Architektura futurystyczna*, w: Christa Baumgarth, *Futurizm*, tłum. Jerzy Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 309.
- Sommer Karl (1929), *Film und Foto. Ausstellung des Deutschen Werkbund*, „Essener Allgemeinen Zeitung”, 26.05.1929; cyt. za: Herbert Molderings, *Drugie odkrycie fotografii*, „Obscura”, nr 6/1983, s. 2–29.

- Thomson John (1877), *Street Life in London*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London.
- Victor Frederick (2024), *Terrible Living Conditions inside the Squalid New York City's Tenements in the Late 19th Century*, <https://tinyurl.com/58ty8eyh> [dostęp 25.03.2024]
- Weegee (1945), *Naked City*, Essential Books, New York.
- Windish Hans (1928), *Vorwort 1928/29*, w: *Das Deutsche Lichtbild Jahres 1928–1929*, Verlag Robert&Bruno Schultz, Berlin, s. nlb.

## | Abstract

LECH LECHOWICZ

### Photographic Image of Cities: From Admiration to Anxiety

The subject of this text is the description of the evolution of photographers' attitudes towards the city, expressed in images whose subject is both the material and human urban fabric. The chronological scope covers the period from the mid-nineteenth century to the turn of the 1960s and 1970s. The geographical scope includes Europe and the USA.

**Keywords:** futurism, dadaism, surrealism, constructivism, new photography, inner city

## | Bio

Lech Lechowicz – dr, adiunkt PWSFTviT w Łodzi. Zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występującymi między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi a nowymi mediami (fotografią, filmem, wideo, technikami cyfrowymi). Swoje przemyślenia zawarł w pracach: *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej* (Warszawa 2010), *Historia fotografii, część 1, 1838–1939* (Łódź 2012), *Grupa Zero-61 (1961–1969)* (Łódź 2016).

E-mail: [l.lechowicz@filmschool.lodz.pl](mailto:l.lechowicz@filmschool.lodz.pl)

ORCID: 0000-0001-6388-792X