

„Upłynie lat wiele, bardzo wiele, gdyż biegu ich nic nie zatrzyma;
za lat 200 Warszawa odmieni się do niepoznania,
na Wiśle może jeszcze dziesięć mostów przybędzie,
a może z dwóch istniejących,
tylko gołe na wpół zrujnowane filary z wody sterczeć będą.
Któż to dziś zgadnie?

Budynki się pozmienią, znikną te na które patrzymy,
na ich miejsce powstaną nowe gmachy, ulice, place,
a ten widok Warszawy, ten wątył papier,
wszystkie te zmiany przetrwa,
przechowany jako wieczne wyobrażenie
dzisiejszego stanu Warszawy.”

(*Panorama Warszawy ze szczytu wieży zamkowej*)²

Trudno uwierzyć, że gdy Marcin Olszyński – fotograf i kierownik artystyczny pisma „Kłosy” – pisał te słowa, był rok 1875, Warszawa rozbudowywała się, zaś ponure wizje katastrofy snuć mieli jedynie paryscy utopiści w rodzaju Rattiera (który w 1857 roku, w swym antyurbanistycznym dziele *Paris n'existe plus*, roztaczał obraz ruin zniszczonego miasta). *Panorama Warszawy* powstała jako komentarz do publikowanych w „Kłosach”, zdjęć Konrada Brandla, ówczesnego mistrza obiektywu. Brandel był autorem najbardziej spektakularnej – bo wykonanej właśnie ze szczytu wieży zegarowej Zamku Królewskiego – spośród licznych panoram fotograficznych, jakie powstawały wówczas w Warszawie. Co obejmowała? Brandel na dziesięciu zdjęciach ujął właściwie całe miejskie uniwersum – nie zabrakło Pragi, Grochowa, Bielan. Próba ta miała swoje europejskie, a nawet światowe konteksty: w 1878 roku Eadweard Muybridge wspiął się na wzgórze dominujące nad San Francisco, by obrócić się dookoła własnej osi i w trzynastu ujęciach przedstawić rozrastające się miasto. Paryż został opisany w jeszcze bardziej spektakularny sposób: w 1858 i 1868 roku Nadar wznosił się parokrotnie w powietrze swoim balonem, by wykonać serię zdjęć przedstawiających stolicę XIX wieku z lotu ptaka – niczym płaską mapę wykonaną przez malarza iluzjonistę. Ten przełomowy w dziejach przedstawień miejskich akt został dopełniony fajerwerkami godnym barona Münchhausena: podczas jednej z prób balon został porwany przez wiatr, czego Nadar o mały włos nie przypłacił życiem.

Panoramy wyznaczają kulminację i zarazem kres pewnego rodzaju wizerunków. Wraz z pojawieniem się fotografii malarstwo wedytowe traci swe znaczenie, patrzenie na miasto charakteryzuje teraz dążenie do poszukiwania najwspanialszego punktu widokowego. Zjawisko to opisuje Timothy Mitchell:³ europejscy podróżnicy odwiedzający miasta (zwłaszcza orientalne, które nie posiadały przejrzystego układu przestrzennego) starali się zawłaszczyć je spojrzeniem, wpisać

TOMASZ SZERSZEŃ

„Warszawa zniszczona, *Paris n'existe plus*¹: obrazy miasta w ruinie

w statyczne ramy „obrazu” – do tego służyły im wieże, dachy, pagórki.

Nowoczesne widzenie nie przystaje jednak do tak statycznego przedstawienia, jakim jest panorama: „spojrzenie rezygnuje z marzycielskiego zagubienia w dali” – pisał poetycko Walter Benjamin.⁴ Na początku XX wieku panoramy fotograficzne znikają więc niemal zupełnie, stają się archaiczne niczym weneckie wedyuty i ich świat.

Los okazał się jednak przewrotny. Wielkie trzęsienie ziemi w 1906 roku San Francisco z powierzchni ziemi (gruntowną dokumentację zniszczeń przeprowadził amerykański fotograf Arnold Genthe), Paryż na początku dwudziestego wieku różnić się będzie znacznie od tego z połowy poprzedniego stulecia, zaś Warszawa...

*

Zawarte w *Panoramie Warszawy ze szczytu wieży zamkowej* Olszyńskiego wyobrażenie o ocalającej roli fotografii, jest uzupełnione inną, złowrogą i melancholijną myślą. „Budynki się pozmienią, znikną te, na które patrzymy...” – w XIX wieku narodziło się wyobrażenie miasta jako miejsca zagrożonego śmiercią, o niestałej, podlegającej zmianom materii. W obrazie nowoczesnej metropolii zawarty jest pierwiastek rozpadu: to miejsce, którego błyszcząca, wspaniała fasada przeżarta jest przez rdzę nostalgii. Dlatego, jak celnie zauważył Wojciech Burszta, „nostalgia i refleksja nad nią rodzą się wyłącznie w warunkach wielkomiejskich”.⁵ Elegijny ton, smutek z powodu odchodzenia miejsca stał się więc elementem, który w myśleniu o mieście, opisywaniu go, występuje nadzwyczaj często. Można wręcz stworzyć antologię literackich pożegnań, w których dominującym odczuciem byłby rozpad form przestrzennych, nieistnienie i wreszcie, zapomnienie. W ten kontekst wpisują się choćby *Ulice* Siegfrieda Kracauera: „Pasaż Pod Lipami przestał istnieć. To znaczy, jeśli chodzi o formę, jest to nadal pasaż między Friedrichstrasse i Unter der Linden, jednak w istocie – przestał być pasażem. (...) dzieło zniszczenia już się prawie dokonało. (...) To wszystko zapada teraz w chłodny, masowy grób z marmuru”.⁶



Charles Marville, wytyczanie Avenue d'Opera w Paryżu, 1877; reprodukcja za albumem *Charles Marville*, Centre National de la Photographie, Paris 1996



Charles Marville, wytyczanie Avenue d'Opera w Paryżu, 1877; reprodukcja za albumem *Charles Marville*, Centre National de la Photographie, Paris 1996

W utrwaleniu obrazu miasta jako pejzażu śmierci, miejsca skazanego na rozpad, decydujący wpływ, obok literatury, miała fotografia. Już w 1841 roku, a więc w zaledwie dwa lata po wynalazku Daguerre'a, Ralph Waldo Emerson, amerykański poeta, miłośnik Platona, zwrócił uwagę na „genetyczny” związek fotografii ze śmiercią.⁷ Każde wykonane zdjęcie, uśmiercając chwilę, zapowiada przyszły nieuchronny rozpad każdej rzeczy, każdego miejsca, każdego ciała... Ten tanatyczny aspekt fotografii (współczesne *memento mori* / *vanitas*?) nigdzie nie znalazł lepszej reprezentacji, niż właśnie w procesie „obrazowania” miejskich przestrzeni. Przewrotnie dotknęli tego problemu autorzy książki *Bystander: the History of Street Photography*, umieszczając nowe medium w perspektywie „estetyki znikania” Paula Virilio: „fotografia uliczna ma w sobie zawsze coś z samospełniającego się proroctwa. Gatunkowa zdolność do uprzedzania zniknięcia przedmiotu bywa czasem sposobem, by tę stratę przyspieszyć”.⁸ „Fotografowie byli zatrudniani przez tych, którzy przemijanie świata przyspieszali”⁹ – zauważyła z kolei Sontag. I rzeczywiście: w 1842 roku Viollet-le-Duc, inicjator restauracji paryskiej katedry Notre Dame, zamówił serię dagerotypów, które miały zachować stary wygląd monumentu. Podobna sytuacja towarzyszyła właściwie każdej większej przebudowie – zwłaszcza dziewiętnastowieczni „przyspieszacze przemijania świata” zlecali fotograficzne dokumentacje miejsc czy budynków, które już właściwie nie istniały, skazane na wyburzenie. Czasem to, wręcz nabożne, pragnienie zachowania na kliszy odchodzącego miasta nabierało groteskowych rozmiarów: slumsy Glasgow zostały zrównane z ziemią dopiero wtedy, gdy zatrudniony przez miejskie władze Thomas Annan dokończył swą „ocalającą” pracę. Dokumentacja ta zajęła mu dziewięć lat (1868-77).

*

Według Benjamin „przeszłość można uchwycić tylko w postaci obrazu”.¹⁰ Ta uwaga dotyczy problemu roli fotografii w tworzeniu przeszłości, w zapisie zmieniającego się świata. „Fotograf to ktoś *par excellence* współczesny. To jego oczami *teraz* przechodzi w *kiedys*” – pisała w latach trzydziestych XX w. Amerykanka Berenice Abbott, autorka *Changing New York* – monumentalnej dokumentacji modernizowanego i przebudowywanego Nowego Jorku. Pożytki z fotografii dla Historii są jednak znikome. Jest ona bowiem materią doskonale mitotwórczą, zaś fotograf to prawdziwy twórca mitów...

Podczas kierowanej przez barona Haussmanna przebudowy Paryża (1853-70), pracę dokumentacyjną wykonywał cały zespół fotografów (Nègre, Baldus, Le Gray, Collard...) zatrudnionych przez miasto i współtworzących równocześnie obraz nowego, wspaniałego świata – stolicy II Cesarstwa. Najważniejszą postacią był jednak Charles Marville – autor olbrzymiej fotograficznej inwentaryzacji starych dzielnic przeznaczonych do

wyburzenia. Zatrudniony jako główny fotograf przebudowy, swoimi pracami miał opisywać przemianę świata (bo tak, w planie symbolicznym, czytana była wielokrotnie przebudowa Paryża) – stał po stronie „nowego”. Jego zdjęcia stały się jednak znane z zupełnie innego powodu: jego współpraca z Service de Travaux Historiques sprawiła, że w 1865 roku ukazał się *Album du Vieux-Paris* (*Album Starego Paryża*). Wraz z innym dziełem Marville'a zatytułowanym *Stare dobre czasy*, stanowił on załączek nowego nostalgicznego stosunku do miasta, rozpatrywania go przez pryzmat tego, co „stare”.

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku powstała w stolicy Francji Miejska Komisja Starego Paryża.¹¹ Była ona oficjalną (zadekretowaną przez władze) reakcją na nostalgiczne nastroje rozniecone wskutek działalności miejskich towarzystw fotograficznych i wyrażające się zainteresowaniem starymi dzielnicami (a właściwie jej pozostałościami) i tym, jak wyglądało miasto przed przebudową dokonaną przez barona Haussmanna. Wtedy też rozpoczyna swą działalność Eugène Atget. Archiwum Marville'a stało się dla niego punktem odniesienia (w 1907 roku Biblioteka Historyczna Miasta Paryża zleciła mu inwentaryzację negatywów z lat 1853-70) – w zdjęciach, które robione były na zlecenie „przyspieszaczy przemijania świata”, jedynie jako historyczna dokumentacja poprzedzająca wyburzenie, dojrzał pamiątkę po nieistniejącym.

W przeciwieństwie do fotografii Marville'a, spojrzenie Atgeta na miasto charakteryzuje się już widzeniem przesycenym nostalgią. Nostalgiczny ogląd zamienia świat w alegorię, w pamiątkę. „To, co naznacza intencja alegoryczna, zostaje wyłączone z kontekstu życia: zostaje ono rozbite i zarazem zachowane. Alegoria to obraz zastygłego niepokoju”¹² – pisał Benjamin. Miasto bez śladów człowieka, opustoszałe, jakby martwe... „Obraz zastygłego niepokoju” to obraz świata opuszczonego przez Boga, alegoria straty, rozpadu, znikania („*Kiedys* któremu hołduje fotografia, to czas gdy ludzie jeszcze nie patrzyli na świat oczami opuszczonych przez Boga”:¹³ dla Benjamin, fotografia – zwłaszcza „dawna” – ma moc reaktywowania świata mitu. Łączy – niczym symbol dwie rozpęknięte połowki – teraźniejszość z mitycznym *kiedys*).

*

„Jeszcze pięć lat temu, gdy Warszawa z pierwszą furją biła się o swój wielkomiejski kształt, parterowe, dziwaczne, ciasne i pomysłowe lepianki Marszałkowskiej drażniły, wywoływały gorycz tymczasowości (...) Dziś, wobec biejącego w środku miasta masywu o kolumnach portalu wysokości czynszowej kamienicy, wschodnie narożniki Alei Jerozolimskich – parterowe, tymczasowe, zatłoczone brzydkimi, prymitywnymi sklepami – już nie drażnią. Budzą ciepły sentyment, jak dla każdego zarania, które minęło i już nie wróci, które musi odejść, ustąpić

rozwojowi i wzrostowi.”¹⁴ – pisał Leopold Tyrmand w *Złym*. Obraz odbudowującej się Warszawy¹⁵ zachowuje w sobie napięcie między „nowym” i „starym”. Ta specyficzna dychotomia, charakterystyczna dla postrzegania i doświadczania wielkich miast, wpisuje się doskonale w definicję tego, co Walter Benjamin nazywał „obrazem dialektycznym”.¹⁶ Przeszłość współistnieje w nim z przyszłością, to, co widzimy lub chcemy zobaczyć, współistnieje z tym, co zobaczone lub zapamiętane...

Takie wyobrażenie wydaje się aktualne również w odniesieniu do dziewiętnastowiecznej wizji historii (pozostawiającej za sobą, wedle określenia Benjamina, pejzaż ruin). To właśnie przedstawienie ruin¹⁷ było obrazem nadzwyczaj nośnym w XIX wieku, ale również w następnym stuleciu. Przyczynek do tej swoistej fenomenologii miejskich ruin znaleźć można w eseju Pawła Hertza *Umarłe i żywe*:

„Nikt z nas nie próbował w umyśle nawet konstruować całości świątyni w Segeście, nikt z nas nie pragnął ani na chwilę nawet podnieść znad morskiego brzegu wysokich kolumn agrygenckich (...) Ruiny były martwe doskonale i dlatego pewnie błędziliśmy między nimi tak chętnie, wytrwali turyści, podróżnicy marzenia (...)”

Kto z nas w sierpniu 1939 roku przypuściłby na chwilę chociaż, że ruiny czynszowych domów warszawskich będą bardziej patetyczne od rozwalin Kolozeum (...) Idziesz Warszawą inaczej. (...) Tu każdy dom zrujnowany wyrasta jak żywy”.¹⁸

Obraz ten był nierozdzielnie związany z nowoczesnością,¹⁹ odpowiadał wyznaczającej ją, benjaminowskiej kategorii szoku. Podobną interpretację znaleźć można u Georga Simmla²⁰ (esej *Ruina*): ruiny były dla niego rodzajem rewanżu natury za procesy modernizacyjne, porażką ludzkiej woli.

Pejzaż miasta w ruinie, metropolii obracającej się ku nieistnieniu, może być również rozpatrywany w perspektywie melancholii. Istnieje zaskakujące podobieństwo między literackimi katastroficznymi wizjami Rattiera (*Paris n'existe plus*), Łabędziem Baudelaire'a (dziełziniec Luwru jako „pole baraków, skład rupieci”), fotografiami Marville'a przedstawiającymi np. zrujnowane domy wokół nowo wytyczanej Avenue d'Opera a wyobraźnią melancholiczną. Jules Cotard, dziewiętnastowieczny psychiatra, który na nowo zdiagnozował chorobę, łączył melancholię właśnie z doświadczeniem rozpadu, znikania, nieistnienia. „Kiedy delirium obejmuje świat zewnętrzny, chorzy wyobrażają sobie, że nie mają już rodziny, nie mają kraju, że Paryż jest zniszczony...”²¹ – pisał. Zniszczenie Paryża (ale także miasta w ogóle) rozgrywa się więc na wielu poziomach: od najbardziej dosłownego po czysto symboliczny.

*

„Przyszłość”, modernizacja, przebudowa, z drugiej strony „przeszłość”, nostalgia, to co pozostaje: tak zarysowana dychotomia pojawia się nie tylko u Benjamina,

Baudelaire'a czy Victora Fournela,²² ale również u Tyrmanda. Obrazy odbudowy Warszawy zawierają w sobie właśnie to napięcie, tak charakterystyczne dla benjaminowskiego „obrazu dialektycznego”. Przeszłość prześwituje tu (czasem dosłownie) przez to, co „nowe”; czasem trwa niczym etnograficzny przeżytek. Pozostaje jednak nieustannym odniesieniem dla „największego placu w Europie”, dla świeżo zbudowanego „ogromnego wieżowca”: „Ulica nazywała się Wielka – kiedyś, kiedy istniała. Obecnie stała tu poszarpana przez wojnę i połatana remontami duża kamienica. Ostatnia i przeznaczona do rozbiórki. Jej tłem był kremowy masyw ogromnego wieżowca. Wokół rozciągała się zryta wykopami i sfaladowana wzgórzami materiałów budowlanych przestrzeń największego placu w Europie. Placu, który rodził się w duszącym pyłe, tumanach kurzu, w warkocie koparek, betoniarok, spychaczy”;²³ „... świeży, prawdziwie ceglasty odcień świeżo wznoszonych budów, oznaczający nowe domy, gmachy, mieszkania. Ten ostatni odcień był w ofensywie, parł ze wszystkich stron, przenikał wszędzie. Broniły się przed nim gdzieniegdzie ulice, gdzieniegdzie już tylko skrawki dzielnic, wymyki miasta”.²⁴

Opisywana dychotomia odnosi się przede wszystkim do sfery wzroku. Wyobrażone obrazy miasta są konstruowane przez „podwójne widzenie”. Tak patrzy na powojenną Warszawę Jerzy Zawieyski: „Gdy się wieczorem stanie u wylotu Alei Jerozolimskich (obecnie alei Sikorskiego) i spojrzy w głąb Marszałkowskiej – ruch, tramwaje, auta i światła dają złudzenie nie tylko przedwojennej Warszawy, ale złudzenie czegoś większego, jakiejś części paryskich bulwarów. Tylko nie wolno podnosić wzroku wyżej, ponad poziom parteru, bo wówczas w górze dojrzy się krajobraz niepojęty w tym zalewie światła i ruchu od dołu. Nad parterami, ruchem i życiem, zwisa inny wyraz Warszawy”.²⁵ Wzrok ludzi (lub raczej chce ludzić), pozwala dojrzeć paryskie bulwary w miejscu, gdzie oko powinno odnaleźć wypalone ruiny. Tym razem to przyszłość, to co „nowe”, prześwituje spod tego co „stare”, co należy już do innego porządku.

W obrazach powojennej Warszawy, u Tyrmanda i Zawieyskiego, podobnie jak w paryskich fotografiach Charlesa Marville'a, odnaleźć można więc tę podwójność w spojrzeniu na miasto. Cechę tę wychwyciła również, komentująca myśl Waltera Benjamina, Susan Buck-Morss.²⁶ Dla niej wielkie miasto to równocześnie „świat marzeń” (przypomnijmy choćby Siegfrieda Kracauera, który w *Ulicach* zwracał uwagę na cudowność i magię obrazów nowoczesnego miasta: „Ten krajobraz to Berlin, nieludzką ręką stworzony. Powstał sam z siebie”,²⁷ „Przed moim oknem miasto zagęszcza się w obraz wspaniałej niczym spektakl natury”²⁸ – pisał) i „katastrofa”. *Dreamland and catastrophe*.

*

Ruiny nie są wieczne. W ich miejscu, prędzej czy później, pojawiają się zupełnie nowe budynki. To już

jednak nie to samo – to zaledwie sztafaż, iluzja. „Prawdziwe miasto jest gdzie indziej” – zdają się mówić bohaterowie Konwickiego, podobną melancholię możemy znaleźć u Baudelaire’a („Starego nie ma już Paryża”²⁹). Wrażenie niejasności, tymczasowości („gdzie się podziela stara Warszawa?”) i fasadowości tego, co widzimy, pojawia się zarówno w prozie opisującej Paryż po przebudowie dokonanej przez Haussmanna (o wyobrażeniu miasta jako efektownego, kuszącego sztafażu, jako obrotowej iluzyjnej scenografii pisał Caillois...), jak i u autorów warszawskich. „W naszym mieście chodzi się blisko tej tajemniczej zasłony, kryjącej niewiadome...”³⁰ – pisała o Warszawie Marta Zielińska, zwracając uwagę właśnie na nieprzejrzystość miejskiej materii, na jej podwójne odniesienie. Cóż to bowiem za miasto, w którym „na wszystko trzeba pa-trzeć tak, by nie zapomnieć”?³¹

Wrażenie iluzji jest więc elementem nieodłącznie towarzyszącym odbudowie. Wiara Olszyńskiego w ocalającą moc „wątłego papieru”, który „wszystkie te zmiany przetrwa, / przechowany jako wierne wyobrażenie / dzisiejszego stanu Warszawy”, zaskakująco kontrastuje z, zawartym w *Panoramie*, obrazem rozpadu i chwilowości miejskich przestrzeni.³²

Tę iluzyjność miejskiej przestrzeni doskonale uchwycił Siegfried Kracauer, który dostrzegł podobieństwo między światem metropolii i światem cyrku, jarmarkiem. Na tej paraboli opiera się następujący fragment *Ulic*, wspaniały opis lunaparku w Halensee:

„W lunaparku w Halensee między torem wodnym a ujeżdżalnią wyrasta malowany Nowy Jork. Ku nocnemu niebu wznoszą się drapacze chmur, kolorowe i zawrotnie wysokie. (...) Służą jako sztafaż opasującej je i przenikającej ze wszystkich stron płataninie szyn. W sobotni wieczór, który jest porankiem robotników, szarych ludzi, urzędników, tłum, uciekający od miasta, kłębi się przed tą bramą do iluzji miasta”.³³

Obrazy cyrku i miasta w ruinie to, być może, najbardziej wstrząsające przejawy współczesnej wyobraźni melancholicznej. Cyrk, lunapark – wielka metafora życia – zawiera w sobie bowiem podobną ambiwalencję, podobną złożoność, co omawiane obrazy Paryża i Warszawy. A więc: życie („nowe”) i śmierć („stare”), „świat marzeń” i „katastrofa”, zwycięstwo i porażka, iluzja i deziluzja...

Przypisy

- ¹ *Paris n'existe plus*: tytuł katastroficznego dzieła Rattiera z 1857 roku.
- ² podaję za: Kobielski D. *Warszawa na fotografiach z XIX wieku*, Warszawa 1982
- ³ Mitchell T. *Egipt na wystawie świata*, Warszawa 2001
- ⁴ Benjamin W. *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 107
- ⁵ Burszta W. J. w: *Pisanie miasta, czytanie miasta* red. Zeidler-Janiszewska A., Poznań 1997, s. 103; Burszta opiera się w swych rozważaniach na książce M. Chase’a i C. Shawa *The Imagined Past. The History and Nostalgia*.

- ⁶ Kracauer S. *Ulice w: „Literatura na świecie”* 8-9/2001, s. 305-306
- ⁷ *Journal of Ralph Waldo Emerson 1841-1844*; za: Jay M., *Downcast Eyes*, Berkeley 1993, s. 134
- ⁸ Westerbeck C. *Bystander: A History of Street Photography*, New York 2001, s. 99
- ⁹ Sontag S. *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 75-76
- ¹⁰ Benjamin W. *Aniol historii*, Poznań 1996, s. 415
- ¹¹ W latach 1874-86 działało Society for Photographing the Relics of Old London (Towarzystwo Fotografowania Reliktów Starego Londynu). Również w latach 80. powstało Manchester Amateur Photographic Society. Jego członkowie poświęcili się systematycznemu zapisowi znikających budynków. Rozwinięciem tej ocalającej działalności, było sformułowanie w 1889 specjalnej sekcji „Record&Survey” („Zapis i Ocalenie”).
- ¹² Benjamin W. *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 242
- ¹³ za: Rożanowski R. *Pasaże Waltera Benjamin*, Wrocław 1997, s. 190
- ¹⁴ Tyrmand L. *Zły*, Warszawa 1955, s. 109
- ¹⁵ Oczywiście zniszczenie Warszawy – sytuacja, gdy znika prawie całe miasto – jest nieporównywalne z niczym. Moją intencją jest więc zaledwie pokazanie pewnej wspólnej płaszczyzny, podobnej struktury wyznaczającej przestrzeń obrazu.
- ¹⁶ „Obraz dialektyczny” w ujęciu Benjamin wykracza poza to, co widzialne – może istnieć np. w literaturze. Najważniejsze jednak, że ma on charakter (w pierwszej kolejności) „mentalny”: jest rodzajem wyobrażenia. Więcej na ten temat znaleźć można w: Rożanowski R. *Pasaże Waltera Benjamin*, Wrocław 1997
- ¹⁷ Aleksander Gardner i Mathew Brady dokumentowali ruiny miast spalonych podczas wojny secesyjnej, wspomniany już Thomas Annan zapisywał wyburzane slumsy Glasgow, Arnold Genthe utrwał ruiny San Francisco... Z kolei w 1865 roku Karol Beyer zrobił fotografie, które były zapisem wyburzania domów stojących na terenie dzisiejszego skweru przy Krakowskim Przedmieściu, na miejscu pomnika Mickiewicza. Z obrazów bardziej współczesnych: choćby zdjęcia Leonarda Sempolińskiego, przedstawiające zniszczoną Warszawę...
- ¹⁸ Hertz P. *Umarłe i żywe*, w: *Pamięć warszawskiej odbudowy. Antologia*; Warszawa 1972, s. 177
- ¹⁹ Choć akurat w przypadku powojennej Warszawy nie sposób nie wziąć pod uwagę również kontekstu politycznego – odbudowa została wciągnięta w nowy porządek symboliczny, związany z budową nowej rzeczywistości politycznej.
- ²⁰ Simmel G. *Most i drzwi*, Warszawa 2006, s. 172
- ²¹ *Etudes sur les maladies cerebrales et mentales*, Paris 1891, cyt. za: M. Bieńczyk *Oczy Dürera*, Warszawa 2002, s. 274
- ²² *Paris nouveau et Paris futur*, Paris 1865. W roku 1865, czyli w okresie najbardziej nasilonej przebudowy Paryża, dokonuje on w swym dziele nałożenia dwóch obrazów miasta: aktualnego i wyobrażonego, przyszłego.
- ²³ Tyrmand L. *Zły*, Warszawa 1955, s. 164
- ²⁴ Tyrmand L. *Zły*, Warszawa 1955, s. 165-166
- ²⁵ Zawieyski J. *Patos i codzienność Warszawy*; w *Pamięć warszawskiej odbudowy. Antologia*; Warszawa 1972 s. 164
- ²⁶ Buck-Morss S. *Dialectics of seeing*, Cambridge-London 1991
- ²⁷ Kracauer S. *Ulice w: „Literatura na świecie”* 8-9/2001, s. 325
- ²⁸ Kracauer S. *Ulice w: „Literatura na świecie”* 8-9/2001, s. 324
- ²⁹ „Starego nie ma już Paryża (tak się zmienia / Kształt miasta, prędzej niż serce człowieka)”; tłumaczył M. Jastrun.
- ³⁰ Zielińska M. *Warszawa dziwne miasto*, Warszawa 1995, s. 184
- ³¹ Zielińska M. *Warszawa dziwne miasto*, Warszawa 1995, s. 49
- ³² Problemu nierzeczywistości miasta, niepewności co do jego ontologicznego statusu, dotyka również Benjamin w *Berlińskim dzieciństwie*, gdzie porównuje miejski pejzaż do zapomnianego snu.
- ³³ Kracauer S. *Ulice w: „Literatura na świecie”* 8-9/2001, s. 317



Fot. 1



Fot. 2