Edukacja Etyczna 13(1)/2017 ISSN 2083-8972

Kazimierz Mrówka
ORCID 0000-0002-2882-7136

Andrzej Warmiński
ORCID 0000-0002-1528-3766
DOI 10.24917/20838972.13.7.

Edukacja przez sport. Motyw roweru w fotografii przełomu XIX i XX wieku

Przeglądając zdjęcia z końca XIX i początku XX wieku, można zauważyć, że dużą ich część wypełniają utrwalone sceny z życia społecznego, w których pojawia się rower. Najczęściej są to portrety z rowerami, indywidualne lub zbiorowe, na których damy i kawalerowie, głównie młodzi i w średnim wieku, pozują dumnie w modnych i nierzadko awangardowych kostiumach z epoki[1].

Wykorzystywanie motywu prostego środka lokomocji w utrwalaniu scen i podobizn nie było przypadkowe. Fotografia i rower były wielkimi wynalazkami XIX wieku. Oba też są mocno związane z kulturą francuską. W 1839 roku Louis Jacques Daguerre przedstawił publicznie członkom Akademii Francuskiej fotografię utrwaloną na warstwie jodku srebra pokrywającego wypolerowaną i posrebrzaną płytę miedzianą. Z kolei w 1860 roku Pierre Michaux, kowal, mechanik powozów, zbudował welocyped, czyli charakterystyczny jednoślad z dużym kołem przednim i małym tylnym, napędzany nie charakterystycznym dziś łańcuchem, ale pedałami przymocowanymi do osi przedniego koła. Zarówno fotografia

1 Do napisania tego krótkiego szkicu skłoniło nas wspólne nam zamiłowanie do estetyki i rowerów. Naszym celem nie jest tu przedstawienie wyczerpującej analizy z zakresu historii techniki, która jest dobrze udokumentowana i opracowana w literaturze przedmiotu, a jedynie zwrócenie uwagi Czytelnika na liczne ścieżki przecięcia dwu wielkich wynalazków XIX, jakim były rower i fotografia. Dla tej ostatniej rower stał się jednym z ulubionych motywów. W tym miejscu pragniemy złożyć podziękowanie prof. Tadeuszowi Budrewiczowi za inspirację do pisania o rowerze jako przedmiocie kulturotwórczym.

jak i rower szybko i trwale zadomowiły się w kulturze XIX wieku. Nie zostały wyparte i zastąpione przez inne, lepsze wynalazki, a ich dalsza historia to nieprzerwane do dziś udoskonalanie obu; są to również wynalazki, które w wymiarze przestrzennym opanowały cały świat. Rower spotyka się masowo, zarówno w bogatym Paryżu i Londynie, jak i w najbardziej ubogich zakątkach świata; zaś aparat fotograficzny stanowi dziś standardowe wyposażenie telefonu komórkowego.

Ze wspomnianą trwałością obu wynalazków wiąże się wpisana w naturę wynalazku rewolucja, tym większa, im bardziej przełomową okazuje się konstrukcja nowej maszyny czy odkrycie nowej własności materii. Fotografia stała się nowym narzędziem estetyki, postawionym obok pędzli i sztalug, natomiast rewolucyjna rola roweru była potrójna. Po pierwsze, napędzany siłą ludzkich mięśni jednoślad był nowym, cennym środkiem lokomocji, stając się alternatywą dla konia, niekiedy wypierając go, a także alternatywą dla auta. Po drugie, rower odegrał ważną rolę w rozwoju społeczeństwa drugiej połowy XIX wieku, w szczególności znacząco przyczynił się do emancypacji kobiet[2]. Wiązało się to z traktowaniem roweru jako przedmiotu ludycznego, po który odważnie sięgały również kobiety. Jazda na rowerze wymusiła też zmianę kobiecego ubioru na lżejszy i wygodny w jeździe, przez co długie suknie zastąpiły alladynki i pumpy[3]. Po trzecie, na fali entuzjazmu, jaki wywołał wynalazek

2 W 1896 roku, Susan B. Anthony, amerykańska działaczka na rzecz praw kobiet wypowiedziała emblematyczne zdanie: rower „has done more to emancipate women than any one thing in the world. I rejoice every time I see a woman ride by on a bike. It gives her a feeling of self-reliance and independence the moment she takes her seat; and away she goes, the picture of untrammelled womanhood"; rower „uczynił więcej dla emancypacji kobiet, niż cokolwiek innego na świecie. Cieszę się za każdym razem, kiedy widzę kobietę jadącą na rowerze. Wsiadanie daje jej poczucie samodzielności i niezależności, a gdy odjeżdża, obraz nieskrępowanej kobiecości", *Champion of Her Sex*, „New York Sunday World", 2 luty 1896, s. 10. Tłumaczenie wszystkich zamieszczonych w artykule obcojęzycznych fragmentów – K. Mrówka, A. Warmiński.

3 W 1881 roku, w Londynie zostało powołane „The Rational Dress Society" („Towarzystwo Racjonalnego Ubioru"), którego celem działalności miało być: „promote the adoption according to individual taste and convenience of a style of dress based upon considerations of health, comfort, and beauty, and to deprecate constant changes of fashion which cannot be recommended on any of these grounds", „promowanie wyboru stylu ubioru zgodnie z indywidualnym gustem i wygodą mając na uwadze względy zdrowia, komfortu i urody, a także dezaprobatę dla ciągłych zmian w modzie, których nie można polecić w żadnej z tych dziedzin", „London Standard", 27 maj 1881, s. 5. Nadmienię, że we wrześniu 2013 roku mogłem (Kazimierz Mrówka) oglądać Mistrzostwa Świata w Kolarstwie Szosowym, które rozgrywały się na ulicach Florencji. W związku z tym wydarzeniem lokalne butiki wypełniły się modnymi ubraniami rowerowymi lub ubraniami z motywem jednośladu (naszywki, nadruki itd.), a wystawy sklepowe zdobiły piękne rowery szosowe i miejskie; w tym ostatnim wypadku zwłaszcza popularny w ostatnich latach rower z tzw. twardym kołem, pozbawiony dodatków w postaci błotników, dzwonka, lampek, z cienkimi, już w oczach lekkimi i wysublimowanymi ramami.

roweru, powstawały towarzystwa cykliczne[4], które organizowały liczne zawody sportowe. Dla przykładu, Tour de France, dziś najbardziej prestiżowy wyścig na świecie, został zorganizowany po raz pierwszy w 1903 roku. Pomysłodawcą zawodów był Henri Desgrange, kolarz i dziennikarz sportowy związany z gazetą „L'Auto". Tylko w pierwszym roku Tour de France nakład gazety wzrósł ponad dwukrotnie osiągając liczbę 65 tys. egzemplarzy. Zwycięzcy wyścigów kolarskich cieszyli się dużym uznaniem społecznym, stąd właśnie spora ilość dawnych fotografii z wybitnymi cyklistami.

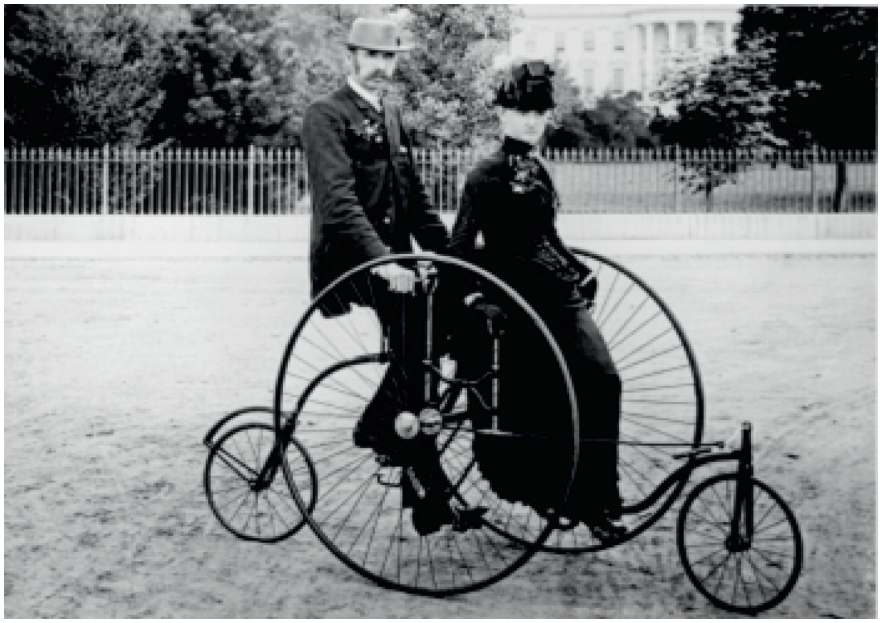
Czarno-białe fotografie przełomu XIX i XX wieku z motywem roweru przedstawiają wspomniane portrety cyklistów i członków towarzystw sportowych; portrety kobiet, mężczyzn, młodzieńców i dzieci; portrety zawodowe, w tym często listonoszy i żołnierzy; portrety uczniów i studentów; portrety podróżników; zdjęcia reklamowe; zdjęcia plenerowe, wyścigi kolarskie, którym towarzyszyła nieskrępowana fantazja inżynierów konstruujących coraz to bardziej wymyślne rowery (welocypedy, bicykle, rowery, tandemy, tridemy, kwadrycykle, kwintuplety, sextuplety) oraz organizatorów tych wyścigów (wyścigi torowe, przełajowe, za prowadzeniem motorów)[5]. Portretowane postaci są zazwyczaj poważne, skupione, czasem wręcz kamienne, dumne, monumentalne, starannie przygotowane do zdjęcia (dbałość o strój i fryzurę), choć nie brakuje tu również portretów z fantazją, jak np. portret ze śmiercią na rowerze; z kolei zdjęcia plenerowe wypełnia radosna ludyczność, lekkość, nieskrępowanie, krótko mówiąc, przyjemna, smakowana przez fotografowane postaci wolość. W każdym wypadku mowa ciała, zwłaszcza twarzy, zdradza, że zdjęcie jest wydarzeniem, czymś, czego nie robi się na co dzień, a raczej rzadko, przy specjalnych okazjach. Jednocześnie, te stare fotografie poświadczają, jak bardzo fotogenicznym przedmiotem jest rower. Jego zjawiskowa estetyka, budowana na planie kół, odsyła do symboliki przedmiotu idealnego, emanującego ponadczasową doskonałością.

Oto przykładowe zdjęcia fotografii rowerowej z przełomu XIX i XX wieku, ilustrujące to, co zostało napisane powyżej6.

4 W 1886 roku, zostało założone Warszawskie Towarzystwo Cyklistów, do którego należało wiele wybitnych postaci, nie tylko ze świata sportu, ale również kultury i sztuki. Honorowymi członkami Towarzystwa byli Bolesław Prus i Henryk Sienkiewicz.

5 Przekrój dawnej fotografii rowerowej daje album pt. *Cykliści. Sympatycy, Pasjonaci, Mistrzowie. 1886–1939*, Warszawa 2010.

6 Wszystkie zdjęcia pochodzą ze strony internetowej www.pinterest.com, dostęp 31.01.2018.



Czterokołowy kwadrycykl, a na nim amerykańska para w stroju z końca XIX wieku



Portret niemieckiego cyklisty



Portret ze śmiercią na rowerze



Ingaz Schwinn (1860–1945), pochodzący z Niemiec twórca Schwinn Bicycle Company w Chicago, z żoną i synem, na zbudowanym przez siebie tandemie



Listonosz na charakterystycznym bicyklu



Wyścig na bicyklach



Wycieczka plenerowa angielskich kobiet na rowerach



Dzieci na trycyklu

Do naszego szkicu dołączamy polski przekład z języka francuskiego *Przemówienia na stulecie fotografii*, jakie 7 stycznia 1939 roku, na Sorbonie, wygłosił francuski poeta Paul Valéry (187 1–1945), członek Akademii Francuskiej. Tekst o tyle cenny, że jest świadectwem podkreślanego przez nas entuzjazmu związanego z wynalazkiem fotografii[7]. Zawiera również odniesienia literatury pięknej do fotografii.

„Akademia Francuska, zaproszona do udziału w ceremonii zorganizowanej w celu świętowania narodowego wynalazku i zarazem jednego z najwspanialszych, jakie powstały w XIX wieku, nie mogła pominąć złożenia hołdu wielkim Francuzom, którzy odkryli ideę fotografii i jako pierwsi utrwalili podobieństwo rzeczy widzialnych przez działanie emanującego z nich światła. Tymczasem literatura, w sposób szczególny kultywowana w naszej społeczności, w pierwszym momencie nie wykazuje zainteresowania tym pięknym wynalazkiem, ani też nie ulega jego wpływom, jak to się działo w tak wielu innych przypadkach tworów ludzkiego geniuszu.

Dobrze wiemy, że rysunek, malarstwo i wszystkie sztuki naśladowcze potrafiły skorzystać z natychmiastowego uchwycenia form na czułej tabliczce. Wiele błędów obserwacji dało się dostrzec odkąd, za sprawą utrwalenia, możliwe stało się spokojne oglądanie kształtu istot w ruchu: zobaczono wszystko, co było wyobrażone w galopie koni i locie ptaków, a co dotąd było domeną artystów. Fotografia przyzwyczaiła oczy do oczekiwania tego, co powinni byli zobaczyć. Nauczyła je, aby nie widziały tego, co nie istnieje, a co bardzo dobrze widziały przed jej narodzeniem.

Ale przeciwnie, wynalezienie sposobu powielania przejawów natury i życia w jednym prostym wstrzymaniu fizycznej energii nie wydaje się być wcale pewnym następstwem i wyraźną korzyścią dla literatury.

Przede wszystkim zdaje się nawet, że cudowny wynalazek mógł dążyć do zmniejszenia wagi sztuki pisania i przy wielu okazjach raczej zająć jego miejsce, niż dostarczyć mu nowych możliwości lub cennych pouczeń. Poziom precyzji, do którego może dążyć język, kiedy używa się go do wyrażenia idei pewnego przedmiotu wzroku, jest prawie iluzoryczny. Jak zobrazować miejsce lub twarz, nam, którzy tak sprawni jesteśmy w zawodzie pisarza, w taki sposób, że to, co napisalibyśmy nie rodziłoby tyle różnych wyobrażeń, ilu czytelników? Otwórzcie paszport, a wszystko stanie się jasne; zabazgrany napis nie znosi porównania z utrwalonym obok niej doświadczeniem.

Tak oto istnienie fotografii zachęca nas raczej do zaprzestania chęci opisania tego, co samo z siebie może się opisać. Należy uznać, że w rzeczywistości rozwój tego procederu pociąga konsekwencje w postaci ciągłego wykluczania słowa przez obraz. Można by nawet rzec, że w publikacjach obraz jest tak

7 Źródło francuskojęzycznego dokumentu, z którego korzystamy: www.journals.openedition.org/etudesphotographiques/265, dostęp 31.01.2018. Kursywa w oryginale.

zazdrosny, że chce wygryźć słowo, że przyobleka go w kilka swych najgorszych wad: banalną prostotę i gadatliwość. Dodam, że fotografia ośmiela się uciekać do kłamstwa, owej wielkiej i wiecznie kwitnącej specjalności słowa. Należy więc przyznać, że bromek zastępuje atrament we wszystkich przypadkach, w których sama obecność rzeczy widzialnych wystarcza sobie, mówi sama, bez pośrednictwa ducha, to znaczy bez uciekania się do tradycyjnych przekazów języka.

Nie widzę tu jednak nic złego; jestem nawet gotów dostrzec pewien zysk dla literatury. Twierdzę, że wspomniany rozrost obrazów fotograficznych mógłby pośrednio obrócić się na korzyść literatury pięknej, czy raczej literatury naprawdę pięknej. Jeśli fotografia oraz jej zawładnięcie ruchem i kolorem, nie wspominając przy tym o wypukłości, zniechęca nas do opisu rzeczywistości, to przypomina nam ona o granicach języka artykułowanego i zachęca nas, innych pisarzy, do użycia środków w pełni odpowiednich ich własnej naturze. Literatura stałaby się czystą, jeśli porzucając wszystkie inne zajęcia, które inne sposoby wyrażania lub tworzenia wykonują o wiele lepiej od niej, poświęciłaby się temu, co może osiągnąć. Będzie więc trzymać się i rozwijać na swych prawdziwych drogach, z których jedna kieruje się ku doskonałości języka tworzącego lub przedstawiającego myśl abstrakcyjną; druga zaś wyruszy swobodnie ku różnorodności poetyckich kombinacji i rezonansów. Zauważę tu, że w chwili pojawienia się fotografii literaturę opanował styl opisowy. W prozie, jak i wierszu, wystrój oraz zewnętrzne aspekty życia zajęły zbyt dużo miejsca w dziełach. Między 1820 a 1840 rokiem wystrój jest ogólnie wyobrażeniowy. Romantyzm miejsc i form dysponował, w swej całkowicie fantastycznej wolności i suwerenności, postaciami i rzeczami, wymyślał Wschody i średniowiecza, poczęte jedynie przez wrażliwość epoki, wspartej pewną erudycją.

Aż wreszcie przyszedł Daguerre. Pojawiło się widzenie fotograficzne, które zadziwiająco szybko rozprzestrzeniło się w świecie. Jesteśmy świadkami rewizji wszystkich wartości poznania wzrokowego. Sposób widzenia zmienia się i precyzuje, a same obyczaje doświadczają nowości, która z laboratorium przedostaje się natychmiast do praktyki życia codziennego wprowadzając weń potrzeby i niepisane zwyczaje. Odtąd, wszyscy będą mieć swój portret, dawniej wyjątkowy przywilej. Obwoźny fotograf przemierza wsie. Każde wydarzenie z życia zaznacza się na kliszy. Nie ma już żadnego ślubu, którego nie potwierdzi obraz pary w ubraniu ślubnym; żadnego narodzenia bez postawienia kilkudniowego dziecka przed obiektywem; za kilkadziesiąt lat ten sam człowiek będzie podziwiał i wzruszał się obrazem tamtego dziecka, które później zniknęło. W każdej rodzinie przechowuje się album wypełniony portretami, które zaczęły wzruszać, ubraniami, które stały się śmieszne, chwilami, które stały się tym, czym się stały, osobami rodziców, przyjaciół i również nieznajomych, które gdzieś tam w naszym życiu były ważne lub

przypadkowe. Podsumowując, fotografia stworzyła prawdziwą ilustrację państwa obywatelskiego. Balzac, który na grobach i godłach szukał osobliwych i wymownych nazwisk dla swych niezliczonych postaci, nie pominąłby, w celu pobudzenia geniuszu, przeglądania zbiorów z utrwalonymi fizjonomiami.

Jednak wraz z fotografią i po śladach Balzaca, w literaturze do głosu dochodzi realizm. Romantyczna wizja istnień i rzeczy powoli gubi swą magię. Wystrój pokazuje płótno lub karton. Pojawia się nowy wymóg, aby poetycka fikcja oddzieliła się wyraźnie od opowiadania, które dąży do przedstawienia tego, co prawdziwe. Nie twierdzę wcale, że rodzaj literatury Flauberta, Zoli, czy de Maupassanta zawdzięcza swą formę nadejściu fotografii, ponieważ unikam dociekania przyczyn. W tej materii nigdy dosyć poszukiwania.

Ograniczam się do uchwycenia pewnego zbiegu okoliczności. Nie jest wcale pewne, że przedmioty, które sąsiadują ze sobą na tabliczce, mają jakiś inny związek między sobą, prócz zbliżenia. Im bardziej dąży się do znalezienia głębszych więzów między fenomenami *realizmu* i *fotografii*, tym bardziej trzeba strzec się drążenia tego, co być może jest tylko spotkaniem.

Jednak Imperium literatury nie ogranicza się do prowincji Poezji i Powieści. Rozciąga się na wielkie domeny Historii i Filozofii, których nieokreślone granice gubią się czasem od strony uporządkowanych terytoriów Nauki oraz lasów Legendy.

W tych niepewnych regionach poznania, wynalezienie fotografii, a nawet *samo pojęcie fotografii*, nabiera określonej i znacznej wagi, ponieważ w te czcigodne dyscypliny wprowadza nowy warunek, być może nowy niepokój, rodzaj nowego oddziaływania, czego następstwa są niewątpliwie jeszcze nieznane.

Historia jest opowieścią, w którą wnosimy to, co oddziela ją od bajki. Przekazujemy jej aktualną energię i wszystkie zasoby obrazów, koniecznie czerpane z teraźniejszości. Dopasowujemy do niej nasze sympatie i antypatie; konstruujemy systemy wydarzeń i nadajemy, zgodnie z sercem i siłą myśli, sposób istnienia i istoty osobom, instytucjom, sprawom lub dramatom, przekazane przez dokumenty jedynie w formie słowa, czasem najbardziej skrótowej. Dla jednych, historia rozstrzyga się więc w albumie z obrazkami, w scenariuszach operowych, ogólnie w przedstawieniach i sytuacjach krytycznych. Pośród tych obrazów, które tworzy i otrzymuje nasz duch, pojawiają się feerie, nazbyt piękne lub niewiarygodne efekty teatralne, które czasem interpretujemy jako symbole, poetyckie transpozycje zdarzeń realnych. Dla innych, bardziej abstrakcyjnie zainteresowanych historią, jest ona zapisem doświadczeń ludzkich, które konsultuje się niczym annały meteorologii i z taką samą troską odkrywa się w przeszłości coś z przyszłości.

Otóż, jedyne pojęcie fotografii, jeśli wprowadza się je w naszą refleksję na temat genezy znajomości historycznej i jej prawdziwej wartości, rodzi

takie oto naiwne pytanie: *Czy fotografia może być dla mnie takim faktem, jak bajka*?

Historia zna tylko rzeczy zmysłowe, ponieważ jej podstawą jest świadectwo ustne; wszystko, co tworzy jej pozytywną afirmację musi dać się rozłożyć na rzeczy widzialne, w chwilach «ujęcia bezpośredniego», z których każde odpowiada aktowi potencjalnego operatora, demonowi fotoreportera.

Cała reszta jest literaturą. Całą resztę tworzą składniki opowieści lub twierdzenia, które są wytworami ducha, a w konsekwencji wyobrażeń, interpretacji lub konstrukcji, rzeczy bez ciał, ze swej natury niezauważalnych dla fotograficznego oka czy fonograficznego ucha, a które więc nie mogły być zaobserwowane i przekazane bez zniekształceń. Z tego wynika, że wszelkie dyskusje na temat wartości przyczynowej faktów, ich wagi, znaczenia, odnoszą się tylko do czynników niehistorycznych, są aktem naszych władz krytycznych i twórczych, mniej lub bardziej temperowanych przez teksty.

Nie powiedziałem jeszcze nic na temat autentyczności. W tym punkcie fotografia daje nowe powody ostrożności. Przed nią za fakt niepodważalny uznawano ten potwierdzony przez dużą liczbę naocznych świadków. Nie zakwestionowałby tego żaden sąd, ani żaden historyk, nawet wbrew sercu. A oto, po kilku latach, wystarczyło pojawienie się kliszy, by obrócić w nicość formalne świadectwo setki osób, które przysięgały, że na własne oczy widziały fakira wspinającego się po linie, którą rzucił w powietrze, a która cudownie znieruchomiała.

Ale wszystko to prowadzi nas naturalnie do nie wiem jakiej filozofii fotografii, która skłaniałaby nas do połączenia się z filozofią jako taką, gdyby to przekroczenie nie oznaczało wyjścia poza moje kompetencje, moją obecną misję i wszystkie jednocześnie ograniczenia, jakie nakładają przedmiot oraz to uroczyste spotkanie.

Ograniczę się do zaledwie napomknięcia w kilku słowach o tym, co w filozofii można myśleć o naszym wynalazku.

Na przykład, przy okazji fotografii można by ożywić, czy też odmłodzić starożytny i trudny problem *obiektywności*. Historyjka fakira pokazuje nieeleganckie i niejako rozpaczliwe rozwiązanie, które polega na przywołaniu świadectwa wielu, aby ustanowić wobec wszystkich obiektywne istnienie rzeczy, a co zostało łatwo zburzone przez zwykłą czułą tabliczkę. Trzeba przyznać, że otwierając oczy, nieświadomie mamy skłonność, by nie widzieć części przedmiotów, które są przed nami oraz widzieć inne rzeczy, których nie ma. Bylibyśmy równie wrażliwi na wszystko, co ukazuje nam światło i na nic innego poza tym, co nam ono ukazuje. Możliwe jest więc nie tyle burzenie, co małe cofnięcie klasycznej trudności, o której mówiłem, przyznając obiektywną wartość każdemu wrażeniu, o którym wiemy, jak otrzymać jego replikę, podobny obraz, bez innego prócz światła pośrednika między modelem i jego przedstawieniem.

Ale między nią a filozofią istnieją inne związki, bardzo intymne i najstarsze. Filozofowie wszystkich czasów, teoretycy poznania, jak i autorzy mistyczni, wykazali duże upodobanie dla najbardziej znanych zjawisk optycznych, które często drążyli, czasem w sposób najbardziej subtelny, by zobrazować relacje poznania i jego przedmiotów, czy opisać iluzje lub iluminacje naszego ducha. Świadczy o tym niejedno pojęcie językowe. Mówimy przenośnie o *jasności*, *refleksji*, *spekulacji*, *wyrazistości* oraz ideach; dysponujemy całą widzialną retoryką na użytek myśli abstrakcyjnej. Cóż bardziej naturalnego, niż porównanie tego, co uznajemy za prostotę naszej świadomości wobec różnorodności naszej wiedzy, do źródła światła, które objawia nam zwielokrotnioną nieskończoność wszystkich rzeczy widzialnych ukształtowanych z miriadów obrazów słońca? Niezliczone odbicia znanej małości tworzą niebieskie niebo. Co więcej, zmienność słońca na ciałach ukazuje nam liczne efekty, których nie omieszkano odnieść do stanów naszego wewnętrznego zmysłu poznania. Jednak myśliciele najbardziej ulegli pokusom zajmowania się pewnymi rozczarowującymi fenomenami świetlnymi, w czym poczynili najbardziej błyskotliwe rozważania. Czym stałaby się filozofia bez możliwości dyskutowania o przejawach ? Miraże, kije, które załamują się po włożeniu do wody i prostują się cudownie po wyjęciu z kąpieli, wszystkie przyjmowane przez oko ułudy miały swą część w tym niezapomnianym i niewyczerpalnym wzroście.

Macie rację, że nie mógłbym zapomnieć tu o najsłynniejszej z alegorii tego rodzaju. Czym jest znana jaskinia Platona, jeśli nie ciemnym pokojem, największym, myślę, że takim, jakiego nigdy nie urzeczywistniono? Jeśli przy wejściu zostałaby pomniejszona do bardzo małej dziury, a ściana pokryta czułą warstwą posłużyłaby za ekran, to Platon, rozwijając głębię jaskini otrzymałby ogromny film; i Bóg wie, jakie zadziwiające wnioski pozostawiłby nam o naturze naszego poznania oraz istoty naszych idei.

Ale czy istnieje większe wzruszenie filozoficzne niż to, jakiego można doświadczyć w tym dosyć diabolicznym czerwonym świetle, które z ognia papierosa tworzy zielony diament? Gdy tymczasem z niepokojem oczekujemy nadejścia widzialnego stanu tego tajemniczego ukrytego obrazu, co do natury którego nauka nie jest jeszcze całkowicie zgodna.

Stopniowo, tu i tam, pojawia się kilka plam, podobnych do bełkotu budzącego się istnienia. Fragmenty mnożą się, łączą się, uzupełniają, i nie można powstrzymać myśli przed tym tworem, wpierw nieciągłym, który rozwija się skokowo i przez elementy nieznaczące, ale który dąży do rozpoznawalnej kompozycji o wielu poruszeniach obserwowanych w duchu; o precyzujących się wspomnieniach; o nagle krystalizujących się przekonaniach; o tworzeniu pewnych uprzywilejowanych wierszy, które pojawiają się i oddzielają gwałtownie od nieporządku języka wewnętrznego.

Wreszcie, jaki temat jest bardziej godny medytacji dla filozofa, niż historia tego cudownego wzrostu liczby gwiazd, jak i liczby promieniowania oraz energii kosmicznej, jaką zawdzięczamy fotografii?

Rozważanie o tym naprawdę piorunującym postępie sugeruje mi dziwną konsekwencję. Czy odtąd nie należy definiować wszechświata jako prostego tworu środków, którymi dysponuje człowiek danej epoki, by uzmysłowić sobie nieskończenie różnorodne lub dalekie wydarzenia? Jeśli liczba gwiazd staje się pojęciem nieoddzielnym od wskazania procederów, które utrwalają tę liczbę w danej chwili i pozwalają je policzyć, i jeśli zdajemy sobie sprawę z nabytych udoskonaleń, to można by niemal rzec, że ta liczba wszechświata jest funkcją czasu.

Wielkie wyniki powinny skłonić nas do myślenia ze szczególnym uczuciem o powtarzanych próbach, o mnożonych doświadczeniach, o wyrzeczeniu i wytrwałości wynalazców. Myślę o badaniach prowadzonych w najskromniejszych finansowo warunkach, w prowizorycznym materiale, jaki tworzyli własnymi rękami, o izolacji ich myśli, ale z jeszcze większym szacunkiem myślę o zademonstrowanej przez nich bezinteresowności, która ich chwałę czyni doskonałą, a która jest chwałą narodu".

Bibliografia

Anthony S.B., *Champion of Her Sex*, „New York Sunday World", 2 luty 1896

„London Standard", 27 maj 1881

Cykliści. Sympatycy, Pasjonaci, Mistrzowie. 1886–1939, oprac. J. Łuba-Wróblewska, Warszawa 2010

Strony internetowe:

www.journals.openedition.org/etudesphotographiques/265, dostęp 31.01.2018

www.pinterest.com, dostęp 31.01.2018

Summary

The relationship between the invention of a photography and a bicycle would seem remote, but there are some common phenomena connecting these two inventions. While photography is not questioned as an imagining field, a mimetic reality, in the first decades of its existence it was not treated as a domain of art. In turn, the apperance of the bicycle and its use in the 19th century has had a positive reception, but only within limited social acceptance. The differentness of this artifact caused widespread dislike, often supported by pseudo moral argumentation. This article deals with two technical inventions; the first one promotes and illustrates the dissemination of the other, and often it has not only documentary value (the issue of photography as a carrier of memory), but also aesthetic (hence the translation of Paul Valéry's statements).

Abstrakt

Związek między wnalazkiem fotografii i roweru wydawałby się odległy, gdyby nie pewne wspólne zjawiska łaczące te dwa odkrycia. O ile fotografika nie jest kwestionowana jako dziedzina obrazująca, mimetyczna rzeczywistość, o tyle w pierwszych dekadach jej istnienia nie traktowano jej jako dziedziny sztuki. Z kolei, pojawienie się roweru i jego zastosowanie XIX wieku spotkało się co prawda z pozytywnym przyjęciem, lecz tylko w ramach ograniczonej społecznej akceptacji. Odmienność, inność tego artefaktu wywołała powszechną niechęć, często „wspomaganą" pseudo argumentacją o naturze obyczajowej i moralnej. Artykuł ten traktuje o dwóch technicznych wynalazkach, z których jeden propaguje oraz obrazuje upowszechnienie drugiego i często posiada nie tylko dokumentacyjną wartość (kwestia fotografi jako „nośnika pamięci"), ale również estetyczną (stąd przekład wypowiedzi Paula Valéry'ego).

Keywords: bicycle, photography, history of technology, Paul Valéry

Słowa kluczowe: rower, fotografia, historia techniki, Paul Valéry

Kazimierz Mrówka studied at Paris IV Sorbonne; associate professor of Pedagogical University of Cracow, Department of Philosophy and Sociology, head of the Chair of the History of Philosophy. He specializes in the Ancient philosophy.

Kazimierz Mrówka jest absolwentem Paris IV Sorbonne; dr hab. filozofii, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kierownik Katedry Historii Filozofii. Specjalizuje się w filozofii starożytnej.

Andrzej Warmiński jest absolwentem Uniwersytetu Jagiellońskiego; jest adiunktem zatrudnionym w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Specjalizuje się w estetyce.

Andrzej Warmiński studied at Jagiellonian University; he teaches at Pedagogical University of Cracow, Department of Philosophy and Sociology. He specializes in aesthetics.