

KULTURA FIZYCZNA A SZTUKA

KULTURA FIZYCZNA A SZTUKA



Przywilejem odbiorców – lub jak to się określa współcześnie – konsumentów sztuki oraz widowisk sportowych jest daleko idąca swoboda ich oceny. Co więcej, dzieje się tak niezależnie od istniejących kryteriów natury pojęciowej, estetycznej czy wreszcie etycznej. I można by było przejść nad tym do porządku dziennego, odwołując się choćby do łacińskiej sentencji głoszącej, iż o gustach się nie dyskutuje, gdyby nie jedno „ale”. Nawet jeśli w pełni akceptujemy ten pogląd trudno zgodzić się z opinią, że gusta są niezmiennie, a stąd już tylko mały krok do stwierdzenia, że można i należy je kształtować. Nie wiem, czy było to zamierzeniem redaktorów tomu, ale wśród 32 tekstów składających się na monografię trudno doszukać się jednobrzmiących opinii, co sprawia, że czytelnik otrzymuje bogatą mozaikę czasami biegunowo przeciwnych poglądów. Co jest sztuką, a co nią nie jest, czy sam sport – bo on zdominował tytułową kulturę fizyczną – jest sztuką czy jedynie dla niej tworzywem. Czy mariaż obydwu jest historycznym wspomnieniem, współczesną rzeczywistością czy ledwie pobożnym życzeniem osób zawodowo bądź emocjonalnie związanych z naukami o kulturze fizycznej. Lektura książki, mimo natłoku różnych definicji i teorii, nie doprowadzi nas do jednoznacznych odpowiedzi i chyba musimy taki stan rzeczy zaakceptować. Parafrazując słowa niemieckiego filozofa-romantyka Johanna G. Herdera, który twierdził, iż: „Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura” możemy powiedzieć, że w takim samym stopniu odnosi się ono do kluczowych kategorii, jakie zaistniały w tytule recenzowanej książki.

Dr hab. Krzysztof W. Jankowski



Ministerstwo
Sportu i Turystyki



Kultura fizyczna a sztuka

Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego
Salesjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej

Kultura fizyczna a sztuka

Praca zbiorowa pod redakcją naukową
Zbigniewa Dziubińskiego i Arkadiusza Włodarczyka

Warszawa 2023

Recenzent:

Dr hab. Krzysztof W. Jankowski

Copyright by Salezjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej

Wydanie publikacji dofinansowane przez:

Ministerstwo Sportu i Turystyki

Totalizator Sportowy LOTTO

Polskie Mięso i Wędliny Łukosz Sp. z o.o.

Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego

00-968 Warszawa 45, ul. Marymoncka 34

tel. 22 669 09 25

e-mail: knhs@awf.edu.pl

Salezjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej

03-775 Warszawa, ul. Kawęczyńska 53

tel. 22 518 61 26, tel/fax 22 670 06 55

e-mail: salosrp@salosrp.pl

ISBN 978-83-956969-5-4

Egzemplarze obowiązkowe zostały przekazane uprawnionym bibliotekom, zgodnie z art. 3 ustawy z dnia 7 listopada 1996 r. o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych (Dz. U. poz. 722, z 2003 r. poz. 1188, z 2008 r. poz. 1056 oraz z 2012 r. poz. 1529).

Korekta: ks. Edward Pleń SDB

Objętość monografii (liczba znaków): 1 116 712

Skład, łamanie i projekt graficzny okładki:

Drukarnia Efekt Piotrowski sp.j.

ul. Podkowy 99c, 04-937 Warszawa

tel. 22 400 00 22; 604 153 498

www.drukarniaefekt.pl

Spis treści

| | |
|--|---|
| Wstęp | 9 |
| <i>(prof. dr hab. Zbigniew Dziubiński, dr Arkadiusz Włodarczyk</i> <i>– Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |

Część I

KULTURA FIZYCZNA Z PERSPEKTYWY SOCJOLOGII I ANTROPOLOGII KULTUROWEJ

| | |
|--|-----|
| Sport i sztuka w perspektywie socjologicznej | 15 |
| <i>(prof. dr hab. Zbigniew Dziubiński – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Od „freak shows” do antyableistycznej sztuki (neo)awangardy – sport osób z niepełnosprawnością w soczewce kultury masowej | 49 |
| <i>(dr hab. Jakub Niedbalski – Uniwersytet Łódzki)</i> | |
| Kibicowanie futbolowe we współczesnych polskich spektaklach teatralnych | 61 |
| <i>(dr hab. Tomasz Sahaj – Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu)</i> | |
| Sztuki walki w sztuce filmowej. Na przykładzie efektów pracy choreografów scen walki | 75 |
| <i>(prof. dr hab. Wojciech J. Cynarski – Uniwersytet Rzeszowski)</i> | |
| Sztuka na stadionach sportowych. Socjolingwistyczna analiza sloganów „12. zawodnika” i opraw kibiców piłkarskich | 87 |
| <i>(dr Julia M. Murrmann – Uniwersytet Warszawski, Akademia Wychowania</i> <i>Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Nieludzki sport. Co rzeźba „sportswoman” Olega Kulika mówi o współczesnym sporcie? | 101 |
| <i>(dr Przemysław Nosal – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)</i> | |
| Walory artystyczne sportu. Nowy kontekst gier wideo i e-sportu | 111 |
| <i>(dr Michał Jasny – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Wielowymiarowa koneksja sztuki i kultury fizycznej | 123 |
| <i>(mgr Karolina Kierońska – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |

Część II
KULTURA FIZYCZNA W UJĘCIU FILOZOFII I PEDAGOGIKI

| | |
|---|-----|
| Sztuka i sport w duchu Coubertina | 137 |
| <i>(prof. dr hab. Józef Lipiec – Uniwersytet Jagielloński)</i> | |
| Opera olimpijska | 162 |
| <i>(prof. dr hab. Andrzej Pawłucki – Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu)</i> | |
| Wychowanie fizyczne i sport a wychowanie estetyczne | 184 |
| <i>(prof. dr hab. Jerzy Nowocień – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Kultura fizyczna jako sztuka rozwijania radosnej przestrzeni edukacyjnej i inkluzyjnej | 195 |
| <i>(prof. dr hab. Tadeusz Maszczak – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Sport a sztuka | 205 |
| <i>(dr hab. Jakub Mosh – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Doświadczenie czy reakcja estetyczna? | 237 |
| <i>(dr hab. Joanna Femiak – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Sportowiec jako dzieło sztuki. Proces „rzeźbienia” sportowca na przykładzie tekstów Arystotelesa i Platona | 246 |
| <i>(ks. dr Rafał Czekalski – Akademia Katolicka w Warszawie)</i> | |
| Sport w zwierciadle sztuki | 258 |
| <i>(dr Krzysztof Zuchora – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Funkcje i wartości sztuki sportu | 267 |
| <i>(dr Małgorzata Tomecka – Śląskie Techniczne Zakłady Naukowe w Katowicach)</i> | |
| Od greckiego gimnasty do coacha. Ewolucja sztuki trenerskiej | 279 |
| <i>(mgr Paulina Kaftanowicz – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |

Część III
HISTORYCZNE I PRAWNO-ORGANIZACYJNE
ASPEKTY KULTURY FIZYCZNEJ

| | |
|---|-----|
| Inspiracje starogreckim sportem w europejskiej sztuce i literaturze | 295 |
| <i>(prof. dr hab. Wojciech Lipoński – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)</i> | |
| Nowożytna Olimpia – utopijne marzenie Coubertina o idealnym mieście sportu i przyczynek do olimpijskich konkursów literatury i sztuki | 309 |
| <i>(dr Mateusz Rozmiarok – Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu, dr Arkadiusz Włodarczyk – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Brakujące ogniwo idei włączenia konkursów sztuki do programu igrzysk olimpijskich | 319 |
| <i>(dr Wiesław Firek – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |

| | |
|--|-----|
| Kolekcja sztuki w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie | 341 |
| <i>(dr Iwona Gryś – Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie)</i> | |
| Geneza olimpijskich konkursów sztuki | 349 |
| <i>(dr hab. Ewa Kałamacka – Akademia Wychowania Fizycznego w Krakowie)</i> | |
| Posągi olimpijczyków w antycznej Olimpii | 360 |
| <i>(dr hab. inż. Zbigniew Porada – Politechnika Krakowska)</i> | |
| Sport jako dzieło sztuki. Studium przypadku kompleksu sportowego KS Warszawianka na warszawskim Mokotowie | 371 |
| <i>(dr Kamil Potrzuski – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| Sporty pływackie w wybranych dziedzinach sztuki – architektura pływalni od czasów antyku do współczesności | 382 |
| <i>(dr Bartłomiej Krynicki, prof. dr hab. Anna Pawlikowska-Piechotka – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |
| „Nie być bokserem to jest nie być wcale”. O sztuce boksu i boksie w sztuce (na przykładzie Tadeusza „Teddy’ego” Pietrzykowskiego) | 393 |
| <i>(dr hab. Małgorzata Okupnik – Akademia Muzyczna w Poznaniu)</i> | |
| Poezja sportowa (na przykładzie literatury polskiej i amerykańskiej) | 407 |
| <i>(dr hab. Michał Mazurkiewicz – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)</i> | |
| Muzea i street art jako przestrzeń sztuki w świadomości turystów | 417 |
| <i>(dr hab. Paweł Różycki – Akademia Wychowania Fizycznego w Krakowie)</i> | |
| Widowisko sportowe a przestrzeganie reguł gry | 428 |
| <i>(dr hab. Andrzej Wach – Uniwersytet Warszawski)</i> | |
| Estetyczne wartości sportu w albumach z cyklu „Na olimpijskim szlaku” | 437 |
| <i>(dr Beata Foszczyńska – Akademia Wychowania Fizycznego w Krakowie)</i> | |
| Między technologią i sztuką. Zwiększanie widowskowości żeglarstwa sportowego | 450 |
| <i>(dr Przemysław Zybko – Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie)</i> | |

Wstęp

Sztuka stanowi jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą dziedzinę kultury. Jest też pojęciem, które niekiedy trudno jednoznacznie zdefiniować, ponieważ zawsze może pojawić się dzieło/utwór, który przez swoją specyfikę nie będzie mieścił się w przyjętej arbitralnie definicji. Niemniej jednak na przestrzeni lat podejmowano próby zdefiniowania sztuki. Władysław Tatarkiewicz pisał, że jest ona „odtworzeniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać”¹. Sięgając z kolei do definicji słownikowych, to w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego, sztuka jest charakteryzowana jako „twórczość artystyczna obejmująca dzieła z zakresu malarstwa, muzyki, literatury, architektury, rzeźby, odpowiadające wymaganiom estetyki, odznaczające się pięknem, harmonią”², zaś w słowniku języka polskiego PWN za sztukę uznano „dziedzinę działalności artystycznej, wyróżnianą ze względu na reprezentowane przez nią wartości estetyczne; też: wytwór lub wytwory takiej działalności”³.

W starożytnej Grecji i Rzymie sztukę określano odpowiednio, jako *techné* i *ars*, a jej znaczenie było szersze niż dotychczas, bowiem rozumiano ją jako umiejętność wykonania jakiegoś przedmiotu lub w znaczeniu biegłości w czymś. Z kolei umiejętność polega na znajomości reguł, zatem sztuka nie może istnieć bez reguł czy przepisów i za sztukę nie uznawano czegoś, co powstało z natchnienia czy fantazji. Tak szeroka definicja sztuki obowiązywała również w czasach średniowiecza i renesansu⁴.

¹ W. Tatarkiewicz (1975), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: 48.

² <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/sztuka/> (dostęp: 9.03.2023).

³ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sztuka.html> (dostęp: 9.03.2023).

⁴ W. Tatarkiewicz (1975), dz. cyt.: 21-22.

Z pojęciem sztuki związane jest również pojęcie systemu artystycznego, który z kolei stanowi element systemu społeczno-kulturowego. W tym kontekście instytucje związane z szeroko pojętą sztuką odpowiadają za eksponowanie, konsumowanie i obieg dzieł sztuki w społeczeństwie. Sztuka pełni także szereg funkcji, od komunikacyjnej, estetycznej, poznawczej przez etyczną, wychowawczą i metafizyczną, aż po funkcję emocjonalną, ludyczną itp.

Związki sztuki z kulturą fizyczną sięgają czasów prehistorycznych, czego potwierdzeniem są chociażby powszechnie znane malowidła z jaskini Altamira w Hiszpanii, wśród których można odnaleźć fragmenty polowań na zwierzynę ludzi pierwotnych. Trwały mariaż kultury fizycznej i sztuki można natomiast odnaleźć w dorobku starożytnych cywilizacji, wszak to w akadyjskim eposie o Gilgameszu, którego fragmenty pochodzą prawdopodobnie z końca III tysiąclecia p.n.e., znajdują się elementy współzawodnictwa cielesnego w postaci walki zapaśniczej, tytułowego Gilgamesza z innym herosem Enkidu, ucieleśniającym dziki świat przyrody. Co jednak istotne, walce towarzyszą szlachetne zasady etyczne, a po jej zakończeniu rywale zostają przyjaciółmi⁵. Poemat ten stał się inspiracją dla dzieł kręgu literatury perskiej, greckiej i średniowiecznej.

Pisząc o związkach sztuki z kulturą fizyczną nie sposób pominąć cywilizacji starożytnej Grecji, uznawanej za kolebkę europejskiego sportu i będącej przykładem ścisłych i wielowymiarowych powiązań kultury fizycznej i sztuki. Wystarczy wspomnieć choćby *Iliadę* czy *Odyseję* Homera, piewców sportu w postaci Pindara i Bakchylidesa oraz ich utwory w formie *epinikionów*, rzeźbiarzy, jak Myron lub Fidiasz czy wreszcie malowidła na wazach i amforach, przedstawiające sceny z igrzysk i stanowiące bezcenne źródło poznania greckiej agonistyki. Dorobek starożytnych Hellenów w zakresie sztuki i kultury fizycznej to nie tylko dzieła materialne, ale również idea, wychowanie estetyczne, dążenie do doskonałości, harmonii czego uosobieniem jest *kalokagathia*.

W kolejnych epokach, w zależności od sytuacji społeczno-polityczno-religijnej, w mniejszym lub większym stopniu artyści podejmowali tematy związane z kulturą fizyczną, stąd też relacje sztuki z różnymi formami kultury fizycznej (sportem, wychowaniem fizycznym, rekreacją, turystyką i rehabilitacją ruchową) można określić jako wielowątkowe i wielowymiarowe, mające charakter pośredni i bezpośredni. Sztuka może również promować kulturę fizyczną na wielu płaszczyznach, pełnić ważną funkcję poznawczą, a być

⁵ W. Lipoński (2012), *Historia sportu na tle rozwoju kultury fizycznej*, Warszawa: 29-30.

może przede wszystkim, ukazywać w niej najbardziej szlachetne i wzniosłe wartości humanistyczne.

Potwierdzeniem związków sztuki z kulturą fizyczną są współczesne definicje tej pierwszej. We wspomnianym słowniku Doroszewskiego, sztuka jest określana również, jako „czynność, czyn, działanie będące wyrazem czyjejś zręczności, umiejętności, sprytu itp.”⁶. Innym dowodem niech będzie czołowe dzieło kultury fizycznej doby renesansu, napisane przez włoskiego humanistę Girolamo Mercuriale i uważane za pierwszą encyklopedię ćwiczeń fizycznych, stanowiącą podsumowanie dorobku starożytnych w tej dziedzinie. Jego tytuł brzmi *O sztuce gimnastyki książ sześć (De arte gymnastica Libri Sex)*⁷.

Niniejsza monografia jest kolejnym z cyklu tomem, wydanym przez Akademię Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie oraz Salezjańską Organizację Sportową Rzeczypospolitej Polskiej. Tak jak w przypadku wielości definicji pojęcia i form sztuki, tak też charakterystyczną cechą monografii jest wielość sposobów widzenia związków kultury fizycznej i sztuki z perspektywy nauk humanistycznych i społecznych. Monografia stanowi uporządkowany zbiór 32 rozdziałów, które podzielono na trzy części, stosując kryterium dyscyplinarno-merytoryczne. Pierwsza część to rozdziały przygotowane z perspektywy socjologii i antropologii kulturowej, w drugiej przedstawiono związki kultury fizycznej i sztuki w ujęciu filozofii i pedagogiki, w trzeciej zaś zamieszczono teksty podejmujące problematykę kultury fizycznej i sztuki w aspekcie historycznym i prawno-organizacyjnym.

W prezentowanej monografii znajdują się rozważania o charakterze teoretycznym i przeglądowym, ukazujące wielopłaszczyznowe związki i miejsce sztuki, a także jej wartości i funkcji w szeroko pojętej kulturze fizycznej z punktu widzenia socjologii, pedagogiki i filozofii. Nie zabrakło też rozdziałów poruszających wykorzystanie nowoczesnych technologii w kontekście sztuki i kultury fizycznej czy też klasycznych studiów przypadku oraz – co wydaje się oczywiste – problematyki olimpizmu i jego związków z różnymi dziedzinami sztuki, które przedstawiono z perspektywy historii, ale też filozofii i pedagogiki. W monografii znajdują się też teksty traktujące o wychowaniu fizycznym i sporcie niepełnosprawnych oraz prawnych i turystycznych kwestiach kultury fizycznej.

⁶ <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/sztuka/> (dostęp: 9.03.2023).

⁷ Jeden z egzemplarzy tego dzieła znajduje się w zbiorach biblioteki Akademii Wychowania Fizycznego w Poznaniu i jest dostępny również w wersji cyfrowej: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/21918/edition/35932/content>.

Wierzymy, że niniejsza monografia, zawierająca wielodyscyplinarne ujęcie kultury fizycznej i sztuki, wzbudzi zainteresowanie czytelników i zainspirowuje do własnej refleksji i dalszych poszukiwań poznawczych.

Składamy podziękowania wszystkim autorom za przygotowanie rozdziałów do monografii i mamy nadzieję, że będzie ona stanowić ważny głos w dyskursie naukowym na temat kultury fizycznej. Serdecznie dziękujemy również donatorom i współorganizatorom niniejszego przedsięwzięcia wydawniczego za obdarzenie nas zaufaniem oraz za wsparcie organizacyjne i finansowe. W sposób szczególny dziękujemy Ministerstwu Sportu i Turystyki, Spółce Polskie Mięso i Wędliny Łukosz oraz Totalizatorowi Sportowemu LOTTO.

Zbigniew Dziubiński i Arkadiusz Włodarczyk

Część I

KULTURA FIZYCZNA Z PERSPEKTYWY SOCJOLOGII I ANTROPOLOGII KULTUROWEJ

SPORT I SZTUKA W PERSPEKTYWIE SOCJOLOGICZNEJ¹

Wśród znaczącej części ludzi dominuje pogląd czy też świadomość, że sport i sztuka to dwie odrębne dziedziny życia, które nie mają ze sobą wiele wspólnego. Jeśli chodzi o sztukę, to większość uważa ją, mimo w wielu przypadkach znikomych kompetencji i braku jakiegokolwiek udziału w tej dziedzinie, za podstawowy i niejako definicyjny komponent kultury. Taki pogląd jest powszechny nawet wśród tych, którzy nie odwiedzili nigdy muzeum sztuki czy też nie byli w filharmonii lub choćby teatrze. Natomiast sport jest przez większość kojarzony z fizyczno-sprawnościowymi wyczynami jednostkowych i zbiorowych aktorów, którzy z kulturą jako taką nie mają nic wspólnego, ale wręcz przeciwnie, nierzadko sprzeniewierzają się obowiązującym wartościom kulturowym, w szczególności moralnym normom i wzorom zachowań, z myślą o realizacji celów o charakterze merkantylnym, medialnym i prestiżowym. Przedstawiona perspektywa społecznego postrzegania obu dziedzin życia stanowi inspirację i jednocześnie jest wyzwaniem dla badacza do skonfrontowania owych przekonań-stereotypów z ustaleniami badaczy społecznych, którzy poprzez liczne badania empiryczne wykryli wiele prawidłowości w tym zakresie i sformułowali całkiem pokaźną ilość teorii naukowych pozwalających lepiej zrozumieć interesujące dziedziny i ukazać ich liczne podobieństwa.

Tak nakreślone zadanie komplikuje fakt wielu przejawów działalności artystycznej (malarstwo, rzeźba, literatura, architektura, teatr, muzyka itp.)

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Projektu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

oraz sportowej (sport powszechny, amatorski i zawodowy, sport halowy i na wolnej przestrzeni, sport indywidualny i zespołowy, sport polegający na rywalizacji z przeciwnikiem i z przestrzenią, sport jako uprawianie różnych dyscyplin sportowych i form ruchowych itp.) z czym się wiąże sprawa różnych sposobów pojmowania zarówno sztuki jak i sportu. Nie ma takich definicji zarówno sztuki jak i sportu, które satysfakcjonowałyby ich koneserów, miłośników czy uczestników. Mamy tutaj do czynienia z wielością podejść i rozumień, które mają różnie rozłożone akcenty, w zależności od przyjętej perspektywy dyscyplinarnej, teoretycznej i metodologicznej. Przykładowo, w starożytności jednym ze sposobów rozumienia sztuki było piękno widziane przez artystę, a pięknem jest to, co kto lubi, co się komu podoba². W zdecydowanie innej konwencji i w zakresie treści zdefiniował sztukę Władysław Tatarkiewicz, który uznał ją za odtwarzanie rzeczy bądź konstruowanie form lub wyrażanie przeżyć, jeśli wytwór tego działania (tworzenia, konstruowania, wyrażania) jest w stanie wzbudzić emocje, tj. zachwycić, wzruszyć lub też wstrząsnąć³. Choć definicje te wprowadzają pewien ład czy porządkują w ograniczonym zakresie panujący bałagan, to w większym stopniu ujawniają różne niedostatki w tym zakresie. Podobna sytuacja ma miejsce przy próbach zdefiniowania sportu. Liczni badacze wskazują powiązania sportu z religią, sztuką, polityką, grą, zabawą, pracą człowieka, a nade wszystko kulturą⁴. Nie wnikając w różne, często bardzo odmienne perspektywy teoretyczne uznajmy, że sport można rozumieć jako formę zorganizowanej i ukierunkowanej manifestacji perfekcjonizmu cielesnego i sprawności fizyczno-ruchowej, najczęściej w formie rywalizacji bezpośredniej lub pośredniej z jednostkowym lub zbiorowym przeciwnikiem, podejmowanej i prowadzonej zgodnie z przyjętymi i przestrzeganymi wartościami oraz przepisami⁵.

Mimo wielu prób zdefiniowania interesujących nas dziedzin pozostają one w dalszym ciągu nie do końca odgadnięte i skłaniają do zadawania kolejnych pytań, jak choćby o występujące różnice między poszczególnymi odmianami sztuki czy też odmianami sportu, ale też o kryteria, które mogłyby przesądzać o kwalifikacji określonych przedmiotów, zachowań i kreacji do dziedziny sztuki czy dziedziny sportu. Ponadto sztuka i sport mają charakter wieloaspektowy i ich właściwości, cechy oraz granice są różnorodnie

² K. Estreicher (1990), *Historia sztuki w zarysie*, Kraków: 6.

³ W. Tatarkiewicz (1975), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: 48.

⁴ Z. Krawczyk (1997), *Sport*. W: Tenże [red.], *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna, sport*, Warszawa: 61-81.

⁵ W. Osiński (2011), *Sport: rodowód, trudności definicyjne oraz znaczenie w kulturze i kulturze fizycznej*. W: Tenże, *Teoria wychowania fizycznego*, Poznań: 84-90.

powiązane z innymi elementami systemu społeczno-kulturowego. Ten właśnie fakt jest szczególnie interesujący dla socjologa, bowiem dotyczy on założenia, że zarówno sztuka jak i sport są na wiele sposobów powiązane z życiem społecznym. Oznacza to, że zarówno sztuka jak i sport są ze swej istoty społeczne, co nie dezawuuje prawdziwości twierdzenia, że mają one wpływ na kształt społeczeństwa przez swe wytwory. Możemy zatem przyjąć za Stanisławem Ossowskim, że fakt artystyczny oraz fakt sportowy jest także faktem społecznym, niezależnie od tego, że na ów mają wpływ inne zjawiska czy procesy. Dzieło sztuki czy dzieło sportowe stanowią płaszczyznę interakcji, stosunków i więzi społecznych, ale także są zapowiedzią ról społecznych i siłą formującą ludzkie postawy⁶.

Mając powyższe na uwadze i zdając sobie sprawę z różnorodnych trudności teoretycznych i metodologicznych w ukazaniu związków sztuki i sportu z perspektywy socjologicznej, skoncentrujemy naszą uwagę na wybranych kwestiach, które naszym zdaniem są znaczące i pozwalają na w miarę reprezentatywne uwypuklenie licznych podobieństw interesujących nas dziedzin. Analizy nasze zmierzać będą do ukazania wspólnego, teoretycznego dachu dla sztuki i sportu. Dachem tym jest kultura, w ramach której i według jej porządku rozwijają się zarówno sztuka jak i sport. Skoncentrujemy także uwagę na zapleczu treściowym sztuki i sportu, którego fundament tworzą wartości, normy i wzory zachowań, a także sankcje społeczne i związana z nimi kontrola społeczna. Omówimy, posiłkując się typologią Antoniny Kłoskowskiej, ulokowanie sztuki i sportu w sferze kultury materialnej, sferze kultury społecznej oraz w sferze kultury symbolicznej, poświęcając tej ostatniej szczególną uwagę ze względu na jej kluczową rolę w poznaniu istoty i podobieństw obu dziedzin. Wskażemy na zagadnienia przekazu kultury artystycznej i sportowej oraz zwrócimy uwagę na dokonujące się w sposób niezwykle dynamiczny przeobrażenia i zmiany. Podkreślając liczne związki sztuki i sportu z życiem społecznym, ukażemy rolę i znaczenie organizacji formalnych, które tworzą warunki do twórczości artystycznej i sportowej, ale także stwarzają możliwości społecznego obiegu dzieł zarówno artystycznych jak i sportowych.

Dokonując analizy interesującego nas zagadnienia sięgniemy do klasycznych teorii socjologicznych, od teorii funkcjonalno-strukturalnej zaczynając, a na teorii interakcjonizmu społecznego kończąc. Podstawową metodą będzie krytyczna analiza literatury przedmiotu z elementami metody aksjologicznej i komparatystycznej. Wykorzystane zostaną kompleksy środków i czynności,

⁶ M. Golka (2007), *Zagadnienia socjologii sztuki*. W: Tenże, *Socjologia kultury*, Warszawa: 267-301.

które posłużą analizie i teoretycznej interpretacji oraz prezentacji i w konsekwencji zgromadzeniu wiedzy teoretycznej na temat interesującego nas zagadnienia⁷.

Sztuka i sport jako elementy kultury

Pojęciem nadrzędnym, szerszym i bardziej pojemnym znaczeniowo w stosunku do dwóch tytułowych, a mianowicie sportu i sztuki, jest pojęcie kultury. Należy ono do kanonicznego repertuaru pojęć socjologicznych i w ogóle nauk społecznych. Jednak poszukując genezy i źródeł koncepcji kultury nie należy ograniczać poszukiwań do niezbyt długiego okresu historii socjologii, ale korzystać z filozofii, historiografii i wielu innych dyscyplin humanistycznych. Nie sięgając do czasów najbardziej odległych, należy odwołać się do niemieckiego filozofa, teologa, pedagoga i historyka, Wilhelma Diltheya⁸, który dorobek naukowy swoich poprzedników na temat interesującego nas „świata wytworzonego” przez człowieka nazwał „naukami o duchu”, natomiast inny niemiecki filozof, przedstawiciel neokantowskiej szkoły badeńskiej, Heinrich Rickert⁹, już bardziej współcześnie, określił jako „nauki o kulturze”.

Kultura, jak już wspomnieliśmy, mieszcząca zarówno sport jak i sztukę, dwa interesujące nas pojęcia, jest podstawowym wyróżnikiem człowieka. Wielu zwraca uwagę, że tym, co stanowi o zasadniczej odrębności człowieka, jest rozwinięty mózg, życie społeczne, umiejętność korzystania z narzędzi czy posługiwanie się symbolami. Wymienione czynniki wyróżniające człowieka, stanowiące o jego odrębności nie wykluczają się wzajemnie, ale wszystkie one razem wzięte decydują o specyfice gatunkowej, odrębności względem innych gatunków. Te specyficzne cechy człowieka zawierają się w pojęciu kultury, której człowiek jest twórcą i odbiorcą¹⁰. Kultura jest zatem, najogólniej rzecz ujmując, wszystkim tym, co zostało przez człowieka stworzone oraz co jest przez niego nabywane w procesie socjalizacji i przekazywane następnym pokoleniom na drodze informacji pozagenetycznej. Kultura jest więc „narzędziem poznawania i opanowywania świata przez człowieka”.

⁷ A. Sułek (1999), *Metodologia socjologiczna*. W: *Encyklopedia socjologii*, Warszawa: 209-217.

⁸ W. Dilthey (1924), *Die Geistige Welt*. W: Tenże, *Gesammelte Schriften*, t. 5, Leipzig.

⁹ H. Rickert (1926), *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen.

¹⁰ A. Kłoskowska (1991), *Kultura*. W: Taże [red.], *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław: 17

Pozagenetyczny szlak przekazywania informacji (cech) ma znaczenie fundamentalne i stanowi przekroczenie ewolucji biologicznej. Powstaje wrażenie, że przez stworzenie przez człowieka odrębnego świata wyzwolił się on spod panowania praw przyrody¹¹.

Sport i sztuka, jako niezwykle ważne elementy kultury ludzkiej¹², stanowią atrybuty człowieka, które przejawiają się z różną intensywnością na poszczególnych etapach jego życia. Możemy powiedzieć, że obejmują one całe życie człowieka. Nie ma takich aktywności sportowych i artystycznych, które nie byłyby regulowane kulturowo. Potwierdzeniem tego jest fakt, że oprócz uniwersalnych wzorów aktywności, we wspomnianych dziedzinach występuje wiele różnorodnych aktywności charakterystycznych dla danej kultury, a nie występujących w innych. W różnych kulturach artyści sięgają do różnej tematyki, mają bardzo odmienne inspiracje, ale także dostępność materiałową oraz możliwości technologiczno-techniczne. To uwarunkowania kulturowe w znaczącym stopniu określają, co się pisze, maluje, buduje czy rzeźbi, jak się to robi, jakie stosuje się techniki, ale także jakie wykorzystuje się do tego materiały, surowce i składniki. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku sportu. Jego poszczególne odmiany są mniej lub bardziej regulowane kulturowo. Oprócz sportów uniwersalnych, które uprawiane są przez większość zbiorowości na świecie, są też sporty narodowe, regionalne, ludowe czy też małych społeczności etnicznych lub lokalnych, których uprawianie regulowane jest kulturowo czy też subkulturowo.

Wspólną cechą zarówno sztuki jak i sportu¹³ jest rezygnacja z dokonywania ich oceny aksjologicznej w tym znaczeniu, że przykładowo twórczości artystycznej ludów afrykańskich nie możemy uznać za bezwartościową z perspektywy twórczości artystów np. europejskich. Oczywiście każda jednostka ma prawo do wyrażenia swoich odczuć na temat określonego dzieła z punktu widzenia swojego doświadczenia oraz wrażliwości estetycznej i etycznej, ale powinna się kierować zasadą relatywizmu kulturowego, powściągać się od ocen generalnych, a zwłaszcza od krytyki sztuki przedstawicieli innych kultur. Podobna sytuacja jest obecna na gruncie sportu, który występuje w tysiącach form i odmian. Nikomu do głowy nie przychodzi, aby dokonywać aksjologicznej krytyki kanadyjskiego *lacrosse*, angielskiego krykieta czy

¹¹ W. Kunicki-Goldfinger (1993), *Znikąd donikąd*, Warszawa: 231.

¹² Na symbiotyczne związki sportu i sztuki zwrócił uwagę K. Zuchora (2016), *Stadion jako galeria twórczości duchowej*. W: Tenże, *Dialogi olimpijskie. O pięknie i pokoju, etyce i polityce, solidarności i edukacji*, Warszawa: 188-210.

¹³ D. Shorkend (2019), *Confluences between Art and Sport*, „Advances in Physical Education”, 9: 87-102.

amerykańskiego baseballa z pozycji społeczeństw, w których te formy sportu są słabo rozpowszechnione czy prawie całkowicie nieznan¹⁴. Jednak zarówno w poszczególnych dziedzinach sztuki organizowane są liczne konkursy, natomiast w sporcie konkursy te nazywane są zawodami, mistrzostwami, igrzyskami itp. I tutaj należy powiedzieć, że w sporcie w większości dyscyplin zwycięzcy wyłaniani są na podstawie przejrzystych, czytelnych i obiektywnych kryteriów, takich jak liczba zdobytych punktów, czas przebiegniętego dystansu, liczba i skuteczność zadanych ciosów, wykonanych akcji w walce z przeciwnikiem itp. W sztuce natomiast nie ma jednoznacznych kryteriów estetycznych, społecznych czy etycznych w ocenie wytworu, dzieła artystycznego. W przypadku konkursów sztuki kryteriami mogą być określone w regulaminie cele konkursu, ale decydującą rolę odgrywają estetyczne i pozaestetyczne gusta zespołu oceniającego (jurorów), a nierzadko szerszego grona specjalistów wywodzących się z różnych części świata. Warto zauważyć, że ocena występów sportowców w tzw. dyscyplinach artystycznych (gimnastyka artystyczna, jazda figurowa na lodzie, pływanie synchroniczne czy tzw. ponowoczesne *free* sporty) jest bardzo zbliżona do oceny wytworów sztuki zgłoszonych do konkursu¹⁵.

Zdawać sobie trzeba sprawę z tego, że zarówno sztuka jak i sport nie są tworamami indywidualnymi, ale zbiorowymi, co oznacza, że powstały i rozwijają się w wyniku różnorodnych interakcji, w trakcie których następuje przekazywanie informacji, ale także w wyniku uczenia się wymienionych dziedzin, tj. nabywania kompetencji na ich temat, ale również reagowania i zachowania się w różnych dziedzinowych kontekstach. Pojedynczy ludzie, wybitni artyści (pisarze, malarze, rzeźbiarze, reżyserzy, muzycy, aktorzy, architekci itd.) tworzą dzieła sztuki, ale te dzieła staną się częścią sztuki jedynie wówczas, kiedy zostaną zaakceptowane przez zbiorowość i wprowadzone do obiegu kulturowego. Nie jest częścią sztuki tomik wierszy, schowany przez autora w szufladzie, którego nikt nie przeczytał. Podobne prawidłowości towarzyszyły powstaniu i rozwojowi sportu, który narodził się w starożytności i na przestrzeni wieków uległ wielu przeobrażeniom w wyniku oddziaływania różnorodnych czynników o charakterze społecznym, kulturowym, ekonomicznym, gospodarczym, naukowym, technologicznym, politycznym, edukacyjnym i innym. Zatem sport jako taki, z jednej strony zachowuje swą ciągłość w wyniku przekazywania jego treści na drodze pozagenetycznej, z drugiej natomiast jest nieustannie modyfikowany przez następujące

¹⁴ W. Lipoński (2001), *Encyklopedia sportów świata*, Poznań: 39-44, 252-254, 268.

¹⁵ W kierunku uznania sportu za sztukę skłania się D. Platchias (2003), *Sport and Art*, „European Journal of Sport Science”, 3(4): 1-18.

po sobie kolejne pokolenia ludzi sportu. Częścią sportu z pewnością jeszcze nie jest sprawne wyszukiwanie informacji w internecie czy np. mistrzowskie operowanie narzędziami kuchennymi, które nie zostały uznane przez społeczeństwo za sport.

Sztuka i sport są fenomenami kulturowymi, które powiększają się i przekształcają w czasie¹⁶. Oznacza to, że obie interesujące nas dziedziny kultury nie mają charakteru statycznego i utrwalonej, niezmiennej jednej formy, ale podlegają nieustannemu rozwojowi, zwiększają swoje zasoby, ale również przybierają nowe formy, wykorzystują nowe środki wyrazu i rozwijają się zgodnie ze zmieniającymi się nowymi uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi i ekonomiczno-gospodarczymi. W sztuce jak i w sporcie jest obecna świadomość przeszłości i tradycji, które są chętnie w obu dziedzinach przywoływane, a nierzadko z nich wynika sens twórczości, ale także obecne są w nich nowatorskie, innowacyjne, niekonwencjonalne i postmodernistyczne inspiracje¹⁷.

Treści sztuki i sportu

Poszukując podobieństw między interesującymi nas dziedzinami kierujemy naszą uwagę na treści, których nośnikami są zarówno sztuka jak i sport¹⁸. Składają się na nie pewne wzory sposobów odczuwania, reagowania i myślenia, ale także wartości (cele) i wyrastające z nich normy (wartości instrumentalne) oraz charakterystyczne sankcje zmuszające jednostki i zbiorowości do ich respektowania. Wzory sposobów odczuwania, reagowania i myślenia mogą mieć zarówno charakter idealny jak i realny. Wzór idealny (modelowy) to taki, który niejako nakazuje jak powinniśmy myśleć, odczuwać i postępować w określonym kontekście artystycznym czy sportowym. Przykładowo, gdy znajdziemy się w Luwrze, zgodnie z obowiązującym wzorem winniśmy odczuwać i okazywać radość z obecności w kolebce światowej sztuki, a te

¹⁶ Na historyczne związki sportu i sztuki zwrócił uwagę W. Lipoński (2012), *Historia sportu na tle rozwoju kultury fizycznej*, Warszawa: 118-124, 234-237, 286-287, 370-371, 490-499, 536-542, 579-586.

¹⁷ Por. niezwykle interesujące analizy dotyczące obecności sportu w sztuce, odwołujące się do starogreckiej, kretańskiej mitologii o Dedalu i Ikarze, przedstawiających dwie postawy wobec życia, postawy rozwagi i entuzjazmu. K. Zuchora (1981), *Sport w zwierciadle sztuki*. W: Z. Krawczyk [red.], *Kultura i sport*, Warszawa: 109-127.

¹⁸ Ch. Cordner (1988), *Differences Between Sport and Art*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 15(1): 31-47.

uczucia i reakcje winny się potęgować przed Mona Lisą pędzla Leonarda Da Vinci, Afrodytą z Melos, lepiej znaną jako Wenus z Milo, autorstwa (prawdopodobnie) Agesandrosa z Rodos czy Nike z Samotraki. Natomiast negatywne odczucia winniśmy żywić wobec kiczu, eksponatów o miernej wartości, schlebającym popularnym gustom, które w opinii krytyków sztuki i innych twórców nie posiadają walorów artystycznych. Przykładem takiej twórczości jest motyw malarski *Jeleń na rykowisku*, współczesna ceramika czy ogrodowe krasnale. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w sporcie, a mianowicie gdy uczestniczymy w wydarzeniach sportowych najwyższej rangi, odbywających się na obiektach wybudowanych według projektu najwyższej klasy architektów, to zarówno miejsce zawodów, ich ranga i obecność najbardziej cenionych aktorów sportowych powoduje, że odczucia i nasze postępowanie winno cechować się radością, pozytywnymi odczuciami i mocnymi doświadczeniami o charakterze emocjonalnym i estetycznym¹⁹. Natomiast negatywny stosunek winniśmy mieć do sportowego czy parasportowego kiczu spotykanego na skwerach i ulicach w postaci pseudosportowych popisów zręcznościowych i prestigitatorskich czy cyrkowych sztuczek.

Wzorami realnymi odczuwania i postępowania w interesujących nas dziedzinach kultury są faktyczne, widoczne, rzeczywiste regularności odczuwania i zachowania ludzi. Wzory te nie określają, jak ludzie winni np. reagować na przedstawienia artystyczne czy sportowe, ale jak się zachowują. Przykładem może być muzyka disco-polo, która ze względu na niskie walory artystyczne nie powinna budzić zainteresowania oraz wyzwać uczuć uznania i zachwytu, natomiast w rzeczywistości skupia uwagę szerokich rzesz odbiorców i wyzwala euforyczne emocje. Podobnie dzieje się w sporcie, kiedy przykładowo spotkanie piłkarskie najlepszych drużyn klubowych czy reprezentacyjnych, zapowiadane jako wydarzenie szczególne, jedyne, wyjątkowe i niepowtarzalne w rzeczywistości jest mało interesujące, nudne, bez emocji i zaangażowania zawodników. W tym przypadku wzór realny, tj. reakcje kibiców na sportowe przedstawienie odbiegają od wzoru idealnego, który wiąże się z pozytywnymi reakcjami ludzi, pełnymi emocji, zachwytu i podziwu.

Niezwykle istotną treścią zarówno sztuki jak i sportu są wartości, jakich one są nośnikami, jakie są przekazywane odbiorcom w trakcie przedstawień artystycznych i sportowych. Wartości to pewne obiekty idealne bądź materialne, „w stosunku do których jednostki lub zbiorowości, pisze Jan Szczępański, przyjmują postawę szacunku, przypisują im ważną rolę w swym

¹⁹ Problematykę wartości estetycznych w perspektywie filozoficznej doskonale przedstawił J. Lipiec (2005), *Powrót do estetyki. Uroda świata – piękno sztuki*, Kraków.

życiu, a dążenie do ich osiągnięcia odczuwają jako przymus²⁰. Takie rozumienie wartości wskazuje, że wartością może być niemal wszystko, zarówno miłość, wolność, wysoka pensja, dobra praca, szacunek otoczenia, ale także samochód, dobry zegarek, drogocenny naszyjnik, patriotyzm, uroda, sprawność fizyczna, zdrowie, przyjaźń, zwycięstwo, sukces sportowy, solidarność, ojczyzna, doświadczanie piękna, czy emocjonalne wzruszenie. Już na pierwszy rzut oka widzimy, że waga wymienionych wartości jest inna. Dlatego też wartości tworzą hierarchie (systemy) jednostkowe i społeczne, a ich obecność i układ w każdej z nich (każdej hierarchii) może być inny. Systemy wartości różnych zbiorowości ludzkich stanowią przedmiot badań antropologów kultury, socjologów i przedstawicieli innych dyscyplin naukowych. Przykładowo prowadzone są badania na temat uczestnictwa jednostek i różnych zbiorowości w konsumpcji sportowej czy artystycznej. Badacze starają się ustalić, jaką pozycję w strukturze wartości ludzi zajmuje sport czy sztuka?

W literaturze aksjologicznej spotykamy wiele typologizacji i klasyfikacji wartości, które w sposób syntetyczny przedstawił amerykański antropolog kultury, Clyde Kluckhohn²¹. Wyodrębnił on osiem kryteriów klasyfikowania wartości, a wśród nich: 1) modalne (wartości pozytywne i negatywne), 2) treściowe (wartości estetyczne, poznawcze czy moralne), 3) zamiaru, intencji (wartości autoteliczne i instrumentalne), 4) ogólności (wartości ogólne i szczegółowe), 5) intensywności (wartości silnie i słabo pożądane, wartości kategoryczne i postulatywne)²², 6) wyrazistości (wartości sformułowane *explicite* i *implicite*), 7) zakresu (wartości jednostkowe, grupowe i powszechne), 8) organizacji (pozycja wartości w systemie: naczelne, zintegrowane i izolowane). Każdy z wymienionych typów wartości mógłby stanowić punkt wyjścia do aksjologicznej analizy sportu i sztuki. Jednak rezygnując z tego zamiaru z metodologicznych względów, skoncentrujemy naszą uwagę na podziale wartości zaproponowanym przez Stanisława Ossowskiego²³. Wyróżnił on wartości uznawane i odczuwane, natomiast Antonina Kłoskowska²⁴ uzupełniła ten dychotomiczny podział o wartości realizowane. Przywołana

²⁰ J. Szczepański (1972), *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa: 97.

²¹ C. Kluckhohn (1962), *Values and Value-Orientations in the Theory of Action*. W: T. Parsons, E. Shils [red.], *Toward a General Theory of Action*, New York: 413 i nast.

²² Merton wyodrębnia cztery zróżnicowane pod względem intensywności wzory zachowań jednostkowych, a mianowicie: przepisanie, uprzywilejowanie, przyzwolenie i zakaz. Por. R.K. Merton (1982), *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, Warszawa: 197.

²³ S. Ossowski (1967), *Z zagadnień psychologii społecznej. Dzieła*: t. 3, Warszawa: 71 i nast.

²⁴ A. Kłoskowska (1981), *Socjologia kultury*, Warszawa: 185.

klasyfikacja i wyodrębnione w niej wartości stanowią bardzo przydatne narzędzie do ukazania podobieństw mechanizmów tworzenia i przekazywania wartości w obu interesujących nas dziedzinach.

Wartości uznawane to takie, o których jednostka wie, iż powinny być one dla niej atrakcyjne i ważne i winien je cenić (bo są one istotne dla otoczenia społecznego), a w przypadku dążenia do ich realizacji bardzo często ulega presji otoczenia społecznego. W społeczeństwach ponowoczesnych wartości związane ze sztuką, twórczością artystyczną są niemal powszechnie uznawane za istotne i ważne. Z nieco innych powodów wartości związane ze sportem są również uznawane, co potwierdzają liczne badania socjologiczne. Zatem możemy powiedzieć, że zarówno wartości oferowane przez sztukę jak i wartości oferowane przez sport znajdują w społeczeństwach ponowoczesnych dość powszechne uznanie, bowiem większość zdaje sobie sprawę z tego, że obcowanie z nimi, doświadczanie ich czy ich realizacja przynosi wiele korzyści różnej natury, zarówno w wymiarze jednostkowym jak i społecznym.

Drugi rodzaj wartości, to wartości odczuwane. Są to takie wartości, które zostały zinternalizowane, przyswojone, głęboko wchłonięte i uznane za własne. Najczęściej stanowią one ważny element struktury osobowości i często tożsamości, struktury wewnętrznej człowieka, a ich realizacja wynika z nacisku, presji i niejako przymusu wewnętrznego, jawią się one w świadomości jednostki z silną potrzebą ich realizacji. Zatem jeśli wartości sztuki oraz wartości sportu stają się wartościami odczuwanymi, to świadczy to o tym, że zostały one przyswojone i znalazły ważne miejsce w wewnętrznym świecie człowieka. W społeczeństwach ponowoczesnych zarówno wartości sztuki jak wartości sportu są dość powszechnie odczuwane, co potwierdzają liczne badania w tym zakresie.

Trzeci rodzaj wartości, to wartości realizowane. Realizacja wartości sztuki i sportu może być konsekwencją ich uznawania lub też odczuwania. Trzeba jednak wiedzieć, że wartości obu interesujących nas dziedzin, które ludzie uznają lub odczuwają, nie zawsze są realizowane w praktyce społecznej, poprzez konsumpcję artystyczną czy sportową. Z licznych badań wynika, że znaczący odsetek społeczeństw ponowoczesnych uznaje i odczuwa wartości obu dziedzin, ale zdecydowanie mniejszy faktycznie je realizuje. Wbrew potocznemu przekonaniu, częściej realizujemy wartości uznawane niż odczuwane, choć realizacja tych drugich przychodzi nam łatwiej. Dzieje się tak dlatego, że częściej je realizujemy nie ze względu na wewnętrzną potrzebę, ale z uwagi na jawny lub częściej ukryty nacisk, presję i uwarunkowania otoczenia społecznego. Przykładowo człowiek pozbawiony wrażliwości artystycznej systematycznie chodzi do filharmonii, nudząc się tam jednocześnie, bowiem wie, że ze względów prestiżowych należy tam być. Polityk uczestniczy w wydarzeniach sportowych, mimo że wcześniej nie miał

nic wspólnego ze sportem i się nim nie interesuje, ale wie, że taka obecność na stadionie może ocieplić jego wizerunek i przyczynić się do polepszenia wyniku w najbliższych wyborach²⁵. W tych przypadkach uczestnictwo jest determinowane wartościami uznawanymi, wynika z czystej kalkulacji, przy czym sztuka i sport nie są wartościami autotelicznymi, ale wyłącznie instrumentalnymi, stanowią narzędzia osiągnięcia innych wartości-celów. Uczestnictwo motywowane wartościami uznawanymi, mimo że nie stanowi realizacji wewnętrznych, osobowościowych potrzeb, również zasługuje na uznanie, bowiem stwarza nadzieje na zinternalizowanie wartości sztuki czy też sportu, ale także świadczy o dobrych efektach procesu socjalizacji do uczestnictwa w konsumpcji artystycznej i/lub sportowej. Warto też powiedzieć, że nierzadko realizacja wartości wiąże się z koniecznością dokonywania wyborów, bowiem pojawia się konflikt wartości. Może on dotyczyć właśnie wartości artystycznych i wartości sportowych. Rozstrzygnięcie takiego konfliktu zwykle nie jest trudne, bowiem dotyczy on wartości niezwiązanych z zaspokojeniem podstawowych, bytowo-egzystencjalnych potrzeb.

Niezwykle przydatne do socjologicznej analizy sztuki i sportu jest pojęcie norm społecznych, które określają moralność, zwyczaje i obyczaje. Normy najczęściej są rozumiane jako pewne wzory, reguły, zasady czy prawa charakterystyczne dla określonej zbiorowości, jako pochodne wartości i wiążące się z poczuciem powinności²⁶. Normy bywają nazywane także w literaturze socjologicznej wartościami instrumentalnymi, co jednocześnie oznacza, że służą one jako środki do realizacji wartości-celów. Jeśli zatem uznamy sztukę i sport za pożądane przez jednostki i zbiorowości wartości-cele, to normami będą różne akceptowane sposoby ich realizacji. W obu interesujących nas dziedzinach wartości te można realizować na wiele sposobów. Najbardziej powszechnym sposobem jest konsumpcja artystyczna i konsumpcja sportowa, rozumiane w tym przypadku jako doświadczanie wytworów z jednej strony dzieł sztuki (obrazów, rzeźb, utworów muzycznych, spektakli teatralnych, filmów²⁷, fotografii, literatury, konstrukcji architektonicznych²⁸ itp.) w sposób bezpośredni w muzeach, teatrach, filharmoniach, kinach, na wystawach, wernisażach, biennale, przeglądach artystycznych czy

²⁵ Z. Dziubiński (2022), *Geneza prestiżu sportu i sport jako źródło prestiżu*. W: Tenże, *Socjologia sportu i olimpiizmu*, Warszawa: 397-421.

²⁶ M. Ossowska (1947), *Podstawy nauki o moralności*, Warszawa: 104.

²⁷ Zagadnienie sportu w filmie przedstawił J. Mosz (1997), *Sport w filmie*. W: Z. Krawczyk [red.], *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna, sport*, Warszawa: 303-322.

²⁸ Por. W. Zabłocki (1997), *Architektura sportowa*. W: Z. Krawczyk [red.], *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna, sport*, dz. cyt.: 355-375.

w terenie, podczas turystyki poznawczo-etnograficznej lub w sposób pośredni z wykorzystaniem nowoczesnych technologii komunikacyjnych, takich jak telewizja, slajdy, odtwarzacze kompaktowe, internet, smartfony itp., ale także bardziej tradycyjnych, jak książki, albumy, przewodniki, leksykony, plakaty, fotografie itd. Z drugiej strony doświadczanie przedstawień sportowych (meczów, rozgrywek, lig, igrzysk, mistrzostw, zawodów, spartakiad, turniejów, wyścigów, maratonów, mitingów, gal itp.) w sposób bezpośredni w halach, na stadionach, boiskach, pływalniach, kortach, parkurach, torach wyścigowych, trasach kolarskich, narciarskich czy maratońskich, szosach, strzelnicach itd., lub w sposób pośredni poprzez prasę, radio, telewizję, internet, filmy, zdjęcia, plakaty, ekspozycje muzealne, książki, albumy, encyklopedie itp. Inna forma realizacji wartości sztuki i sportu polega na bezpośrednim udziale w twórczości artystycznej i kreacjach sportowych. Zatem ten rodzaj realizacji wartości obu dziedzin wiąże się z twórczością artystów (malarzy, rzeźbiarzy, pisarzy, muzyków, reżyserów, aktorów, architektów itd.) z jednej strony i kreacjami aktorów sportowych (piłkarzy, siatkarzy, pływaków, wioślarzy, kolarzy, żuźlowców, maratończyków, lekkoatletów, kajakarzy, koszykarzy, szermierzy, tenisistów, zapaśników, bokserów) z drugiej. Warto też przypomnieć, że wartości obu dziedzin są realizowane zarówno w formie zawodowej, profesjonalnej (przez zawodowych malarzy, pisarzy, reżyserów, aktorów oraz tenisistów, golfistów, piłkarzy, koszykarzy, zawodników MMA, futbolistów amerykańskich czy kierowców Formuły 1) lub w formie amatorskiej, hobbystycznej i rekreacyjnej, poprzez realizację najczęściej autotelicznych, wewnętrznych potrzeb, swoich zainteresowań i pasji w wymiarze artystycznym i/lub sportowym. Wartości interesujących nas dziedzin są również realizowane przez dość liczne grono ludzi sztuki i/lub sportu, którzy w sposób zawodowy funkcjonują w tych dziedzinach, jako szeroko rozumiani organizatorzy imprez artystycznych i sportowych, ale także jako miłośnicy, animatorzy, propagatorzy, marszandzi, mecenas, sponsorzy i donatorzy zarówno sztuki jak i sportu. Do najbardziej znanych marszandów i mecenasów sztuki z pewnością należą Paul Durand Ruel, Daniel-Henry Kahnweiler, Joseph Duveen czy Georges Wildenstein²⁹, natomiast najpotężniejszymi sponsorami sportu w wymiarze globalnym są takie firmy jak Nike, Adidas, Qatar Airways czy Red Bull³⁰.

²⁹ P. Cabanne (1978), *Wielcy kolekcjonerzy*, Kraków.

³⁰ *Najwięksi sponsorzy na świecie. Wydają miliardy dolarów na sport* (2016), „Business Insider”, <https://businessinsider.com.pl/sport/sponsorzy-sportowi-na-swiecie/rk216g6> (dostęp: 25.08.2022).

Sankcje społeczne są również pojęciem niezwykle ważnym z punktu widzenia socjologicznej analizy dziedziny sztuki i dziedziny sportu. Sankcje występują zarówno w postaci nagród i kar, przy czym pierwsze z nich mają oddziaływanie pozytywne, wspierające, honorujące, natomiast drugie oddziałują negatywnie, osłabiająco, demobilizująco i wiążą się z przykrymi i nierzadko traumatycznymi doświadczeniami. W literaturze przedmiotu wymienia się sankcje formalne i nieformalne, ale w naszych analizach skoncentrujemy uwagę na sankcjach nieformalnych. Ocena dzieła sztuki, kreacji artystycznej czy wydarzenia sportowego dokonywana jest przez bliższe i dalsze otoczenie społeczne. W przypadku sztuki dokonuje się ona poprzez ocenę specjalistów, krytyków literackich, teatralnych czy filmowych, ale także przez szersze społeczeństwo, które nogami, poprzez kupowanie kart wejściowych i biletów do przybytków artystycznych, wyraża swe uznanie lub kontestację dla wytworu lub wytworów sztuki. W przypadku sportu, to jest on oceniany przez specjalistów, trenerów, prezesów klubów, działaczy, dziennikarzy, komentatorów, statystyków czy przedstawicieli świata nauki, ale przede wszystkim przez kibiców, którzy dają wyraz swym emocjom poprzez oklaski, gwizdy, skandowanie haseł, śpiewy, radosne lub złowrogie nastawienie. Wymienione sankcje pozytywne bądź negatywne są kierowane do twórców sztuki i aktorów wydarzeń sportowych.

Jednak warto jeszcze zastanowić się nad kontrolą społeczną odnośnie uczestnictwa w wydarzeniach artystycznych i wydarzeniach sportowych. Wydaje się, że w naszym społeczeństwie w ostatnich latach (wyłączając z tej analizy czas pandemii Covid-19) nastąpiła zmiana postaw i zachowań społeczeństwa względem sztuki, a zwłaszcza sportu. Polega ona na nadaniu większego prestiżowego znaczenia tym dziedzinom, co spowodowało zmianę charakteru kontroli społecznej. Jednostki uczestniczące w realizacji wartości tych dziedzin nie spotykają się z wyrazami dezaprobaty i drwiącego, szyderczego zdziwienia, ale z wyrazami aprobaty, uznania i szacunku. W tym przypadku działa pewien mechanizm społeczny, na którego występowanie zwrócili uwagę tacy klasycy socjologii jak Thorstein Veblen³¹, Max Weber³² czy Jean Baudrilard³³. Związany jest on z potrzebą potwierdzenia przez konsumpcję kulturalną, w tym przypadku w zakresie sportu i sztuki, przynależności do warstw i klas wyższych. Warto do tego dodać, że gene-

³¹ T. Veblen (1971), *Teoria klasy próżniaczej*, Warszawa.

³² M. Weber (1975), *Klasy, stany, partie – podział władzy w obrębie wspólnoty*. W: W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki [red.], *Elementy teorii socjologicznych*, Warszawa: 413-415.

³³ J. Baudrilard (1998), *The Consumer Society: Myths and Structures*, London.

ralnie nie spotykają jakieś nieformalne sankcje negatywne tych, którzy nie interesują się i nie uczestniczą w wydarzeniach artystycznych czy sportowych. Jednak w bardziej wysublimowanych, żeby nie powiedzieć elitarnych kręgach, wyróżniających się kompetencjami odbiorczymi, nawykami uczestnictwa i większymi możliwościami finansowymi, ujawnienie swej indolencji artystycznej i sportowej może spotkać się z sankcjonującą reakcją otoczenia w postaci zdziwienia, niedowierzania a może i słowami dezaprobaty. Jak trafnie stwierdził Alexis de Tocqueville, w przeszłości kulturalny szlachcic nie musiał potwierdzać swych elitarnych kompetencji, natomiast współczesne elity kulturalne, w związku z funkcjonowaniem instytucji kultury na wolnym rynku kulturalnym, niejako permanentnie muszą dbać o wyróżnianie się spośród otoczenia i potwierdzać swą elitarną przynależność³⁴.

Dziedzinowe ulokowanie sztuki i sportu

W stosunkowo niedużych i mało zróżnicowanych społeczeństwach pierwotnych różne sfery życia ludzi przenikały się wzajemnie i tworzyły względnie harmonijną całość. Zaspokajanie podstawowych, egzystencjalnych, bytowych potrzeb było ściśle związane z wieloma różnorodnymi interakcjami, stosunkami społecznymi, ale także z różnorodnymi praktykami rytualnymi, magicznymi i mitologicznymi. Możemy zatem powiedzieć, że społeczeństwa te postrzegane były, w tym zwłaszcza przez je badających antropologów społecznych, jako pewna spójna konfiguracja różnych elementów, które są ze sobą powiązane i tworzą jednolitą, harmonijną i spójną całość³⁵.

Inaczej przedstawia się sytuacja w zróżnicowanych i zautonomizowanych społeczeństwach (po)nowoczesnych, w których różne sfery życia ludzi są coraz luźniej powiązane i funkcjonują jako względnie odrębne przestrzenie, segmenty życia. Mając na uwadze zachodzące zmiany i wskazane procesy, Antonina Kłoskowska dla socjologicznych, poznawczo-badawczych potrzeb wyodrębniła trzy względnie autonomiczne sfery kultury, a mianowicie kulturę bytu (materialną), kulturę społeczną (normatywną) i kulturę symboliczną (idealną)³⁶. Pierwsza z wymienionych sfer odnosi się do „cywilizacji materialnej albo technicznej”, spraw bytowych, a mianowicie relacji człowieka

³⁴ A. de Tocqueville (1976), *O demokracji w Ameryce*, Warszawa. Por. M. Czerwiński (1999), *Kultura elitarna i kultura masowa*. W: *Encyklopedia socjologii*, t. 2, Warszawa: 110-116.

³⁵ B. Malinowski (1958), *Szkice z teorii kultury*, Warszawa.

³⁶ A. Kłoskowska (1981), dz. cyt.: 110-111.

z naturą, wytwarzania, dystrybucji oraz konsumpcji towarów i usług, a także działań zapewniających bezpieczeństwo. Druga odnosi się, według terminologii Floriana Znanieckiego³⁷, do „ładu aksjonormatywnego”, „wzorca normatywnego”, interakcji i stosunków między ludźmi, pewnych norm i zasad oraz powinności i nakazów w nich występujących. Trzecia, nazywana „kulturą w węższym sensie”, przynajmniej względem antropologicznej, całościowej koncepcji kultury, czy tylko kulturą, bez żadnego przymiotnikowego dookreślenia, zawiera uznane przekonania, idee, poglądy, właściwe sposoby myślenia, standardowe symbole, definicje znaczeń, ale także ustala obowiązujące sensy zjawisk i procesów. Innymi słowy, jest ona systemem znaczeń i symboli regulujących działania społeczne. Zawiera ona w sobie, według terminologii francuskiego socjologa, Pierre’a Bourdieu, określony „habitus”, nie do końca uświadomiony i półautomatyczny sposób działania, nabyty we wcześniejszych etapach życia na drodze socjalizacji³⁸.

Warto jeszcze wspomnieć o wyodrębnianiu w literaturze przedmiotu takich segmentów kultury jak kultura literacka, edukacyjna, gospodarcza, biznesowa, polityczna, sportowa, muzyczna itp. Wymienione i inne dziedziny kultury stanowią element strukturalny kultury symbolicznej, ale także są składową kultury w ogóle i wskazują na jakąś konkretną sferę życia społecznego, zawierającą elementy zarówno kultury materialnej, społecznej jak i symbolicznej. Przy czym stwierdzić należy, że takie „przymiotnikowe” wyodrębnianie poszczególnych sfer kultury nie znajduje uzasadnienia w żadnej znaczącej teorii naukowej i może być uznane za pewnego rodzaju werbalne nadużycie.

Koncentrując uwagę na dwóch interesujących nas dziedzinach kultury, a mianowicie na sztuce oraz sporcie, stwierdzić możemy, że zawierają one elementy czy lokują się zarówno w sferze kultury bytu, kultury społecznej, jak również kultury symbolicznej. Przy czym znaczenie poszczególnych sfer jest mocno zróżnicowane i nie popełnimy błędu stwierdzając, że interesujące nas dziedziny to przede wszystkim świat wartości symbolicznych. Zanim przejdziemy do tegoż semiotyczno-symbolicznego świata, spróbujmy dokonać analizy sztuki i sportu z perspektywy kultury bytowej i społecznej. Stwierdzić możemy, że interesujące nas dziedziny, w wyniku historycznego doświadczenia i pewnej praktyki społecznej, wytworzyły materialne desygnaty, które pozwalają zarówno kreatorom, twórcom, ale przede wszystkim odbiorcom sztuki i sportu, konsumentom wytworów artystycznych i sportowych na ich doświadczanie w dostosowanych do ich oczekiwań i potrzeb

³⁷ F. Znaniecki (1971), *Nauki o kulturze*, Warszawa.

³⁸ Por. P. Bourdieu (2020), *Habitus and Field: General Sociology*, Wiley.

konstrukcjach materialnych, społecznie wytworzonych do prezentacji i pokazywania konsumentom w jak najbardziej doskonały sposób przedstawić, zarówno artystycznych jak i/lub sportowych. Do tej kategorii infrastruktury materialnej możemy zaliczyć filharmonie, teatry, muzea³⁹, kina, sale wystawowe, ale także stadiony, boiska, skocznie, trasy wyścigowe, hale, pływalnie, pola golfowe czy korty tenisowe. Nie wnikając w inne zagadnienia dotyczące kultury materialnej obu dziedzin, związane z produkcją i dystrybucją wytworów, wykorzystywanym sprzętem i urządzeniami, pracą wielkiej rzeszy ludzi, nie mówiąc już o środkach materialnych wykorzystywanych przez kulturę masową, pozostajmy przy stwierdzeniu, że w społeczeństwach (po)nowoczesnych są one warunkiem twórczości i uczestnictwa ludzi w konsumpcji artystycznej i sportowej⁴⁰.

Niezwykle istotną rolę w obu dziedzinach odgrywa sfera kultury społecznej, która wiąże się z interakcjami oraz stosunkami społecznymi i regulującymi je wartościami, wzorami, normami, zasadami, a także wszelkiego rodzaju formami związanymi ze zwyczajem, obyczajem i tradycją. Z jednej strony w tym obszarze mamy do czynienia z określonymi regulacjami formalnymi, które stanowią przepisy dla wszystkich podmiotów jednostkowych i zbiorowych funkcjonujących w dziedzinach sztuki i sportu, natomiast z drugiej wszelkie niepisane wzory i normy zarówno dotyczące procesu twórczości artystycznej i sportowej, promowania i ekspozycji wytworów sztuki i sportu, jak i warunków odbioru oraz okoliczności i form komunikacji, dyskursu między twórcami i odbiorcami wytworów sztuki i sportu.

Sztuka i sport są dziedzinami życia społecznego, które są postrzegane jako specyficzne systemy organizacyjne, mające na celu zaspokojenie określonych potrzeb społecznych i realizacji z tymi potrzebami związanych zadań⁴¹. Owe systemy tworzą zarówno jednostki, ale przede wszystkim różnorodne organizacje formalne i nieformalne na różnych poziomach życia społecznego, zarówno na poziomie mikro-, mezo- jak i makrospołecznym. Warto

³⁹ Por. I. Grys (1997), *Muzea sportu i turystyki*. W: Z. Krawczyk [red.], *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna, sport*, dz. cyt.: 267-276.

⁴⁰ Por. D. Best (1980), *Art. and Sport*, „The Journal of Aesthetic Education”, 14(2): 69-80.

⁴¹ J. Lipiec wymienia trzy płaszczyzny możliwej analizy relacji między pojęciem piękna a pojęciem olimpizmu. Wskazuje na trzy ważne problemy tego zagadnienia, a mianowicie 1) obecność sztuki w strukturze wydarzeń sportowych, w sporcie jako ruchu społeczno-kulturowym, 2) wpływu sportu na sztukę i na rozumienie w ogóle piękna poza sportem, 3) przenikanie się sztuki i sportu i ustalenie tożsamości nowego gatunku sztuki, jakim jest czy może być sztuka sportu. Por. J. Lipiec (1999), *Piękno olimpijskie*. W: Tenże, *Filozofia olimpizmu*, Warszawa: 127-141.

też zwrócić uwagę, że organizacje artystyczne lub sportowe funkcjonujące w świecie małych grup powstają zwykle spontanicznie i mają w większości niesformalizowany charakter, a członków tych organizacji łączą przede wszystkim stosunki osobowe. Mimo, że artystów postrzega się jako ludzi całkowicie wolnych i niezależnych nie tylko w swej twórczości, ludzi wymykających się różnorodnym schematom organizacyjnym i próbom ich klasyfikacji oraz systematyzacji, to stwierdzić możemy, że podstawowymi elementami zarówno systemu artystycznego jak i systemu sportowego są przede wszystkim celowe grupy formalne czy organizacje formalne. Pojęcie organizacji rozumiane jest najczęściej w literaturze przedmiotu jako względnie trwałe i celowy sposób uporządkowania działań oraz zachowań ludzi, polegający na wprowadzeniu względnie trwałych wzorów postępowania w różnych sytuacjach i okolicznościach oraz na podziale pracy⁴².

Organizacje formalne funkcjonujące w ramach systemu artystycznego oraz systemu sportowego, jak i wszelkie organizacje formalne, swą działalność prowadzą na podstawie sztywnej organizacji, określonej w przepisach, statutach i ustawach. Organizacja taka nie jest zorganizowanym zbiorem ludzi, ale stanowi szkielet organizacyjny, którego różnorodnie usytuowane pozycje zajmują ludzie, zwykle posiadający określone przez rolę wynikającą z pozycji, kompetencje formalne i merytoryczne. Bez względu na różnorodność postaci organizacji formalnych funkcjonujących w ramach systemu artystycznego i systemu sportowego, charakteryzują się one wszystkie następującymi ogólnymi cechami: pierwsza z nich wynika z tego, że powoływane są do realizacji określonych celów, w tym przypadku artystycznych lub sportowych, i na podstawie właściwych przepisów prawa, określonych w kodeksach, rozporządzeniach i ustawach. Zatem przykładowo, powołanie teatru, muzeum, kina, filharmonii, stowarzyszenia artystycznego, fundacji folklorystycznej, szkoły artystycznej, uczelni filmowej czy teatralnej, związku zawodowego artystów i z drugiej strony klubu sportowego, klubu fitness, związku sportowego, narodowego komitetu olimpijskiego, instytutu sportu, izby turystycznej, stowarzyszenia sportowego, fundacji kultury fizycznej, towarzystwa rekreacyjnego, związku zawodowego trenerów, towarzystwa olimpijczyków itp. wymaga spełnienia określonych warunków i wymagań formalnych oraz zgłoszenia w adekwatnych urzędach. Drugą cechą jest to, że wszystkie organizacje tego typu mają sformalizowaną strukturę, tj. mają przyjęty schemat organizacyjny. Przykładowo na czele uczelni artystycznej czy uczelni „sportowej” stoi rektor, następnie są prorektorzy w określonej

⁴² A.Z. Kamiński (1991), *Instytucje i organizacje*. W: Z. Krawczyk, W. Morawski [red.], *Socjologia. Problemy podstawowe*, Warszawa: 133-134.

liczbie, dziekani, kierownicy instytutów, katedr, zakładów, pracowni, są pracownicy na stanowiskach profesorów, profesorów uczelnianych, adiunktów, asystentów, starszych wykładowców, wykładowców, jest także kanclerz ze swoim pionem administracyjnym itd. Trzecią cechą jest czytelny i przejrzysty podział pracy, co oznacza, że od osoby zajmującej określoną pozycję oczekuje się wykonywania tych, a nie innych czynności. Od aktora w teatrze wymaga się uczestnictwa w próbach i jak najlepszego odgrywania określonej roli podczas spektaklów, natomiast od sportowca uczestnictwa w treningach i jak najlepszych występów podczas rywalizacji na zawodach sportowych. Czwartą cechą jest czytelne wyodrębnienie ośrodków władzy, z którego jasno wynika, kto komu i w jakim zakresie podlega. Wiadomo, że aktorzy podlegają reżyserowi, natomiast w klubie czy reprezentacji narodowej zawodnicy podlegają trenerowi. Zarówno reżyser jak i trener nie tylko odpowiadają za przygotowanie swoich podopiecznych do występów, ale także decydują o taktyce, strategii oraz szczegółach ich zachowań na arenie artystycznej lub sportowej. Piątą cechą jest dokonująca się w sposób naturalny lub celowy wymiana personelu, tj. wymiana osób na określonych w strukturze organizacyjnej pozycjach, funkcjach czy stanowiskach. Przykładowo w stowarzyszeniu artystycznym czy sportowym, zgodnie z zapisami w statucie, prowadzone są co jakiś czas wybory na określone w przepisach pozycje prezesa, dyrektora, członków zarządu, prezydium zarządu, komisji rewizyjnej i inne. Niezależnie od wyniku wyborów, w okresie między nimi zachodzą zmiany personalne warunkowane czynnikami obiektywnymi i subiektywnymi, mającymi podłoże naturalne lub w pełni intencjonalne. Przykładem takich zmian mogą być przyczyny zdrowotne, nagła śmierć czy odejście na emeryturę osoby zajmującej określoną pozycję i zatrudnienie na jej miejsce nowego pracownika. Może też być celowe zwolnienie pracownika i zastąpienie go bardziej kompetentnym i zaangażowanym, a w konsekwencji bardziej przydatnym z punktu widzenia realizacji priorytetowych celów organizacji. Przykładowo marszałek województwa ogłasza konkurs na stanowisko dyrektora muzeum z myślą o zastąpieniu dotychczasowego lepszym. Klub piłkarski pozbywa się niespełniających oczekiwań graczy i na ich miejsca kupuje zawodników lepszych, którzy pozwolą na realizację postawionych celów i spełnią oczekiwania trenera, kierownictwa klubu, sponsorów, ale także licznej rzeszy kibiców. Warto dopowiedzieć, że zmiany personalne na poszczególnych pozycjach, w ramach szkieletu organizacyjnego, nie mają wpływu na zmianę charakteru organizacji. Szóstą cechą jest dominacja stosunków bezosobowych, rzeczowych. Charakterystycznym ich rysem jest to, że relacje są stosunkami między stanowiskami, pozycjami i rolami, a nie osobami, a ponadto nie ma w nich miejsca na uczucia, zachcianki, kaprysy i samowolę.

Warto jeszcze dodać, że taka forma organizacyjna została określona przez Maxa Webera „idealnym typem biurokracji”⁴³. Dominuje ona nie tylko w dziedzinach sztuki i sportu, ale we wszystkich sektorach życia społeczeństw (po)nowoczesnych. Liberalnie i wolnościowo nastawieni twórcy mogą stać na stanowisku, że twórczość artystyczna i aktywność sportowa prowadzona jest przede wszystkim w sposób zindywidualizowany, poza wszelkimi regulacjami formalnymi, formami organizacyjnymi, często we własnym mieszkaniu czy prywatnej, własnej pracowni lub też, w przypadku aktywności sportowej, na wolnej przestrzeni, na szlaku turystycznym czy we własnej domowej siłowni. Oczywiście z takim stanowiskiem należy się zgodzić, bowiem działalność artystyczna czy sportowa nierzadko ma charakter pozainstytucjonalny, pozaorganizacyjny i całkowicie nieformalny. Jednak takich sytuacji jest naprawdę niewiele, bowiem twórczość malarska, literacka czy muzyczna może być prowadzona we własnym mieszkaniu czy własnej pracowni, ale żeby powstałe dzieło weszło do obiegu kulturowego musi być poddane społecznej ocenie. Najczęściej może się to dokonać poprzez różnego rodzaju organizacje formalne. Nawet wydanie za własne pieniądze tomiku wierszy, przygotowanych w domowym zaciszu, wymaga wejścia w kontakt z recenzentami, wydawnictwem czy siecią dystrybucyjną. Nawet najwybitniejsze dzieło sztuki, schowane do szuflady, ukryte przed społecznym oglądem, takim dziełem nie jest, bowiem nie weszło do obiegu kulturowego, nie stało się elementem systemu artystycznego, ale pozostało jedynie w sferze osobistych, twórczych fantazji. Cechą sztuki, jako elementu kultury, jest jej kumulowanie i przekształcanie się w czasie, ale także przekazywanie na drodze pozagenetycznego dziedziczenia tego skumulowanego doświadczenia kolejnym pokoleniom. Zatem możemy powiedzieć, że sam proces kreacji⁴⁴ zarówno w dziedzinie sztuki jak i dziedzinie sportu z pewnością nierzadko toczy się poza instytucjonalnymi i organizacyjnymi strukturami, to jednak rzadko się zdarza, aby wytworzone dzieło trafiło do obiegu społecznego bez udziału organizacji formalnych.

Dokonując analizy sztuki i sportu w perspektywie socjologicznej, pozostajemy jeszcze przez chwilę w obszarze zainteresowania adekwatnej subdyscypliny, jaką jest socjologia organizacji i spróbujemy przedstawić obie interesujące nas dziedziny przez pryzmat trzech poziomów życia społecznego, a mianowicie na poziomie mikrospołecznym, obejmującym działania jednostek i procesy zachodzące w niewielkich grupach społecznych, na poziomie

⁴³ M. Weber (1975), *Trzy czyste typy prawomocnego panowania*. W: W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki [red.], *Elementy teorii socjologicznych*, dz. cyt.: 539-550.

⁴⁴ M. Carrithers (1992), *Dlaczego ludzie mają kultury*, Warszawa: 51.

mezospołecznym, obejmującym zjawiska i procesy w pojedynczych organizacjach formalnych oraz na poziomie makrospołecznym, dotyczącym całego społeczeństwa⁴⁵. Sztuka i sport rozwijają się z powodzeniem na poziomie jednostek i małych grup społecznych. Związany jest on przede wszystkim z powstawaniem i funkcjonowaniem w obu dziedzinach przedsięwzięć jednostkowych i struktur nieformalnych w postaci małych grup. Na gruncie sztuki dotyczy to przede wszystkim twórców niezależnych, działających na własną rękę, bez specjalnego powiązania ze strukturami formalnymi, zarówno na poziomie wysoko profesjonalnym jak i amatorskim, hobbystycznym, folklorystycznym, ulicznym czy ludowym. Na tym poziomie występuje także sztuka nazywana naiwną, nieprofesjonalną, samorodną, surową oraz wszelkie odmiany sztuki ulicznej, takie jak graffiti, happening, klajstrowanie, plakat, subvertising, szablon, wlepka⁴⁶. Warto dodać, że część tej twórczości uznawana jest w świetle prawa za działania przestępcze, skierowane na szpecenie i niszczenie infrastruktury publicznej. Wielu badaczy zagadnienia zgłasza swe wątpliwości, co do zasadności uznawania tego rodzaju twórczości za sztukę⁴⁷. Niezależnie od głosów krytycznych względem tego rodzaju sztuki, wykluczając działania o charakterze przestępczym, opowiadamy się za stwarzaniem dobrego klimatu społecznego dla rozwoju sztuki na poziomie jednostkowym i małych, najczęściej nieformalnych grup. Działalność kreatywna i rekreacyjna na omawianym poziomie występuje także w sporcie. Jest ona niezwykle ważna zarówno z jednostkowego jak i społecznego punktu widzenia. Wiąże się ona przede wszystkim z amatorską aktywnością sportową mającą charakter zindywidualizowany i grupowy. Chodzi tutaj najczęściej o małe grupy nieformalne, powstałe na podłożu towarzyskim, ale także o grupy pierwotne, w tym rodziny, grupy sąsiedzkie czy lokalne. Przejawem tego rodzaju aktywności sportowej jest jazda na rowerze, bieganie dla zdrowia, ćwiczenie w plenerowej siłowni, jazda na deskorolce, pływanie w jeziorze czy morzu, zjeżdżanie na nartach, ale także gra w piłkę z rówieśnikami na podwórku, gra w plażową piłkę siatkową podczas urlopu, rodzinna wycieczka turystyczna czy joga w parku w grupie towarzyskiej. Dodać tutaj należy, że problematyka badawcza sztuki i sportu na poziomie jednostek

⁴⁵ W. Morawski (1979), *Wstęp*. W: Tenże [red.], *Kierowanie w społeczeństwie. Analiza socjologiczna*, Warszawa: 8.

⁴⁶ R. Schacter (2013), *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, Yale.

⁴⁷ E. Dymna, M. Rutkiewicz (2012), *Polski street art 2. Między anarchią a galerią*, Warszawa.

i małych grup wiąże się najczęściej z interakcjonistycznym⁴⁸ podejściem, ale także ze spuścizną wypracowaną przez szkołę stosunków międzyludzkich⁴⁹.

Niezwykle istotnym w socjologicznej analizie interesujących nas dziedzin jest poziom mezospołeczny, poziom pojedynczych organizacji. Badacze reprezentujący nauki o organizacji i zarządzaniu czy socjologię organizacji podejmują kwestie dotyczące decyzji w sprawach produkcji oraz dystrybucji dzieł, przedstawień artystycznych i sportowych, decyzji personalnych, określania celów organizacji, wdrażania rozwiązań modernizacyjnych oraz innowacyjnych, ale także nowych form organizacyjnych działań zespołowych itp. Zanim przejdziemy do dalszych analiz warto powiedzieć, że takimi organizacjami w dziedzinach sztuki i sportu z poziomu mezospołecznego są zarówno kina, muzea, teatry, operetki, filharmonie, wernisaże, wystawy, przeglądy artystyczne, szkoły artystyczne, ale także kluby sportowe, stowarzyszenia kultury fizycznej, towarzystwa sportowo-rekreacyjne, związki sportowe, fundacje sportowe, ligi mistrzów, gale MMA, wyścigi Formuły 1, tenisowe turnieje wielkoszlemowe, ligi światowe, toury kolarskie, mistrzostwa świata czy igrzyska olimpijskie. Wraz z rozwojem społeczeństwa (po)przemysłowego nastąpił niebywały, dotychczas niespotykany, skok ilościowy i jakościowy funkcjonowania tych organizacji. Nie tylko nastąpił wysyp organizacji artystycznych i sportowych, ale także nastąpił skok jakościowy, polegający na tym, że nie mechanika, ale elektronika i nowoczesne technologie zaczęły określać kształt funkcjonowania organizacji oraz wpływać na ludzką wyobraźnię. Powszechne stało się wykorzystanie w tych organizacjach komputerów, kanałów szybkiej komunikacji, poczty elektronicznej czy sieci internetowej, ale także praca ludzka w wielu obszarach została zastąpiona urządzeniami sterowanymi elektronicznie. Dokonujący się postęp ujawnił problem związany z dostosowaniem funkcjonowania organizacji artystycznych i organizacji sportowych do zmieniających się warunków. Biurokratyczny model Maxa Webera był uzupełniany rozwiązaniami mechanistycznymi, które polegają na ograniczeniu sztywnych hierarchii i podziałów pracy z jednoczesnym wykorzystaniem wiedzy, kompetencji i zdolności przedstawicieli sztuki czy sportu do jak najbardziej efektywnej realizacji celów organizacji. W tym modelu kierownictwo nie ma monopolu na kompetencje, a ostateczne decyzje ucierają się na drodze komunikacji, wymiany opinii i konsultacji

⁴⁸ G.H. Mead (1975), *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, Warszawa; I. Krzemiński (1986), *Symboliczny interakcjonizm i socjologia*, Warszawa.

⁴⁹ E. Mayo (1972), *Hawthorne i Western Electric Company*. W: J. Kurnal [red.], *Twórcy naukowych podstaw organizacji. Wybór pism*, Warszawa: 346; A.K. Koźmiński, W. Piotrowski (2022), *Zarządzanie. Teoria i praktyka*, Warszawa.

najbardziej właściwych osób⁵⁰. Obecnie w organizacjach artystycznych i organizacjach sportowych nie ma dominacji modelu mechanicznego czy organicystycznego, ale w większości z nich funkcjonują modele pośrednie, w których są obecne zarówno elementy jednej jak i drugiej koncepcji. Bowiem wszyscy zdają sobie sprawę z tego, że najlepszą strukturą organizacyjną jest taka, która pozwala, w określonych okolicznościach, uwarunkowaniach wewnętrznych i zewnętrznych, jak najsprawniej i najskuteczniej realizować cele organizacji⁵¹. W ostatnich dwóch dekadach XX wieku w organizacjach w ogóle, w tym także w organizacjach artystycznych i sportowych nasilił się proces ich instytucjonalizacji, polegający na wiązaniu aktywności zawodowej ludzi z wartościami, rytuałami, znakami i całą ornamentyką symboliczną. Instytucjonalizacja spowodowała, że większą rolę zaczął odgrywać kulturowy wymiar procesu regulacji oraz sens i znaczenie działalności wytwórczej organizacji. W ten sposób wytwarza się osobowość organizacji, która generuje w pracownikach poczucie z jednej strony lojalności, a z drugiej dumy z przynależności do organizacji⁵².

Patrząc z dzisiejszej perspektywy możemy powiedzieć, że zarówno w organizacjach artystycznych jak i organizacjach sportowych występują dwa równoległe procesy, z jednej strony proces instytucjonalizacji natomiast z drugiej deinstytucjonalizacji. Zatem uruchamiane są w nich mechanizmy mające na celu związanie pracowników, ale także bliższego i dalszego otoczenia społecznego z celami organizacji, z kulturowym wymiarem procesu regulacji, z symbolami i rytuałami, z drugiej natomiast toczy się proces związany z zimną kalkulacją pracowników, którzy w mniejszym stopniu zwracają uwagę na przywiązanie do barw, emblematów i symboli, kierując się przede wszystkim zasadą pragmatyczności i osobistego zysku, osiągnięcia celów o charakterze finansowym, władczym, medialnym i prestiżowym⁵³.

Ważną rolę w socjologicznej analizie organizacji artystycznych i organizacji sportowych odgrywa poziom makrosocjalny. Trzeba wiedzieć, że we współczesnych społeczeństwach (po)nowoczesnych różnorodnie części w postaci wielu organizacji i jednostek, mających między sobą skomplikowane

⁵⁰ W.D. Sine, H. Mitsuhashi, D.A. Kirsch (2006), *Revisiting Burns And Stalker: Formal Structure And New Venture Performance In Emerging Economic Sectors*, „Academy of Management Journal”, 49(1), <https://doi.org/10.5465/amj.2006.20785590> (dostęp: 28.08.2022).

⁵¹ M. Haralambos, M. Holbron (1990), *Sociology. Themes and Perspectives*, Glasgow: 426-429.

⁵² A.Z. Kamiński (1991), dz. cyt.: 134-137.

⁵³ Z. Dziubiński (2022), *Instytucja i instytucjonalizacja sportu*. W: Tenże, *Socjologia sportu i olimpizmu*, dz. cyt.: 344-369.

i płynne relacje, tworzą makrosystemy, a mianowicie artystyczny i sportowy. Mają one swoje własne i specyficzne mechanizmy służące organizacji działań zbiorowych. W społeczeństwie polskim najczęściej za organizacje tworzące i nadzorujące funkcjonowanie systemu artystycznego i sportowego uznaje się ministerstwa, a mianowicie Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwo Sportu i Turystyki. W kontekście ich funkcjonowania pojawiają się takie pojęcia jak struktura, organizacja, porządek, sterowanie, kontrola czy regulacja. Zadaniem ich jest także inspirowanie oraz wspieranie w wymiarze organizacyjnym i finansowym inicjatyw większych i mniejszych, służących rozwojowi sztuki i wrażliwości artystycznej, ale także stwarzanie warunków do jej uprawiania na różnych poziomach zaawansowania. Ważnym problemem badawczym jest poznawanie relacji między formalnymi organizacjami artystycznymi i sportowymi a demokracją. Chodzi mianowicie o sprawowanie kontroli społecznej nad ich funkcjonowaniem, co wbrew pozorom nie jest łatwe i nastrocza wiele różnorodnych problemów w społeczeństwach (po)nowoczesnych, w tym w społeczeństwie polskim⁵⁴.

Symboliczna przestrzeń sztuki i sportu

W literaturze socjologicznej nierzadko kulturę materialną (techniczno-użytkową), zwaną też cywilizacją, przeciwstawia się kulturze symbolicznej, zwanej również kulturą duchową. Do sfery kultury symbolicznej zalicza się takie elementy jak język⁵⁵, tradycję, obyczaj, magię, mitologię, religię, filozofię, naukę, prawo, zabawę, ale także interesujące nas sztukę i sport. Podstawową cechą kultury symbolicznej jest takie samo rozumienie przez nadawcę i odbiorcę reguł kulturowych, konwencji i sensu symboli zastosowanych w przekazie. Symboliczne wytwory mogą być skonsumowane przez odbiorcę tylko wówczas, gdy zostaną w pełni zrozumiane, tj. zgodnie z kodem zastosowanym przez nadawcę komunikatu. Przykładowo: dla niezorientowanego obserwatora meczu piłkarskiego pokazanie przez sędziego zawodnikowi czerwonej kartki będzie trudne do zrozumienia, do odczytania właściwego sensu tego znaku. Bowiem dla niego pokazanie czerwonej kartki nic nie znaczy, jest jedynie gestem sędziego bez znaczenia. Nie zrozumie on sensu czerwonej kartki, bowiem nie zna norm rządzących meczem piłkarskim. Natomiast każdy piłkarz i kibic piłkarski w sposób jednoznaczny odczyta

⁵⁴ R.A. Dahl (2000), *O demokracji*, Kraków: 147.

⁵⁵ J. Kowalikowa (1994), *Język w sporcie. Z zagadnień komunikacji i kultury*. W: J. Lipiec [red.], *Logos i etos polskiego olimpizmu*, Kraków: 157-163.

znaczenie czerwonego kartonika w ręku sędziego, pokazanego konkretnemu zawodnikowi⁵⁶.

Kultura symboliczna zwykle jest kojarzona z zaspokajaniem tzw. potrzeb wtórnych, nazywanych potrzebami wyższego rzędu. Potrzeby te, będące potrzebami typowo ludzkimi, to, metaforycznie rzecz ujmując, świat wartości, estetyki i piękna, które mogą być materializowane i wyrażane na wiele różnych sposobów. Do wytworów kultury symbolicznej najczęściej zalicza się dzieła malarskie, literackie, muzyczne, architektoniczne, rzeźbiarskie czy teatralne oraz coraz częściej elektroniczne. Zatem możemy powiedzieć, że symboliczna sfera sztuki i sportu obejmuje wartości i wzory zachowań, wykraczające poza podstawowe potrzeby, zapewniające możliwości przeżycia. Jest typowo ludzkim sposobem zaspokajania ludzkich potrzeb, nazywanych ekspresyjno-integracyjnymi, związanych z jednej strony z ukazywaniem emocji i uczuć oraz ekspresji twórczej, z drugiej natomiast tworzeniem więzi międzyludzkich, nabieraniem przekonania o łączności z innymi i byciu częścią wspólnoty. Symboliczna sfera to dziedzina znaków i symboli, które są fundamentem i określają charakter sztuki i sportu⁵⁷.

Niezwykle ważną rolę w analizie sfery symbolicznej sztuki i sportu odgrywa pojęcie znaku, które najogólniej jest rozumiane jako przedmiot, który ludzie wiążą z czymś innym. Znak niejako wskazuje to, co oznacza, jest stosunkiem między znaczoną a znaczącą. Przykładowo gaśnięcie świateł na widowni w teatrze i podniesienie kurtyny (znaczące) oznacza rozpoczęcie spektaklu (znaczone). Oparcie przez sędziego hokeja na lodzie obu rąk na biodrach stanowi znak dla zawodnika, że została zastosowana wobec niego kara meczu za niesportowe zachowanie. Trzeba zaznaczyć, że większość znaków pełni w życiu społecznym instrumentalną funkcję, co oznacza, że nie mają one swojej własnej treści, a ich wartość wynika z faktu, że są instrumentem przekazywania treści przedmiotu znaczonego. Znak tym lepiej pełni swą instrumentalną funkcję, im sam nie skupia na sobie uwagi.

Jednakże w życiu społecznym spotykamy znaki szczególne, posiadające wyjątkową wartość, w przypadku których szacunek spływa na sam znak i staje się autonomiczną wartością. Tego rodzaju znaki w literaturze przedmiotu nazywane są symbolami. Charakterystyczną cechą symbolu, odróżniającą go od znaku jest to, zdaniem Antoniny Kłoskowskiej, „że sam nośnik znaczenia, przedmiot oznaczający, staje się wyczuwalny i ważny. Znak o instrumentalnych funkcjach tym lepiej spełnia swoje zadanie, im bardziej

⁵⁶ J. Kmita (1982), *O kulturze symbolicznej*, Warszawa.

⁵⁷ R. Świerczyński (1981), *Rozwój zagadnień symbolizmu i jego implikacje dla analiz sportu*. W: Z. Krawczyk [red.], *Kultura i sport*, dz. cyt.: 77-107.

jest przezroczysty, nienarzucający się uwadze nadawcy i odbiorcy. Symbol natomiast w swym postrzegalnym aspekcie sam staje się wartością. Musi być traktowany z szacunkiem, jaki należy się temu, co oznaczone⁵⁸. Przykładem takiego symbolu może być krzyż czy obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w Kościele katolickim, ale także jego kopie wędrujące po Polsce i przyjmowane w kolejnych miejscach ze szczególnym nabożeństwem, dostojenstwem i szacunkiem. Innym przykładem może być atencja i szacunek wobec symboli narodowych. Biało-czerwona flaga wciągana na olimpijski maszt, odgrywany Mazurek Dąbrowskiego podczas dekoracji polskiego, złotego medalisty olimpijskiego nie są zwykłymi znakami, ale wielce znaczącymi wartościami dla każdego Polaka, wyzwalającymi najbardziej głębokie, patriotyczne i szlachetne, wspólnotowe uczucia, objawiające się nierzadko poprzez wzruszenie, poczucie dumy, a także ły szczęścia i radości. Podobnym symbolem jest koszulka reprezentanta Polski z Orłem Białym, która otaczana jest atencją i szacunkiem oraz stanowi cel aktywności sportowej kolejnych pokoleń sportowców. „(...) dla każdego sportowca jest wielkim zaszczytem i honorem grać z orłem na piersi, a to w udziale przypada tylko nielicznym wybrańcom⁵⁹. Wyrażanie dezaprobaty wobec najważniejszych symboli narodowych, przejawy lekceważącego zachowania wobec nich mogą być uznane przez otoczenie społeczne za dewiacyjne i przestępcze oraz zastosowane wobec takich osób sankcje społeczne, zarówno o charakterze formalnym jak i nieformalnym. Przykładem formalnego zabezpieczenia symboli narodowych może być zapis art. 137 Kodeksu karnego, który stanowi: „Kto publicznie znieważa, niszczy, uszkadza lub usuwa godło, sztandar, chorągiew, banderę, flagę lub inny znak państwowy, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku⁶⁰”.

Symboliczna sfera sztuki i sportu to świat autotelicznych wartości, znaków i zachowań. Jest to świat, w którym decydującą rolę odgrywają bezpośrednio i pośrednio interakcje ludzi, w których przekazywane i odczytywane są komunikaty według znanego i akceptowanego kodu kulturowego. Jednak przekazywane komunikaty nie są ukierunkowane na realizację jakichś wartości zewnętrznych, ale są wynikiem potrzeby tworzenia, wyrażania przymysłów i doświadczeń, ekspresji przeżyć i emocji. Kiedy malarz, twórca sztuki, w swojej pracowni nakłada kolejne kolory na rozpostarte na blejtramicie malarzkim płótno, to nie chce on realizować żadnego innego zewnętrznego celu

⁵⁸ A. Kłoskowska (1991), dz. cyt.: 30

⁵⁹ M. Gudebski (2012), *Wstęp*. W: *Tenże, Z orłem na piersi: 90 lat biało-czerwonych*, Wierzchy Parzeńskie.

⁶⁰ *Kodeks karny* (2022), Dz.U.2022.1138, art. 137, par. 1.

poza wyrażeniem swoich przemyśleń, emocji i nastawień. Malowanie jest dla niego sposobem wyrażania siebie i komunikowania tego otaczającemu społeczeństwu. Jako odbiorca sztuki, nie mam nic innego na celu jak czytanie książki, słuchanie muzyki, oglądanie eksponatów w muzeum lub spektaklu teatralnego. Podobnie sytuacja wygląda w dziedzinie sportu. Kiedy Armand Duplantis⁶¹ staje na rozbiegu, następnie nabiera prędkości biegnąc z tyczką w rękach, zgina ją w pałąk i katapultuje się ponad poprzeczkę zawieszoną na wysokości 6 metrów, to nie ma nic innego na celu, jak ukazanie swojego talentu, mistrzostwa, swojej doskonałości, wirtuozerii, wyrażenie harmonijnej koordynacji, lekkości i piękna szybującego wysoko i z gracją sterowanego ciała. Jako konsument wydarzeń sportowych nie mam nic innego na celu, jak oglądanie na stadionie rywalizacji lekkoatletów podczas igrzysk olimpijskich, śledzenie „lotniczych popisów” skoczków narciarskich podczas zawodów pucharu świata, patrzenie na piękne zagrania Igi Świątek na kortach podczas turniejów wielkoszlemowych Roland Garros czy US Open ‘2022. Warto też wiedzieć, że każda z tych czynności odbiorczych w dziedzinie sztuki i/ czy sportu nie jest biernym odbiorem treści, ale każdej z nich przypisywane jest znaczenie i określony sens, innymi słowy, każdy z odbiorców rozumie te przedstawienia według uniwersalnego kodu, ale także po swojemu, na swój sposób.

Patrząc na komercjalizację życia społeczeństw (po)nowoczesnych, w tym także interesujących nas dziedzin sztuki i sportu, trudno oprzeć się wrażeniu, że większość działań ludzi ukierunkowana jest na realizację wartości instrumentalnych, a zwłaszcza mających na celu zarabianie pieniędzy, zapewnienie dostatniego życia, zdobywanie popularności i sławy, uzyskanie wyższej pozycji, budowanie prestiżu i uznania społecznego, a w niektórych przypadkach zdobywanie także władzy. W większości omawianych przypadków i im podobnych, rzeczywiście wchodzi w grę wspomniane cele, ale mają one charakter dodatkowy, uboczny, a może i komplementarny, bowiem nie określają one w sposób zasadniczy rzeczywistości sztuki i rzeczywistości sportu. Przygotowany utwór muzyczny nie posiada innego celu, niż ukazanie muzycznego kunsztu i piękna. Odtwarzany podczas spotkania koneserów muzyki nie służy niczemu, poza dostarczeniem przeżyć, doświadczeniem przez odbiorców piękna kompozycji. Celem przygotowanego występu gimnastycznego

⁶¹ Szwedzki tyczkarz podczas mistrzostw świata ‘2022 w amerykańskim Eugene zdobył złoty medal i ustanowił nowy rekord świata z wynikiem 6,21 m. *MŚ Eugene. Armand Duplantis pobił rekord świata i „odleciał” legendzie* (2022), <https://sport.tvp.pl/61468662/ms-w-eugene-armand-duplantis-pobil-rekord-swiata-i-odlecial-legendzie> (dostęp: 01.09.2022).

jest przede wszystkim ukazanie piękna ludzkiego ciała w ruchu. Obserwacja pokazu gimnastycznego ma na celu przeżycie i doświadczenie wyjątkowej kreacji, charakteryzującej się licznymi walorami estetycznymi. Wszystko to stanowi autoteliczny i symboliczny rdzeń sztuki i sportu. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy skomponowanie utworu muzycznego i odtworzenie go w gronie koneserów, czy kreacja gimnastyczna i ukazanie piękna ciała w ruchu było motywowane chęcią zarobienia pieniędzy, zdobycia prestiżu przez autora dzieła artystycznego czy sportowego. Te dodatkowe motywy nie podważają ich autotelicznej wartości, która stanowi rdzeń i sens tego typu działalności.

Jedną z najważniejszych funkcji sztuki i sportu, oprócz integracyjnej, scalającej i wiążącej członków grupy, jest funkcja komunikacyjna. Innymi słowy, w ujęciu socjologicznym są one traktowane jako systemy komunikowania. Badacze zagadnienia⁶², w tym przede wszystkim socjologowie kultury, ale także socjologowie sztuki i sportu, wyodrębniają trzy podstawowe układy przekazywania treści kultury symbolicznej.

Pierwszy układ przekazywania treści sztuki i sportu związany jest z osobistymi interakcjami i stosunkami społecznymi. Tak były przekazywane treści w oddalonych w czasie społeczeństwach pierwotnych, ale też tego rodzaju przekaz występuje w grupach nazywanych przez amerykańskiego socjologa, Charlesa Hortona Cooleya, pierwotnymi⁶³. Takimi grupami są rodziny, grupy towarzyskie, grupy sąsiedzkie czy społeczności lokalne. W tym układzie nie ma formalnego podziału na nadawców i odbiorców, twórców i konsumentów, ale przekazy te mają charakter spontaniczny w ramach bezpośrednich kontaktów „twarzą w twarz”. Dzieje się to na przykład, gdy rodzice uczą dziecko malowania, czytają mu książki lub wspólnie śpiewają kolędy w święta Bożego Narodzenia. Podobna sytuacja występuje na gruncie sportu. Przykładem może być gra z rówieśnikami na podwórku w piłkę nożną, rodzinna wycieczka turystyczna czy uczestnictwo wspólnie z sąsiadami w festynie sportowo-rekreacyjnym.

Drugi układ przekazywania treści sztuki i sportu wiąże się również z przekazem bezpośrednim, ale profesjonalizowanym. W układzie tym mamy do czynienia z wyraźnym podziałem na świat twórców, nadawców oraz świat odbiorców, konsumentów. Dodać do tego należy, że nadawcy mogą zamieniać się miejscami z odbiorcami w następujący sposób, a mianowicie,

⁶² A. Kłoskowska (1964), *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa; Z. Bokszański (1991), *Kultura i jej rola w życiu człowieka*. W: Z. Krawczyk, W. Morawski [red.], *Socjologia. Problemy podstawowe*, Warszawa: 245.

⁶³ Ch.H. Cooley (1962), *Social Organization. A Study of the Larger Mind*, New York.

dzisiaj występuję w teatrze w charakterze aktora, natomiast jutro idę do muzeum, aby obejrzeć tam wystawione obrazy impresjonistów. Pięciokrotny mistrz świata, Paweł Fajdek, uczestniczył w konkursie rzutu młotem na mistrzostwach Europy w Monachium '2022, natomiast kilkanaście dni później zasiadł na trybunach „Spodka” w Katowicach, aby dopingować reprezentantów Polski w piłce siatkowej w meczu z drużyną Stanów Zjednoczonych podczas mistrzostw świata '2022, organizowanych przez Polskę i Słowenię⁶⁴. Może mieć miejsce również sytuacja, w której występuję jako aktor na scenie sportowej, aby następnego dnia uczestniczyć w spektaklu teatralnym. Tak było w przypadku Igi Świątek, biorącej udział w turnieju wielkoszlemowym US Open '2022. Najpierw wygrała spotkanie turniejowe na korcie Flushing Meadows z Włoszką Jasmine Paolini, aby następnego dnia pójść do teatru na musical Michaela Jacksona „Sleep no more”⁶⁵. Warto dodać, że twórcy, artyści i sportowcy, legitymują się zwykle zarówno kompetencjami formalnymi jak i merytorycznymi, które uprawniają ich do zajmowania się określoną działalnością. Kontakty między twórcami, nadawcami a odbiorcami, widzami, obserwatorami czy kibicami odbywają się zgodnie z pewnymi konwencjami, regułami i zasadami, poprzez czy w ramach organizacji formalnych, takich jak teatr, muzeum, galeria sztuki czy filharmonia, ale także klub sportowy, związek sportowy, centrum sportu i rekreacji, administracja samorządowa, rządowa czy np. narodowy lub międzynarodowy komitet olimpijski. W przypadku organizacji sportowych kontakty te odbywają się na stadionie, boisku piłkarskim, pływalni, hali siatkarskiej, polu golfowym, trasie kolarskiej, skoczni narciarskiej czy na torze wyścigowym.

Trzeci układ przekazywania symbolicznych treści sztuki i sportu wiąże się z brakiem kontaktów bezpośrednich i pośrednimi kontaktami między twórcami a odbiorcami. Przekaz treści sztuki i sportu odbywa się za pośrednictwem kultury masowej⁶⁶, za pomocą takich środków jak druk, radio, telewizja, ale także za pomocą chyba najbardziej powszechnych mediów przekazu, jakimi z pewnością są komputery osobiste i sieć internetowa. Odbiorcami specyficznej, symbolicznej postaci sztuki i sportu przekazywanej

⁶⁴ M. Król (2022), *Paweł Fajdek zachwycony atmosferą na meczu Polaków*, <https://sport.wprost.pl/siatkowka/10838347/pawel-fajdek-zachwycony-atmosfera-na-meczu-polakow-dodal-wyjatkowy-wpis.html> (dostęp: 01.09.2022).

⁶⁵ LAK (2022), *Iga Świątek nie mogła się powstrzymać. To robiła w Nowym Jorku*, <https://www.o2.pl/sport/to-iga-swiatek-nie-mogla-sie-powstrzymac-to-robila-w-nowym-jorku-6807402681981472a> (dostęp: 01.09.2022).

⁶⁶ Por. B. Tuszyński (1997), *Sport w środkach masowego przekazu*. W: Z. Krawczyk [red.], *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna, sport*, dz. cyt.: 355-375.

za pomocą kultury masowej jest publiczność, która jest rozumiana jako zbiór nie znających się osobiście i nie wiedzących o swoim istnieniu konsumentów, których łączy jednoczesny odbiór tych samych informacji. Przekaz w ramach kultury masowej odbywa się za pomocą najbardziej nowoczesnych technik i technologii informatycznych. Przekaz informacji przebiega od nielicznych nadawców do ogromnej rzeszy rozproszonych odbiorców. Treści przekazów zawierają elementy kultury symbolicznej różnych poziomów, od kultury wysokiej, elitarnej zaczynając, poprzez kulturę narodową, ludową, a na kulturze niskiej kończąc. Kultura masowa, odpowiadając na gusta i potrzeby odbiorców, tak kształtuje swój program, aby każdy odbiorca znalazł w nim coś dla siebie ciekawego i miłego. Kultura masowa jest skomercjalizowana, co oznacza, że jej treści są wykorzystywane w sposób instrumentalny do zarabiania pieniędzy. „Kultura masowa jest kulturą popularną, tworzoną przez masową technikę przemysłową i sprzedawaną masowej publiczności, ogromnej rzeszy konsumentów”⁶⁷.

Dzieła artystyczne i przedstawienia sportowe zajmują wiele miejsca i odgrywają niezwykle ważną rolę w kulturze masowej. Sztuka wysoka nierzadko wykorzystywana i dostosowywana jest do oczekiwań i potrzeb szerokiej publiczności. Dzieła literackie wykorzystywane są do scenariuszy filmowych czy seriali telewizyjnych. Wiersze poetów służą jako teksty piosenek, a następnie wielokrotnie prezentowane w środkach masowej komunikacji, a zwłaszcza w radiu i telewizji, nierzadko stając się przebojami. Dzieła sztuki malarskiej i architektury są wykorzystywane do produkcji różnorodnych programów telewizyjnych, ukazujących kulturę społeczeństw przez pryzmat osiągnięć artystycznych. Sport jest jedną z dziedzin, która na stałe i na dobre zadomowiła się w kulturze masowej. Dzisiaj nie wyobrażamy sobie życia, co częściowo uzmysłowił nam brak transmisji sportowych podczas pandemii Covid-19, bez możliwości śledzenia wydarzeń sportowych w prasie, radiu, a szczególnie w telewizji i internecie. Sport i kultura masowa stanowi małżeństwo doskonałe, które jest nie tylko dobre, ale niemal konieczne dla każdej ze stron. Małżeństwo to jest także niezwykle atrakcyjne dla świata biznesu, który, przez wnoszenie do małżeńskiego związku ogromnych pieniędzy oczekuje adekwatnego związania nazwy i logotypu firmy lub reklamowego produktu z wydarzeniem sportowym transmitowanym globalnej widowni⁶⁸.

Badacze zagadnienia, zajmujący się kulturą masową i popularną w społeczeństwach (po)nowoczesnych, koncentrują uwagę na czterech następujących

⁶⁷ D. Strinati (1995), *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań: 22.

⁶⁸ T. Goban-Klas (1994), *Małżeństwo doskonałe? Olimpiady i media w erze globalnego marketingu*. W: J. Lipiec [red.], *Logos i etos polskiego olimpizmu*, dz. cyt.: 439-445.

kwestiach, które także dotyczą przekazywania symbolicznych treści sztuki i sportu. Po pierwsze podkreślają zwiększające się znaczenie elektronicznych technik przekazu oraz ich wpływu na dobór przekazywanych treści, a także na zmieniające się potrzeby i oczekiwania odbiorców. Polega ten proces na tym, że przekaz zdominowany jest przez kulturę obrazu i dźwięku o charakterze emocjonalnym, symbolicznym i syntetycznym⁶⁹. Tworzy się w ten sposób, jako ich konsekwencja, sztuczna, wirtualna rzeczywistość, która wielu ludziom przysłania, a niekiedy zastępuje świat realny. Po drugie następuje utowarowienie sztuki i sportu, które polega na tym, że wytwory obu dziedzin są oceniane jako wartości handlowe, podlegające procedurom i technikom rynkowym, marketingowym i reklamowym. Po trzecie zwiększa się znaczenie i rola konsumpcji wytworów artystycznych i przedstawień sportowych. Społeczeństwa ponowoczesne zgłaszają zapotrzebowanie na tego rodzaju produkcje i ich odbiór pochłania najwięcej ich czasu wolnego. Warto w tym miejscu powiedzieć, że niektóre wydarzenia sportowe przyciągają uwagę miliardowych rzesz odbiorców na całym świecie i nie ma wydarzeń medialnych o większej oglądalności. Przykładowo transmisje z igrzysk olimpijskich w Londynie w 2012 roku obejrzało 3,6 mld. widzów. Taki sam wynik oglądalności zanotowały igrzyska w Rio de Janeiro w 2016 roku⁷⁰. Po czwarte następuje globalizacja sztuki i sportu, która polega na przekazywaniu za pomocą nowoczesnych technologii wytworów obu dziedzin do społeczeństw (po)nowoczesnych na całym świecie. Globalizacja w sferze sztuki jest bardziej zaawansowana niż np. w sferze gospodarczej i niektórzy badacze uważają, że mamy do czynienia z procesem amerykanizacji sztuki. Teza ta wydaje się wątpliwa w odniesieniu do sztuki, ale z pewnością jest prawdziwa w odniesieniu do kultury popularnej. W procesie globalizacji sportu ważną rolę odgrywają Stany Zjednoczone, ale wydaje się, że dominującą rolę odgrywa Europa z brytyjskim wynalazkiem, jakim jest piłka nożna, która ogarnęła sieć swych powiązań cały świat.

Przedstawione trzy układy, charakteryzujące się różnymi sposobami przekazywania sztuki i sportu, skupiają też różnych odbiorców. W pierwszym układzie, gdzie wymiar symboliczny sztuki i sportu przemieszany jest z wymiarem bytowym i społecznym, odbiorcami są najczęściej członkowie grup pierwotnych. W drugim układzie odbiorcami są najczęściej pasjonaci sztuki

⁶⁹ K. Olechnicki (1997), *Ruch Nowej Ery (New Age): próba konceptualizacji teoretycznej*, „Kultura i Społeczeństwo”, 3: 86.

⁷⁰ *Sport bije rekord za rekordem. Igrzyska najchętniej oglądaną imprezą (2021)*, <https://przegladSPORTOWY.onet.pl/momenty-gdy-caly-swiat-siada-przed-ekranem-wydarzenia-ktore-bija-rekordy/r0bktzq> (dostęp: 01.09.2022).

i/lub sportu, którzy za bezpośredni kontakt z wytworami interesujących nas dziedzin gotowi są ponieść często niemałe koszty finansowe. W trzecim układzie odbiorcami jest społeczeństwo masowe, zatem wszyscy, choć może w nierównym stopniu, bez względu na zajmowaną pozycję w strukturze społecznej⁷¹.

Przykładem dokonujących się zmian w zakresie przekazywania symbolicznych treści sztuki może być zachowanie wybitnego, współczesnego, brytyjskiego artysty, Damiena Hirsta, który z uśmiechem na ustach wrzuca do pieca obrazy, niszcząc owoce swojego niezwykłego talentu i ciężkiej pracy, wycenione na około 10 mln dol. Spalonych tysiąc obrazów było częścią ogromnej, dziesięcioletniej kolekcji „The Currency”, która powstała w 2016 r. i cieszyła się popularnością. Ich twórca nigdy nie chciał ich sprzedać w tradycyjny sposób, dlatego przygotował ofertę sprzedaży tokenów. Każdy z nich odpowiadał konkretnemu obrazowi. Kupcy obrazów mogli zdecydować, czy wymieniają token na prawdziwy obraz, czy zachowują go i pozwalają spalić autentyczny obraz. Z informacji przekazanej przez Newport Street Gallery, 5149 nabywców wymieniło posiadane tokeny na obrazy, natomiast 4851 zdecydowało się na inwestycję w wirtualny obraz, wirtualne dzieło sztuki. „Wiele osób myśli, mówi Hirst, że palę miliony dolarów, ale tak nie jest. Ja jedynie kończę transformację fizycznych dzieł do NFT”⁷². Zatem możemy powiedzieć, że przedstawione zachowanie artysty względem swoich dzieł nosi znamiona całkowitej zmiany optyki względem tego, co w sztuce autentyczne, prawdziwe i oryginalne, co realne i rzeczywiste. To, co do tej pory było cenione i otaczane aurą nadzwyczajności, co lokowało dzieło sztuki wśród najwyższych wartości nie tylko estetycznych, ale także o charakterze transcendentnym czy sakralnym, przestało mieć znaczenie. Z drugiej strony postawa artysty świadczy o poszukiwaniu nowych sposobów komercjalizacji owoców swojej twórczości, która będzie miała wirtualny charakter i przyniesie więcej finansowych korzyści.

Również na gruncie sportu czy raczej post-sportu lub neo-sportu mamy do czynienia z modernizacyjnymi tendencjami nie tylko w zakresie przekazywania symbolicznych treści, ale dotyczącymi jego ontologicznych, antropologicznych i społecznych podstaw. Przykładem może być tak zwany e-sport, który cieszy się stale powiększającą się rzeszą sympatyków, obserwatorów,

⁷¹ Z. Dziubiński (2022), *Kultura masowa i internet a sport*. W: Tenże, *Socjologia sportu i olimpizmu*, dz. cyt.: 111-135.

⁷² K. Stabach (2022), *Artysta spalił tysiąc swoich obrazów. Były wycenione na miliony dolarów*, <https://noizz.pl/kultura/artysta-spalil-tysiac-swoich-obrazow-zrobil-to-z-umiechem-na-twarzy/vl725tj> (dostęp: 20.10.2022).

kibiców, ale przede wszystkim czynnych graczy, tj. osób zawodniczo uprawiających gry elektroniczne, ale także grających dla rozrywki i atrakcyjnego spędzenia czasu wolnego. Charakterystyczną cechą tej ponowoczesnej odmiany sportu jest rezygnacja z tradycyjnej areny sportowej (stadionu, boiska, pływalni, toru żużlowego, hali sportowej, trasy biegowej, pola golfowego czy skoczni narciarskiej), stanowiącej rzeczywistą scenę kreacji sportowych aktorów „z krwi i kości”, na rzecz wirtualnej areny z wirtualnymi aktorami, których zachowania spoczywają w rękach i głowach siedzących przed ekranami zawodników⁷³. Nie kwestionując atrakcyjności tej ponowoczesnej formy rywalizacji warto zwrócić uwagę na jej kwestie merkantylne, a mianowicie na możliwości czerpania ogromnych zysków przez różnorodne korporacje zajmujące się organizacją imprez, ale przede wszystkim produkcją samych gier i sprzętu elektronicznego niezbędnego do uprawiania tej odmiany sportu.

Podsumowanie

Dokonując rekapitulacji dotychczasowych analiz, mających na celu ukazanie licznych podobieństw dwóch interesujących nas dziedzin życia, a mianowicie sztuki i sportu, ale także wskazania różnic i antynomii występujących między nimi, na początku sięgnęliśmy do pojęcia nadrzędnego wobec nich, a mianowicie do pojęcia kultury. Kultura jest światem stworzonym przez człowieka, w którym mieszczą się dwa mniejsze, interesujące nas sub-światy, jakimi są sztuka i sport. To właśnie kultura, przy pozostawieniu przestrzeni na oderwaną od rzeczywistości fantazję i kreatywną ekstrawagancję artystów i sportowców, w sposób zasadniczy determinuje ich wytwory ze względu na cel, sens, zawartość treściową i symboliczną, ale także materiałowo-techniczną czy technologiczną. Zarówno w sztuce jak i sporcie pożądanym jest respektowanie zasady relatywizmu kulturowego. Interesujące nas dziedziny nie są tworam indywidualnymi, ale zbiorowymi i przekształcającymi się w czasie oraz są przekazywane kolejnym pokoleniom na drodze informacji pozagenetycznej.

Liczne związki oraz podobieństwa sztuki i sportu potwierdzają ich kulturowe treści, a mianowicie charakterystyczne dla obu dziedzin wartości,

⁷³ A. Thiel, J.M. John (2018), *Is eSport a „real” sport? Reflections on the Spread of Virtual Competitions*, „European Journal for Sport and Society”, 15(4): 311-315. Por. M. Jasny (2021), *E-sport w ujęciu interakcjonistycznym*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa: 167-177.

wzory, normy, ale także sankcje (pozytywne i negatywne) ściśle powiązane z kontrolą społeczną. W obu dziedzinach ukształtowały się podobne wzory idealne reagowania odbiorców na dzieła artystyczne i sportowe, ale też z drugiej strony wzory te różnią się od wzorów realnych, tj. od wzorów realizowanych w praktyce konsumpcji artystycznej czy sportowej. Podobnie wygląda sytuacja w analizie aksjologicznej, z której wynika, że zarówno sztuka jak i sport są wartościami uznawanymi i odczuwanymi, ale w zdecydowanie mniejszym zakresie realizowanymi. Zarówno sztuka jak i sport, jako elementy życia społecznego i kultury tegoż społeczeństwa, podlegają ocenie społecznej, a w konsekwencji ocenie podlegają konsumenci dzieł artystycznych i sportowych. Możemy stwierdzić, że konsumenci sztuki jak i sportu w naszym społeczeństwie (podobnie jak w innych społeczeństwach zachodnich) spotykają się z sankcjami pozytywnymi, u podstaw których tkwi pro-artystyczny i pro-sportowy charakter kontroli społecznej.

Wspólną cechą sztuki i sportu jest ich ulokowanie się zarówno w sferze kultury bytu (materialnej), sferze kultury społecznej (interakcyjnej) oraz sferze kultury symbolicznej (duchowej). Przy czym ulokowanie w kulturze symbolicznej stanowi ich fundament i sens. Obie interesujące nas dziedziny są obecne zarówno na poziomie mikro-, mezo- jak i makrospołecznym. Znaczącą rolę w ich rozwoju odgrywają organizacje (sfera kultury bytu), zarówno mające charakter nieformalny, ale przede wszystkim organizacje formalne, które stwarzają prawne i organizacyjne ramy dla artystów i sportowców oraz wielkiej rzeszy ludzi różnie upozycjonowanych i odgrywających różne role w poszczególnych dziedzinach życia. Zatem możemy powiedzieć, że obie dziedziny są w znacznym stopniu zinstytucjonalizowanymi sektorami kultury, przy jednoczesnej świadomości istnienia pozainstytucjonalnej przestrzeni działania. To przede wszystkim organizacje formalne stwarzają możliwości prowadzenia twórczości artystycznej i sportowej i tworzą one warunki do wchodzenia artystów i sportowców w interakcje i stosunki społeczne z konsumentami sztuki i sportu (sfera kultury społecznej).

Zarówno sztuka jak i sport w największym stopniu są ulokowane w sferze kultury symbolicznej, co oznacza, że ich wytwory są odbierane, konsumowane zgodnie z kodem zastosowanym przez nadawcę. Zatem sztuka i sport obejmują wartości i wzory zachowań wykraczające poza podstawowe, egzystencjalne potrzeby, są przestrzeniami okazywania z jednej strony emocji i uczuć oraz ekspresji twórczej, z drugiej natomiast budowania więzi międzyludzkich i w konsekwencji wspólnoty. Dziedzina znaków i symboli jest fundamentem i określa charakter sztuki i sportu. Jest to świat autotelicznych wartości, znaków i zachowań. Przekazywanie symbolicznych treści obu interesujących nas dziedzin dokonuje się w ramach trzech następujących układów: 1) przez

bezpośrednie interakcje i stosunki społeczne, 2) przez przekaz bezpośredni i profesjonalizowany, 3) w ramach kultury masowej oraz za pomocą komputerów osobistych i sieci internetowej.

Tak sztuka jak i sport stanowią dziedziny, w ramach których toczą się, często z niemal rewolucyjną dynamiką, różnorodne procesy innowacyjne i modernizacyjne, prowadzące do zmiany obecności, funkcjonowania i rozwoju obu dziedzin. U podstaw tych zmian tkwi niebывały rozwój nauki i nowoczesnych technologii, zwłaszcza komunikacyjnych, które zmieniają możliwości twórczości artystycznej i sportowej, ale także odbioru stworzonych dzieł. Nastąpiła demokratyzacja odbioru kreacji artystycznych i sportowych. Zmiany te są wynikiem procesu globalizacji, który umożliwia dostęp niemal wszystkim do najbardziej cenionych dzieł sztuki i przedstawień sportowych. Niezwykle ważną rolę w tych zmianach odgrywa komercjalizacja sztuki i sportu, których wytwory są traktowane jako produkty o określonej wartości rynkowej.

Analizując sztukę i sport z perspektywy socjologicznej możemy stwierdzić, że obie interesujące nas dziedziny funkcjonują w rzeczywistości społeczno-kulturowej na podobnych zasadach, tj. posiadają wiele podobieństw o charakterze zarówno materialnym, społecznym jak i symbolicznym. Można zaryzykować twierdzenie, że socjologiczna analiza obu dziedzin ukazuje ich znaczącą kulturową konwergencję, dotyczącą zarówno wartości, wzorów i norm, struktury organizacyjnej, ale także sfery ekspresyjno-symbolicznej oraz interakcji i stosunków społecznych.

OD „FREAK SHOWS” DO ANTYABLEISTYCZNEJ SZTUKI (NEO)AWANGARDY – SPORT OSÓB Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ W SOCZEWCE KULTURY MASOWEJ

Sztuka uznawana jest dość powszechnie za bardzo ważną, a nierzadko najważniejszą dziedzinę kultury. Według klasycznej definicji sztuki Władysława Tatarkiewicza, jest ona „odtworzeniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać”. Wychodzimy z założenia, że wszelka twórczość jednostek i zbiorowości jest powiązana w sposób pośredni lub bezpośredni z życiem społecznym.

Sztuka obecna jest niemal od zawsze w przestrzeni życiowej człowieka, obejmując przy tym swoim zasięgiem niemal każdy aspekt społecznej rzeczywistości. Związki sztuki, które mają charakter pośredni i bezpośredni, wielowymiarowy i wielowątkowy, ale także nierzadko konwergentny i komplementarny dotyczą między innymi kultury fizycznej. Zdaniem Zbigniewa Dziubińskiego dotyczy to zwłaszcza sportu, który stał się największą sceną świata, na której sportowcy dokonują rzeczy atrakcyjnych i fascynujących. Nie tylko budzą one podziw, uznanie i wyzwalają wielkie emocje szerokich rzesz odbiorców, ale przyciągają także uwagę artystów różnych specjalności, tj. przedstawicieli świata muzyki, literatury czy sztuk plastycznych. Jest to tym bardziej zrozumiałe, że sport łączy się z kultem ludzkiego ciała, a to od wieków stanowiło jeden z centralnych punktów zainteresowania przedstawicieli świata sztuki. Jednak nie tylko ciało harmonijne i proporcjonalne, ale także to „niedoskonałe” często pozbawione symetrii i harmonii

przyciągało uwagę artystów na przestrzeni wieków. Jak wskazuje Joanna Stawowy, chociaż temat niepełnosprawności obecny jest w sztuce od dawna, to wydaje się jednak, że w czasach współczesnych podejmuje się go dużo częściej niż wcześniej¹. Artyści – w związku z doskonaleniem talentu „widzenia” – odznaczają się dużym poziomem wrażliwości na świat, a tym samym spostrzegawczości. Bywało, że sympatyzowali z niepełnosprawnymi nawet wtedy, kiedy społeczeństwo tych drugich stygmatyzowało. Sztuka współczesna bardzo często odwołuje się do tematyki ciała (również niepełnosprawnego) i sygnalizuje problem wciąż istniejącego ableizmu, „emancypuje” inność. Artyści współcześni i teoretycy sztuki dużo chętniej i częściej nawołują do równości i walki z wykluczeniami, niż się z nimi zgadzają. Bariery związane z wykluczeniem albo nie istnieją, albo przynajmniej nie są tak silne jak poza światem współczesnej sztuki. Ma to prawdopodobnie dwie przyczyny: sztuka w końcu zaczyna zdawać sobie sprawę ze swojej sprawczej siły, a zatem dużo chętniej włącza się w dyskusje społeczne oraz fakt, iż artystę bardzo często cechuje wyczulona wrażliwość.

W związku z tym w niniejszej pracy staram się pokazać obszary, konteksty i wymiary krzyżowania się takich kategorii jak sztuka, sport i niepełnosprawność, „przyglądając” się im przez soczewkę współczesnych mediów jako swoistej emanacji współczesnej kultury masowej.

Przemiany w sposobie postrzegania i konstruowania cielesności „nienormatywnej”

Zakres zjawisk uznawanych za „normalne” był i jest w różnych społeczeństwach odmienny, co zależy od wielu czynników: kulturowych, ekonomicznych oraz historycznych. Mimo tych różnic pewne cechy, postawy i zachowania ludzi były i są w większości społeczeństw klasyfikowane jako wyraźnie niezgodne z wzorcami społecznymi. Do tej kategorii zjawisk zalicza się zazwyczaj te związane z zachowaniami osób chorych i niepełnosprawnych, szczególnie, gdy ich dysfunkcje są bezpośrednio widoczne w sferze cielesnej². Ludzi, u których obserwuje się takie cechy, zwykło określać się mianem odmieńców, wariatów, psychicznych lub po prostu chorych, akcentując fakt

¹ J. Stawowy (2021), *Niepełnosprawność w historii sztuki oraz anty-ableizm sztuki współczesnej*. W: G. Całek, J. Niedbalski, M. Raclaw, D. Żuchowska-Skiba [red.], *Zrozumieć niepełnosprawność. Problemy, badania, refleksje*, Łódź.

² J. Erenc (2008), *Bycie innym. Problem wykluczenia i izolacji ludzi niepełnosprawnych*, Gdańsk: 35.

odmienności ich wyglądu oraz zachowań od ogólnie przyjętych standardów. Tym samym niepełnosprawność zawsze była określana jako coś nienaturalnego, odbiegającego od przyjętych standardów, a ludziom niepełnosprawnym zwykle przypisywano różne negatywne cechy³. W ten sposób wytworzył się dość wyrazisty społeczny obraz osób, u których dostrzegalne były pewne niedyspozycje przybierające ucieleśnioną postać. Wynikało to z faktu, iż wielką wagę przywiązywano i nadal przywiązuje się do oznak „normalności” ujawniających się w zachowaniach i wyglądzie. I chociaż na przestrzeni wieków zmieniały się kanony piękna i brzydoty, normalności i odstępstw od niej, to zawsze istniały dość wyraźne granice określające, co jest, a co nie jest przyjmowane jako zgodne z powszechnie obowiązującymi standardami legitymizowanymi przez przedstawicieli danej społeczności w określonym czasie i przestrzeni⁴. Również cielesność człowieka podpadała pod takie kryteria i stanowiła obszar kontroli, a także oceny społecznej, jako jego wytworu. Dzieje się tak, bowiem ciało w znaczący sposób określa to, kim jesteśmy, w jaki sposób postrzegamy siebie i jak postrzegają nas inni⁵. Determinując w coraz bardziej znaczący sposób ludzką tożsamość, musi ono również wyznaczać nasze miejsce w strukturze społecznej. Jak twierdzi antropolożka, Mary Douglas, „ludzkie ciało jest zawsze traktowane jako obraz społeczeństwa i nie ma naturalnego sposobu rozważania ciała, który nie zawierałby jednocześnie wymiaru społecznego”⁶.

Niepełnosprawność zarówno psychiczna, jak i cielesna, zwłaszcza w przypadkach jej bezpośredniej i niedającej się ukryć widoczności, bardzo silnie oddziałuje na życie danej osoby, kształtując relacje pomiędzy nią a członkami zbiorowości, do której należy. To właśnie ciała „dziwne”, „nienaturalne”, niemieszczące się w aktualnie przyjętych kanonach społeczno-kulturowych wzbudzały zainteresowanie, ciekawość, przez co nie tylko stawały się lepiej widoczne, ale też nie pozwalały o sobie zapomnieć ich właścicielom. Jak pisze Maja Brzozowska-Brywczyńska, „ciała osobliwe, potworne służą – zgodnie ze swoją etymologią (łacińskie *monstrare* odsyła do wskazywania, bycia znakiem, czasem także ostrzeżeniem) – za kulturowy wehikuł tworzenia, podtrzymywania (a także dekonstruowania i przesuwania) granic normy

³ M. Foucault (2000), *Choroba umysłowa a psychologia*, Warszawa: 99.

⁴ K. Kowal (2012), *Doświadczenie własnej cielesności przez biorców kończyny – socjologiczne studium zrekonstruowanego ciała*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 8(2): 164.

⁵ Z. Krawczyk (2012), *Teoretyczne orientacje w socjologii kultury fizycznej*. W: Z. Dziubiński, Z. Krawczyk [red.], *Socjologia kultury fizycznej*, Warszawa: 153.

⁶ M. Douglas (2004), *Czystość i zmaza*, Warszawa: 116.

i normalności, sygnalizowania kluczowych dychotomii kulturowych”⁷. Z kolei filozof, Drew Leder twierdzi, że ciało staje się obecne wówczas, gdy jego stan dalece odbiega od stanu pożądanego, czego przykładem jest sytuacja bólu i choroby. Używając terminu *disappearance*, Drew Leder opisuje stany dysfunkcji cielesnych, które prowadzą do zwiększenia świadomości ciała⁸.

Pierwsze „*freak shows*” („pokazy dziwaków”) pojawiły się w połowie XVI w. w Anglii. Dla niektórych niepełnosprawnych udział w nich był szansą przetrwania w czasach, w których nie istniała publiczna opieka społeczna, inni do „cyrków dziwaków” trafiali siłą⁹. „Osoby z widocznymi deformacjami stanowiły modny podarunek w środowisku arystokracji aż do końca XVIII wieku. Na dworach swych właściciele ludzie ci pełnili rolę zbliżoną do zwierzątka domowego. W poniżający sposób zmuszano ich do toczenia walk, występów nago (szczególnie osoby garbate) czy niezdarnych akrobacji”¹⁰. Mimo, że były obecne już wcześniej, to właśnie w XIX w. „*freak shows*” urosły do rangi pokazów, na które przychodziły masy gapiów. Inność jak pisze Joanna Stawowy była postrzegana za coś ciekawego, ale i zdehumanizowanego równocześnie. Występujący na scenie nie byli artystami – jak to by można powiedzieć o dzisiejszych cyrkowcach – a raczej niewolnikami. Część z nich była zamykana w klatkach, bita lub poniżana. Ich „właściciele” przede wszystkim na nich zarabiali, rzadko troszczyli się o dobre samopoczucie „podopiecznych”. Często nadawano im chwytliwe, nawiązujące do zwierząt nazwy: Człowiek-Słoń (Joseph Carey Merrick), Dziewczyna-Wielbłąd (Ella Harper) czy „Lionel” (Stefan Bibrowski). Ten ostatni był jednym z najbardziej znanych „odmieńców”. Urodził się w 1890 r. nieopodal Płocka i podobnie jak Antonietta Gonzalez cierpiał na hipertrichozę. W jego przypadku owłosienie było wyjątkowo bujne: pokrywało bowiem całe ciało i dorastało do kilkudziesięciu centymetrów. Rodzice sprzedali go niemieckiemu przedsiębiorcy. „Lionel” występował w amerykańskim cyrku Barnum & Bailey. Z kolei wspomniana Ella Harper – „Dziewczyna Wielbłąd” – urodziła się w 1870 r., a w cyrku pracowała od 1886 r. Swój pseudonim zawdzięczała nadzwyczaj rzadkiej wadze genetycznej, która sprawiła, że jej kolana wyginały się w drugą stronę. By podrasować przedstawienie, często na scenę wprowadzano

⁷ M. Brzozowska-Brywczyńska (2012), *Ciała osobliwe w przestrzeni freak/talk show*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 8(2): 242.

⁸ D. Leder (1990), *The absent body*, Chicago.

⁹ J. Stawowy (2021), dz. cyt.: 82.

¹⁰ S. Kowalczyk (2003), *Społeczno-integracyjna funkcja sportu*. W: Z. Dziubiński [red.], *Społeczny wymiar sportu*, Warszawa: 25-30.

ją w towarzystwie prawdziwego wielbłąda. Finalnie porzuciła pokazy, które uznawała za upokarzające.

Jak pisze Marcin Czerwiński „istotną cezurą między dwoma «wizjami» szaleństwa (...) jest ten moment, kiedy Europejczycy przestają je traktować w kategoriach nawiedzenia-grzechu, czynią zaś zeń chorobę, według mniemań ówczesnych (nie całkiem wygasłych) wymagającą ścisłej izolacji, co oznacza śmierć społeczną obłąkanych. Przejście od jednego «dyskursu» do drugiego dokonało się w dobie klasycyzmu”¹¹. To właśnie w XIX w. zakwalifikowano je jako upośledzenie. Opracowano również pojęcie „choroby” i „urazu” na określenie odchyleń od normalnego, właściwego funkcjonowania organizmu. Dzięki takiemu oglądowi niepełnosprawność stała się czymś, co można wyleczyć dzięki nauce, a nie religijnym cudom. Osoby niepełnosprawne z kolei stały się uzależnionymi od stałej opieki, zazwyczaj wymagającymi bolesnych zabiegów, pacjentami¹².

Ciało (nie)pełnosprawne w kontekście aktywności sportowej

Ciało nie jest jedynie biologicznym organizmem, lecz jest (re)konstruowane jednostkowo i społecznie. Przekształcalność – będąca jedną z cech charakterystycznych „dzisiejszego” ciała – oznacza z jednej strony, przesunięcie granicy między koniecznością a wolnością wyboru, z drugiej zaś, traktowaniem ciała raczej jako pewnego „zadania” niż gotowego produktu¹³. Jednocześnie to przekształcanie ciała odbywa się zgodnie ze społeczno-kulturowymi normami i wzorcami. Ciało przyjmuje zatem określony kształt, ucieleśnia określone wzorce i nabywa określonych ucieleśnionych umiejętności¹⁴. Dotyczy to chociażby ideału piękna, który, jak podkreśla Rafał Biały, na przestrzeni wieków był niejednokrotnie relatywizowany. Podobnie, w zależności od epoki ulegał zmianie ideał ciała kobiety. Niewątpliwie kanon kobiecej urody, był odzwierciedleniem jej pozycji w danej epoce i kulturze¹⁵. Natomiast budowa i proporcje masy mięśniowej ciała mężczyzny nie były poddawane

¹¹ M. Foucault (2000), dz. cyt.: 9.

¹² J. Stawowy (2021), dz. cyt.: 83.

¹³ Z. Bauman (2012), *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń: 94.

¹⁴ H. Jakubowska (2014), *Gra ciałem. Praktyki i dyskursy różnicowania płci w sporcie*, Warszawa: 157.

¹⁵ R. Biały (2011), *Ideał szczupłego i atrakcyjnego ciała w kulturze masowej*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, Warszawa: 267.

aż tak gruntownym zmianom. Z kolei według Wojciecha Cynarskiego wzór kulturowy ciała powiązany jest z modą na cielesną zmysłowość i atrakcyjność seksualną, a także z paniczną uciezką przed starzeniem się i starością¹⁶. Dzisiejsza komercyjna popkultura akcentuje zwłaszcza hedonistyczne i estetyczne wartości ciała, zaś rozprzestrzenianie się kultury masowej zmieniło społeczne postrzeganie kobiet. Zdaniem wspomnianego już Rafała Białego, można tu mówić o dwóch zjawiskach: femokratyzacji piękna oraz zwiększeniu świadomości wyglądu¹⁷. W wyniku presji kulturowej i „tyranii szczupłego ciała” narasta wśród kobiet przeświadczenie, że jego posiadanie jest gwarantem poczucia szczęścia i odniesienia życiowego sukcesu. Po pierwsze ciało musi być szczupłe. Po drugie, ciało pożądane to ciało młode. Kolejnym aspektem ciała spełniającego kryteria piękna, jest moda. W kulturze masowej występują konkretne kryteria, które świadczą o tym, czy kobieta jest atrakcyjna i wkomponuje się w ogólnie przyjęte kanony atrakcyjności masowej¹⁸.

Wizerunek idealnego ciała niewątpliwie obowiązuje też w sporcie. Można zaryzykować tezę, że wysportowane i piękne ciało (w zależności od uprawianej konkurencji) stanowi synonim współczesnego komercyjnego sportu, który jest ważnym elementem kultury masowej. Sportowcy uchodzą za bohaterów, którzy stają się obiektem medialnie współorganizowanego kultu erotyzacji. Ciała sportowców niejednokrotnie utożsamia się z ideałem piękna i sprawności. Dlatego estetyczna doskonałość ciała nie jest incydentalna w samym sukcesie sportowym, ale stanowi jego nieodłączny element¹⁹. Przy czym, sportowcy niepełnosprawni będą w tym zakresie, postrzegani inaczej niż sportowcy pełnosprawni, bowiem ich ciała są „inne”, reprezentują bowiem mniej lub bardziej nienormatywny obraz tego, co można byłoby nazwać swego rodzaju standardem cielesności obowiązującym w danej kulturze czy społeczności. Jest to zatem przykład dychotomii, gdzie z jednej strony mamy do czynienia z osobą sporowca, powszechnie utożsamianą z ponadnormatywną cielesnością, z drugiej zaś osobą niepełnosprawną, która niejako z definicji postrzegana jest przez pryzmat stereotypów i uprzedzeń, także tych związanych z ciałem i jego różnymi „niedomaganiem”. Taka kontrastowość sytuacji, w której zderzeniu ulegają dwie pozornie sprzeczne wartości, nienormatywnego i ponadnormatywnego ciała, może wywoływać wśród odbiorców, dysonans poznawczy, zwłaszcza

¹⁶ W.J. Cynarski (2011), *Samoidentyfikacja przez cielesność w dzisiejszej kulturze masowej*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, Warszawa: 199.

¹⁷ R. Biały (2011), dz. cyt.: 286.

¹⁸ Tamże: 270.

¹⁹ Tamże: 275.

tych, którzy z jednej strony nie mają wiedzy dotyczącej osób niepełnosprawnych, a tym bardziej ich możliwych form i rodzajów aktywności, w tym także sportowej, a z drugiej strony mają silnie zinternalizowane schematy percypowania człowieka z dysfunkcjami ciała.

Przy czym na społeczny obraz zarówno osoby z niepełnosprawnością, jak i jej cielesności jest współcześnie silnie determinowany przez środki masowego przekazu, które pełnią rolę swoistej tuby kulturowej – tuby, która urasta do miana ponowoczesnej sztuki przekazu. Dzięki masowości odbiorców, czemu sprzyja jej wszechobecność i powszechność dostępu, rozprzestrzeniają się najróżniejsze myśli i idee. Dlatego nie sposób odmówić jej funkcji kreatora i animatora obrazu rzeczywistości, co ma swoje bezpośrednie konsekwencje dla przemian dokonujących się w sposobie społecznego postrzegania i odbioru sportu paraolimpijskiego, a także sportowców z niepełnosprawnościami.

Wizerunek sportowców z niepełnosprawnością w mediach jako wyraz sztuki popularnej

Sport traktowany jako element kultury popularnej obecny jest we wszystkich rodzajach produktów oferowanych na rynku mediów kultury masowej i poprzez wszystkie rodzaje mediów kultury popularnej: prasę, radio, telewizję czy internet²⁰. Jak sugeruje Jakub Mosz, sposób i siła oddziaływania treści sportowych są wprost proporcjonalne do sposobu oddziaływania poszczególnych form przekazu²¹. Obraz sportu kreowany w mediach i dyskurs, jaki temu zjawisku towarzyszy, w istotny sposób wpływają na stan świadomości olbrzymiej części naszego społeczeństwa co do sposobu postrzegania, rozumienia, a także posiadanej wiedzy dotyczącej sportu osób niepełnosprawnych. Media kształtują wizerunek sportu niepełnosprawnych, a wpływ ten ma swoje daleko idące konsekwencje odnoszące się do sytuacji samych sportowców. Dzieje się tak, bowiem to, co i jak media pokazują sprawia, że jest to w określony sposób postrzegane i rozumiane przez społeczeństwo²².

Niebagatelną rolę odgrywa w tym kontekście kult gwiazd sportowych. Bohaterowie stadionów sportowych są niezwykle popularni i wielbie- ni²³. Jak pisze Garry Whannel, w charakterystycznym dla współczesnych

²⁰ T. Sahaj (2013), *Niepełnosprawni i niepełnosprawność w mediach*, Warszawa: 35.

²¹ J. Mosz (2011), „Medializacja” *współczesnego sportu*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, dz. cyt.: 167.

²² T. Sahaj (2013), dz. cyt.: 118-119.

²³ S. Kowalczyk (2003), dz. cyt.: 28.

społeczeństw zachodnich kulturowym kontekście fascynacji stylem, modą i blichtrzem gwiazdy kultury masowej ucieleśniają nasze fantazje o życiowym sukcesie, tak jak pojmowany jest on we współczesnej kulturze konsumpcyjnej, a więc bogactwie, luksusie i sławie²⁴. Jedną z kategorii owych gwiazd stanowią sportowcy, którzy swój status zawdzięczają intensywnej pracy i zacieklej rywalizacji. Koresponduje z tym proces, który nazwać można kreowaniem współczesnych herosów, a więc wyrastaniem największych sportowców na swoiste ikony, na nowoczesnych bohaterów, z którymi wiele osób chciałoby się utożsamiać, czerpać z nich wzorce i na które można patrzeć z podziwem (ale i pewną zazdrością). Widowisko sportowe kreuje bowiem bohaterów, stanowiących magnes przyciągający na stadiony tysiące kibiców²⁵. Media potrzebują bowiem takich postaci, które mają odpowiednią prezencję oraz sylwetkę, wpisujące się w obecne kanony piękna. Ciało jest piękne wtedy, gdy jest doskonałe. Jak pisze Rafał Biały, „wizerunek idealnego ciała niewątpliwie w sporcie obowiązuje. Można zaryzykować stwierdzenie, że wysportowane i piękne ciało stanowi synonim współczesnego komercyjnego sportu. Sportowcy uchodzą za bohaterów, którzy stają się obiektami medialnie wyeksponowanego kultu erotyzacji”²⁶.

Ten swoisty kult witalności, sukcesu i bogactwa może jednak ograniczać rezultaty podejmowanych wysiłków integracyjnych²⁷. Nie tylko owa „idealizacja” ciała i specyfika poczucia piękna oraz estetyki stanowią warunki, które nie sprzyjają medialnej obecności sportu niepełnosprawnych, ale także obecne w społeczeństwie stereotypy i uprzedzenia dotyczące osób odbiegających od przyjętej normy²⁸. Z tego względu do niedawna można było zauważyć, że sport osób niepełnosprawnych odbierany był jako nieestetyczny, a także w pewnym sensie przeczący kultowi cielesności idealnej, która jest powszechnie obecna i podsycana przez same media. Co więcej, jedynym szerzej obserwowalnym, a zarazem najsilniej oddziałującym na sytuację niepełnosprawnych sportowców był dyskurs marginalizacji oraz upośledzenia obecny w większości środków masowego przekazu. W tym kontekście obraz

²⁴ G. Whannel (2002), *Media Sports Stars. Masculinities and Maidenhead*, London, New York: 143.

²⁵ H. Zdebska (2013), *Wybrane uwarunkowania społeczne sportu kobiet*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a różnice i nierówności społeczne*, Warszawa: 153.

²⁶ R. Biały (2011), dz. cyt.: 274-275.

²⁷ M. Barlak (2006), *Pedagogiczne wartości sportu integracyjnego*. W: J. Nowocien [red.], *Społeczno-edukacyjne oblicza olimpiizmu. Ruch olimpijski i niepełnosprawni sportowcy*, t. 1, Warszawa: 143.

²⁸ B. Szpurek (2008), *Niepełnosprawność w środkach masowego przekazu*, Leszno: 9.

sportu niepełnosprawnych w mediach cechował się urywkowością (wycinkowością), wyrwaniem z kontekstu, okazjonalnością, brakiem rzetelnych podstaw, niefachowością, a także szeregiem nieporozumień i przeinaczeń. Towarzyszył temu określony język prezentowania treści sportowych związany z dyskursem niepełnosprawności. W mediach przez długi czas dominował bowiem dyskurs przemocy symbolicznej.

Ostatnie dwie dekady przyniosły jednak zmianę sytuacji osób z niepełnosprawnościami, co znalazło swoje odniesienie zarówno w świecie mediów jak i szeroko rozumianej sztuki. Wiązało się to z dynamicznym rozwojem ruchów promujących prawa mniejszości i wzmoczoną aktywnością osób z niepełnosprawnościami, które zaczęły dochodzić swoich praw i walczyć o integrację społeczną na równych zasadach²⁹. Nastąpiła bowiem zmiana modelu definicji niepełnosprawności. Również, a może przede wszystkim aktywiści działający w stowarzyszeniach osób niepełnosprawnych i walczący o ich prawa stopniowo zaczęli zauważać, że potoczne rozumienie niepełnosprawności jest nie tylko nieadekwatne, ale też dyskryminujące. W odpowiedzi na tak negatywny obraz niepełnosprawności amerykańscy aktywiści zaczęli na początku lat 90. XX w. organizować Marsze Dumy z Niepełnosprawności (*Disability Pride Parades*), niedługo później niepełnosprawność stała się przedmiotem analiz filozoficznych i prawniczych, a zmiany podejścia można było zaobserwować też w języku używanym na co dzień – zamiast walczyć o używanie określenia „osoba z niepełnosprawnością”, ludzie z różnego rodzaju upośledzeniem zaczęli na nowo określać się po prostu jako niepełnosprawni, co miało podkreślać, że czują się przez niepełnosprawność definiowani i uważają ją za część swojej tożsamości.

Elizabeth Barnes, autorka książki zatytułowanej *The Minority Body* (*Ciało mniejszości*) poddaje analizie argumenty zwolenników postrzegania niepełnosprawności jako zjawiska neutralnego. Barnes wykazuje, że sama potocznie używana kategoria niepełnosprawności jest myląca, bo obejmuje osoby, których ciała nie mają żadnej cechy łączącej ich z całą resztą niepełnosprawnych (np. osoba głucha niewiele ma wspólnego z osobą niemającą rąk i nóg). Z całą pewnością można o nich powiedzieć tylko tyle, że nikt nie potrafi przewidzieć, czy ciało osoby niepełnosprawnej będzie dla niej źródłem radości czy cierpienia. I w tym sensie można o niepełnosprawnych mówić jako o jednorodnej grupie, choć nie ma podstaw, żeby na tej podstawie tę grupę wyróżniać z całego kontinuum ludzi o najróżniejszych ciałach. Wspomniana już Elizabeth Barnes postuluje, żeby niepełnosprawność rozumieć jako fenomen, który po części tylko kształtowany jest przez cechy ciała, a po części

²⁹ J. Thomson (2006), *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Wrocław: 571.

przez nastawienie społeczeństwa wobec osób z upośledzeniem fizycznym. Jeśli np. żyjemy w społeczeństwie, w którym przestrzeń projektowana jest jedynie dla osób silnych i zdrowych, ludzie na wózkach mogą być rzeczywiście unieruchomieni w swoich domach. Ale można też inaczej tworzyć budynki, ulice, parki. Przestrzeń publiczna dostępna dla osób na wózkach będzie też ułatwieniem dla rodziców małych dzieci, osób starszych ciągnących za sobą torbę na kółkach czy kobiet na szpilkach.

Odrzucenie powszechnego uznania niepełnosprawności za tragedię osobistą pozwoliło na zastąpienie negatywnej tożsamości osób z niepełnosprawnościami poczuciem dumy z tego, kim się jest i tożsamością afirmatywną opartą na przekonaniu, że osoby niepełnosprawne są zdolne do aktywnego życia, będąc szczęśliwymi i niezależnymi³⁰. Przyjęcie nowego sposobu definiowania niepełnosprawności było istotnym czynnikiem zmian tożsamości osób z niepełnosprawnościami. Badania nad kształtowaniem się tożsamości osób z niepełnosprawnościami wskazały, że bardzo ważną rolę w zmianie dotychczasowej negatywnej tożsamości osób z niepełnosprawnościami i zastąpieniu jej nową – afirmującą niepełnosprawność – odegrało poczucie przynależności do określonej wspólnoty osób z niepełnosprawnością. Badania dynamiki tożsamości osób niepełnosprawnych przeprowadzone przez Carol Gill również pokazały, że poczucie przynależności do wspólnoty osób z niepełnosprawnościami jest bardzo ważnym aspektem przyczyniającym się do kształtowania pozytywnych tożsamości wśród tej kategorii społecznej³¹. Podobnie badania przeprowadzone przez Dana S. Dunn i Share Burcaw pozwoliły dostrzec związek pomiędzy tożsamością a partycypacją w obrazie siebie w społeczności osób z niepełnosprawnością i solidarnością z tą społecznością³².

Wydaje się jednak, że takie ruchy i towarzyszące im także „wyzwolenie” sztuki z kanonu oraz z potrzeby ukazywania stereotypowego, ugruntowanego kulturowo piękna, nie sprawiło, że teraz piękna się już nie pokazuje. Ukazywanie ciała niepełnosprawnego nie jest tylko i wyłącznie osławianiem widza z chorobą i jej skutkami a poprzez to budowaniem społecznej akceptacji, ale i próbą redefiniowania piękna – podważenia stereotypu, że pięknym może być tylko ciało pełne: dwunożne i dwuręczne, tylko kobiece, albo tylko

³⁰ J. Swain, S. French (2000), *Towards an Affirmation Model of Disability*, „Disability and Society”, 15(4): 578.

³¹ C. Gill (1997), *Gender and cultural diversity*. W: G. Tanenbaum [red.], *Handbook of psychology*, New York.

³² D. Dunn, S. Burcaw (2013), *Disability identity: Exploring narrative accounts of disability*, „Rehabilitation Psychology”, 58(2): 148-157.

męskie (w żadnym razie nie obojnacze), o standardowych proporcjach³³. Co więcej, jak dodaje Joanna Stawowy w sztuce współczesnej następuje również zmiana osi opowiadającego. O ile już dawniej zdarzały się przypadki tworzenia sztuki przez niepełnosprawnych, o tyle rzadko kiedy owi artyści nawiązywali w swoich pracach do własnego stanu zdrowia³⁴. W sztuce współczesnej artysta niepełnosprawny sam podejmuje temat własnej choroby. Osoby dotknięte wykluczeniem mówią same za siebie – kobiety opowiadają o kobiecości, transseksualiści o transseksualności, niepełnosprawni o niepełnosprawności, chorzy o chorobie, ofiary przemocy o przemocy itd. Wydaje się, że to zabieg nie tylko zdrowy w znaczeniu „pozwalający na autoekspresję”, jak również zasadny społecznie – pozwala na zapoznanie się z „innym” z jego własnej perspektywy. W ten sposób kreowany obraz niepełnosprawności (i nie tylko) staje się zgodny z rzeczywistością – ukazuje się niepełnosprawność taką, jaką ona jest naprawdę, nie tylko taką, jaka się ona wydaje widzowi pełnosprawnemu³⁵.

Podsumowanie

Współcześnie, coraz częściej mamy do czynienia z tzw. *abject-art*, czyli sztuką dotyczącą ciała i jego wydzielin, seksualności, śmierci czy choroby – wszystkiego, czego się boimy, od czego na co dzień uciekamy, co wywołuje w nas negatywne emocje. Drugim znaczącym odłamem sztuki współczesnej jest *body art.*, tj. sztuka ciała zajmująca się głównie działalnością performatywną³⁶. W dużym stopniu dzieje się tak, bowiem zarówno ciało piękne, dostojne, najpełniej oddające ideał i wzorzec danych czasów, jak i ciało dysfunkcyjne, chore i niepełnosprawne jest „społecznie widoczne”. Zdaniem Honoraty Jakubowskiej sportowcy z niepełnosprawnością to kategoria osób, która łączy w sobie cechy zarówno ponadprzeciętności w zakresie wytrenowania i formy fizycznej ciała, a z drugiej strony ze względu na posiadane dysfunkcje nierzadko odbiega od kanonu piękna i estetyki³⁷. A chociaż ciało piękne i ciało „brzydkie” znajdują się na dwóch przeciwległych krańcach kontinuum estetyki obowiązującego w danym czasie i miejscu, to ich cechą

³³ J. Stawowy (2021), dz. cyt.: 85.

³⁴ Tamże: 86.

³⁵ Tamże: 86.

³⁶ Tamże: 85.

³⁷ H. Jakubowska (2013), *Płciowe porządki – granice płci w sporcie według koncepcji Mary Douglas*, „Człowiek i Społeczeństwo”, 36(1): 113-127.

wspólną jest ponadprzeciętna społeczna „dostrzegalność”. Przy czym, jak to zostało już wcześniej podkreślone, ukazywanie w sztuce i szerzej kulturze masowej reprezentowanej przez współczesne media, ciała niepełnosprawnego nie jest tylko i wyłącznie oswajaniem widza z chorobą i jej skutkami, a poprzez to budowaniem społecznej akceptacji, ale i próbą redefiniowania piękna. Wydaje się, iż taka działalność przeciwko dyskryminacji przynosi pożądaný skutek. O ile jeszcze kilkanaście lat temu nie było to tak mocno odczuwalne, dzisiaj coraz więcej ludzi „wykluczonych” podejmuje rozmowy o swoich problemach, dzieli się swoimi historiami, zaś sport osób z niepełnosprawnościami zyskuje nowe, włączające i bardziej inkluzywne oblicze.

KIBICOWANIE FUTBOŁOWE WE WSPÓŁCZESNYCH POLSKICH SPEKTAKLACH TEATRALNYCH

Klasyk polskiej i światowej socjologii – Stanisław Ossowski – napisał: „Widowisko teatralne nieraz daje widzom wzruszenia zupełnie analogiczne do tych, jakich doznają na meczu sportowym, jeżeli tylko dość silnie przejmują się sportem albo losem współzawodników. Niejeden zastanawia się w niedzielę, dokąd pójść, które z widowisk lepiej zaspokoją potrzebę wzruszeń: dramat w teatrze, czy mecz sportowy. (...). A chociaż na takich wielkich rozgrywkach sportowych widzowie mogą podziwiać zwinność i piękną budowę zapaśników, doskonałość ich ruchów i cały kunszt sportowy, to jednak większość idzie tam przede wszystkim po coś innego, po emocję silniejszą: tę, którą daje widok walki, gdy z niepokojem pytamy, kto zwycięży. Gdyby mecz był rozegrany tylko na pokaz i gdyby wyniki były z góry wiadome, to chociażby gra odpowiadała najwyższym wymaganiom kunsztu sportowego, nigdy nie wywoływałaby u widzów tak silnych wzruszeń, jakie daje im walka prowadzona naprawdę. (...). To, co przeżywa przeciętny widz na tego rodzaju widowiskach, zbliża się do wrażeń, jakie daje pewien rodzaj sztuk teatralnych, nie tylko ze względu na dominującą emocję, ale także ze względu na postawę widowiskową (przychodzi się po to, aby oglądać) i ze względu na różne okoliczności uboczne. Tymczasem w jednym wypadku takie emocje uważa się za stany estetyczne, a w drugim – raczej nie. Wprawdzie w teatrze mamy do czynienia z iluzją, a na meczu sportowym lub na walce byków z wydarzeniami rzeczywistymi, przy czym ta ich rzeczywistość jest ważnym czynnikiem emocji; ale to nie powinno stanowić zasadniczej różnicy

w kwalifikowaniu owych wzruszeń, gdyż bynajmniej nie wszystkie typy przeżyć uznawanych powszechnie za estetyczne są oparte na iluzji”¹.

Amerykański filozof Robert R. Smith stwierdził z asercją: „Nie ma niczego bardziej filozoficznego niż kibicowanie. Mecz piłkarski to festiwal filozoficzności, w czasie którego do głosu dochodzą kwestie tożsamościowe, manifestuje się identyfikacja fanów z drużyną i klubem, różne rodzaje komunikacji i tym podobne fenomeny społeczne”². Podobnego zdania był Zygmunt Bauman, pisząc: „Najbardziej masowo i regularnie odwiedzanymi miejscami są dziś stadiony. Nie dziwi więc, że chcąc znaleźć potencjalne rozwiązanie dla uniwersalnych problemów (...) kierujemy wzrok w stronę boisk w nadziei na dojście do wiarygodnych wniosków, uzasadnionych liczebnością kibiców, w większości zapalonych i przeważnie zadowolonych”³.

Choć nie dla wszystkich mariaż sportu i teatru wydawać się może oczywisty, jako z pozoru przejawy przeciwstawnych kultur – niskiej (sport) i wysokiej (sztuka) – to jednak jest to fenomen i fakt społeczny istniejący od antycznych igrzysk olimpijskich poczynając. Związki europejskiej kultury fizycznej i sportu ze sztuką są równie stare, jak i sam sport. Relacje te korzeniami sięgają pierwszych igrzysk olimpijskich, a są zapewne jeszcze od nich starsze. Na antycznych igrzyskach zmaganiom sportowców towarzyszyły rywalizacje muzyczne, a ciężkozbrojni hoplici greccy popisywali się też i w tańcu. Platon i Arystoteles w swoich koncepcjach estetyczno-filozoficznych eksplorowali wątek trójjedynnej chorei: jedności muzyki, poezji i tańca⁴. Zwolennikiem muzyki poważnej na stadionach olimpijskich był twórca nowożytnych igrzysk – baron Pierre de Coubertin oraz jego następcy⁵. Do dziś ceremonie otwarcia i zamknięcia igrzysk olimpijskich i paraolimpijskich odbywają się w artystycznej oprawie, a organizatorzy tych prestiżowych imprez starają się przyćmić rozmachem poprzedników, jednocześnie w artystyczny sposób prezentując kulturę kraju-gospodarza igrzysk. Nie inaczej postępowali orga-

¹ S. Ossowski (2004), *Wybór pism estetycznych*, Kraków: 67-68. W innym miejscu Ossowski wyraził zdanie: „Wszak dobra powieść lub dramat często wzbogaca naszą wiedzę o ludzkim świecie, ukazuje nowe aspekty rzeczywistości, (...) stawia nowe problemy społeczne i psychologiczne, czasem w sposób bardziej sugestywny, niż rozprawa socjologiczna”. S. Ossowski (1962), *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa: 269.

² Wywiad na antenie Polskiego Radia Programu 3, 29.05.2012. Silnie identyfikujących się ze swoją drużyną kibiców klubowych jadących z Neapolu na mecz do stolicy Rzymu przedstawił Federico Fellini w filmie *Rzym* (1972, tyt. oryg. *Roma*).

³ Z. Bauman, T. Leoncini (2018), *Płynne pokolenie*, Warszawa: 23-24.

⁴ W. Tatarkiewicz (2009), *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa.

⁵ Zob. I. Grys (1998), *Muzyka i sport*, Warszawa.

nizatorzy azjatyckich, pandemicznych i post-pandemicznych igrzysk: Japończycy (Tokio 2020/2021) i Chińczycy (Pekin 2022).

Muzyka i performance towarzyszą mundialom oraz mistrzostwom Europy w piłce nożnej, koszykowej, ręcznej i siatkowej, mityngom lekkoatletycznym i wielu innym. Jedynie bardzo nieliczne dyscypliny sportowe zwyczajowo rozgrywane są w ciszy: bilard, szachy, tenis. Mecze piłkarskie odbywają się w oprawie ultrasów, które niekiedy bliskie są poezji⁶, a nierzadko ocierają się o kicz⁷, niemiej jednak poziomem artystycznym często przewyższają poziom rozgrywek sportowych, którym towarzyszą. Ozdobnikami wielu wydarzeń sportowych są kobiety, w tym cheerleaderki, które obecnie mają własne rozgrywki sportowe. Sam przebieg widowisk sportowych nierzadko ma charakter dramatyczny; w potocznym i parateatralnym sensie⁸, z uwagi na autentyczną i udawaną grę tych aktorów społecznych, jakimi są zawodnicy. Także dla tej gry, emocji i wrażeń, jakich dostarczają zawodnicy, kibice pragną oglądać sportowe widowiska. Jakże zubażają je transmisje telewizyjne, w których zamiast entuzjazmu kibiców i zawodników związanego z wygraną, lub żalu spowodowanego porażką, emitowane są reklamy. I nie rekompensuje tego fakt, że w wielu z tych reklam pokazywane są... emocje i żal kibiców i sportowców. Coroczny Plebiscyt „Przeglądu Sportowego” ceremonialnością przypomina rozdanie nagród literackich Nike i kulturowo-społecznych nagród Paszportów „Polityki”.

Osobliwości życia społecznego potrafią przynosić niezwykle niespodzianki. Po konferencji poświęconej koincydencji piłki nożnej i sztuki w kontekście Euro 2012, którego gospodarzami była Polska i Ukraina, teksty wygłoszone na konferencji zostały wydane drukiem jako monografia wieloautorska⁹.

⁶ Podczas oglądanego „na żywo” przez autora tekstu meczu podwyższonego ryzyka rozgrywanego w ramach Ligi Mistrzów przez drużynę Slavi Praga z Dynamem Kijów prasy ultrasi rozwinęły wielkie sektorówki z wizerunkami klasyków czeskiej kultury i fragmentami tekstów z ich utworów. Zob. D. Wojda (2014), „Zdanie złożone z kilku podań”. *Poezja – futbol – performans*, „Teksty Drugie”, 3: 243-267.

⁷ Zob. K. Predecki (2013), *Kicz podczas widowiska sportowego*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2-3: 109-126; R. Kossakowski (2014), *Performans na trybunach. O kulturowo-dramaturgicznym aspekcie kibicowania*, „Studia Humanistyczne AGH”, 13(1): 9-27; T. Sahaj (2012), *Aktywność stadionowa kibicowskich grup ultras jako przejaw specyficznej komunikacji społecznej*, „Kultura i Społeczeństwo”, 3: 27-49.

⁸ Zob. J. Lipiec (1999), *Filozofia olimpizmu*, Warszawa: 29; W. Welsch (2003), *Sport – przez pryzmat estetyki, a nawet widziany jako sztuka?* W: A. Gwóźdź [red.], *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, Kraków: 299-331.

⁹ J. Ciechowicz, W. Moska [red.] (2012), *Futbol w świecie sztuki*, Gdańsk.

Wkrótce potem powstał spektakl muzyczno-taneczny *Football@...*¹⁰, odtwarzany na deskach Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, w którym teksty były melorecytacją fragmentów wystąpień uczestników futbolowej konferencji. Wydarzenie to było jedną z wielu imprez związanych z Euro 2012¹¹, tworząc specyficzny palimpsest kulturowo-społeczny¹² i stanowiąc ważny element kultury współczesnej.

Słuchowisko radiowe *Wielka improwizacja*¹³ – Scena Teatralna Radiowej Trójki¹⁴

Słuchowisko emitowane było 11.09.2022 roku w 21. rocznicę ataku terrorystycznego i zniszczenia obu wież World Trade Center w Nowym Yorku, podczas udanej kontrofensywy armii ukraińskiej wypierającej rosyjskiego najeźdźcę z terytorium Ukrainy oraz w czasie trwania meczu finałowego, w trakcie którego reprezentacja Polski w walce z reprezentacją Włoch na siatkarskich Mistrzostwach Świata w Piłce Siatkowej Mężczyzn broniła tytułu mistrzowskiego (po zaciętej walce Polacy zostali wicemistrzem). Polacy byli gospodarzami tej imprezy, a mecz odbył się w katowickim Spodku¹⁵. Rok 2022 to Rok Romantyzmu Polskiego.

Emisja słuchowiska *Wielka improwizacja* była celowo powiązana z wyżej wymienionymi ważkimi faktami kulturowo-społecznymi. W intencji

¹⁰ *Football@...*, 2012, reż. Ewa Wycichowska, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/spektakl-na-euro2012.html> (dostęp: 7.11.2022).

¹¹ Np. krakowski projekt *Futbol w kulturze i sztuce*, https://www.krakow.pl/aktualnosci/12271,31,komunikat,futbol_w_kulturze_i_sztuce.html (dostęp: 7.11.2022).

¹² W gdańskim Teatrze Wybrzeże wystawiono spektakl *Być jak Kazimierz Deyna* (2010, reż. Piotr Jędrzejak), opisujący pasje związane z futbolowym kibicowaniem, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/futbol-moje-esperanto.html> (dostęp: 7.11.2022).

¹³ *Wielka improwizacja*, słuchowisko Janusza Zaorskiego (zapalonego kibica sportowego), na podstawie sztuki Wojciecha Tomczyka. Premiera w 2018 r. na antenie Programu 2 Polskiego Radia. Na XIX Festiwalu „Dwa Teatry” słuchowisko uhonorowano Grand Prix. Udział biorą: Piotr Fronczewski i Jerzy Radziwiłowicz.

¹⁴ <https://trojka.polskieradio.pl/artikul/3034489,Wielka-improwizacja-Wojciecha-Tomczyka-ponownie-na-STT> (dostęp: 7.11.2022).

¹⁵ <https://eurosport.tvn24.pl/siatkowka,119/polska-wlochy-wynik-na-zywo-i-relacja-live-final-ms-siatkarzy-2022-siatkowka,1118191.html> (dostęp: 7.11.2022).

realizatorów programu¹⁶ miało ono podkreślać specyficzny mariaż kultury wysokiej i niskiej, z powodzeniem możliwej do pogodzenia i połączenia w ramach sztuki teatralnej. Zwrócono uwagę na to, że Gustaw Holoubek był zapalonym kibicem piłkarskim¹⁷, co bynajmniej nie przeszkadzało mu w odnoszeniu sukcesów na scenach teatralnych.

Akcja *Wielkiej improwizacji* rozgrywa się na stadionie piłkarskim. „W czasie meczu warszawskiej Legii z Cracovią, który odbył się 3 maja 1967 roku, Kazimierz Dejmek (w tej roli Piotr Fronczewski) próbuje namówić czterdziestoczteroletniego wówczas Gustawa Holoubka (Jerzy Radziwiłowicz), by przyjął rolę Gustawa-Konrada w planowanym przez niego na deskach Teatru Narodowego przedstawieniu «Dziadów». «Profesor», jak wówczas był już nazywany Holoubek, opiera się propozycji, wynajdując liczne powody, dla których nie może i nie powinien zagrać tej istotnej przeciwieństwa w aktorskim życiorysie roli. (...). Słuchowisko Wojciecha Tomczyka to fantazja na temat polskich mitów romantycznych. Czy kibice na stadionie piłkarskim to rząd dusz, jakiego pragnie Mickiewiczowski Konrad?»¹⁸. Podczas dialogów przypominających te prymarne, platońskie, w tle słuchowiska toczy się akcja meczu piłkarskiego z autentycznymi komentarzami sprawozdawcy sportowego. Rozmowy aktorów dotyczą kwestii fundamentalnych z egzystencjalnego i filozoficznego, literackiego i dramaturgicznego oraz kibicowskiego punktu widzenia. Poruszane są kwestie związane z totalitaryzmami, rolą, znaczeniem i zakresem kompetencji Boga, odpowiedzialnością, wolną wolą i wolnością człowieka, etosem i sensem gry aktora teatralnego. Życie to także gra, odgrywanie ról, spektakl w „teatrze życia codziennego”¹⁹.

Sinusoidalny charakter poruszanej w słuchowisku problematyki przejawia się w przejściu z abstrakcyjnych tematów filozoficznych oraz zagadnień z zakresu teorii sztuki i skupienie się na komentarzach dotyczących przebiegu gry w trakcie meczu oraz kondycji poszczególnych zespołów: Cracovii²⁰

¹⁶ Barbary Marciniak i Wojciecha Dorosza. Marciniak po zakończonym słuchowisku z emfazą zauważyła: „Udało się połączyć ogień i wodę, teatr i sport”.

¹⁷ Zapalonym kibicem piłkarskim jest Salman Rushdie, na którego nałożono nieusuwalną anatemę/fatwę za *Szatańskie wersety* (wzorowane na *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułchakowa), okaleczony przez nożownika w trakcie jednego z publicznych występów 12.08.2022.

¹⁸ <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/3034489,Wielka-improwizacja-Wojciecha-Tomczyka-ponownie-na-STT-> (dostęp: 7.11.2022).

¹⁹ E. Goffman (2008), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa.

²⁰ Pada tu określenie stanu, które nie raz dręczyło J. Pilcha i innych wiernych fanów Cracovii: klub albo spada do niższych klas rozgrywkowych, albo z nich się wydobywa; i tak ciągle na przestrzeni kilkudziesięciu lat.

i Legii. W tej sekwencji zdarzeń w dyskusję włącza się inny kibic, atmosfera gęstnieje, niepokój wzrasta – jak na rzeczywistym stadionie piłkarskim podczas gry zwaśnionych drużyn z udziałem ich zaprzysiężonych fanów. Skandowane są kibicowskie przyśpiewki. Pada określenie „być pochowanym na polu karnym”. „Tak prosił jeden z najbardziej znanych kibiców Cracovii i jeden z jej prezesów Zygmunt Nowakowski, którego felietony w Radiu Wolna Europa przeszły do legendy audycji radiowych i do legendy klubu Cracovia”²¹. Był on również aktorem i reżyserem teatralnym, dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Powiedzenie Nowakowskiego weszło do językowego obiegu w środowisku kibicowskim²². W kulminacyjnym momencie słuchowiska główni aktorzy odgrywający rolę kibiców wdzierają się do stanowiska komentatora meczu piłkarskiego, by wygłosić przemówienie do kibicowskiego „rzędu dusz”²³. Po zakończonym słuchowisku w wiadomościach Radiowej Trójki bezzwłocznie podano informacje sportowe: Iga Świątek zwyciężczynią US Open²⁴ (trzecie zwycięstwo w turnieju wielkoszlemowym), a polska reprezentacja siatkówki mężczyzn wicemistrzem świata. Kultura „wysoka” spłotła się w jeden warkocz z kulturą „niską” w ramach globalnej kultury masowej²⁵.

²¹ Zygmunt Nowakowski: „Mam być pochowany na polu karnym Cracovii”; <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1149814,Zygmunt-Nowakowski-Mam-byc-pochowany-na-polu-karnym-Cracovii> (dostęp: 7.11.2022). „W marcu 2011 roku w 120. rocznicę urodzin Zygmunta Nowakowskiego przed meczem Cracovii z warszawską Legią na stadionie w Krakowie rozległ się głos Zygmunta Nowakowskiego z legendarnym dźwiękiem z 1953 roku. Nagranie pochodziło z archiwum Radia Wolna Europa”, Tamże.

²² L. Mazan (2006), *Pochowajcie mnie na polu karnym Cracovii*, Kraków.

²³ Wcielanie się w rolę emocjonalnego komentatora sportowego jest jednym z teatralnych ćwiczeń z ekspresją głosu: „(...) zajęcia rozpoczynałam ćwiczeniami, w których uczniowie ujawniali swoje ekspresje poprzez gest, pozę, mimikę twarzy, krzyk, śmiech czy płacz. W tok pracy stopniowo włączałam ćwiczenia z emisji głosu, np. wypowiedzi komentatora sportowego czy radość z powodu dostania się do wymarzonej szkoły. W ten sposób uaktywniała się spontaniczność i ekspresja wyrażania samego siebie (...). Takie przekazywanie treści rozwijało zdolność werbalnego i pozawerbalnego porozumiewania się uczniów oraz pozwalało im na uzewnętrznienie świata własnych przeżyć i odczuć”. B. Borowska (2015), *Drama w procesie dydaktyczno-wychowawczym w refleksji własnej*. W: Tamże, *Z problemów teatrologii i pedagogiki*, Lublin: 408.

²⁴ <https://www.meczyki.pl/sportbuzz/igaswitekzwyciezczyniusopen/279692> (dostęp: 7.11.2022).

²⁵ <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2149601,Pilka-nozna-w-sztuce-Znajdziesz-ja-w-kinie-teatrze-i-na-plotnie> (dostęp: 7.11.2022).

Słuchowisko teatralne *Mecz* według prozy Janusza Głowackiego²⁶

Sztuka teatralna *Mecz* powstała z okazji Euro 2012. Premiera odbyła się 3.06.2012 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Sztuka grana była następnie w teatrach krajowych i europejskich. Andrzej Wajda na jej podstawie zamierzał nakręcić film fabularny. Udźwiękowiony *Mecz*²⁷ obsadzony został plejadą znanych aktorów (na czele z Piotrem Fronczewskim), dziennikarzy i komentatorów sportowych oraz trenerów. W spektaklu wystąpił Dariusz Szpakowski, Jerzy Chromik, Jerzy Engel, Andrzej Strelau, Stefan Szczepłek i sam Janusz Zaorski. Słuchowisko wyemitowano na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia, a następnie powtarzane było w Programie Trzecim w ramach cyklu programów „Piłka na Scenie Teatralnej Trójki”. „Akcja sztuki rozgrywa się w czasie meczu, który ma zdecydować, czy Polska wejdzie do finału Mistrzostw Świata. Na boisku toczy się gra, ale w gruncie rzeczy bardziej interesujący mecz rozgrywa się w salce na szczycie. Losy znajdujących się tam ludzi zależą od przebiegu gry na boisku, więc obserwujemy cyniczną i komiczną grę i walkę o przetrwanie. Intrygi, pieniądze, wzajemne wykańczanie się tworzą straszno-groteskową kombinację. Przeplataną snami o potędze, deklaracjami o bezinteresowności, miłości do Polski, sportu itd. Każda zmiana sytuacji na boisku zmienia nastrój i układ sił w gabinecie Prezesa²⁸. Osnowę spektaklu stanowi melanz piłki nożnej, drapieżnej polityki i bezwzględnej ekonomii²⁹.”

²⁶ J. Głowacki (1976), *Mecz*, „Dialog”, 21(10): 5-34. Utwór powstał w okresie hucnie fetowanych przez kibiców i do dziś z sentymentem wspomnianych piłkarskich sukcesów polskich „orłów” Kazimierza Górskiego. Zob. wywiad o fenomenie futbolu w ramach Sceny Premier Naukowych (<https://us.edu.pl/event/o-futbolu-od-tradycji-do-nowoczesnosci-rozmowa-z-prof-krzysztofem-leckim>) (dostęp: 7.11.2022) z K. Łęckim, autorem monografii *Stadiony świata (pomiędzy Gemeinschaft i Gesellschaft)*, Katowice 2021.

²⁷ *Mecz*, 2012, reż. Janusz Zaorski.

²⁸ <https://www.polskieradio.pl/9/333/Artykul/2540649,Pilka-na-Scenie-Teatralnej-Trojki> (dostęp: 7.11.2022).

²⁹ K. Kawa, R. Półtorak (2022), *Operacja mundial. Futbol, polityka, korupcja. 1930-2026*, Kraków; S. Kuper, S. Szymański (2017), *Futbonomia*, Kraków. Tłumacz tej książki, J. Małecki, autor poczytnych powieści, jest pasjonatem sportu, aktywnie go uprawiającym.

Słuchowisko teatralne *Futbolistki*³⁰

W ramach „Sceny Teatralnej Trójki”, w „cyklu piłkarskim”, w Programie Trzecim Polskiego Radia parokrotnie było emitowane słuchowisko teatralne *Futbolistki*³¹. Z innymi omawianymi w tym artykule spektaklami *Futbolistki* łączy to, że jest ono o tematyce kibicowsko-sportowej i obsadzone zostało gwiazdorską obsadą. Natomiast różni się od tych spektakli tym, że w *Futbolistkach* występują wyłącznie kobiety (Agata Kulesza, Dorota Landowska, Joanna Kulig), odgrywające role: narzeczonej kapitana drużyny, żony trenera i prezeski klubu. W lekkiej, komediowej i żartobliwej konwencji trzy panie przy okazji oglądania meczu piłkarskiego komentując go, poruszają spektrum nie tylko kobiecych problemów; od błahych i prozaicznych kwestii poczynając, na poważnych i trudnych egzystencjalnych zagadnieniach kończąc. Wspólnym mianownikiem ich dywagacji są bieżące wrażenia z oglądanego meczu. Od kilku lat wyraźnie zauważalny jest wzrost zainteresowania kobiet sportem, czego świadectwem jest ich wzmożona aktywność kibicowska na halach sportowych i stadionach³² oraz obecność w licznych reklamach telewizyjnych towarzyszącym sportowym wydarzeniom.

Wielka improwizacja, *Mecz* i *Futbolistki* były elementami radiowego tryptyku, w którym animatorzy Radiowej Trójki – zasłużonej w prezentowaniu zarówno obfitych materiałów i wiadomości sportowych³³, jak i programów historycznych i kulturowo-społecznych – w ramach którego u schyłku lata 2022 roku, ponownie odtworzono słuchowiska radiowe wcześniej emitowane w innych kanałach Polskiego Radia. „Wszystkie trzy części tryptyku – w gwiazdorskiej obsadzie. Każde ze słuchowisk pokazuje inny wariant osadzenia akcji sztuki na stadionowym tle. Wszystkie też prezentują udany

³⁰ *Futbolistki*, 2017, reż. Tomasz Man. Audycja powstawała przy współpracy z Filmoteką Narodową.

³¹ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/291892.html> (dostęp: 7.11.2022).

³² H. Jakubowska, D. Antonowicz, R. Kossakowski (2019), *Bracia po szalu i sąsiadki zza miedzy. Narracje o męskości w środowisku kibiców piłkarskich*, „Studia Socjologiczne”, 1(232): 95-115; H. Jakubowska, D. Antonowicz, R. Kossakowski (2021), *Female fans, gender relations and football fandom: challenging the brotherhood culture*, London-New York; T. Sahaj (2021), *Marginalizowane grupy społeczne w kontekście kultury fizycznej i sportu*, Poznań.

³³ Jednym z wielu tego przykładów jest parogodzinny niedzielny program „Trzecia strona medalu”, w którym w emocjonalny i żartobliwy sposób dziennikarze sportowi dokonują podsumowania wydarzeń sportowych z mijającego tygodnia, przy wydatnym udziale komentarzy kibiców dzwoniących do radia w trakcie trwania programu.

mariaż popularnej dziedziny sportu z elitarną kulturą. Brakuje nam jeszcze jednego słuchowiska, które stanowiłoby ciekawe dopełnienie wspomnianej trójki, ale ono nie powstało jeszcze. To *Narty Ojca Świętego* Jerzego Pilcha, który temat piłki nożnej w największym stopniu podejmował w swojej autobiograficznej prozie³⁴.

*Narty Ojca Świętego*³⁵ według Jerzego Pilcha

Trawestując słynne powiedzenie Pilcha, że zapalonym kibicem był, to nic nie powiedzieć. W autobiograficznych utworach – a takimi była większość prac prozatorskich tego pisarza³⁶ – wątek kibicowania przewijał się regularnie³⁷, w trzech *Dziennikach* był, obok śmiertelnej choroby i rozważań eschatologiczno-metafizycznych³⁸, dominującym wątkiem. Kariera pisarska pochodzącego z Wisły³⁹ protestanckiego Pilcha rozkwitła w „Tygodniku Powszechnym”, gdy pracował u boku filozofa ks. Józefa Tischnera⁴⁰ i noblisty Czesława Miłosza⁴¹. Pilch był dożgonnym kibicem Cracovii, choć z uwagi

³⁴ <https://trojka.polskieradio.pl/artypk/2544695> (dostęp: 7.11.2022).

³⁵ *Narty Ojca Świętego*, 2004, reż. Piotr Cieplak. Premiera w Teatrze Narodowym w Warszawie. Spektakl adaptowany i zekranizowany w ramach Teatru Telewizji.

³⁶ Cześć z nich została zekranizowana, a wątki kibicowskie w filmach zachowane. Przykładem jest *Pod mocnym aniołem* (2014, reż. Wojciech Smarzowski) i *Żółty szalik* (2000, reż. Janusz Morgenstern). W filmie *Wtorek* (2001, reż. Witold Adamek) Pilch grał samego siebie, obok kilku językoznawców, w tym Jana Miodka, kibica *Ruchu Chorzów*. Egzystencjalno-filozoficzny charakter miał jedynie z pozoru krotochwilny film *Spis cudzołóżnic* (1995, reż. Jerzy Stuhr).

³⁷ T. Sahaj (2011), *Kibicowskie narracje w utworach polskich prozaików: Wojciech Kuczek i Jerzy Pilch*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, Warszawa: 175-184.

³⁸ Zob. E. Sołtys-Lewandowska [red.] (2015), *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*, Kraków.

³⁹ Z Wisły pochodzi skoczek narciarski, a późniejszy kierowca rajdowy Adam Małysz, który swoimi sukcesami sportowymi wywołał zjawisko zwane „małyszomanią”. Zob. telewizyjne seriale kibicowsko-sportowe o socjologicznej proveniencji: *Małyszomania. Kochaj i rzuć* (2021) i *Kibice* (2027) oraz *Mundial. Gra o wszystko* (2012) w reż. Michała Bielawskiego.

⁴⁰ Którego *Historię filozofii po góralsku* wystawiano w kilku teatrach (<https://teatr-rozrywki.pl/na-afiszu/12.html?view=event> (dostęp: 7.11.2022)) i w Teatrze Telewizji, na antenie którego debiutował spektakl *Inne rozkosze* (1999, reż. Rudolf Ziolo) wg. powieści J. Pilcha, grane potem w wielu polskich teatrach, <https://encyklopedia-teatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=inne+rozkosze> (dostęp: 7.11.2022).

⁴¹ W. Bereś (2021), *Pilchu. Na rogu Wiślniej i Hożej*, Warszawa.

na niski poziom gry piłkarzy i zachowania pseudokibiców pod koniec życia, niczym apostoł Piotr, po trzykroć wyparł się klubu, lecz do kibicowskiej wiary klubowej wrócił, kając się i prosząc fanów o wybaczenie. Admirację Cracovii Pilch dzielił z „bratem po szalu” (dosłownie, nie w przenośni⁴²) – świętym Janem Pawłem II – nazywanym „Bożym Atletą”, „Bożym Maratończykiem” i „Papieżem Sportowców”⁴³. Polskiego Papieża⁴⁴ Pilch uczynił główną postacią *Nart Ojca Świętego*, przydzielając mu rolę piłkarza uniwersalnego i wszechmogącego, podczas mundialowych meczów w pojedynkę gromiącego odstępców religijnych i schizmatyków. Reprezentację Rosji, Niemiec, Holandii i in. ucząc pokory wysokimi przegranymi, ale i okazując im miłosierdzie, pozwalając niekiedy wbić honorową bramkę. „Wiecie, co czułem, jak Wojtyła został papieżem? Czułem się tak, jakby Polska zdobyła mistrzostwo świata. Jakby w meczu finałowym nasi wygrali z Brazylią cztery do zera. Wybór Wojtyły był jak wielki i zwycięski mundial. A potem jak przyjechał w siedemdziesiątym dziewiątym roku do Polski, to był mundial mundial, puchar pucharów i liga lig. Papież grał na środku ataku, na skrzydłach, w pomocy. Grał na każdej pozycji, był libero nie do przejścia i był bramkarzem, który w ogóle nie przepuszczał bramek. Nie schodził z boiska, nie potrzebował nawet napić się wody mineralnej. Przeciwnicy się zmieniali, na boisko wchodziła reprezentacja za reprezentacją i Wojtyła w pojedynkę gromił najsilniejsze jedenastki świata. (...). Hiszpanie, choć pierwszorzędni katolicy, doznali sromotnej porażki – w sporcie nie ma litości. (...) Jan Paweł II spuszczał lanie libertyńskim Holendrom, którym wszystko wolno. I jak odszczepieńczych teamów nie wypuszczał z wody. Anglikańscy Anglicy – do zera. I reprezentacja Niemiec, w której na jedenastu graczy przynajmniej dziewięciu to zajadli w osiągnięciu doskonałości synowie luterskich pastorów – dwucyfrowka. (...). Niemcy za reformację – do przerwy siedem zero. Po przerwie drugie siedem. Za schizmę. I tak niski wynik, i tak papież bawił się z nimi, jak chciał. Dał im nawet jedną honorową bramkę strzelić, umyślnie dał się ograć, pozwolił jednemu protestantowi wyjść na pozycję

⁴² R. Romanowski (2017), *Dlaczego Cracovia. Rozmowy o kibicowaniu za Pasami*, Kraków: 7.

⁴³ M. Kmita (2020), *100 lat temu urodził się Jan Paweł II. Papież Sportowców i Boży Maratończyk*, <https://sportowefakty.wp.pl/pilka-nozna/882660/100-lat-temu-urodzil-sie-jan-pawel-ii-papiez-sportowcow-i-pielgrzym-maratonczyk> (dostęp: 7.11.2022).

⁴⁴ Śmierć Papieża wywarła ogromny wpływ na środowiska sportowe, kibicowskie i artystyczne. Zob. *Śmierć Jana Pawła II* (2022, reż. Jakub Skrzywanek), Teatr Polski w Poznaniu. Spektakl ekumeniczny rewitalizowany w 44. rocznicę pontyfikatu Jana Pawła II. W Polsce 16. października obchodzony jest jako Dzień Papieża, święto ustanowione przez Sejm RP w 2005 r.

i potem na bramce specjalnie rzucił się w drugą stronę, żeby niby widać było, że przepojony jest duchem ekumenizmu i wolą pojednania⁴⁵.

Narracja Pilcha na moment przycicha, by po chwili wybuchnąć z jeszcze większą mocą: „A potem słynny, chyba najsłynniejszy, arcyważny mecz o wszystko z Rosjanami. Papież zawsze grający w białych strojach na to spotkanie narzucił na ramiona mozetę – czerwoną pelerynkę. Wagę wydarzenia chciał podkreślić? Swoja watykańską czerwień ich bolszewickiej czerwieni przeciwstawić? (...). Chryste Panie! (...). Nienaganna technika. Najpiękniejszą bramkę meczu papież strzelił przewrotką. (...) jakby pokonując prawa fizyki, w okamgnieniu, tak jak stał tyłem, wleciał w powietrze, zrobił salto i ledwie dało się widzieć, jak w górze spod sutanny, która nawet nie zdążyła opaść, wyslizgują się jak dwie bordowe błyskawice dwa specjalnie szyte przez papieskiego szewca Gianfranco Pittarela buty, i jak te buty czynią w powietrzu klasyczny nożycowy ruch, i jak piłka prawym z nich trafiona wlatuje w lewy górny róg. Ta bramka załamała Ruskich psychicznie. (...) schodzili, zziębnięci, zmordowani, ledwo żywi, w przepoconych koszulkach, ledwo leżli, a na środku boiska stał świeżutki, jakby gotów do dalszej gry Ojciec Święty w nieskazitelnej szacie... Co to było za poruszające piękno, ludzie na trybunach wiwatowali, płakali ze szczęścia, rzucali się sobie w objęcia, Polska! Polska zwyciężyła!⁴⁶”

Arcybiskup Józef Życiński, filozof, zauważył: „Polacy, jak wiele innych nacji, są przekonani, że ich najbardziej ukochał Bóg⁴⁷. Nie są jedyni – Brazylijczycy też tak twierdzą, uważają się za naród wybrany, szczególnie po zwycięstwie ich drużyny w meczu w piłkę nożną⁴⁸. W 2022 – roku, w którym Rosja zaatakowała Ukrainę w ramach „operacji specjalnej⁴⁹, a polscy pił-

⁴⁵ J. Pilch (2004), *Narty Ojca Świętego*, Warszawa: 159-161.

⁴⁶ Tamże: 161-163. Pilch o swoich tęsknotach napisał: „Czekałem, aż nasza drużyna strzeli bramkę. (...). Czekałem na poniedziałkowy teatr, na środowy mecz (...). Czekałem na przyjazd Papieża”. J. Pilch (1996), *Monolog z lisiej jamy*, Kraków: 9.

⁴⁷ Słynna „ręka Boga” deifikowanego za życia Diego Maradony: na Mundialu Meksyk 1986 bramka strzelona ręką w ćwierćfinałowym meczu reprezentacji Argentyny z Wielką Brytanią (2:1) po wcześniejszym przegraniu wojny o Falklandy-Malwiny.

⁴⁸ J. Życiński (2012), *Świat musi mieć sens*, Warszawa: 49.

⁴⁹ Nie po raz pierwszy Rosja doprowadziła do konfliktu zbrojnego w kontekście sportowym. W 1979 r. rosyjskie wojska wkroczyły do Afganistanu (stąd bojkot wielu krajów letnich igrzysk olimpijskich Moskwa 1980), w 2008 zaanektowały część Gruzji (letnie igrzyska olimpijskie Pekin 2008), a w 2014 r. zajęły część Ukrainy (zimowe igrzyska olimpijskie Soczi 2014). Przed wybuchem wojny przestrzegano podczas ceremonii otwarcia pandemicznych, przesuniętych o rok, letnich igrzysk olimpijskich Tokio 2020/2021.

karze i działacze sportowi wyjątkowo zgodnie odmówili grania barażowego meczu do Mundialu Katar 2022 z reprezentacją Rosji, stając się orędownikiem wykluczenia Rosji z katarskich mistrzostw świata (oraz szeregu innych prestiżowych imprez sportowych), dramatyczny wątek Pilcha nabrał szczególnego sensu i znaczenia.

***Ambona ludu* według scenariusza Wojciecha Kuczoka**

Wojciech Kuczok jest autorem poczytnych powieści nagradzanych prestiżowymi nagrodami literackimi (w tym Paszportu „Polityki” i nagrody literackiej „Nike”) oraz setek krotchwilnych i żartobliwych felietonów kibicowsko-sportowych w opiniotwórczych dziennikach⁵⁰. Amatorsko grywał z Pilchem w piłkę nożną, jest speleologiem i uprawia wspinaczkę górską; oddany kibic Ruchu Chorzów. Pokusił się o napisanie scenariusza do spektaklu teatralnego o kibicach Lecha Poznań: *Ambona ludu*⁵¹. Spektakl ten to: „Wnikliwe studium lokalnych społeczności, posługujących się systemem utrwalo- nych stereotypów, to jednak pretekst. W istocie idzie tu o nakreślenie obrazu współczesnych Polaków oraz zagrożeń, jakie niesie narastająca frustracja, znajdująca swe ujście w radykalizującym się języku. A także – o podkreślenie potrzeby społecznej wspólnoty, opartej nie tyle na równości, co na równo- ważności przekonań”⁵². *Ambona ludu*, z melorecytacjami i grą na gitarze oraz kibicowską ornamentyką wokalną, to miniaturowy szkic społeczny opisujący specyficzną subkulturową grupę społeczną, o której narracja stanowi pretekst do omawiania zagadnień narodowych i problemów tożsamościowych współ- czesnych Polaków. Sztuka została wystawiona na deskach Teatru Nowego, grana na Dużej Scenie. Spektakl wziął udział w 23. edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej pod egidą Minister- stwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Nie był to jedyny kibicowski spektakl teatralny trącający bolesne i trud- ne problemy związane ze społeczną tożsamością, stereotypami społecznymi oraz przekraczaniem granic nietolerancji. Rok po poznańskiej premierze *Ambony ludu*, stołeczny Teatr Żydowski wystawiał sztukę *Kibice*⁵³ traktujący o niełatwych relacjach z fanami Legii Warszawa. Elwira Szyszka, dramaturg

⁵⁰ Dziesiątki felietonów Kuczok opublikował m.in. w bojkotowanej przez kibiców „Gazecie Wyborczej”.

⁵¹ *Ambona ludu*, 2016, reż. Piotr Kruszczyński.

⁵² <https://teatrnowy.pl/spektakle/ambona-ludu> (dostęp: 7.11.2022).

⁵³ *Kibice*, 2017, reż. Michał Buszkiewicz.

i aktorka grająca w tym spektaklu jedną z kibicek, roli swej uczyła się podczas „badań terenowych” i „obserwacji uczestniczącej” w trakcie meczów, niepomrotnie zdumiewając się atmosferą stadionową i żywiołowością fanów⁵⁴. Także podczas spektaklu padały głośne kibicowskie hasła i zawołania z widowni. Antysemityzm towarzyszył meczom ekstraklasy niemal od początku istnienia polskich klubów biorących udział w piłkarskich rozgrywkach⁵⁵. Antysemityzm przejawiający się na stadionie stołecznej Legii był podstawą wymierzania dotkliwych kar przez władze UEFA podczas europejskich rozgrywek, w których Legia brała udział. W 2013 roku sąd stołeczny za postawę antysemicką podczas meczu ligowego z Widzewem Łódź w ramach dodatkowej kary i reedukacji kiboli Legii nakazał im obligatoryjne oglądanie fabularnego filmu *Cud purymowy*⁵⁶.

William Szekspir w *Hamlecie* umieścił wiekopomne zdanie: „Więcej jest rzeczy na ziemi i w niebie, niż się ich śniło waszym filozofom”⁵⁷. Globalizacja i głębokie przemiany społeczne pierwszych dekad XX w. przyniosły ze sobą wiele niezwykłych zjawisk⁵⁸. Jednym z nich jest mariaż kultury wysokiej z kulturą masową, niezwykły związek kibicowania i sportu ze sztuką i teatrem współczesnym. To intrygujące, fascynujące i frapujące zjawisko akulturacji najprawdopodobniej przyniesie ze sobą kolejne przejawy oryginalnych asocjacji kulturowo-społecznych. Świadectwem tego jest to, że brutalny i mięsisty, obsceniczny i wulgarny język w utworach dramatycznych i prozatorskich utalentowanej i wielokrotnie nagradzanej Doroty Masłowskiej⁵⁹ („Nike” 2006) i Marii Peszek⁶⁰ wszedł do adaptacji filmowych i teatralnych, a medialnie przetworzony stał się jednym z kodów kulturowo-społecznych.

⁵⁴ Stadiony sportowe podczas meczów wizytują takie znane piosenkarki, jak była lekkoatletka, absolwentka AWF, Maryla Rodowicz (piłkarski stadion Legii) oraz Ewa Bem, stadion żużlowy Falubazu Zielona Góra; klubu, którego jest oddaną fanką.

⁵⁵ L. Śledziona, E. Kowszewicz (2018), *Piłkarstwo polskie w zaborach 1886-1918*, Mielec.

⁵⁶ *Cud purymowy*, 2000, reż. Izabella Cywińska, <https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/440524,za-antyzydowskie-hasla-kibice-obejrza-film-izabelli-cywinskiej-cud-purymowy.html> (dostęp: 7.11.2022).

⁵⁷ W. Szekspir (1996), *Hamlet. Makbet*, Warszawa: 54.

⁵⁸ Jeden z współtwórców teorii ponowoczesności, poznański socjolog żydowskiego pochodzenia Zygmunt Bauman, pod koniec życia sekowany przez polskich kibiców przerywających jego gościnne uniwersyteckie wykłady, podczas których był chroniony przez wzmocnione siły policyjne.

⁵⁹ D. Masłowska (2002), *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa.

⁶⁰ M. Peszek (2022), *Napie*dałam zen*, Warszawa. Aktorka i piosenkarka tworząca artystyczny tandem z ojcem Janem Peszkiem, prowokujących w teatrze w podobnej konwencji, jak filozof Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Studiujący filozofię i socjologię poczytny prozaik Szczepan Twardoch, który dopiero w dojrzałym wieku odkrył pożytek i urok uprawiania sportu, a którego kariera rozbiła się dzięki ekranizacji powieści o bokserze (*Król*⁶¹), tworzy dziś libretta do spektakli muzycznych⁶² i pisze (gwarą) utwory (*Byk*⁶³) przeznaczone do wystawiania w teatrze.

⁶¹ S. Twardoch (2016), *Król*, Kraków. Serial *Król* na Canal+ z brawurowymi scenami walk bokserskich i ulicznych ustawek przedstawicieli różnych grup polityczno-społecznych. W filmie *Underdog* (2019, reż. Maciej Kawulski) występuje znany kick-boxer, z którym Twardoch, pasjonat sportów walki, które z zapałem uprawia, przeprowadził wywiad-rzekę: Mamed Khalidov, Szczepan Twardoch (2017), *Lepiej, byś tam umarł*, Warszawa.

⁶² A. Nowak, S. Twardoch (2021), *Syrena: melodrama aeterna: na sopran, mezzosopran, kontratenor, saksofony, gitarę elektryczną, fortepian i smyczki*, Kraków. Zapalonym kibicem i sędzią piłkarskim był kompozytor Dmitrij Szostakowicz, który mecze nazywał „baletem dla mas”; Bartłomiej Kucharzyk, *Balet dla mas*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/balet-dla-mas-33751> (dostęp: 7.11.2022); film *Futbol w Rosji. Tajna broń KGB* (2017, reż. Nicolas Jallot).

⁶³ S. Twardoch (2022), *Byk*, Kraków.

SZTUKI WALKI W SZTUCE FILMOWEJ. NA PRZYKŁADZIE EFEKTÓW PRACY CHOREOGRAFÓW SCEN WALKI

Sztuki walki są szczególną postacią kultury fizycznej. Z kolei film jest szczególną postacią sztuki o wielkiej – w dobie kulturowej globalizacji – sile oddziaływania. Związek tychże zaowocował gatunkiem filmu sztuk walki¹. Film tego rodzaju ukazuje sceny treningu, wartości i kontekst kulturowy, ale zwłaszcza sceny walki. Te właśnie sceny są główną atrakcją filmów zwanych pogardliwie „kopanymi”. Były to pierwotnie filmy seryjnie produkowane w wytwórniach Hongkongu, do czego doszły zapożyczenia z filmu samurajskiego, filmy sensacyjne, w tym także amerykańskie, oraz filmy kostiumowe – historyczne i *fantasy*. W każdym przypadku, z racji znajdującej się na sztukach walki widowni, istotny jest poziom scen walki – kto występuje i co potrafi pokazać. Aktorami zostają specjaliści od sztuk walki, albo sami aktorzy ćwiczą ich elementy dla poprawnego odegrania swych ról². W szczególności jednak za efekt końcowy odpowiada choreograf, który łączy wiedzę o scenografii i pracy kamerzysty z praktyczną wiedzą o sztukach walki, sportach walki i samej walce.

¹ Więcej na ten temat: W.J. Cynarski (2000), *Sztuki walki budo w kulturze Zachodu*, Rzeszów; W.J. Cynarski (2000), *Film gatunku sztuk walki 1969-1999*, „Ido – Ruch dla Kultury”, 1: 240-248; W.J. Cynarski (2002), *Proces globalizacji. Dialog kultur czy konflikt wartości?*, Rzeszów; W.J. Cynarski, L. Sieber, G. Szajna (2014), *Martial arts in physical culture*, „Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology”, 14(4): 39-45, doi: 10.14589/ido.14.4.5; W.J. Cynarski, J.H. Yu, K. Warchoń, P. Bartik (2015), *Martial arts in psycho-physical culture*, „Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology”, 15(4): 33-38, doi: 10.14589/ido.15.4.5.

² W.J. Cynarski (2022), *The applicability of historical Japanese and Polish fencing to the development of acting competences*, „Theatre, Dance and Performance Training”, 13(3): 383-395, doi: 10.1080/19443927.2022.2041474.

Dla widowni jest to wciąż rodzaj nowożytnego mitu. Dzielny mężczyzna, wojownik, jest pradawnym archetypem kogoś, kto potrafi obronić nie tylko własną rodzinę, ale całą społeczność. Niegdyś był to myśliwy, walczący z dzikimi drapieżnikami lub wódz plemienia. Zwycięski wojownik awansował w danej społeczności; zostawał przywódcą lub nawet bogiem. Społeczność zawsze potrzebuje takich właśnie bohaterów, zdolnych do poświęceń w imię dobra wspólnego i zwycięstw. Nawet w czasach pokoju i dobrobytu. Walki bohaterów lub bohater walczący z siłami zła (smoki, potwory) są zawsze zdarzeniami dramatycznymi, wpływającymi na emocje, wyobraźnię lub także samoidentyfikację ich obserwatorów. Ponieważ dotyczą pradawnych mitów i legend, można nazwać je tematem archetypowym, poniekąd konstytutywnym dla wielu kultur. Za sprawą filmu i środków masowego przekazu są one kreowane lub powielane w wielu postaciach współcześnie – w dobie kulturowej globalizacji. Globalny kinoman, telewizz lub zwolennik nowych mediów ogląda walki w przeróżnych gatunkach filmowych.

Praca choreografa

Specjaliści od choreografii scen walki koncentrują się często na opisie szczegółów technicznych, poradach i wspomnieniach z planów filmowych³. Tu jednak rzecz dotyczy związków sztuki filmowej ze sztukami walki. W filmach sztuk walki, sceny treningu i walki stanowią główną atrakcję, a fabuła służy jak najlepszej ekspozycji mistrzów sztuk walki i samych sztuk walki w ich bogactwie ekspresji⁴. Sztuki walki mogą być oceniane w kategoriach estetycznych właśnie dzięki ekspresji ciała w ruchu i dramatyzmowi walki. Piękno technik sztuk walki nie jest tu elementem konstytutywnym. Akcent na estetykę występuje jednak wówczas, gdy baletowe ruchy walki (jak w licznych chińskich produkcjach o mistrzach *wushu kung-fu*) połączone są z muzyką i scenerią, z grą kolorów i rytmem przyrody. Wszystko to ma wzmacniać efekt wrażenia estetycznego. Kiedy indziej jednak eksponowany jest głównie

³ Por. T. Wolf (2003), *Action Design: New Directions in Fight Choreography*. W: T.A. Green, J.R. Svinth [red.], *Martial Arts in the Modern World*, Connecticut-London: 249-261; J. Kreng (2008), *Fight choreography. The art of non-verbal dialogue*, Boston; F. Braun McAsh (2011), *Fight Choreography: A Practical Guide for Stage, Film and Television*, Crowood Press.

⁴ S. Tokarski (1989), *Sztuki walki. Ruchowe formy ekspresji filozofii Wschodu*, Szczecin; W.J. Cynarski (2015), *Ekspresyjny wymiar sztuk walki*, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje”, 17: 21-39.

dramatyzm walki głównego bohatera, który pomimo bólu i zmęczenia potrafi wytrzymać i zwyciężyć.

John Kreng, 3 dan *tangsoodo* i choreograf scen walki, opisuje tę pracę w oparciu o własne zawodowe doświadczenie. Twierdzi on, że owe walki są formą dialogu. Istotnie, twórcy filmu przekazują w ten sposób pewien obraz sztuk walki licznej widowni. W pewnym sensie walka zawsze jest niewerbalną rozmową, ale bardziej interakcją negatywną uczestniczących w niej podmiotów. Chyba, że rzecz dotyczy walki treningowej (wzajemnie się czegoś uczymy) lub ćwiczenia form technicznych, gdzie pewne ruchy i gesty mają ukryte znaczenie dla walki lub wyrażają sens symboliczny⁵.

Niekiedy zaś walka w jej fizycznym obrazie odnosi się do walki duchowej, między dobrem a złem, w samym człowieku lub w skali społecznej danego kraju i międzynarodowej. Tak jest w dawnych mitach, legendach i baśniach, oraz w gatunku *fantasy*. Literacki gatunek *fantasy* został rozwinięty za sprawą takich twórców, jak John R. R. Tolkien. Tenże, bazując na zachowanych opisach archetypowego kanonu ludów Europy, stworzył dla Starego Kontynentu swego rodzaju nową mitologię⁶. Z kolei dzięki filmowemu dziełu Petera Jacksona, który wyreżyserował „Władcę Pierścieni” a następnie „Hobbita”, mitologia ta trafiła do globalnego odbiorcy.

Sceny walki są „ozdobą” różnych gatunków filmowych – od filmu samurajskiego, przez kino *kung-fu* (rozwinięte głównie przez wytwórnie z Hongkongu⁷), filmy przygodowe i sensacyjne, historyczne i easterny, po *fantasy* i *science-fiction*. Jaka jest w tym rola osoby, która odpowiada za choreografię scen sztuk walki? Kto odpowiada za tę choreografię? Jak się ten specjalista odnosi do aktorów, do tradycji sztuk walki, i do widowni? Co przedstawia i w jaki sposób?

⁵ J. Kreng (2008), dz. cyt.; W.J. Cynarski (2015), *Anthropology according to Tolkien's mythology*, „*Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology*”, 15(2): 17-26, doi: 10.14589/ido.15.2.3.

⁶ Por. J. Chance (2004), *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*, Kentucky; W.J. Cynarski (2008), *Ku nowej mitologii Europy na przykładzie fantasy Tolkiena*, „*Dydaktyka Literatury*”, 28: 183-191; W.J. Cynarski (2015), *Anthropology according...*, dz. cyt.; D. Day (2019), *An Encyclopedia of Tolkien: The History and Mythology That Inspired Tolkien's World*, Canterbury Classics: 4-544.

⁷ W. Acevedo, C. Gutiérrez, M. Cheung (2010), *Brave History of Kung-Fu*, Nowtilus, Madrid: 211-232; M.F. Yip (2017), *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity: Aesthetics, Representation, Circulation*, Hong Kong.

Metodologia

Na powyższe pytania odpowie analiza 10 przypadków (*multiple case study*)⁸. Są to konkretne postacie osób, które zajmują się choreografią scen walki i są współtwórcami sukcesu znanych filmów.

Dobór celowy był tu ukierunkowany na obrazy filmowe jednocześnie względnie sławne i reprezentatywne. Są to osoby różnych specjalności, pochodzący z różnych kultur i narodowości – głównie z Ameryki Północnej (Kanada i Stany Zjednoczone) i Azji Wschodniej (Chiny i Japonia). Odpowiada to globalnej popularności filmów sztuk walki produkowanych głównie w tych właśnie krajach. Dodatkowo zastosowano także antropologię wizualną / *visual anthropology* (zdjęcia i analiza filmografii), co zostało opisane w bibliografii przedmiotowej oraz metodologicznej⁹. Autor obejrzał i przeanalizował kilkaset filmów tego gatunku (film sztuk walki). Do analizy wybrane zostały niektóre z nich. Istotny przy tym wydaje się fakt, że autor jest także długoletnim praktykiem w zakresie kilku odmian sztuk walki i wciąż czynnym trenerem.

Przyjmijmy następujące oznaczenia. Jeśli A jest postawą wobec tradycji sztuk walki, oznaczmy i wyróżnijmy, że

A1 – to jest tradycjonalista,

A2 – modernista.

Jeśli z kolei B jest preferencją dla scen walki,

B1 – to style klasyczne,

B2 – style zmodernizowane lub eklektyczne.

Szukamy teraz statystycznej korelacji pomiędzy A i B.

Wyniki

Kim jest choreograf scen walki? Ogólnie ujmując, jest to osoba, która powinna być kompetentna w zakresie repertuaru techniczno-taktycznego prezentowanych odmian *fighting arts*. Dbłość o szczegóły techniczne dotyczy

⁸ J. Skinner, A. Edwards, B. Corbett (2015), *Research methods for sport management*, London-New York: 116-133.

⁹ Por. S. Zygmunt (2003), *Bruce Lee i inni. Leksykon filmów wschodnich sztuk walki*, Warszawa; P. Sztompka (2004), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa; J. Wagner (2006), *Visible materials, visualized theory and images of social research*, „Visual Studies”, 21(1): 55-69; P. Coelho de Araujo, A.R. Fachardo Jaqueira (2008), *Do jogo das imagens as imagens do jogo. Nuances de interpretacao iconografica sobre a Capoeira*, Coimbra; M. Smith (2008), *Visual Culture Studies*, Los Angeles-London-Delhi-Singapore; W. Acevedo, C. Gutiérrez, M. Cheung (2010), *Brave History of Kung-Fu...*, dz. cyt.; S. Pink (2021), *Doing Visual Ethnography*, UK.

nie tylko poprawności ruchu ciała, wycucia dystansu, rytmu i czasu akcji (*timing*), odpowiedniej dynamiki w walce i realistycznej sekwencji zdarzeń. Ważna jest też broń i zbroja lub strój, oraz wiedza, na co pozwala to uzbrojenie. Praca choreografa rozciąga się tutaj od odtwarzania (według wiedzy historycznej lub znajomości uprawianych aktualnie *fighting arts*) po projektowanie elementów techniczno-taktycznych. To projektowanie broni i technik walki dotyczy zwłaszcza filmów *fantasy* i *science-fiction*, wymagając odpowiedniej wyobraźni i kreatywności.

Relacja choreografa z aktorem scen walki może przyjmować różne postaci. Czasem jest to relacja, jak między *sensei* lub *shihan* (mistrzem-nauczycielem) a jego uczniem. W sztukach walki jest to relacja wynikająca z tradycji konfucjańskiej lub specyficznej kultury społeczeństwa hierarchicznego, jak japońskie lub południowokoreańskie¹⁰. Przykładem jest współpraca sławnego aktora Toshiro Mifune z *shihanem* Yoshio Sugino, mistrzem najwyższej rangi z działającej od XV wieku szkoły sztuk walki *Tenshinshoden Katorishintoryu*. Od czasu kręcenia filmu „Siedmiu samurajów”, gdzie *shihan* Sugino układał sceny walki, Mifune był jego uczniem. Toshiro Mifune ufundował mu nawet tak zwane *dojo* – salę treningową dla uprawiania sztuk walki.

Yoshio Sugino (1904-1998) był posiadaczem stopnia 10 dan w staro-japońskim *kobudo*, oraz tytułów mistrza najwyższej rangi – *hanshi* i *meijin*¹¹. Układał on choreografię scen walki nie tylko dla „Siedmiu samurajów”, ale też do serialu o Musashim Miyamoto, najsławniejszym mistrzu samurajskiego miecza. Sugino dbał o zgodność techniczną obrazu klasycznych sztuk walki z autentyczną tradycją samurajów. On sam zresztą pochodził z rodziny samurajskiej. Przede wszystkim nauczał tradycyjnego *kenjutsu*¹². *Nota bene* autor tegoż opracowania także miał zaszczyt być jego uczniem. A sztuki walki, w szczególności historyczna szermierka, stanowią wartościowy arsenał środków kształcenia w sztuce aktorskiej¹³.

¹⁰ Por. M. Mrówka (2008), *Historyczne uwarunkowania kulturowe dalekowschodnich sztuk walk w kontekście metod zarządzania strategicznego w nowoczesnym przemyśle Japonii i Korei*, „*Ido Movement for Culture*”, 8: 45-55; W.J. Cynarski (2020), *Coach or sensei? His group relations in the context of tradition*, „*Physical Culture and Sport. Studies and Research*”, 88(1): 41-48, doi: 10.2478/pcssr-2020-0024.

¹¹ J.P. Maillet (1986), *Katori Shinto Ryu Maître Sugino. La voie du Samurái*, „*Karate. Sports de combats et arts martiaux*”, 129: 26-29; M. Tsukaza (1997), *The Last Swordsman: Yoshio Sugino*, „*Aikido Journal*”, 24: 1-4.

¹² Y. Sugino, K. Ito (2010), *Tenshin Shoden Katori Shinto Ryu Budō Kyohan*, Norderstedt.

¹³ W.J. Cynarski (2022), *The applicability of historical Japanese and Polish fencing to the development of acting competences*, „*Theatre, Dance and Performance Training*”, 13(3): 383-395; doi: 10.1080/19443927.2022.2041474.

Bruce Lee (1940-1973) był gwiazdą kina sztuk walki pierwszej wielkości, także twórcą i Grand Masterem stylu *Jeet Kune Do kung-fu*. Starał się reformować klasyczne chińskie *kung-fu* w kierunku skuteczności w realnej walce¹⁴. Był on nauczycielem sztuk walki, aktorem filmowym i współ-choreografem scen walki. Bruce Lee wprowadził do branży kina sztuk walki sławnego dziś Chucka Norrisa (Carlos Ray Norris). Było to w latach 70. XX wieku, gdy Norris był w USA najlepszym zawodnikiem sportowego *karate* w wadze średniej. Od czasu gry z Bruce'm Lee w „Drodze Smoka” rozpoczęła się kariera filmowa tegoż artysty sztuk walki, która trwa do dziś. Chuck Norris – gwiazda kina easternu i 10 dan *Chun Kukdo* (odmiana zmodernizowanego koreańskiego *tangsoodo*) – jest także filmowym producentem i sam ustawia sceny walki w swoich filmach. Jest on też ceniony w międzynarodowym środowisku sztuk walki.

Darrel Max Craig, urodzony w 1940 roku, jest Amerykaninem, nauczycielem sztuk walki. Osiągnął stopnie mistrzowskie: 7 dan *kendo* i *jujitsu*, 6 dan *karate* i *iaido*, 5 dan *kobudo*, 4 dan *judo*, *jodo* i *aikido*. Ten posiadacz łącznie 8 czarnych pasów rozpoczął od sportowego *karate* i *kendo*. Jako ekspert *jujitsu* i kilku innych sztuk walki¹⁵, zajmuje się również choreografią scen sztuk walki w filmach.

Jeff Wincott, urodzony w 1957 roku, to także ekspert kilku sztuk walki, jest również aktorem i choreografem scen walki. Był on w swej młodości mistrzem Kanady w walkach sportowego *karate*. Osiągnął czarne pasy w *karate* (5 dan), *taekwondo* (1 dan) i w filipińskiej sztuce walki *escrima*. W filmach, w których zagrał (lata 90. XX wieku), zademonstrował sprawne władanie filipińskimi pałkami, kopnięcia oraz szeroki repertuar innych jeszcze technik walki wręcz.

Kino *kung-fu* narodziło się w Hongkongu. Od wielu lat jego gwiazdą jest Jackie Chan¹⁶. Rozpoczął od ćwiczeń *kung-fu*, tańca, akrobatyki i pantomimy. O ile wcześniej demonstrował jako aktor klasyczne formy, dziś sam reżyseruje sceny walki. Ukazuje w nich szeroki wachlarz technik, wykraczający poza chińskie *wushu*.

¹⁴ Por. B. Lee (1963), *Chinese Gung Fu: The Philosophical Art of Self-Defence*, Santa Clarita; B. Lee (1975), *Tao of Jeet Kune Do*, Santa Clarita; P. Bowman (2013), *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy and Popular Culture*, New York; A.R. Rodriguez-Sanchez (2019), *The Inheritance of the Little Dragon: Contributions to the Concept of the Combat Duel in the Work of Bruce Lee*, „*Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology*”, 19(4): 22-35, doi: 10.14589/ido.19.4.4.

¹⁵ D.M. Craig (1995), *Japan's Ultimate Martial Art. Jujitsu Before 1882. The Classical Japanese Art of Self-Defence*, Boston-Rutland, Vermont-Tokyo.

¹⁶ S. Zygmunt (2003), *Bruce Lee i inni...*, dz. cyt.; W. Acevedo, C. Gutiérrez, M. Cheung (2010), *Brave History of Kung-Fu...*, dz. cyt.: 211-232; M.F. Yip (2017), *Martial Arts Cinema ...*, dz. cyt.

Nick Gillard to urodzony w 1959 roku w Brighton w Anglii kaskader i choreograf. W filmie George'a Lucasa „Gwiezdne wojny: część 1 – Mroczne widmo” – znajdujemy najlepsze w całej gwiazdnej sadze sceny walki. W rolę Dartha Maula, wcielił się brytyjski adept sztuk walki – Ray Park. Za choreografię scen walki odpowiadał Nick Gillard, który początkowo był kaskaderem i dublerem, a następnie – choreografem scen walki i koordynatorem kaskaderów.

Tony Wolf jest historykiem uzbrojenia i choreografem. Gdy Peter Jackson reżyserował kolejne filmy trylogii „Władcy Pierścieni”, Wolf, pochodzący z Nowej Zelandii był zatrudniony jako scenograf kulturowy stylów walki – „*Cultural Fighting Styles Designer*”.

Z kolei Janusz Sieniawski jest nauczycielem staropolskiej szermierki na szable. To on ustawiał choreografię scen walki do filmu P. Deląga, „Zrodzeni do szabli”. Rzecz dotyczy polskiej sztuki szermierki z użyciem bojowej szabli. Sieniawski był uczniem Wojciecha Zabłockiego w jego szkole szermierki w Warszawie.

Nowy *sequel* filmu „Kickboxer” został wyprodukowany przez Johna Stockwella. Larnell Stovall był w tym filmie choreografem scen walki. Stovall urodził się 22 października 1976 roku w Nowym Orleanie w USA. Był on wcześniej zawodnikiem turniejów *fighting arts*, występującym z powodzeniem w walkach i formach z tradycyjną bronią.

W tabeli 1 widzimy, że bez względu na stosunek do tradycyjnych sztuk walki (i ich znajomości), współtwórcy filmów sztuk walki akcentują raczej ich mieszanie, modyfikacje, projektowanie lub nowoczesne adaptacje (w 70% przypadków).

Tabela 1. Postawy i preferencje dla stylów klasycznych lub nowoczesnych

| Lp. | Imię i nazwisko | Postawa A1 | Postawa A2 | Preferencja B1 | Preferencja B2 |
|-----|-------------------|------------|------------|----------------|----------------|
| 1. | Yoshio Sugino | X | | X | |
| 2. | Bruce Lee | | X | | X |
| 3. | Chuck Norris | | X | | X |
| 4. | Darrel Max Craig | | X | | X |
| 5. | Jeff Wincott | | X | | X |
| 6. | Jakie Chan | X | | | X |
| 7. | Nick Gillard | | X | | X |
| 8. | Tony Wolf | X | | | X |
| 9. | Janusz Sieniawski | | X | | X |
| 10. | Larnell Stovall | | X | | X |

Źródło: Badanie własne.

Dyskusja

Opis gatunku filmowego *martial arts* bywa rozciągany od chińskich legend *wuxia* (których bohaterami są mistrzowie sztuk walki¹⁷) do herosów powieści Tolkienu o Śródziemiu i walczących zakonnikach Jedi w „Gwiezdnym wojnach”. Film sztuk walki czerpał, jako gatunek filmowy, z kilku źródeł. Rozwijał się na gruncie kina *kung-fu*, nawiązywał do westernu (uzyskując miano *easternu*) i dramatu samurajskiego. Ukształtowała się specyficzna, tematyczna filmoteka¹⁸, która w końcu XX wieku wydawała się stanowić już pewien zamknięty rozdział w historii kina.

„Film sztuk walki ewoluuje w kierunku humanizacji prezentowanych treści. W mniejszym stopniu ukazuje brutalność i krew, częściej sięga ku filozofii *budo*, konfucjanizmu lub taoizmu, przekazując przesłanie duchowe sztuk walki”¹⁹. Nie ma jednak zgodności, co do samego gatunku filmów sztuk walki. John Kreng²⁰ myli film sztuk walki z filmem sportowym, a Marilyn Mintz²¹ miesza ten gatunek (film sztuk walki / *martial arts film*) z filmami płaszcza i szpady (np. „Zorro”) i różnymi innymi. W obydwu przypadkach główny akcent pada na fenomen walki, jej widowiskowość, dynamizm, dramatyzm i rolę w uatrakcyjnianiu danego filmu. Jest to poniekąd zbieżne z estetycznym i ekspresyjnym wymiarem samych sztuk walki oraz teorią Deborah Klens-Bigman. Uważa ona sztuki walki za sztukę *performance*, co jest słuszne jedynie w niektórych przypadkach²². Natomiast niewątpliwie film sztuk walki, właśnie za sprawą efektownych scen walki, wszedł do zachodniej

¹⁷ J.C. Hamm (2006), *Paper Swordsmen. Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Honolulu; P. Chen (2016), *The development of Chinese martial arts fiction*, Cambridge.

¹⁸ W.J. Cynarski (2000), *Sztuki walki budo w kulturze Zachodu*, dz. cyt.: 147-150; S. Zygmunt (2003), *Bruce Lee i inni...*, dz. cyt.; P. Chen (2016), *The development of Chinese martial arts fiction*, dz. cyt.

¹⁹ W.J. Cynarski (2000), *Film gatunku sztuk walki 1969-1999*, dz. cyt.: 240-248; Por. W.J. Cynarski, B. Berdel (2003), *Ethics in the martial arts film*, „Acta Asiatica Varsoviensia”, 16: 7-18; W.J. Cynarski, K. Obodyński (2005), *Etos sztuk walki w filmie początku XXI wieku*, „Ido Movement for Culture”, 5: 107-117; Y. Guo (2019), *Canton Kung Fu: The Culture of Guandong Martial Arts*, „Sage Open”, 9(3): 1-11, doi: 10.1177/2158244019861459.

²⁰ J. Kreng (2008), *Fight choreography*, dz. cyt.: 23.

²¹ M.D. Mintz (1978), *The Martial Arts Film*, South Brunswick and New York.

²² Por. D. Klens-Bigman (2002), *Toward a theory of martial arts as performance art*. W: D.E. Jones [red.], *Combat, Ritual, and Performance. Anthropology of the Martial Arts*, Connecticut-London: 1-10; W.J. Cynarski (2015), *Ekspresyjny wymiar sztuk walki...*, dz. cyt.

i globalnej kultury masowej. Tu zasługi choreografów scen walki trudno jest przecenić²³.

W rywalizację aktywnie włączyły się wytwórnie filmowe z Hollywood. „Przejęcie Hongkongu przez ChRL, śmierć wybitnego reżysera Akiry Kurosawy (1910-1998) i uznanie dla dzieła Anga Lee (w latach 2000-2001) wskazują na rozpoczęcie nowej epoki kina sztuk walki”²⁴. Spadek światowej mody na tradycyjne sztuki walki spowodował, że stały się one jedynie ozdobnikiem filmów o innej tematyce. W dobie powszechnej komercjalizacji, treści etosowe pojawiają się częściej w filmach historycznych, niż w obrazach czasów dzisiejszych. Kolejnym krokiem jest kino *fantasy*, które – podobnie jak kino akcji – chętnie wprowadza dobrze dopracowane sceny walki. A jednocześnie w swych najlepszych filmach uwzględnia świat szlacheckich wartości. Jest tu etos, mistyka i dobre sceny walki²⁵. Oprócz wartościowych filmów, wnoszących pozytywne wzorce, istnieją oczywiście filmy dość prymitywne. Łączą one walkę z przemocą, brutalnością i zabijaniem, ze scenami seksu, z nieprzestrzeganiem norm moralnych i postawami socjopatycznymi. Taki film ma się tylko – w zamyśle jego twórców – dobrze sprzedać. W dobie skrajnej komercjalizacji wielu dziedzin życia, takie kino także zaistniało nie tylko w Chinach²⁶.

Kino *kung-fu* działało w Hongkongu od końca lat 50. XX wieku. Z kolei od roku 1979 opisywana jest „nowa fala” tego gatunku, która wiąże się z młodymi wówczas reżyserami, jak Tsui Hark, John Woo i inni. Wciąż jednak zasadniczo wśród choreografów scen walki dominowali mistrzowie (praktycy) sztuk walki. Zygmunt²⁷ wymienia 29 nazwisk choreografów z tego okresu (do lat 90. XX wieku). Chiński filmowiec z Hongkongu John Woo ustawiał sceny walki także dla hollywoodzkich filmów z Jean-Claude Van Damme’em – jeszcze w latach osiemdziesiątych. Innym znanym choreografem jest Jon Valera z USA – pierwotnie kaskader, później choreograf i koordynator kaskaderów. Środowisko filmowców i kaskaderów jest drugim, obok środowiska

²³ Por. M.J. Skidmore (1991), *Oriental contributions to Western popular culture: The martial arts*, „Journal of Popular Culture”, 25(1): 129-148; J. Kreng (2008), *Fight choreography*, dz. cyt.

²⁴ W.J. Cynarski, K. Obodyński (2005), *Etos sztuk walki w filmie ...*, dz. cyt.: 108.

²⁵ Tamże: 110-115; Por. W.J. Cynarski, K. Obodyński (2004), *Ethos of martial arts in the movie at the beginning of the 21st century*. W: J. Kosiewicz, K. Obodyński [red.], *Sports involvement in changing Europe*, Rzeszów: 136-152.

²⁶ Por. S. Kong (2007), *Genre Film, Media Corporations, and the Commercialisation of the Chinese Film Industry: The Case of „New Year Comedies”*, „Asian Studies Review”, 31(3): 227-242.

²⁷ S. Zygmunt (2003), *Bruce Lee i inni...*, dz. cyt.

ludzi sztuk walki, z którego wywodzą się osoby odpowiedzialne za odpowiedni poziom scen walki. Istotne są tu zarówno wymiary dramatyzmu (realizmu), estetyczny i ekspresyjny²⁸.

Zarówno Bruce Lee i Jean-Claude Van Damme bardzo dbali o dynamikę, estetykę i telegeniczność scen walki, w których sami występowali. Ale już u Chucka Norrisa ważniejsze jest, aby ich sceny walki nie były zbyt brutalne. Norris przedstawia najczęściej jakby bardziej zhumanizowany obraz walki – samoobronę względnie łagodną. Jest to np. jeden kopniak, uderzenie ręką, rzut lub przyduszenie napastnika.

Ekranizacja sagi Johna R. R. Tolkiena „Władca Pierścieni” w reżyserii Petera Jacksona, wprowadziła nową jakość do filmu gatunku *fantasy*. Są to zwłaszcza – dbałość o szczegóły stroju i uzbrojenia, oraz dopracowanie scen walki²⁹. W pewnym sensie wymagało to zaprojektowania technik walki występujących tu postaci – ludzi, krasnoludów, elfów, Uruk-hai i innych stworzeń. Tony Wolf był odpowiedzialny „za style walki Orków, Rohirrimów, Uruk-hai, Gondorian, Elfów, Goblinów i Easterlingów. Każda rasa lub kultura miała również swoje własne podstyle, oparte na różnych kombinacjach broni...”³⁰. Uwzględniał on także cechy poszczególnych postaci, wpływające na sposób walki. Przygotowanie aktorów do sekwencji walki trwało tygodniami. Efekt tej pracy docenili zarówno kinomani, jak też krytycy filmowi, miłośnicy gatunku *fantasy* i pasjonaci sztuk walki.

W filmach historycznych sceny walki powinny być zgodne z rzeczywistością opisywanych czasów. Specjaliści starają się nad tym czuwać. Choreografia scen walki filmów *fantasy* daje osobom za to odpowiedzialnym więcej swobody. Jedynie efekt ma być dynamiczny, dramatyczny, porywający, względnie zgodny z książkowym oryginałem. Czasem udaje się to nadspodziewanie dobrze – jak możemy przeczytać: „Archetypy starożytnych wojowników dobrze funkcjonują w literaturze *fantasy*. Dzieła polskiego pisarza Andrzeja Sapkowskiego (...) zostały ponownie zaadaptowane na ekran. Wiedźmin to serial wyprodukowany przez Netflix w USA w 2019 roku. Scenariusz serialu stworzyła Lauren S. Hissrich według Sapkowskiego. Reżyserami byli Alik Sacharow, Alex Garcia Lopez, Charlotte Brandstrom i Marc Jobst. Henry Cavill, grający tytułową rolę, dobrze radzi sobie w scenach batalistycznych. W pierwszym sezonie (8 odcinków) choreografię scen walki przygotował Vladimir Furdik. Walki na miecze są tu znacznie lepsze niż w poprzednich

²⁸ W.J. Cynarski (2015), *Ekspresyjny wymiar sztuk walki...*, dz. cyt.

²⁹ Por. T. Wolf (2003), *Action Design...*, dz. cyt.: 249-261.

³⁰ Tamże: 255.

produkcjach. Kolejnym ekspertem odpowiedzialnym za choreografię ma być Wolfgang Stegemann.³¹

Bardzo ważne wydaje się, aby sceny walki komponowali artyści sztuk walki – praktycy. W serialu o białej broni sceny pojedynków szermierczych demonstrują Wojciech Zabłocki i jego syn Michał. Wojciech Zabłocki był też jednym z konsultantów naukowych tego serialu. Co istotne, Wojciech Zabłocki (1930-2020) to *Grand Master* 10 stopnia w staropolskiej szermierce szablowej, bronioznawca, a wcześniej *super champion* w szabli sportowej. Można powiedzieć – wiedza, poparta umiejętnościami i bogatym doświadczeniem. Z drugiej jednak strony Waldemar Wilhelm (filmowiec ze Szkoły Filmowej w Łodzi), uczył się szermierki tylko na potrzeby pojedynków filmowych i teatralnych. Był on odpowiedzialny za pojedynki szermiercze w filmie „Potop”, gdzie w roli pułkownika Jerzego Michała Wołodyjowskiego („pierwsza szabla” Rzeczypospolitej) wystąpił z powodzeniem Tadeusz Łonicki. Waldemar Wilhelm przede wszystkim starał się zapewniać odpowiedni rytm danego pojedynku i dbał o bezpieczeństwo aktorów, uzyskując także dobry efekt. Rzeczą dotyczy polskiej szabli husarskiej i szermierki konnej w realiach XVII wieku³².

Można się zastanowić nad innymi jeszcze postaciami choreografii, jak dotyczy to na przykład pokazów na galach sztuk walki (np. podczas kongresów IMACSSS / *International Martial Arts and Combat Sports Scientific Society* w Rzeszowie). Wówczas osobami odpowiedzialnymi za dany pokaz są mistrzowie i kierownicy zespołów występujących. Najczęściej wykorzystywane jest przy tym tło muzyczne, tworzące odpowiedni klimat – nagrania muzyczne z danego kraju lub stylizowane. Właśnie rola muzyki w filmach sztuk walki i w scenach walki jest trudna do przecenienia. Oprócz tych odmian sztuk walki, które konstytutywnie związane są z muzyką i tańcem (jak brazylijska *capoeira*, ukraiński *hopak* bojowy lub indonezyjski *Pencak silat*)³³, dla wielu sztuk walki i ich kinowej ekspozycji muzyka jest istotnym

³¹ W. Błach, G. Korobeynikov, A. Vences de Brito, K. Warchoł, W.J. Cynarski (2021), *Brief review of scientific events and publications – in the sphere of human and cultural problems, and martial arts discourse 2020*, „Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology”, 21(1): 56-66, doi: 10.14589/ido.21.1.8.

³² M. Kuźmicki (2016), *Waldemar Wilhelm: Szable w dłoni*, „Magazyn Filmowy SFP”, 12, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,311,23623,1,1,Waldemar-Wilhelm-Szable-w-dlon.html (dostęp: 27.12.2020).

³³ P. Coelho de Araujo, A.R. Fachardo Jaqueira (2008), *Do jogo das imagenes...*, dz. cyt.; V. Pylat (2018), *Бойовий Хопак. Жобтяк*, Lviv; C. Sunardi (2019), *The fighting art of Pencak Silat and its music: From Southeast Asian Village to Global Movement*, „Asian Music”, 50(1): 126-129.

elementem artystycznego przedstawienia. Podobnie – w formach technicznych *karate* wykonywanych trójkami i w dowolnych układach pokazowych w *kickboxingu* (konkurencje sportowe).

Konkluzje

Choreografowie scen walki najczęściej modyfikują klasyczne wzorce techniczno-taktyczne na potrzeby filmowej dramaturgii. Jedynie w obrazach historycznych znajdujemy dbałość o zgodność w szczegółach. Dynamika walki nie może jednak stanowić zagrożenia dla życia i zdrowia aktorów. Konieczna jest tu swego rodzaju równowaga pomiędzy realizmem a bezpieczeństwem. Efekty specjalne i komputerowe kreowanie obrazu dają dzisiaj filmowcom znacznie większe możliwości, niż jeszcze dwadzieścia lat temu.

Filmowe sceny walki wychodzą dobrze, gdy zarówno choreograf jest kompetentny, jak i aktorzy wystarczająco sprawni. Relacja pomiędzy nimi powinna być podobna do tradycyjnej relacji między nauczycielem a uczniem (pokorne podporządkowanie), przy czym mądry nauczyciel pozwala zdolnemu uczniowi na pewien margines swobody. Najważniejsza jednak wydaje się być postawa szacunku – wobec filmowców, aktorów, a także widzów, która często jest bardzo krytyczna i wymagająca.

SZTUKA NA STADIONACH SPORTOWYCH. SOCJOLINGWISTYCZNA ANALIZA SŁOGANÓW „12. ZAWODNIKA” I OPRAW KIBICÓW PIŁKARSKICH

Stadion – oprócz swojej podstawowej roli polegającej na goszczeniu widowni sportowego – jest też przestrzenią komunikacji i interakcji pomiędzy kibicami danego zespołu a „drugą stroną” – piłkarzami, innymi widzami (w tym kibicami rywalizującej drużyny), obsługą stadionu, arbitrami, trenerami, działaczami sportowymi, komentatorami, dziennikarzami. W literaturze przedmiotu często podkreśla się znaczenie obecności publiczności – wsparcie z trybun jest istotne, gdyż pomaga zawodnikom w grze, nie ma sportu bez fanów¹. Brawa, aplauz, wyrazy uznania i poparcia, dopingowanie, skandowanie, przyśpiewki, zagrzewające do walki okrzyki przekładają się na pozytywne wyniki na boisku (z drugiej strony pojawiają się także gwizdy i buczenie jako wyraz niezadowolenia z wyniku meczu lub sposobu sędziowania). W tym kontekście kibice są nie tylko biernymi obserwatorami i odbiorcami wydarzeń sportowych, ale także aktorami w przestrzeni publicznej – czynnymi współtwórcami i aktywnymi uczestnikami społecznego życia sportowego². Nazywani metaforycznie „12. zawodnikiem”. Uwypukla

¹ J.E. Kowalska (2007), „Cały nasz chuligański trud wkładamy w nasz kochany klub”. W: Z. Dziubiński [red.], *Sport a agresja*, Warszawa: 240-247.

² T. Sahaj (2007), *Fani futbolowi. Historyczno-społeczne stadium zjawiska kibicowania*, Poznań.

się ich więź emocjonalną, duchową, braterstwo, solidarność. Zjawisko kibicowania jest fenomenem, który znacząco wykracza poza zwykłe zainteresowanie widzów rywalizacją sportową i tworzy specyficzną więź emocjonalną wokół abstrakcyjnej i transcendentnej idei klubu sportowego – kibice są „wspólnotą niewidzialnej religii”³. Ponadto, jak podkreślają socjologowie zajmujący się problematyką kultury fizycznej Krzysztof Jankowski i Michał Lenartowicz, kibice odgrywają olbrzymią rolę w kreowaniu wizerunku klubów sportowych⁴, przy czym zachowania patologiczno-dewiacyjne niszczą, rzecz jasna, pozytywny *image* klubu. Ustaliliśmy zatem, że fani sportowi są integralną częścią sportu, a ich działalność społeczna jest ważna. Biorąc pod uwagę estetykę i treść opraw kibicowskich część ich aktywności mieści się w szeroko rozumianym pojęciu sztuki: ich wytwory są artystycznym połączeniem obrazu, języka, dźwięku i pirotechniki. Powstały produkt, *nomen omen* „dzieło”, można określić mianem nowej gałęzi sztuki. Jak zauważa Jakub Mosz: „Formą, wokół której organizują się działania kibiców podczas meczu jest jego „oprawa”. Jest swoistą postacią spektaklu, przejawem sztuki widowiskowej, o zaplanowanym scenariuszu, realizowanym przy współudziale wszystkich kibiców. Scenariusz zawiera układy choreograficzne, efekty wizualne i akustyczne, prezentację poprzez znaki, symbole i pojęcia zebrane w formy plastyczne”⁵. Nawiasem mówiąc, należy zauważyć, że w dzisiejszych czasach istotna część relacji pomiędzy kibicami a odbiorcami ich przekazów przeniesiona została do przestrzeni wirtualnej – piłkarze oraz kluby sportowe posiadają konta na portalach społecznościowych (Facebook, Instagram, Twitter, itp.) i są one obserwowane przez miliony osób w sieci, które komentują zdarzenia sportowe, okołosportowe i pozasportowe. Portugalski napastnik Cristiano Ronaldo ma na przykład ponad 500 milionów „followersów” na Instagramie, a argentyński zawodnik Lionel Messi ponad 400 milionów, przy czym liczba ta wciąż sukcesywnie wzrasta. Istnieją także profile piłkarzy czy drużyn stworzone i prowadzone przez samych kibiców, a także „starsze” formy komunikacji w cybersprzestrzeni takie jak fanpage, blogi, fora internetowe, grupy dyskusyjne, chaty na komunikatorach⁶.

³ D. Antonowicz, Ł. Wrzesiński (2009), *Kibice jako wspólnota niewidzialnej religii*, „Studia Socjologiczne”, 1: 115.

⁴ M. Lenartowicz, K.W. Jankowski (2007), *Źródła antagonizmów między kibicami piłki nożnej*. W: Z. Dziubiński [red.], *Sport a agresja*, Warszawa: 200.

⁵ J. Mosz (2008), *Treści społeczne „opraw” meczów piłkarskich*. W: Z. Dziubiński [red.], *Humanistyczne aspekty sportu i turystyki*, Warszawa: 82.

⁶ W przestrzeni wirtualnej pojawia się też dodatkowo obszerny materiał do analiz w postaci memów (współczesnych wizualnych „fraszek”), zestawień emotikonów, karykatur, które też można interpretować jako pewien rodzaj współczesnej sztuki.

Znajdujące się tam treści to niewątpliwie olbrzymi obszar badawczy, szczególnie, że przekaz jest zwielokrotniony i wielostronny – jeden post potrafi być komentowany przez miliony osób. W niniejszym opracowaniu uwagę skupimy na analizie treści ujawniających się „fizycznie” – na samych stadionach piłkarskich. Chodzi tu o banery ze sloganami, transparenty (transy), oprawy kibicowskie, sektorówki, kartoniady, szanty, przyśpiewki, hymny, okrzyki. Wszystkie te formy można uznać za przejaw współczesnej sztuki na stadionie. Stadion jest dzięki temu „barwny”, „kolorowy” (oczywiście także za sprawą reklam, które stanowią w dobie dzisiejszej komercjalizacji warunek *sine qua non* funkcjonowania dzisiejszego widowiska sportowego), ma atmosferę, nadany koloryt, tętni życiem.

Materiał do analizy jest atrakcyjny z perspektywy socjolingwistycznej. Socjolingwistyka jest działem językoznawstwa zajmującym się badaniem związków i interakcji używanego języka ze wszystkimi aspektami życia społecznego (takimi jak normy kulturowe, przynależność klasowa, pozycje społeczne, oczekiwania i kontekst społeczny)⁷. Przedmiotem zainteresowania socjolingwistów są odmiany językowe (ang. *varieties*) i różnice w języku występujące w komunikacji poszczególnych grup społecznych różniących się pochodzeniem etnicznym, religią, statusem społecznym, wykonywanym zawodem, identyfikacją genderowo-płciową, poziomem wykształcenia, wiekiem lub innymi cechami, do których także można zaliczyć posiadanie konkretnej pasji czy hobby. W tym ujęciu kibice sportowi są pewnego rodzaju grupą społeczną czy subkulturą, połączoną wspólnym zainteresowaniem i wykształcającą socjolekt⁸, czy inaczej „dialekt środowiskowy”, czyli pewną odmianę językową właściwą dla danej klasy lub grupy społecznej, zawodowej lub subkultury. Język kibiców sportowych uważa się za pewien podtyp języka sportu⁹. Ten jest obszerną i zróżnicowaną wewnątrznie kategorią, a każda odmiana języka sportowego ma pewne cechy charakterystyczne szeroko

⁷ J.K. Chambers (2009), *Sociolinguistic Theory: Linguistic variation and its social significance*, Malden; M. Meyerhoff (2011), *Introducing sociolinguistics*, Hoboken.

⁸ Socjolekty, w przeciwieństwie do dialektów, mają podłoże nie geograficzne, miejscowe czy regionalne, lecz środowiskowe lub socjalne. Czasami synonimicznie używa się pojęć takich jak „gwara środowiskowa”, „język środowiskowy” czy „dialekt socjalny”, „żargon zawodowy” (*de facto* „profesjolekt”), „slang”. Nie wypracowano jednolitej terminologii określającej socjalne warianty języka, toteż różni badacze posługują się różnym aparatem nazewniczym.

⁹ J. Murrmann (2021), *Interakcje społeczne w kulturze fizycznej z perspektywy lingwistycznej*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa: 178-192.

opisane w literaturze przedmiotu¹⁰. Na wielość wymiarów analizy i konieczność uwzględnienia różnych socjolektów sportowych zwrócił uwagę wybitny znawca tematyki Adrian Beard¹¹. W rozważaniach nad językiem sportu należy wziąć pod uwagę, po pierwsze, liczne dyscypliny (których zresztą wciąż przybywa), i z których każda wykształciła własną specjalistyczną terminologię. Dla przykładu: John Meurders¹² analizował specyfikę języka kolarstwa, John Bromhead¹³ skupił się na języku golfa, Patrycja Sedlaczek¹⁴ opisała historię, kulturowy kontekst oraz terminologię specjalistyczną języka windsurfingu, a Patrick Rutishauser¹⁵ pokazał, jak z perspektywy diachronicznej, zmienił się język koszykówki. Po drugie, język sportu występuje współcześnie w ogromnej liczbie odmian narodowych. Mnogość narodowych odmian języka gimnastyki scharakteryzowała m.in. Ewa Polak¹⁶ wskazując na potrzebę standaryzacji umożliwiającej efektywniejszą komunikację międzynarodową, a niezliczenie wielu autorów poświęciło uwagę narodowym odmianom języka piłki nożnej, która jest chyba globalnie najpopularniejszą dyscypliną sportową¹⁷. Trzecią płaszczyzną zróżnicowania, nakładającą się zarówno

¹⁰ C. Giovanardi (2006), *Il linguaggio sportivo*. W: P. Trifone [red.], *Lingua e identità*, Roma: 241-268.

¹¹ A. Beard (1998), *The Language of Sport*, London/New York.

¹² J. Meurders (1985), *Alles Renner. Zum Vokabular des Radsports in der medialen und literarischen Reportsprache*. W: H. Ester, G. van Gemert [red.], *Annäherungen: Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaften im zwanzigsten Jahrhundert*, Amsterdam: 227-246.

¹³ J. Bromhead (2009), *The language of golf*, „Studies in Physical Culture and Tourism. Special Issue: Sports Language and Linguistics”, XVI(1): 105-114.

¹⁴ P. Sedlaczek (2009), *History cultural context and terminology of windsurfing*, „Studies in Physical Culture and Tourism. Special Issue: Sports Language and Linguistics”, XVI(1): 115-123.

¹⁵ P. Rutishauser (2014), *Sportsprache im Wandel der Zeit – Entwicklungstendenzen am Beispiel der Zeitschrift „Basketball“*, Hamburg.

¹⁶ E. Polak (2009), *The use of international terminology in the context of diverse gymnastic sports*, „Studies in Physical Culture and Tourism. Special Issue: Sports Language and Linguistics”, XVI(1): 97-104.

¹⁷ Można tu wymienić wielu badaczy: M. Lewandowski (2008), *The language of soccer – a sociolect or a register*, „Język, Komunikacja, Informacja”, 3: 21-32; W. Schweickard (1987), *Die «cronaca calcistica». Zur Sprache der Fußballberichterstattung in italienischen Sporttageszeitungen*, Tübingen; J. Taborek (2012), *Language of sports. Some remarks on the language of football*. W: H. Lankiewicz, E. Wąsikiewicz-Firlej [red.], *Informed teaching – premises of modern foreign language pedagogy*, Piła: 239-255; H. Dankert (1969), *Sportsprache und Kommunikation – Untersuchungen zur Struktur der Fußballsprache und zum Stil der Sportberichterstattung*, Tübingen; G. Devoto (1939), *Le lingue speciali: le cronache del calcio*, „Lingua nostra”, I: 17-21.

na języki poszczególnych dyscyplin jak i na narodowe odmiany języka, jest kontekst społeczny, w którym dochodzi do interakcji oraz powstaje kanał poprzez który przebiega komunikacja, a także odpowiadające im rejestry językowe różnych grup społecznych tworzących środowisko sportowe. Za członków środowiska sportowego i w konsekwencji twórców leksyki socjolektalnej należy uznać, za Janem Ożdżyńskim¹⁸: teoretyków i praktyków zawodowo związanych z kulturą fizyczną (naukowców, trenerów, szkoleniowców, instruktorów, nauczycieli itd.), sportowców zawodowych i rekreacyjnych, konsumentów sportu masowego (kibiców, widzów telewizyjnych, słuchaczy radiowych programów sportowych, czytelników gazet i pism sportowych) oraz dziennikarzy sportowych (uwzględniając ich różne specjalizacje). W różnych sytuacjach komunikacyjnych (czy szerzej: interakcjach społecznych) dochodzi do modyfikacji wypowiedzi środowiskowych, a czynnikami indukującymi i kształtującymi te zmiany są przede wszystkim językowy lub pozajęzykowy rodzaj kodu, pośredni (także masowy) lub bezpośredni typ kontaktu, możliwość i regularność reakcji zwrotnej w zależności od tego, czy chodzi o kontakt dwustronny czy jednostronny, dialog czy monolog. Ponadto warto dodać, że z biegiem lat zmieniają się realia: powstają czy popularyzują się m.in. nowe dyscypliny, nowe środki przekazu, nowe formy komunikacji interpersonalnej.

Język kibiców sportowych nie jest jednolity, gdyż także środowisko kibicowskie podlega ciągłym przeobrażeniom i nie jest homogeniczną grupą. Badaniem kibiców jako grupy, społeczności, wspólnoty, zrzeszenia, subkultury¹⁹ czy nowoplemienia²⁰ zajmowało się wielu badaczy społecznych

¹⁸ J. Ożdżyński (1970), *Polskie współczesne słownictwo sportowe*, Wrocław: 16.

¹⁹ Mieczysław Kolejwa zajmował się badaniem subkultur kibiców piłkarskich w kontekście i podkreślał ich przywiązanie do symboli mające na celu podkreślenie ich odrębności i tożsamości, a także zwrócenie uwagi na ich obecność i działalność. Poszczególne grupy szalikowców przyjmują specyficzne zasady postępowania, symbolikę, sposób ubioru i zachowania. Są zorganizowani, hałaśliwi i demonstrują swój emocjonalny stosunek do klubu, któremu kibicują. Do tego celu używają różnych symboli ulubionego klubu sportowego, z których najbardziej widocznym stał się kolorowy, często fantazyjny szalik, z umieszczoną na nim nazwą i herbem klubu. Por. M. Kolejwa (2011), *Miłość i nienawiść szalikowców*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, Warszawa: 223-231.

²⁰ P. Rymarczyk (2007), *Pseudokibice jako "nowoplemię"*. *Agresywne zachowania publiczności sportowych w świetle teorii socjologicznej*. W: Z. Dziubiński [red.], *Sport a agresja*, Warszawa: 189-195.

i analizy w tym zakresie potrafią być bardzo szeroko zakrojone²¹. Niestety, ciągle aktualnym problemem społecznym na tym polu są zachowania dewiacyjne i patologiczne kibiców, ich akty agresji (fizycznej i werbalnej), przemoc, prowokacje, łamanie przyjętych zasad, przestępczość, zamieszki na stadionach, „święte wojny”, „kosy”, „ustawki”, „grillowanie”, rozruchy, chuligaństwo jako styl życia. Patrząc przez ten pryzmat, o kibicach piłkarskich często mówi się w kontekście negatywnym²². Chodzi oczywiście tylko o pewną – tak naprawdę niewielką – część fanów, ale ich obecność i działalność jest na tyle „barwna”, że często dominują oni stadiony sportowe i kumulują większość uwagi, tym bardziej, że efekt jest zwiększony poprzez sensacyjne dziennikarskie opisy ich zachowań. Uwaga ta nie jest wyrzutem czy zarzutem – ma tylko na celu naświetlenie dysproporcji cechujących to zjawisko społeczne. Szalikowcy, kibole, hoolsi (ang. *hooligans*), fanatycy, pseudokibice, animalisi (ang. *animals*), zadymiarze, ultrasi (ang. *ultras*) są tylko częścią środowiska kibiców piłkarskich, ale ta właśnie podgrupa jest najbardziej widoczna społecznie, przyciąga najwięcej uwagi (innych widzów, służb bezpieczeństwa, policji i służb porządkowych, mediów relacjonujących przebieg imprez sportowych). W tym kontekście należałoby zwrócić właśnie uwagę na „współodpowiedzialność” mediów – w ramach pogoni za sensacją sprawozdawcy kreują „bohaterów” wśród chuliganów, dowartościowując *nolens volens* jednostki o ekstremalnych patologicznych zachowaniach. Pewnego rodzaju paradoksem jest jednak to, że to w ich szeregach powstaje nierzadko najbardziej pomysłowa choreografia stadionowa.

Badania lokalnych języków kibiców prowadziło wielu badaczy. Ważnym opracowaniem w tym zakresie jest monografia *I poeti della curva. Un'analisi*

²¹ Nie sposób przytoczyć tu wszystkich opracowań dotyczących kibiców i nie byłoby to także uzasadnione, ale warto zaznaczyć, że dobrego omówienia istniejących w tym zakresie badań, starszych i najnowszych, dokonała na przykład Beata Foszyńska. Por. B. Foszyńska (2021), *Solidarność kibiców a chuligaństwo stadionowe*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa: 206-224.

²² W Polsce jednym z czołowych specjalistów zajmujących się badaniami fenomenu kibicowania z perspektywy socjologicznej, historycznej i filozoficznej jest Tomasz Sahaj. Por. T. Sahaj (2009), *Upowszechnianie się wzorców związanych z (pseudo) kibicowaniem futbolowym*. W: Z. Dziubiński, K. Jankowski [red.], *Kultura fizyczna w społeczeństwie nowoczesnym*, Warszawa: 202-211; T. Sahaj [red.] (2011), *Od fana do chuligana. Kibicowanie w sporcie współczesnym*, Poznań; T. Sahaj (2012), *Aktywność stadionowa kibicowskich grup „ultras” jako przejaw specyficznej komunikacji społecznej*, „Kultura i Społeczeństwo”, 3: 29-30; T. Sahaj (2021), *Kibice polscy jako aktorzy interakcji społecznych i gier politycznych*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa: 206-224.

sociolinguistica degli striscioni allo stadio (Poeci zakrętu. Analiza socjolingwistyczna banerów stadionowych) powstała w wyniku wspólnych badań grupy trzech włoskich językoznawców Nicoli Guerra, Valentiny Imperi oraz Claudi Vardanega. Badacze przeanalizowali 114 banerów eksponowanych na stadionie w 6 sezonach od 2004/2005 (kiedy Fiorentina wróciła do Serie A) do 2009/2010²³. Kierownik badań Nicola Guerra prowadził także dodatkowo badania nad wykorzystywaniem dialektu przez kibiców *viola* („fioletowych”, od koloru koszulek zespołu). Okazuje się, że młode pokolenie ultrasów chętnie i celowo wykorzystuje zanikający w ogólnym społeczeństwie dialekt florentyński, by podkreślić swoją odrębność, afiliację, tożsamość grupową, pochodzenie, lokalny patriotyzm, miłość do „małej ojczyzny”, solidarność²⁴. Na polskim gruncie język miłośników piłki nożnej badał między innymi Dariusz Faron. W monografii *My chcemy gola! Język środowiska piłkarskiego i miłośników piłki nożnej* zauważa, że „żargon” ten jest dynamiczny i posiada znaczny potencjał innowacyjny²⁵. Badaniem funkcji flag klubowych i towarzyszących im sloganów jako językowych środków perswazji i komunikacji wizualnej zajmował się Łukasz Bieszke. Przeanalizował on z perspektywy językoznawczej hasła słowne i ikoniczne na flagach gdyńskiego klubu piłkarskiego Arka²⁶. Wyodrębnił perswazyjne środki leksykalno-stylistyczne i gramatyczne wykorzystywane przez kibiców najbardziej rozpoznawalnych polskich klubów piłki nożnej²⁷.

W badaniach socjolingwistycznych uwzględniać można wiele wymiarów analizy. Podstawowymi zmiennymi są czas i miejsce komunikacji, charakterystyka demograficzno-społeczna uczestników interakcji, funkcje i cele przekazu, kanał komunikacyjny i wynikający z tego typ języka: wariant pisany i mówiony.

Jeżeli chodzi o aspekt czasowy to w kontekście niniejszej analizy najbardziej przydatne jest ujęcie synchroniczne „tu i teraz”, ale należy zauważyć, że czasami oprawy powtarzają się lub korespondują ze sobą – jedne

²³ N. Guerra, V. Imperi, C. Vardanega (2010), *I poeti della curva. Un'analisi sociolinguistica degli striscioni allo stadio*, Roma.

²⁴ N. Guerra (2013), *Il vocabolario degli ultras viola. Un revival del vernacolo fiorentino? Aspetti linguistici, semiotici e semantici della tifoseria calcistica fiorentina*. „L'Italia Dialettale”: 71-83.

²⁵ D. Faron (2018), *My chcemy gola! Język środowiska piłkarskiego i miłośników piłki nożnej*, Kraków.

²⁶ Ł. Bieszke (2012), „Dumni po zwycięstwie, wierni po porażce” – czyli o komunikacji na stadionach za pomocą flag (na przykładzie flag gdyńskiej „Arki”), Gdańsk.

²⁷ Ł. Bieszke (2018), „Jesteśmy elitą – nie tłumem, w sercu nosimy dumę...” czyli o środkach perswazyjnych na flagach kibiców klubów piłkarskiej ekstraklasy, Gdańsk.

są odpowiedzią na inne, bądź też zauważyć można pewne powracające tendencje historyczne i cykliczność. Charakterystyczne jest niekiedy formułowanie pytań, które czasem mają zaprosić do odpowiedzi lub dialogu, a czasem mają charakter retoryczny.

Miejscem zaistnienia przekazu jest stadion sportowy. Te wielkie obiekty goszczące imprezy sportowe znajdują się praktycznie na całym świecie i przybywają na nie zarówno kibice lokalni (mecz „u siebie”) jak i „goście” – turyści sportowi (mecz „na wyjeździe”). Istnieje także wiele rodzajów meczów i systemów rozgrywek – pucharowe, ligowe krajowe i międzynarodowe, mistrzostwa krajowe, kontynentalne i światowe. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt wielojęzyczności występującej w przypadku niektórych banerów. Slogany przygotowywane są nie tylko w języku rodzimym kibiców, lecz także w innych językach. Jeśli skierowane są do jak najszerzej publiczności i mają dotrzeć do międzynarodowych mediów i kibiców na całym świecie, to powstają w dzisiejszej *lingua franca*, czyli po angielsku. Jeżeli przesłanie jest adresowane do konkretnego piłkarza, to baner może powstać w języku ojczystym danego sportowca (we współczesnym sporcie w klubach sportowych gra zazwyczaj po kilku zawodników zagranicznych; także szkoleniowiec może być obcokrajowcem). Niekiedy kibice przygotowują także transparenty specjalnie dla „gości” i kibiców na wyjeździe – wtedy w ich konkretnym języku. W przypadku mistrzostw międzynarodowych lub finałów Ligi Mistrzów mecze mogą być rozgrywane w miejscu „neutralnym”, gdzie mówi się w jeszcze innym języku niż tymi, którymi posługują się piłkarze obu drużyn.

Ciekawą obserwacją na temat wariantu używanego języka jest ukazanie pewnej hybrydy języka pisanego i mówionego. O ile hymny, piosenki, szanty, skandowanie i przyśpiewki to wypowiedzi typowo ustne, to hasła na banerach są interesującym przykładem treści pisanych, noszących cechy języka mówionego, czy inaczej „przypominających język mówiony” – w socjolingwistyce mówi się często o wariancie mieszanym: „pisano-mówionym”/ „mówiono-pisanym” lub o „języku zapisanym”. Granice pomiędzy oralnością, a piśmiennością są zatarte.

Niniejsza analiza ma charakter typowo jakościowy, a nie ilościowy. Celem jest ukazanie charakterystycznych i powtarzalnych zabiegów literackich, środków stylistycznych, figur retorycznych oraz strategii językowych, takich jak zabiegi słowotwórcze i odmienności na płaszczyźnie leksykalnej (na poziomie słownictwa) lub syntaktycznej (przełamywanie reguł językowych, celowe pogwałcenie zasad gramatycznych), wykorzystywanych w przekazie kibicowskim. Kibicowski język jest kreatywny, agresywny, humorystyczny, dwuznaczny, cyniczny. Cechuje go pomysłowość, zagadkowość

i efektywność. Slogany na transparentach są często celowo szokujące, uderzające, prowokujące, kontrowersyjne, „mocne”, zaskakujące, ostentacyjne, intrygujące (epitety zebrane na podstawie opisów opraw w prasie). Banery mają różną wielkość, zróżnicowane tło, do dyspozycji jest także wybór czcionki, stylizacja liternictwa oraz umieszczenie symboli. Choreografię dopełnia obraz, dźwięk i pirotechnika. Wielowymiarowa, wielkoformatowa, okazała grafika na poziomie tekstualnym oraz geoprzestrzennym ma na celu wywołać efekt „wow”. Transparenty mają różne funkcje w zależności od adresata przekazu. Motywacją kibiców może być akcentowanie dychotomii „swoi”/ „my” – „obcy”/ „oni”, osłabienie morale przeciwnika, ośmieszanie, obrażanie, upokarzanie kibiców drużyny konkurującej, „wbicie szpilki rywalowi”, uwypuklenie waleczności i potęgi własnej drużyny, (przedwczesne) głoszenie zwycięstwa (swoiste „zaczarowanie” rzeczywistości), prezentacja wartości i postaw tożsamościowych, lub maksymalne przyciągnięcie uwagi publiczności i mediów. Typowym komunikatem jest podkreślenie klubowej przynależności do wspólnoty: „Nasza ojczyzna, Nasze Miasto, Nasz Klub” (Legia Warszawa), „Ten klub, te barwy, to dla nas całe życie” (GKS Katowice), „Przy narodzinach nadano nam te barwy i zostaniemy z nimi aż do śmierci: (Ruch Chorzów), „*Das Herz schlägt rot*”/ „Serce bije czerwono” (Bayern Monachium), „*United we stand*”/ „Stoimy zjednoczeni” (Manchester United). W komunikacji pomiędzy kibicami a drużyną piłkarską najczęściej są to hasła rozgrzewające do walki, przekazanie życzeń okazjonalnych, podziękowań, wyrazów wdzięczności, krytyki lub rozczarowania. Slogany mogą być także formą komunikacji z trenerami, szkoleniowcami, właścicielami lub władzami klubu, działaczami sportowymi bądź sędziami. Na stadionach widniały też niejednokrotnie przekazy ogólnospołeczne wyrażające chęć zwrócenia uwagi na pewien problem społeczny lub oddanie hołdu. Istotnym aspektem języka kibiców jest kwestia celowego nieprzestrzegania poprawności politycznej oraz kodeksu stadionowego. Oficjalnie, zgodnie z przepisami na stadionie w trakcie meczów nie mogą być prezentowane hasła, które nie mają związku z wydarzeniem sportowym. Generalnie karalne są wszelkie przejawy antysemityzmu, nacjonalizmu, rasizmu, faszystów. Typowe kary to grzywna (nota bene składają się na nią często sami kibice, świadomi wykroczenia, choć oficjalnie karany i zobowiązany do zapłaty jest klub), zakaz wyjazdów zorganizowanych grup kibiców na mecze piłkarskie, zamknięcie stadionu, bądź części trybun. Warty odnotowania jest także fakt, iż czasami kibice „bawią” się i „igrają” z zasadami, stosując zawołane odniesienia. I tak, niektóre oprawy mają zwodniczą naturę. Mogą zostać wykorzystywane jako element gry, forma ukrycia zakazanych treści. Wprowadzenie na stadiony obserwatorów zmusiło do szukania nowych rozwiązań i kamuflowania

pewnych przekazów. Tak zaczyna się zabawa z wykorzystaniem zewnętrznej (*explicite*; to, co wyrażone wprost, jasno, otwarcie, wyraźnie, jawnie) i wewnętrznej (*implicite*; to, co wynika pozostaje ukryte, niejasne, dopowiedziane, do domyślenia się) warstwy komunikatu. Do dyspozycji kibice mają także rozbudowaną i dającą wiele możliwości symbolikę, a także skróty. W „KKK” oficjalnie rozwijanym jako „Kibice Korony Kielce” doszukać się można odniesienia do „Ku-Klux-Klanu”.

W języku kibiców często wykorzystywane są metafory (przenośnie), porównania (parabole), personifikacje (uosobienia), neologizmy, idiomatyka, eufemizmy, polisemiczność, dekompozycja wyrazów, metonimia (zamienienia), dźwiękonaśladownictwo (onomatopeje). Kibice podpisują się sami jako „12. zawodnik”/ „*Dodicesimo*” (AC Firenze), „żyleta” (Legia Warszawa), „fioletowi”/ „*ultras viola*” (AC Firenze), nawiązując do barw klubowych. Zawodników nazywa się w przenośni różnymi zwierzętami lub postaciami fantastycznymi i bajkowymi: „*Zebbras*”/ „zebry” (MSV Duisburg, AC Juventus), nawiązując do wzoru koszulek, „*graue Maus*”/ „szara mysz” (VLF Bochum), „*Löwen*”/ „lions”/ „*leoni*”/ „lwy” (Brescia Calcio, Rangers FC, Chelsea FC, Sporting Lisbon, 1860 München), „*red devil*”/ „czerwone diabły” (Manchester United) czy „smok” (Wisła Kraków) odwołując się do symbolu, herbu lub flagi klubu. Ciekawym zabiegiem jest wykorzystanie paronomazji, polegającej na zestawieniu podobnie brzmiących słów (często homofonów i homonimów) w celu osiągnięcia efektu stylistycznego – wizualnego i akustycznego:

– „*Prima l’epo*/ Najpierw erytropoetyna, czyli środek dopingujący

Poi lapo / Potem Lapo

Ora l’ape” / Teraz pszczoła (AC Fiorentina –AC Juventus, 17.10.2009), w nawiązaniu do skandalu o doping, afery narkotykowej związanej z postacią przedsiębiorcy i działacza sportowego Lapo Elkanna i oskarżenia o użycie substancji nielegalnej przez zawodnika Fabio Cannavaro usprawiedliwiającego się przyjęciem zastrzyku po ugryzieniu przez pszczołę).

Odnosząc się też do tego ostatniego omawianego przykładu warto zwrócić uwagę na fakt, iż analiza sloganów kibicowskich znacznie wykracza poza badania *stricte* językowe. Nie wystarczy tylko znajomość języka, lecz potrzebna jest – często obszerna – wiedza pozajęzykowa. Zrozumienie sloganu wymaga pozajęzykowych interpretacji. Oprawy są realizacją pomysłów przenoszonych z codzienności, świata mediów i świata pozasportowego. Przy ich tworzeniu uwzględnia się symbole oraz treści obecne w danej kulturze i w rzeczywistości pozastadionowej.

Częstym zabiegiem wykorzystywanym przez kibiców przy tworzeniu haseł jest parafrazowanie, językowe „przeróbki”, czerpanie ze znanych przysłów (czasem zniekształconych lub przekształconych) lub odwoływanie się

do literatury pięknej, z wykorzystaniem mniej lub bardziej dosłownych cytatów, niekiedy celowo zmodyfikowanych:

– „Ludzie ludziom zgotowali ten los” (Legia Warszawa – Lechia Gdańsk, 04.08.2018);

– „Warszawskie dzieci pójdziemy w bój, za każdy kamień twój, stolico damy krew. Warszawiacy” (Legia Warszawa – Górnik Zabrze, 30.07.2021), z symbolem powstańczej Kotwicy, czyli znakiem Polski Walczącej;

– „Nie taka Jaga straszna, jak ją malują” (Górnik Zabrze – Jagiellonia Białystok, 03.03.2013);

– „*Peloto o plomo!*”/ „Piłka albo ołów” (Lech Poznań – Legia Warszawa, 04.07.2020), uzupełniająca sektorówkę z olbrzymią podobizną Pablo Escobara, jednego z najsłynniejszych baronów narkotykowych, znanego ze słów „*plata o plomo!*”/ „pieniądze albo ołów”, gdy chciał zastraszyć tych, którzy stawali na jego drodze;

– „*Lasciate ogni speranza voi che entrate!*”/ „Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzicie” (AC Fiorentina – AC Juventus, wielokrotnie wykorzystywane, np. 02.03.2022), wykorzystując znany cytat z „Boskiej Komedii” autorstwa Dante Alighieri i uzupełniając to olbrzymią grafiką z podobizną Dantego.

Inny zabieg to hasła z wykorzystaniem rymu, melodii języka lub kilkuwersowe wierszyki:

– „*Die Nummer Eins am Rhein kriegt niemand klein!*”/ „Najlepsza drużyna nad Renem nie da się nikomu” (FC Köln – FC Borussia Mönchengladbach, 16.02.2016), w ramach sprzeciwu ograniczenia dostępu do trybun kibicowskich podczas derbów Kolonii;

– „Gdy inni zajęci są snami, my jedziemy z oprawami” (Górnik Zabrze – Jagiellonia Białystok, 08.08.2014);

– „Niebieskie żniwa, na więcej opraw zabrakło paliwa” (Górnik Zabrze – Ruch Chorzów, 28.04.2013);

– „Idąc co dzień do roboty, patrzę śmierci prosto w oczy” (Górnik Zabrze – Widzew Łódź, 03.12.2013); kibice oddali w ten sposób hołd górnikom z okazji Barbórki upamiętniając korzenie klubu;

– „Czy już Donald zapomniałeś jak na Lechii wojowałeś?” (Warszawa Legia – Korona Kielce, 06.05.2011); kibice protestowali pod stadionem domagając się otwarcia trybun;

– „Heroiczny bój, odwaga, niezłomna postawa, to historia tego miasta, walcząca Warszawa” (Legia Warszawa – Podbeskidzie Bielsko Biała, 03.08.2013), na tle barw narodowych.

W przekazie kibiców obecne są nawiązania do faktów historycznych (na przykład, każdorazowo w okolicach sierpnia, w rocznice Powstania

Warszawskiego) i politycznych. Można odczytać też aluzje do wydarzeń okołosportowych, przede wszystkim aktualnych afer:

– „*During the Warsaw Uprising Germans killed 160 000 People. Thousands of them were children*”/„Podczas Powstania Warszawskiego Niemcy zabili 160 000 ludzi, tysiące z nich były dziećmi” (Legia Warszawa – FK Astana, 08.2017), z biało-czerwoną kartoniadą, na której widniała data „1944”, czyli rok wybuchu powstania, oraz olbrzymie płótno przedstawiające niemieckiego żołnierza przystawiającego pistolet do skroni małego chłopca w polskim mundurze. Akcją tę rozpatruje się w kategoriach uczczenia pamięci powstańców warszawskich, oddania hołdu licznym poległym, i przypomnienia zbrodni nazistowskich przez patriotycznych kibiców o prawicowych poglądach. Oprawa odbiła się szerokim echem w mediach z całego świata, a klub został ukarany grzywną w wysokości 35 000 euro przez Europejską Federację Piłkarską UEFA.

– skandowanie wulgarnych przyśpiewek pod adresem Putina i Rosji (Legia Warszawa – Lech Poznań, 09.04.2022), z banerem z podobizną prezydenta Rosji Władimira Putina powieszono na szubienicy ubranego w koszulkę Spartaka Moskwa. Warszawscy kibice zadrwili przy tej okazji z kibiców Lecha. Fani Kolejorza i moskiewskiej drużyny przed wojną byli w dobrych relacjach. Jednak po rosyjskiej inwazji na Ukrainę kibice Lecha stanęli po stronie Ukraińców i pomagają w różnych akcjach na rzecz uchodźców. W myśl zasady, że obraz wart jest więcej niż tysiąc słów, wizerunkowi powieszono Putina nie towarzyszył żaden slogan;

– „*Kneel before his majesty*”/„Klęknij/Klęknijcie/Klękajcie przed jego wysokością/majestatem”) (Legia Warszawa – Leicester City, 30.09.2021), z obrazem męskiej twarzy w koronie w barwach warszawskiego klubu. Oprawa korespondowała z widokiem klękających Anglików, którzy w ten symboliczny sposób manifestują solidarność z międzynarodowym ruchem walczącym o prawa osób czarnoskórych „Czarne życia się liczą” (ang. *Black Lives Matter*, BLM) i wspierają walkę z rasizmem systemowym.

– „Ziemia, po której chodzisz, to marzenie tych, którzy odeszli za młodzi” (Legia Warszawa – Lech Poznań, 27.09.2014), z graficznymi sylwetkami powstańców.

Prawdopodobnie dla wzmocnienia przekazu stosowane są przekleństwa, wulgaryzmy, wyrażenia obraźliwe:

– „*F*ck dich DFB*”/„P... się NZPZ”, hasło lub fragment sloganu masowego protestu kibiców niemieckich na wielu stadionach w 2017 roku przeciwko Niemieckiemu Związkowi Piłki Nożnej (*Deutscher Fussball Band* (DFB) za brak dialogu z kibicami;

– „Donald ty matole, twój rząd obalą kibole” (Warszawa Legia – Korona Kielce, 06.05.2011), przyśpiewka;

– „*F*ck the system – Torcida will never die*”/„P*...ć system – Torcida nigdy nie zginie” (Górnik Zabrze – Korona Kielce, 19.11.2010);

– „Miałeś chamie złoty róg. Skończ nam k*rwa niszczyć klub!” (Legia Warszawa – Wisła Kraków, 26.02.2022) – oprawa poświęcona prezesowi Dariuszowi Mioduskiemu. Flagi w czarnych i białych barwach utworzyły napis „WON”. Była też „sektorówka” z wizerunkiem właściciela i anonsem w formie przygotowanym według schematu na popularny serwis randkowy Tinder „Dariusz, 58. Mniej niż 1 km. Wizjoner, marzyciel, pasjonat tenisa. Obdarzam ludzi pełnym zaufaniem” oraz poniżej umieszczonym hasłem „Oszust z silvera”.

Pojawiają się też elementy satyry lub kpiny, ironia, ton prześmiewczy a także elementy humorystyczne i żartobliwe. Poczucie humoru jest jednak kwestią indywidualną i niektóre hasła mogą być odczytane jako obraźliwe lub deprecjonujące lub był to wręcz zakamuflowany efekt zamierzony ze strony nadawców.

– „*Ma lo ‘stadio’ ke l’avete reso all’Ikea?!?*”/„Ten stadion to macie z Ikea?!?” (AC Fiorentina – AC Empoli, 15.10.2006), żartując z wyglądu nowego stadionu przeciwników;

– „*All’Inter lo scudetto dell’onestà, a Cicciolina il premio fedeltà*”/„Dla Interu puchar za uczciwość, a dla Ciccioliny (aktorki porno) nagroda za wierność (AC Fiorentina – AC Internazionale Milano), szyderczo komentując brak fair play ze strony piłkarzy;

Slogany często prezentowane są jako aksjomaty, czyli twierdzenia, które przyjmuje się za oczywiste. Niektóre z nich, te „najtrafniejsze” czy „najbardziej chwytliwe” stają się z czasem mitowe i powtarzane jak hasła reklamowe:

– „*Die Nummer eins am Rhein sind wir*”/„Numerem jeden nad Renem jesteśmy my” (FC Köln – FC Borussia Mönchengladbach, 08.04.2017);

– „Po ruchu pędzła poznasz prawdziwego mistrza” (Górnik Zabrze – Legia Warszawa, 10.05.2011)

– „Wchodząc do świątyni sportu, należy okazać szacunek” (Górnik Zabrze – Polonia Bytom, 14.09.2007);

– „Są starsi, nie ma lepszych” (Górnik Zabrze – Lechia Gdańsk 14.12.2013), na 65. rocznicę założenia Górnika Zabrze. Slogan był puentą dla graficznej oprawy – Napis „65 lat”, z lewej strony biały anioł, z prawej czerwony diabeł i niebieska wstążka łącząca obie postacie;

– „Teatr jednego aktora” (Górnik Zabrze – Ruch Chorzów, 29.08.2010);

– „Upór siłą oddanych” (Górnik Zabrze – Jagiellonia Białystok, 08.08.2015) – efektowna oprawa na inaugurację nowego młyna, z nawiązaniem do faktu, iż prace remontowe znacznie opóźniły otwarcie;

– „Bez nas nie ma widowiska – bez nas nie ma piłki” (Legia Warszawa – Korona Kielce, 06.05.2011) pod stadionem w ramach protestu wobec decyzji wojewody mazowieckiego Jacka Kozłowskiego o zamknięciu stadionu dla kibiców.

Patrząc na ostatni przytoczony tu slogan, można stwierdzić, że sami kibice doskonale zdają sobie sprawę z faktu, iż to oni właśnie współtworzą sport, a oprawy są atrakcyjną formą prezentacji ich wartości i postaw. Dopełniają one widowisko sportowe. Kibicowska działalność stadionowa jest wartością dodaną do „zwykłego” meczu piłki nożnej. To oni, fani, są „12. zawodnikiem”, a powstały w wyniku ich zorganizowanej aktywności stadionowej spektakl wykorzystujący obraz, język, dźwięk i pirotechnikę jest ich arcydziełem. W tym sensie choreografie kibicowskie są niewątpliwie formą sztuki.

NIELUDZKI SPORT. CO RZEŹBA „SPORTSWOMAN” OLEGA KULIKA MÓWI O WSPÓŁCZESNYM SPORCIE?

Relacja sportu i sztuki sięga samych początków istnienia obu tych fenomenów. Przemysław Strożek zauważa: „Od antyku po czasy współczesne to właśnie sztuka stanowiła wizualne świadectwo historyczne organizowanych wydarzeń sportowych, a także pozwalała spojrzeć na sport inaczej, niejednokrotnie poszukiwała i wciąż poszukuje nowych wymiarów postrzegania sportu”¹. Motywy związane z atletyczną rywalizacją pojawiały się w literaturze, muzyce czy malarstwie, ozdabiały ceramikę czy stanowiły inspirację w architekturze. Szczególne miejsce sport zajął w rzeźbie, gdzie dostarczał wzorców cielesności oraz licznych wyzwań w zakresie uchwycenia człowieka w ruchu². Sztuka od zawsze była i wciąż jest zainteresowana sportem, który z kolei temu zainteresowaniu chętnie się poddaje.

Jednocześnie, jak pisał Christopher Cordner, trudno o dwie sfery aktywności ludzkiej, które – na pierwszy rzut oka – równie mocno by się różniły: „sztuka to ekspresja idei, uczuć, stanu umysłu, licznych znaczeń, a sport wyraża tylko samego siebie; artyści tworzą, a sportowcy tylko działają; za aktami sztuki stoi praca mentalna, a aktami sportowymi – fizyczna; w sztuce

¹ P. Strożek (2017), *Sztuki wizualne*. W: H. Jakubowska, P. Nosal [red.], *Socjologia sportu*, Warszawa: 219.

² Zob. np. C. Hemingway, M. Hemingway (2002), *Athletics in Ancient Greece*. W: *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nowy Jork.

chodzi o piękno, a w sporcie wyłącznie o rywalizację³. Autor podkreśla jednak, że to „katalog półprawd”⁴, a relacja między oboma fenomenami jest obustronna i wielowymiarowa⁵. W jej ramach sport dostarcza sztuce określonych zasobów (tematów, wzorów, sytuacji), a ta natomiast pozwala dostrześć w nim coś więcej niż tylko fizyczny wysiłek podejmowany w różnych przestrzeniach rywalizacji (czyniąc z niego przedmiot społecznie poważanej narracji).

Celem tego tekstu jest przyjrzenie się przede wszystkim jednemu aspektowi tej relacji – temu, co dzieło sztuki może powiedzieć o współczesnym sporcie. Refleksja oparta została na analizie rzeźby „*Sportswoman*” Olega Kulika – pochodzącego z Ukrainy malarza i akcjonisty, znanego z performansów odwołujących się do teatru okrucieństwa i ludzkiego zezwierzęcenia.

Sztuka a to, co społeczne w sporcie

Analiza obecności sportu w świecie sztuki często ogranicza się do dostrzegania w nim wyłącznie obiektu przedstawianego w zróżnicowanych wytworach pracy artystów⁶. Tymczasem jego trwanie w nim ma o wiele bardziej złożony charakter.

Przede wszystkim sport ma moc przyciągania uwagi odbiorców. W dobie kultury dystrakcji pozyskiwanie zainteresowania widza staje się coraz trudniejszym zadaniem⁷. Ilość bodźców docierających do uczestników życia społecznego sprawia, że powoli stają się oni na nie obojętni. W konsekwencji poszczególni nadawcy zmuszeni są formułować coraz intensywniejsze komunikaty, jeszcze silniej oddziałujące na zmysły i emocje, aby pozyskać zainteresowanie publiczności. W tym kontekście sport ma uprzywilejowaną pozycję, ponieważ o uwagę nie musi zabiegać. Cieszy się bowiem niesłabnącą sympatią milionów osób na całym świecie. W efekcie, uwaga mu towarzysząca staje się również przedmiotem pożądania organizatorów i uczestników

³ C. Cordner (1988), *Differences between sport and art*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 15: 31-47.

⁴ Tamże: 31.

⁵ Zob. np. W. Lipoński (1974), *Sport – Literatura – Sztuka*, Warszawa; M. Koziół, M. Potocka, D. Piekarska [red.] (2012), *Sport w sztuce*, Warszawa.

⁶ Zob. np. M. Huggins, M. O’Mahony [red.] (2012), *The Visual in Sport*, Londyn-Newy Jork.

⁷ M. Krajewski (2007), *Kultura dystrakcji – deficyty uwagi i strategie jej kumulacji*, Poznań.

świata sztuki – artystów, kuratorów, instytucji odpowiedzialnych za polityki kulturalne. Sztuka stara się więc konsumować popularność sportu poprzez wpisanie go w swoją agendę – np. organizację wystaw ze sportem jako tematem przewodnim, towarzyszenie wielkim imprezom sportowym czy też wykorzystywanie sportu jako ilustracji dla innych ważnych fenomenów. Wykorzystuje ona dyskursywną centralność sportu, jego spektakularność oraz masowy odbiór, by mówić o pewnych szerszych problemach.

Sport to przestrzeń odgrywania centralnych tematów życia społecznego i szczególnie pole ich superwidzialności⁸. Na jego płaszczyźnie wybrane elementy ładu zbiorowego ulegają odtworzeniu w modelowej wręcz postaci. W sport wpisane są zarówno reguły dotyczące funkcjonowania systemu społecznego (współpraca, walka, konflikt), abstrakcyjne mechanizmy kontroli, reguły dystrybucji zasobów czy zarządzania ciałem, jak i praktyki odtwarzające (medialność, stylotwórczość, konsumpcyjność, estetyzacja) oraz przeobrażające ten system (transgresyjność, transformacyjność, redefiniowanie granic). Posługiwanie się jego przykładem daje zatem możliwość czynienia spostrzeżeń na temat szerszego kontekstu społecznego. Pełni on rolę lustra, w którym odbijają się główne zjawiska związane ze współczesnym życiem publicznym.

W efekcie sport w sztuce zwykle docelowo również przywołuje ważne społecznie tematy, jak choćby wykluczenie, cielesność, płeć, rasa, czy narodowość. Sama sztuka zaś pełni rolę katalizatora – za jej przyczyną inicjowana jest próba zainteresowania szerszego odbiorcy tymi aspektami ładu zbiorowego. Ilustracją tego procesu mogą być dzieła, które ukazując świat sportu ukazują zarazem w soczewce logikę funkcjonowania większego fragmentu świata – np. przedstawienie teatralne „Kibice” w Teatrze Żydowskim w Warszawie (przemoc, tożsamość zbiorowa, wykluczenie), „Mecz” Maurizio Cattelana (ksenofobia, wrogość) czy wystawa „Lepsza ja” w Galerii Zachęta (indywidualizm, reżimy cielesne, obecność innych). Centralne tematy lokowane są więc w kontekście sportu, aby poprzez rozpoznawalną formę jak najpełniej docierać do odbiorców.

W obrębie sportu w spektakularny sposób odgrywane są także kluczowe dla naszego kręgu cywilizacyjnego archetypy kulturowe. Sytuacje dziejące się na arenach podkreślają takie żywotne mity jak rywalizacja, konfrontacja, mobilizacja sił, przekraczanie granic i dążenie do zwycięstwa czy mit równości szans. O ile dyskursywnie są one obecne we współczesnej kulturze, to jednak w niewielu enklawach są prezentowane w równie dramatyczny

⁸ P. Nosal (2015), *Społeczne ujęcie sportu. (Trudne) definiowanie zjawiska i jego dyskurs*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 11(2): 16-38.

sposób jak w sporcie. W konsekwencji liczne formy sztuki wykorzystują typowe dla niego sytuacje. Można wskazać wiele ilustracji tego procesu – np. Joseph Beuys w swoim performansie „Mecz bokserski na rzecz bezpośredniej demokracji” (1972) wykorzystał motyw walki bokserskiej do zilustrowania natury konfliktów światopoglądowych.

Sytuacje zachodzące podczas zawodów sportowych – zachowania zawodników, ich emocje, gesty, symboliczne momenty związane z rozgrywką – bardzo często same w sobie stanowią interesujące tworzywo dla sztuki. Sport jest fenomenem niezwykle ekspresyjnym, plastycznym, wręcz teatralnym. Dlatego też łatwo wpisuje się on w ramy sztuki jako przestrzeni generującej emocje za pomocą określonych środków. Dowodem na to może być fakt, że od wieków dramatyczne sytuacje z zawodów sportowych (a przedtem np. turniejów rycerskich) stanowią kanwę pieśni, rzeźb, opowieści czy obrazów, a później także inspirację dla fotografii czy instalacji wideo. Przykładem jest choćby rzeźba „Zidane’s headbutt” Adela Abdessemeda przedstawiająca scenę z finału piłkarskich mistrzostw świata w 2006 roku, gdzie Francuz Zinedine Zidane uderza głową w klatkę piersiową Włocha Marco Materazziego albo performans Massimo Furlana „Boniek!” odtwarzający wszystkie ruchy Zbigniewa Bońka podczas meczu Polska-Belgia na Mistrzostwach Świata w 1982 roku.

Wreszcie należy zauważyć, że reguły rządzące światem sztuki coraz częściej przypominają reguły rządzące światem sportu. Oznacza to, że o sztuce myśli, mówi i pisze się przy użyciu kategorii typowych dla sportu. Dotyczy to przede wszystkim rosnącej roli rankingów związanych ze sztuką. Klasyfikowane są w nich dzieła sztuki (najlepsze, najdroższe, najczęściej wystawiane, otrzymujące najwięcej prestiżowych nagród), sami artyści (najlepiej sprzedający się, najlepiej rokujący, najciekawszy w danym roku), ale i aktorzy funkcjonujący w jej polu (np. kuratorzy wystaw czy galerie i muzea). Sytuacja ta to odwzorowanie sportowego uniwersum, gdzie rankingi obejmują już nie tylko to, która zawodniczka lub zawodnik strzelił więcej goli albo wygrał więcej turniejów, lecz nawet to, kto przebiegł więcej kilometrów podczas meczu, celniej podawał czy częściej faulował. Aktorzy świata sztuki zatem również podlegają reżimowi porównywania oraz specyficznemu rozumianemu imperatywowi „szybciej, wyżej, mocniej”.

Innym atrybutem łączącym oba światy jest spieniężenie różnych wymiarów aktywności osób uprawiających sport i zajmujących się sztuką. Kluczowym parametrem ich opisu jest szeroko rozumiana „kwota transferu”, czyli pieniądze uzyskane za określony ruch – dołączenie do określonej drużyny lub pozyskanie nowego sponsora (sportowcy) albo sprzedaż dzieła sztuki (artyści). W tym kontekście kwotę zapłaconą przez francuski klub Paris

Saint-Germain za transfer brazylijskiego piłkarza Neymara (220 milionów euro) można porównywać z ceną, która padła podczas aukcji obrazu „Portret artysty” malarza Davida Hockneya (90 milionów dolarów). W obu przypadkach pieniądze stanowią wskaźnik branżowej rangi danej postaci, na który składają się takie czynniki jak szeroko rozumiana jakość wykonania, prestiż aktora, aktualna kondycja określonego rynku czy też postrzeganie transakcji jako inwestycji docelowo przynoszącej zyski.

Mamy więc do czynienia z istotną, choć często analitycznie spłycającą, obecnością sportu w sztuce. Zbiór kulturowych atrybutów, które posiada sport sprawiają, że staje się on ważnym tematem świata sztuki, a w szerszym kontekście również całego świata społecznego. Przykładem tego typu relacji jest rzeźba „*Sportswoman*” Olega Kulika.

Oleg Kulik i „*Sportswoman*”

Oleg Kulik to urodzony w 1961 roku w Kijowie malarz i performer. Jego działania realizowane są przede wszystkim w nurcie akcjonizmu, czyli poprzez przeprowadzanie w miejscach publicznych różnego rodzaju akcji, zwykle szokujących, obrażających oraz prowokujących publiczność, mających na celu zwrócenie uwagi na określoną ideę lub wyrażenie komentarza dotyczącego kwestii społecznych, obyczajowych lub politycznych⁹. Kulik często wciela się w zwierzęta wywołując u uczestników performansu skrajne reakcje, a tym samym diagnozując relacje między kulturowymi konwencjami życia społecznego a podstawowymi ludzkimi odruchami¹⁰. Jego najbardziej znaną akcją było wcielenie się w psa w ramach wystawy „Interpol” (Sztokholm 1996): „Nagi, na czworakach, z obrożą na szyi – obwachiwał, a czasem atakował i gryzł publiczność, naruszając umowność sztuki i prowokując działania sił porządkowych. Działania takie miały podtekst polityczny, chodziło w nich o unaocznienie zachodniemu widzowi jego prawdziwego stosunku do artysty ze Wschodu, stosunku nacechowanego strachem i pogardą, inaczej – świadomością kolonialną”¹¹. W jego akcjach „(...) zanika poczucie wstydu, zaostrza się natomiast zmysł powonienia (...), zanika także potrzeba kultury i języka.

⁹ Zob. np. M. Borchardt (2017), *Akcjonizm wiedeński – transgresja jako sztuka społecznej negacji*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, 35(2): 101-121.

¹⁰ Zob. J. Tymieniecka-Suchanek (2015), „*Psie życie*” Olega Kulika, czyli o zacieraniu wszelkich granic międzygatunkowych. W: Z. Ładyga, J. Włodarczyk [red.], *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, Gdańsk: 241-259.

¹¹ Oleg Kulik, <https://desa.pl/pl/artysty/oleg-kulik/> (dostęp: 7.10.2022).

W zamian – człowiek zyskuje utraconą zdolność do tego, by «po prostu być», egzystować poza przestrzenią «uprawną», kulturowaną. Kiedy jego zwierzęcość ukazana jest dostatecznie szczerze i przekonywająco (...), wówczas – podobnie jak każde inne zwierzę – wydostaje się on spod zasięgu władzy języka i wszelkich kulturowych kodów¹². Jak pisała także Ewa Gorządek: „Akcje typu performance, w których artysta zbliża się do teatru okrucieństwa i przybiera postać zwierzęcia, wychodzą z przekonania, że we współczesnym świecie tradycyjne środki komunikacji międzyludzkiej zawiodły i należy szukać bardziej adekwatnego sposobu porozumiewania się¹³”.

Przekonanie o konieczności poszukiwania innych sposobów komunikowania się, a zarazem nowych sposobów diagnozowania kondycji współczesnego człowieka, stanowi również ideologiczną podstawę rzeźby „*Sportswoman*” (2003)¹⁴.

Rzeźba ukazując Annę Kurnikową – bardzo znaną, w momencie tworzenia dzieła, rosyjską tenisistkę. Kurnikowa była swoistym symbolem sportu przełomu wieków. Na kortach radziła sobie dobrze, ale jednak nie osiągała spektakularnych sukcesów. O wiele większą sławę przyniosła jej intensywna obecność w mediach, liczne kontrakty reklamowe oraz przyjaźnie z celebrytami. W efekcie, pomimo braku zwycięstw w prestiżowych turniejach, to właśnie ona była najbardziej rozpoznawalną i najlepiej zarabiającą tenisistką przełomu tysiącleci – „pierwszą sportową celebrytką nowych mediów i osobą ustalającą na nowo czym jest kobiecość i męskość w sporcie¹⁵”.

W instalacji Kulika tenisistka została przedstawiona w sposób powiększony i hiperrealistyczny na chwilę przed odbiciem piłki rakietą. Przeskalowane ciało zawodniczki ukazuje jej nienaturalną wręcz muskulaturę, a grymas na twarzy dowodzi nie tyle nawet intensywności emocji, o ile ich odhumanizowania. Obcowanie z rzeźbą Kulika dostarcza widzowi sprzecznych odczuć. Z jednej strony ma on(a) przekonanie, że obcuje z dziełem będącym wiernym odwzorowaniem rzeczywistości, naturalistyczną reprezentacją ciała w określonym momencie rozgrywki. Z drugiej paradoksalnie, ma zarazem poczucie, że obserwuje figurę tak bardzo fizjologicznie zmienioną, że wręcz odrealnioną czy nieludzką.

¹² Tamże.

¹³ E. Gorządek (2016), *Kulik w Warszawie*, Warszawa.

¹⁴ Rzeźbę można zobaczyć na przykład na stronie XL Gallery: <https://xl.gallery/en/exhibition/70> (dostęp: 7.10.2022).

¹⁵ J. Harris, B. Clayton (2002), *Femininity, Masculinity, Physicality and the English Tabloid Press: The Case of Anna Kournikova*, „International Review for the Sociology of Sport”, 37: 397-413.

Co rzeźba „Sportswoman” mówi o współczesnym sporcie?

Analizę „Sportswoman” można przeprowadzić w wielu różnych planach – skupić się na materialnych aspektach instalacji, połączyć ją ze społecznym ułożeniem jej bohaterki albo podkreślić aspekty łączące sport ze sztuką. W kontekście tematyki niniejszej publikacji warto jednak dostrzec co dzieło może powiedzieć odbiorcy o współczesnym sporcie.

Po pierwsze, rzeźba Kulika zwraca uwagę na ponowoczesną kondycję ciała. W poszukiwaniu jego idealnej postaci kultura zwraca się często – podobnie jak w antyku – w kierunku umięśnionych sylwetek osób uprawiających sport. W tym założeniu idea *kalos kagathos* wciąż najlepiej realizowana jest właśnie przez zawodników i zawodniczki pracujących na co dzień nad poszerzaniem możliwości swojego organizmu. W świadomości społecznej sport jawi się zatem jako domena pielęgnacji i dbania o ciało. Tymczasem „Sportswoman” sugeruje, że stanowi on raczej przestrzeń jego denaturalizacji i degeneracji. Sposób przedstawienia Anny Kurnikowej sprawia bowiem, że widz ma wrażenie obserwowania istoty przypominającej zwierzę w amoku albo atakujące monstrum. Zabieg ten można traktować jako metakomentarz do współczesnej kondycji sportu, który dążąc do ciągłego bicia rekordów stawia coraz bardziej odrealnione wyzwania atletom. W efekcie ich organizmy zamiast reprezentowania „piękna i prawdy” coraz częściej ukazują deformacje wynikające z nienaturalnej eksploatacji oraz sztucznego wspomaganie¹⁶. Sport dokonał swojej redefinicji – z pola kultywowania ludzkiego ciała stał on się polem testowania jego granic.

Jednocześnie usportowionym ciałom towarzyszy nie tylko zbiorowe uznanie dla siły mięśni, ale także medialne procesy seksualizacji – „siła i erotyzm najzupełniej wyraźnie spotykają się w ciele sportowca”¹⁷. Jennifer Hargreaves podkreślała, że narzędziem seksualizacji ciał sportowców jest strój – z jednej strony zakrywa on ciało, a z drugiej, je odsłania, co stanowi przedmiot testowania granic między byciem ubranym a nieubranym¹⁸. Sytuacja ta dotyczy przede wszystkim kobiet, których stroje bardzo eksponują

¹⁶ L. Fortunati (2003), *Real People, Artificial Body*. W: L. Fortunati, J. Katz, R. Riccini [red.], *Mediating the Human Body. Technology, Communication and Fashion*, New Jersey.

¹⁷ A. Guttman (2003), *Lekkoatletyka, Eros i kultura popularna*. W: A. Gwóźdź [red.], *Media – Eros – Przemoc. Sport w czasach popkultury*, Kraków.

¹⁸ J. Hargreaves (1994), *Sporting Females Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sport*, Londyn-New York: 159.

cielesność¹⁹. Ciała osób uprawiających sport pełnią zatem funkcję atraktora przyciągającego uwagę szerszego odbiorcy, szczególnie męskiego odbiorcy, dlatego Anna Rose i James Friedman piszą o współczesnych zawodach sportowych jako o „zmaskulinizowanym kulcie dystrakcji”²⁰. Anna Kurnikowa jest bodaj najbardziej znaną ilustracją tego fenomenu. Choć była bardzo dobrą tenisistką, to nigdy nie mieściła się nawet w ścisłej czołówce swojej dyscypliny. Jednocześnie umiejętne wykorzystywanie własnej cielesności w medialnym i rynkowym kontekście pozwoliło jej stać się jedną z najbardziej rozpoznawalnych, a w konsekwencji także najlepiej zarabiających sportowczyń na świecie.

Po drugie, refleksja dotycząca „*Sportswoman*” pozwala również dostrzec, że w wielu swoich aspektach współczesny sport upodabnia się do sztuki. Jego nowoczesne reprezentacje przypominają starannie wyreżyserowane spektakle (przestrzeń, światło, dźwięk, dynamika wydarzeń), w którym duży nacisk kładzie się na estetykę i odpowiednie warunki odbioru.

Sama rozgrywka – podobnie jak sztuka – cechuje się możliwością improwizowania w obrębie szerszej zarysowanych ram interpretacyjnych, a jej percepcję cechuje napięcie między elitarnością a pospolitością. Wolfgang Welsch analizując sport jako sztukę zauważa: „Co najważniejsze, wszystko to (zawody sportowe – przyp. P.N.) powstaje jako jedyne w swoim rodzaju dzięki działaniu i samemu zdarzeniu, nie jest zaś wynikiem realizacji scenariusza. Gdy jesteśmy świadkami czegoś dramatycznego, to – w sporcie – dzieje się to za sprawą niczego innego jak samego zdarzenia. Rzeczywistego przebiegu nie można przewidzieć, działanie zawodników jest w najwyższym stopniu twórcze. (...) Pod tym względem sport wydaje się bardziej artystyczny niż wiele innych sztuk – bardziej na przykład niż wszystkie sztuki działania oparte na scenariuszu, choreografii lub kompozycji. W sporcie dramat powstaje dzięki samemu wydarzeniu. Swobodny i jednostkowy charakter tworzenia znaczeń w sporcie jest ze wszech miar artystyczny”²¹.

Również aktywność samych sportowczyń i sportowców w ramach zawodów stanowi swoistą syntezę sztuk, która wykracza poza przypisywaną im tradycyjnie teatralność (występujący, aktorzy, kostiumy, rekwizyty). Wielowymiarowa estetyka ich performansu obejmuje nie tylko odpowiedni

¹⁹ H. Jakubowska (2014), *Gra ciałem. Praktyka i dyskursy różnicowania płci w sporcie*, Warszawa: 294-299.

²⁰ A. Rose, J. Friedman (2003), *Sport jako zmas(s)kulinizowany kult dystrakcji*. W: A. Gwóźdź [red.], dz. cyt.

²¹ W. Welsch (2003), *Sport – przez pryzmat estetyki a nawet widziany jako sztuka*. W: A. Gwóźdź [red.], dz. cyt.: 319.

podział ról oraz określone spektrum ruchów ciał (mięśni czy kończyn) zawodników, ale również ich odzież, obuwie, różne dodatki do stroju (opaski, okulary, zegarki), czy użytkowane przedmioty (rakiety tenisowe, piłki, kije), ale także fryzury czy tatuaże. Wszystkie te aspekty pokazują, że na sportowych arenach skupiają się jak w soczewce zróżnicowane siły oddziaływania mody, trendów konsumpcyjnych, wpływu idoli kulturowych.

Po trzecie wreszcie, „*Sportswoman*” pokazuje, że zarówno nowoczesny sport, jak i sztuka, stanowią przestrzeń eksperymentalną. Rzeźba mierzy się bowiem z wyobrazeniami odbiorców dotyczącymi tradycyjnej sztuki oraz sposobów obrazowania piękna ludzkiego ciała, a także z ich wyobrazeniami o samym człowieku. Sprawdza przyzwyczajenia widza i sprawia, że musi on je na nowo zdefiniować. W ramach sportu dokonywany jest analogiczny ruch – rzuca się w nim wyzwanie granicom ludzkiego wysiłku i możliwościom wzrostu organizmu. To, co tradycyjne, bywa zamienione przez nową formułę i nowy ład. Sport i sztuka stanowią zatem swoisty poligon nowych praktyk kulturowych. W obu tych obszarach społeczeństwo może we względnie bezpieczny sposób eksperymentować z określonymi rozwiązaniami w zakresie najnowszych technologii (materiałów, tworzyw, mediów, interfejsów), intensywnych środków wyrazu (wizualność, audialność) albo radzenia sobie z niepożądanymi procesami zachodzącymi w życiu społecznym (np. przemoc, mowa nienawiści, wykluczenie). Sport staje się więc podobny do sztuki w dawaniu przestrzeni do proponowania nowych pomysłów organizacyjnych, technologicznych, medialnych, czy biznesowych. Jednocześnie sport jawi się nawet jako atrakcyjniejsze od sztuki pole do testowania nowych rozwiązań z zakresu społecznej zmiany. Marek Krajewski zauważa, że dzieje się tak z trzech powodów: eksperymenty prowadzone w sporcie mogą być radykalne, ponieważ testowani poddają się im dobrowolnie, a skutki początkowo dotyczą niewielkich grup jednostek; transgresja w sporcie jest pożądana i oczekiwana, a w efekcie także wydatnie wspierana przez system kapitalistyczny; wreszcie sport jest pozbawiony rozbudowanej samoświadomości, skomplikowanych zasad regulujących jego funkcjonowanie, przez co jest elastyczny i podatny na nowe wykorzystania²². W kontekście testowania nowych rozwiązań sport nie tyle zatem upodobnił się do sztuki, o ile wyprzedził ją w swej podatności na ćwiczenia ze społecznych rekonfiguracji.

²² M. Krajewski M. (2011), *Sztuka jako sport*. W: Ł. Rogowski, R. Skrobaccki [red.], *Społeczne zmagania ze sportem*, Poznań: 48.

Konfluencje. Zakończenie

Danny Shorkhend²³ badając podobieństwa sportu oraz sztuki wskazuje na sześć takich głównych obszarów: ruch, fizyczność/cielesność, estetyka, emocje, gra i zabawa oraz kulturalizacja działań. Autor badając te zależności używa kategorii konfluencji, która oznacza zlewanie się w jedność dwóch spływających ku sobie potoków. Ta metafora wydaje się użyteczna również w kontekście analizowanej w tym tekście formy spotkania się sportu ze sztuką. Rzeźba „*Sportswoman*” Olega Kulika dowodzi, że relacje pomiędzy nimi są zwrotne i złożone. Sport nie tylko stanowi inspirację dla sztuki i dostarcza jej tematów do wypowiedzi – dramatycznych sytuacji i ciał w ruchu. On również formułuje reguły funkcjonowania swojego pola, które są często atrakcyjne również dla sztuki – oparte na rywalizacji, rekordyzacji, instytucjonalizacji oraz ekonomizacji. Sztuka natomiast pełni rolę szkła powiększającego, które pozwala dostrzec w sporcie procesy zwykle nieurefleksyjniane, a bardzo istotne zarówno dla niego samego, jak i dla całego życia społecznego. Kulik za jej pośrednictwem pokazał, że ludzki sport w swojej pogoni za rekordami stał się już nieludzki.

²³ D. Shorkend (2019), *Confluences between Art and Sport*, „Advances in Physical Education”, 9: 87-102.

WALORY ARTYSTYCZNE SPORTU. NOWY KONTEKST GIER WIDEO I E-SPORTU¹

Związki sztuki ze sportem widoczne były już w starożytności². Wytwory działalności artystycznej świadczą o długiej historii współzawodnictwa w sprawności fizycznej. Sztuka pozwala na postrzeganie sportu nieco inaczej – nieustannie poszukuje nowych sposobów patrzenia na tego rodzaju rywalizację. Artyści od zarania dziejów uwieczniali piękno atletycznego ciała czy wydobywali i wyjaśniali znaczenie rozwijania sprawności fizycznej. Podnosili w ten sposób rangę wydarzeń sportowych, wzbogacając je o wymiar artystyczny³.

W epoce nowożytnej zdarzało się, że osoby uprawiające różne dziedziny sztuki rywalizowały, tak jak sportowcy, o mistrzostwo – artystyczny prymat. Na przykład podczas wystaw światowych nagradzano medalami malarzy, rzeźbiarzy, muzyków czy architektów. W XX wieku podobny zwyczaj wprowadził Pierre de Coubertin, inicjując w 1912 roku olimpijskie konkursy sztuki, które organizowano do roku 1948. Artyści rywalizowali wówczas w celu stworzenia jak najlepszego dzieła o tematyce sportowej⁴. Podobne

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² Zob. np. J. Bielski (2003), *Sport i sztuka w cywilizacji antycznej*, Piotrków Trybunalski.

³ P. Strożek (2017), *Sztuki wizualne*. W: H. Jakubowska, P. Nosal [red.], *Socjologia sportu*, Warszawa: 219-229.

⁴ B. Kramer (2004), *In Search of the Lost Champions of the Olympic Art Contests*, „Journal of Olympic History”, 12: 29-34.

wydarzenia organizuje się do dziś. Nie są to jednak duże międzynarodowe konkursy⁵. Obecnie związki sztuki ze sportem znacznie łatwiej dostrzec w muzeach sportowych, charakteryzujących się dużą różnorodnością tematyczną, jak również bogactwem eksponatów, w tym wytworów działalności artystycznej⁶. Tego typu sztuka popularyzuje wiedzę na temat historii i ewolucji sportu. Pomaga też zrozumieć kulturę sportową danego kraju lub regionu. Oddając dramaturgię, romantyzm, pasję czy emocje towarzyszące rywalizacji sportowej, dopełnia wiedzę przekazywaną przez historyków, poszukujących przede wszystkim faktów⁷.

Nie sposób zidentyfikować wszystkie motywy sportowe w niezliczonych zjawiskach artystycznych i tendencjach w sztuce. Tym bardziej, że poczynając od XX wieku twórczość artystów wykroczyła poza tradycyjne obszary, takie jak malarstwo, rzeźba, muzyka, architektura czy teatr, obejmując także fotografię, film, dziedzinę nowych mediów czy sztukę performanceu. Warto również zaznaczyć, że problematyczne są próby odpowiedzi na pytanie o to, czy zagadnienie obecności sztuki w świecie sportu należy odnosić wyłącznie do zorganizowanego współzawodnictwa w sprawności fizycznej, czy znacznie szerszej kategorii kultury fizycznej (obejmującej różne przejawy dbałości o rozwój fizyczny, sprawność ruchową, zdrowie czy urodę)⁸, a także rywalizacji w sprawności intelektualnej⁹.

Jednym ze stosunkowo często podejmowanych zagadnień jest postrzeganie sportu jako sztuki. Mimo że w ponowoczesnym sporcie wyraźnie widać procesy estetyzacji czy też wartości uniwersalne i narodowe wywołujące tak zwane doświadczenia estetyczne, uznanie tego rodzaju rywalizacji za formę sztuki jest dyskusyjne. Potwierdza to debata trwająca od lat 70. XX wieku, w której zdania badaczy, głównie filozofów sportu, są podzielone¹⁰. Z jednej strony, podkreśla się, że nie należy stawiać znaku równości między tym, co estetyczne, a tym, co artystyczne. Nie wszystko, co jest piękne uznaje się

⁵ P. Strożek (2017), dz. cyt.

⁶ M.G. Phillips (2013), *Representing the Sporting Past in Museums and Halls of Fame*, Londyn, Nowy Jork.

⁷ M. Mazurkiewicz (2020), *Powroty do źródeł – historia, działalność i kulturotwórcza rola Narodowego Muzeum Piłki Nożnej w Manchesterze*. W: Z. Dziubiński, M. Jasny [red.], *Kultura fizyczna a instytucjonalizacja*, Warszawa: 383-392.

⁸ P. Strożek (2017), dz. cyt.

⁹ J.R. Stempień (2020), *Dysfunkcjonalizm metodologiczny – nowa propozycja analityczna w socjologii sportu i jej zastosowanie na przykładzie szachów*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 16(1): 162-185.

¹⁰ P. Strożek (2017), dz. cyt.

bowiem za dzieło sztuki¹¹. Z drugiej jednak strony, zwraca się uwagę na znaczenie elementu upodabniającego sport do sztuki, jakim jest doświadczenie estetycznej przyjemności, odwołujące się w obu przypadkach do tej samej kategorii piękna¹². Kompromisowym rozwiązaniem mogłoby być na przykład uznanie sportu za emanację sztuki popularnej czy też masowej. Jednak, jak podają znawcy zagadnienia, analiza dość pokaźnego zbioru prac poświęconych estetyce sportowej pozwala sądzić, że postrzeganie sportu jako sztuki pozostanie kwestią sporną¹³. Warto jednak zaznaczyć, że podstawowym komponentem sportu nie jest piękno, tylko rywalizacja, w tym zwycięstwo i porażka, których znaczenie oraz konsekwencje nierzadko przekraczają granice oddziaływania artystycznego¹⁴.

Już w kulturze starożytnego Rzymu najważniejsze wydarzenia przyjmowały postać widowiska. Były narzędziem oddziaływania społecznego, w tym zwłaszcza politycznego¹⁵. Publiczne uroczystości związane ze świętami bądź igrzyskami celebrowano poprzez rozmaite przedstawienia, z których bodaj najbardziej znanymi są walki gladiatorów. W związku z tym, wznoszono budowle mające spełniać przede wszystkim funkcję przestrzeni dedykowanej widowisku. Prawdopodobnie najlepiej rozpoznawalnym tego typu obiektem jest amfiteatr Flawiuszów (bardziej znany jako Koloseum), który stał się „archetypem” areny widowiskowej, w tym głównie sportowej, charakterystycznym dla cywilizacji zachodniej i nie tylko. Jego cechy, takie jak eliptyczny kształt, trybuny czy system korytarzy usprawniających poruszanie się po obiekcie do dziś charakteryzują największe areny widowiskowo-sportowe. Warto dodać, że budowlę upiększono licznymi wytworami ówczesnej architektonicznej sztuki dekoracyjnej¹⁶.

Pod koniec XIX wieku dynamicznie rosnący popyt na udział w widowiskach sportowych sprawił, że zaczęto dostrzegać i wykorzystywać komercyjny potencjał sportu. Podobnie jak w przypadku sztuk teatralnych czy koncertów, uczestnictwo widzów coraz częściej poddawano kontroli, mając na celu przede wszystkim zysk – pobieranie opłat za możliwość śledzenia zmagania zawodników. Współczesnym przykładem pozytywnych zmian wynikających z postępujących procesów komercjalizacji sportu może być klub

¹¹ D. Best (1974), *Expression in Movement and the Arts: A Philosophical Enquiry*, Londyn.

¹² C.L.R. James (1983), *Beyond a Boundary*, Nowy Jork.

¹³ P. Strożek (2017), dz. cyt.

¹⁴ A. Edgar (2013), *Sport and Art: An Essay in the Hermeneutics of Sport*, Londyn.

¹⁵ R.C. Beachem (1999), *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, New Haven.

¹⁶ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), *Stadiony i widowiska. Społeczne przestrzenie sportu*, Warszawa.

piłkarski Manchester United (uznany w 2020 roku, w rankingu magazynu Forbes, za 1 z 10 najcenniejszych¹⁷ klubów sportowych na świecie¹⁸) i jego stadion Old Trafford (nazywany „teatrem marzeń”), w którego otoczeniu ulokowano między innymi galerię sztuki, teatr czy kino. Stało się tak dlatego, że marka klubu i legenda stadionu stanowią obecnie centralne elementy lokalnej kultury, swoistą atrakcję turystyczną¹⁹. Obraz ten dopełniają: 1) derbowy rywal – klub Manchester City; oraz 2) Narodowe Muzeum Piłki Nożnej w Manchesterze²⁰.

Do najważniejszych kategorii performatywnych konstytuujących rolę społeczną widowiska należą święta, festiwale, spektakle, ceremonie czy rytuały. Wydarzenia sportowe, zwłaszcza największe imprezy, stanowią widowiska łączące w sobie kilka z wymienionych lub innych tego typu kategorii. Ceremonie otwarcia i zamknięcia igrzysk olimpijskich wzbogacają elementy pozasportowe, charakteryzujące lokalną kulturę miasta- i kraju-gospodarza. Są to wyjątkowe przykłady megaspektakli, z określoną fabułą i bogactwem form artystycznego wyrazu²¹. Dobrym przykładem mogą być ceremonie towarzyszące Letnim Igrzyskom Olimpijskim Londyn 2012, które wzbogaciły występy: 1) aktorów i komików, takich jak Daniel Craig (jako James Bond, agent 007), Rowan Atkinson (jako Jaś Fasola) czy Eric Idle (członek grupy Monty Python); 2) piosenkarzy i muzyków, takich jak Paul McCartney czy występujący tylko okazjonalnie zespół Spice Girls; 3) pisarki Joanne Murray (znanej jako J.K. Rowling) i wielu innych artystów, będących symbolami brytyjskiej kultury.

Socjologia sportu zdominowana jest przez badania poświęcone kibicom piłki nożnej. Stosunkowo często podejmuje się problematykę kibicowskiej tożsamości i jej kategoryzacji²². Różne podziały najczęściej uwzględniają trzy zasadnicze typy kibiców: 1) ultras; 2) konsumentów; oraz 3) chuliganów²³. Ultras jako forma kibicowskiego zaangażowania powstała we Włoszech,

¹⁷ Takich, których szacowana wartość, pod względem materialnym, jest najwyższa.

¹⁸ *Najcenniejsze kluby sportowe. Piłka nożna coraz niżej* (2020), <https://www.forbes.pl/rankingi/najcenniejszych-kluby-sportowe-2020-omowienie-rankingu-forbesa/nl7dglj> (dostęp: 20.12.2022).

¹⁹ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), dz. cyt.

²⁰ M. Mazurkiewicz (2020), dz. cyt.

²¹ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), dz. cyt.

²² Zob. np. R. Giulianotti (2002), *Supporters, Followers, Fans, and Flaneurs: A Taxonomy of Spectator Identities in Football*, „Journal of Sport and Social Issues”, 26(1): 25-46.

²³ R. Kossakowski (2017), *Kibice*. W: H. Jakubowska, P. Nosal [red.], *Socjologia sportu*, Warszawa: 47-59.

w latach 60. XX wieku. To właśnie wtedy włoscy kibice zaczęli wyraźniej zaznaczać swoją obecność na trybunach poprzez niestosowane wcześniej na taką skalę środki wyrazu, takie jak flagi czy materiały pirotechniczne. Przykłady stylu kibicowania włoskich ultras można dziś zaobserwować w wielu krajach. Wyjątkiem jest w tym przypadku Wielka Brytania. Mimo że ultras na całym świecie stosują podobne środki wyrazu i mają zbliżone pryncypia, w każdym kraju widoczne są lokalne wpływy, kształtujące poszczególne grupy kibicowskie. W wymiarze globalnym, grupy ultras łączy: 1) poszukiwanie kibicowskiej autentyczności; 2) gloryfikowanie lokalnej i narodowej wspólnoty tożsamościowej; 3) anty-konsumpcjonizm w odniesieniu do piłki nożnej; czy 4) kultywowanie męskości hegemonicznej²⁴.

Aktywność kibiców piłkarskich, w szczególności ultras, podczas meczu ogniskuje się wokół oprawy. Jest ona swoistym przykładem sztuki stadionowej, spektaklem realizowanym według ustalonego scenariusza, zawierającym elementy wizualne, plastyczne, akustyczne czy choreograficzne. Treść każdej oprawy ma wartość symboliczną²⁵. Jej istotą jest nie tylko okazanie wsparcia swojemu klubowi, ale także swoisty performance – przedstawienie wzorów, zasad, norm czy zwyczajów obowiązujących w danej subkulturze kibicowskiej²⁶. Performance jest w tym przypadku okazją do zademonstrowania umiejętności artystycznych, jak również logistycznych, ale przede wszystkim sposobem wyrażania własnego kodu kulturowego²⁷.

Niejednokrotnie organizowano konkursy, w których kibice z różnych krajów wybierali najatrakcyjniejsze oprawy. Na przykład ultras Legii Warszawa zdarzało się przygotowywać oprawy w języku angielskim dla ułatwienia odbioru prezentowanych treści zainteresowanym z całego świata. Paradoksalnie nowe stadiony, charakteryzujące się trybunami o dość dużym kącie nachylenia, takie jak stadion Legii, bardzo dobrze nadają się do prezentowania opraw przygotowanych przez kibiców „starego” typu, do których z pewnością zaliczają się ultras. Istotnym elementem opraw są sektorówki²⁸ nierzadko ułatwiające ukrycie tożsamości kibiców, którzy przebierają się pod nimi, aby w specjalnym kamuflażu (np. masce czy okularach) użyć środków pirotechnicznych. Na polskich stadionach ich stosowanie jest bowiem zakazane. Zamaskowanemu kibicowi znacznie łatwiej uniknąć kary za niedozwolone zachowanie. Oprawa zyskuje w ten sposób na dramaturgii – napięciu

²⁴ R. Kossakowski (2022), *Kibice piłkarscy. Studium socjologiczne*, Gdańsk.

²⁵ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), dz. cyt.

²⁶ R. Kossakowski (2022), dz. cyt.

²⁷ J.C. Alexander (2010), *Znaczenia społeczne*, Kraków.

²⁸ Ogromne flagi wielkości sektora trybun stadionu, czemu zawdzięczają swoją nazwę.

i dynamice w rozwoju wydarzeń, przebiegających według określonego scenariusza. Charakterystyczną cechą kibicowskich performance'ów jest ich niepowtarzalność. Nie ma dwóch takich samych opraw, choć oczywiście dość stałe są ich motywy i miejsca realizacji. Poza tym mniejsze flagi, wieszane na ogrodzeniach stadionów regularnie, podtrzymują tradycje poszczególnych grup kibicowskich²⁹.

Działalność performatywna ultras bywa określana jako aktywność paraartystyczna³⁰ albo lokowana na pograniczu rzemiosła i sztuki. Tworzenie i prezentowanie opraw, z jednej strony, wymaga odpowiednich umiejętności, a z drugiej, stanowi formę ekspresji wywołującej doświadczenie estetyczne. Twórczość ultras niewątpliwie wzbogaca wspomnianą wcześniej dyskusję nad postrzeganiem sportu jako sztuki. Członkowie omawianych grup na ogół nie kończą akademii sztuk pięknych. Z pewnością jednak posiadają umiejętności plastyczne i techniczne. Dystynktywną cechą opraw jako wytworów działalności artystycznej lub paraartystycznej jest: 1) anonimowość twórców; oraz 2) zbiorowy charakter autorstwa, które przypisuje się całej grupie. W tym przypadku podstawowym celem nie jest więc prezentowanie kunsztu artystycznego poszczególnych twórców, tylko wyrażanie przywiązania do klubu i kibicowskiej wspólnoty³¹.

Zapośredniczone medialnie uczestnictwo w wydarzeniach sportowych sprzyja postawom nacechowanym refleksją nad pięknem. Uczestnictwo bezpośrednio, na stadionie lub hali, charakteryzuje się z kolei przede wszystkim dramatycznością³². W refleksji społeczno-kulturowej wydarzenia sportowe nierzadko przyrównuje się do spektakli teatralnych, z reguły stosując przy tym binarny podział na zawodników-aktorów i kibiców-publiczność³³. Dramaturgii sportowego performance'u sprzyja jego umiejscowienie – jest poza czasem pracy. W takich warunkach łatwiej dać upust emocjom. Stadion rzeczywiście upodabnia się w ten sposób do teatru, który jest jednak o tyle wyjątkowy, że zaobserwować w nim można wielowymiarowy performance: 1) zawodników demonstrujących nie tylko umiejętności sportowe, ale czasem także aktorskie (np. symulujących faule); 2) ultras prezentujących oprawę;

²⁹ R. Kossakowski (2022), dz. cyt.

³⁰ T. Sahaj (2012), *Kibice piłkarscy jako aktorzy współczesnych widowisk sportowych (i pozasportowych)*. W: J. Ciechowicz, W. Moska [red.], *Futbol w świecie sztuki*, Gdańsk: 35-49.

³¹ R. Kossakowski (2022), dz. cyt.

³² M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), dz. cyt.

³³ Zob. np. J. Mosz (2015), *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa.

czy 3) kibiców-konsumentów pozwalających sobie na więcej niż w „normalnych” okolicznościach (np. włączających się w wulgarne przyśpiewki)³⁴.

Pod koniec XX wieku gry wideo stały się nieodłącznym elementem rzeczywistości społecznej. W refleksji nad kulturą ponowoczesną nie powinno się ich pomijać z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, gry są częścią nieustannie rozwijającego się „przemysłu kulturalnego”³⁵. Zyskują na popularności wśród osób reprezentujących bardzo różne kategorie społeczne. Po drugie, gry stają się jednym z podstawowych wytworów kulturowych i artystycznych, czego dowodem jest dynamiczny wzrost liczby wystaw, targów, konferencji, festiwalu i innych wydarzeń, a także muzeów im właśnie poświęconych. Po trzecie, w mass mediach znacząco zwiększa się ilość treści poświęconych grom. Dotyczy to głównie tak zwanych nowych mediów (stron i portali internetowych czy platform streamingowych), ale także tradycyjnych środków masowego przekazu, takich jak telewizja czy prasa. Po czwarte, znaczenie branży gier w dziedzinie edukacji i pracy istotnie wzrasta, na co wskazuje rosnąca liczba kierunków studiów, jak również stanowisk powiązanych z tym sektorem. Po piąte, od początku XXI wieku gry cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem badaczy, reprezentujących różne dyscypliny naukowe. Po szóste, gry – elektroniczne czy też cyfrowe z natury – postrzegane są jako jeden z najbardziej znaczących wytworów ponowoczesności. Jako fenomen społeczny pojawiły się bowiem dopiero w latach 80. XX wieku³⁶. Zorganizowano wówczas pierwsze imprezy masowe poświęcone tego typu rywalizacji.

Ludologia czy też groznawstwo (*game studies*) jest interdyscyplinarnym kierunkiem badań humanistycznych i społecznych poświęconych różnego rodzaju grom, coraz częściej także grom wideo, które między innymi poprzez wspomniane wcześniej rosnące zainteresowanie badaczy przechodzą obecnie proces nobilitacji³⁷. Postępująca wideoludyfikacja (*videoludification*) społeczeństwa, czyli zestawione w poprzednim akapicie procesy popularyzacji gier wideo są dość dobrze widoczne w tak różnych sferach codziennego życia, jak ekonomia, praca, edukacja, czas wolny, konsumpcja czy zdrowie. Ponadto tworzona przez graczy subkultura nierzadko zdaje się wyprzedzać swoje czasy, testując rozwiązania, które w przyszłości mogą stać się powszechne³⁸.

³⁴ R. Kossakowski (2022), dz. cyt.

³⁵ M. Horkheimer, T. Adorno (1994), *Dialektyka oświecenia*, Warszawa.

³⁶ D. Muriel, G. Crawford (2018), *Video Games as Culture. Considering the Role and Importance of Video Games in Contemporary Society*, Londyn, Nowy Jork.

³⁷ T. Sahaj (2021), *Marginalizowane grupy społeczne w kontekście kultury fizycznej i sportu*, Poznań.

³⁸ D. Muriel, G. Crawford (2018), dz. cyt.

Pandemia COVID-19 uwidoczniła to jeszcze bardziej. W okresie izolacji, w wielu przypadkach gry wideo stały się „przedłużeniem” sportu³⁹.

Korzystanie z gier wideo jest jedną z najbardziej charakterystycznych emanacji technologicznej transgresji i zacierania granic między tym, co realne, a tym, co wirtualne – „rozszerzonej rzeczywistości”⁴⁰. Zorganizowane współzawodnictwo w grach komputerowych, konsolowych lub mobilnych najczęściej określa się jako e-sport. Przedrostek „e” pochodzi od słowa „elektroniczny” i sygnalizuje związek z elektronicznie przetwarzanym obrazem, generowanym przez program komputerowy na ekranie monitora, telewizora lub innego urządzenia multimedialnego. „Sport” oznacza w tym przypadku grę zgodnie z określonymi zasadami w celu zwycięstwa lub osiągnięcia jak najlepszego wyniku⁴¹. Stałymi komponentami definicji e-sportu są: 1) technologiczna zależność; oraz 2) rywalizacja⁴². W ostatnich latach, wraz ze wzrostem popularności gier wideo, upowszechnia się także e-sport. Rosnąca liczba entuzjastów tego rodzaju współzawodnictwa, profesjonalnych graczy, reprezentowanych przez nich organizacji oraz wydarzeń, w których uczestniczą wiąże się z coraz większym zainteresowaniem potencjalnych sponsorów, jak również organizacji sportowych oraz instytucji edukacyjnych i w konsekwencji przynosi coraz większe zyski⁴³.

Problematyka gier wideo i e-sportu jest interdyscyplinarnym polem badawczym. Od początku XXI wieku pojawia się coraz więcej prac pokazujących złożoność tego fenomenu, wymykającego się kategoryzacjom stosowanym w socjologii sportu lub naukach o kulturze fizycznej⁴⁴. Uznanie, bądź odrzucenie sportowego statusu współzawodnictwa w grach wideo z reguły

³⁹ D. Westmattmann i in. (2021), *The show must go on – virtualisation of sport events during the COVID-19 pandemic*, „European Journal of Information Systems”, 30(2): 119-136; X. Ke, C. Wagner (2022), *Global pandemic compels sport to move to esports: understanding from brand extension perspective*, „Managing Sport and Leisure”, 27(1-2): 152-157.

⁴⁰ T. Sahaj (2021), dz. cyt.

⁴¹ J. Hindin i in. (2020), *E-sports*. W: J. Nauright, S. Zipp [red.], *Routledge Handbook of Global Sport*, Londyn: 405-415.

⁴² N. Taylor (2016), *Play to the camera: video ethnography, spectatorship, and e-sports*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies”, 22(2): 115-130.

⁴³ W. Campbell i in. (2021), *Sports versus Esports: A Comparison of Industry Size, Viewer Friendliness, and Game Competitiveness*. W: D. Yong Jin [red.], *Global esports: Transformation of Cultural Perceptions of Competitive Gaming*, Londyn: 35-59

⁴⁴ T. Sahaj (2021), dz. cyt.; K. Hallmann, T. Giel (2018), *eSports – Competitive sports or recreational activity?*, „Sport Management Review”, 21(1): 14-20; J.R. Stempień (2020), dz. cyt.

uzależnione jest od przyjętej perspektywy teoretycznej i w konsekwencji definicji sportu oraz kategorii gier, którą bierze się pod uwagę⁴⁵. Niezależnie od tego, jak wcześniej wspomniano, gry wideo jako zjawisko kulturowe w ciągu przeszło dwóch dekad XXI wieku nieustannie zyskują na znaczeniu. W 2018 roku w Pjongczang po raz pierwszy w historii igrzysk olimpijskich odbyły się pokazowe rozgrywki w sporcie elektronicznym. Koreę Południową uznaje się za kolebkę e-sportu, który jest w tym kraju traktowany jak sport narodowy. Warto dodać, że w plebiscycie dziennika „Przegląd Sportowy” na najlepszego polskiego sportowca 2020 roku po raz pierwszy pojawiło się wyróżnienie w kategorii „e-sport”. Nagrodę otrzymał Marcin Jankowski (pseudonim „Jankos”) rywalizujący w grze League of Legends⁴⁶, od lat pozostającej jedną z 10 najpopularniejszych gier komputerowych na świecie⁴⁷.

Areną zmaganiań w grach wideo jest najczęściej ekran monitora, telewizora lub urządzenia mobilnego – przestrzeń wirtualna. Pierwsze tego typu rozgrywki odbywały się jednak w salonach gier – na automatach do gry. Rywalizacja z domu, na własnym urządzeniu, upowszechniła się nieco później – na przełomie XX i XXI wieku⁴⁸. Zapośredniczenie medialne jest zatem immanentną cechą e-sportu. Jak wcześniej wspomniano, pośrednie uczestnictwo w widowisku czy też jego konsumpcja sprzyja przede wszystkim podziwianiu piękna. Konwencje, w jakich rozgrywa się akcja rozmaitych gier wideo można podzielić na bardziej ogólne kategorie, osadzone w estetyce: 1) rzeczywistej; 2) quasi-rzeczywistej; 3) fantasy; 4) science fiction; 5) połączeniu fantasy i science fiction; czy 6) cyberpunk⁴⁹. Ostatni z wymienionych typów bywa zaliczany do kategorii science fiction, przy czym posiada wyraźne cechy dystynktywne, takie jak budowanie fabuły wokół cyborgizacji czy cyberprzestrzeni. Można tu zauważyć swoiste podwójne zapośredniczenie. Gracz doświadcza bowiem wirtualnego świata gry za pomocą swojego awatara (bohatera gry), a następnie, awatar ten eksploruje nie tylko ów „realny” świat, ale także jego cyberprzestrzeń. Jednym z najbardziej znanych przykładów gry reprezentującej estetykę cyberpunk jest nomen omen Cyberpunk 2077. Producent gry, polskie studio CD Project Red, swój rynkowy sukces zawdzięcza jednak głównie serii gier Wiedźmin, stworzonej w oparciu

⁴⁵ M. Jasny (2021), *E-sport w ujęciu interakcjonistycznym*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa: 167-177.

⁴⁶ T. Sahaj (2021), dz. cyt.

⁴⁷ Zob. np. *Most Popular PC Games – Global* (2022), <https://newzoo.com/insights/rankings/top-20-pc-games> (dostęp: 21.12.2022).

⁴⁸ T. Sahaj (2021), dz. cyt.

⁴⁹ J. Stasieńko i in. (2021), *„Krucze awatary?” Reprezentacje niepełnosprawności w grach wideo*, Wrocław.

o książki Andrzeja Sapkowskiego, osadzone w estetyce fantasy. Warto zaznaczyć, że wzrost znaczenia gier wideo w kulturze popularnej wyraża się między innymi w tworzeniu filmów czy seriali będących „adaptacjami” popularnych gier. Jednym z bardziej znanych przykładów jest w przypadku gier seria *Tomb Rider*, na podstawie której powstały nie tylko filmy i seriale, ale także książki oraz komiksy. Jeden z najbardziej wyczekiwanych seriali 2023 roku pod tytułem *The Last of Us* inspirowany jest grą wideo o tej samej nazwie.

Jak wcześniej wspomniano, śledzenie meczu bezpośrednio na stadionie sprzyja doświadczaniu swoistego dramatyzmu. Wprawdzie sympatycy e-sportu nie tworzą spektakularnych opraw, jednak stwarzana przez kibiców na trybunach atmosfera tak w przypadku sportu tradycyjnego, jak i elektronicznego stanowi niezwykle istotny element widowiska. Tym, co wyróżnia dramatyzm zawodów w grach wideo są natomiast przykłady przekazywania graczom, w trakcie meczu, cennych informacji z widowni, godzące w zasadę *fair play* i jawiące się jako niecodzienna forma „dopingu” czy też „chuligaństwa” – „wandalizmu interakcyjnego”⁵⁰. Warto raz jeszcze podkreślić, że w e-sporcie rozgrywka odbywa się na wirtualnej arenie, w związku z czym kibice uczestniczący w meczu bezpośrednio obserwują przebieg gry na telebimie, z tym że widzą na ekranie więcej niż poszczególni rywalizujący ze sobą zawodnicy, stąd ryzyko podpowiadania. W ramach działań zapobiegawczych, organizatorzy niektórych zawodów decydowali się na umieszczanie graczy w dźwiękoszczelnych kabinach, ograniczając w ten sposób interakcje zawodniczy-widownia w trakcie meczów⁵¹.

W 2018 roku na stadionie PGE Narodowy po raz pierwszy zorganizowano zawody w grach wideo. Był to charytatywny turniej towarzyszący 9. Warszawskim Targom Książki. E-sport dołączył w ten sposób do licznych dyscyplin sportu, dziedzin kultury i sztuki prezentowanych na tym obiekcie, w ramach rozmaitych wydarzeń⁵². W trakcie imprezy odbył się także pokaz cosplay⁵³, podczas którego prezentowano znane postacie – wytwory kultury popularnej, na przykład bohaterów japońskich komiksów (manga) lub filmów animowanych (anime) albo gier wideo poprzez przebrania i towarzyszący im performance. Pokazy często przybierają formę konkursów.

⁵⁰ M. Duneier, H. Molotch (1999), *Talking City Trouble. Interactional Vandalism, Social Inequality, and the „Urban Interaction Problem”*, „American Journal of Sociology”, 104(5): 1263-1524.

⁵¹ M. Jasny (2021), dz. cyt.

⁵² T. Sahaj (2021), dz. cyt.

⁵³ Termin ten powstał z połączenia słów *costume* (kostium) i *play* (przedstawienie).

Cosplay z reguły są hobbystami, którzy tworzą kostiumy własnym sumptem. Prezentują je natomiast najczęściej podczas zjazdów (tzw. konwentów) sympatyków określonych wytworów kulturowych, które odbywają się na całym świecie. Pojawiają się także przy okazji zawodów w grach wideo. Podobnie jak w przypadku ultras, działalność cosplay i jej wytwory można identyfikować jako przejaw aktywności artystycznej, paraartystycznej lub z pogranicza rzemiosła i sztuki. Niewątpliwie wymaga ona bowiem określonych umiejętności plastycznych i technicznych⁵⁴.

Osoby zainteresowane prezentowaniem postaci nierzadko organizują się w grupy o określonej strukturze. Ich członkowie na przykład dzielą się na: 1) „aktorów” – osoby występujące w przebraniu; oraz 2) osoby działające „zakulisowo” – przygotowujące kostiumy⁵⁵. Grupy te w jakimś stopniu odzwierciedlają funkcjonalność tzw. „wspólnot praktyków” (*communities of practice*) – kategorii dość dobrze znanej w badaniach społecznych, w tym także w badaniach nad sportem⁵⁶, oznaczającej osoby, które łączy zamiłowanie do czegoś, i które pogłębiają swoją wiedzę oraz doświadczenie w tym obszarze w wyniku grupowych interakcji⁵⁷. Warto zaznaczyć, że działalność ta jest znacząca tożsamościowo⁵⁸. W subkulturze cosplay osobowość lub fizyczność (np. budowa ciała) wybieranych postaci zwykle odpowiada odgrywającym je „aktorom”. Przywiązanie do prezentowanego bohatera sprawia, że cosplay nierzadko nie chcą sprzedawać lub oddawać swoich kostiumów i rekwizytów. Zarówno z perspektywy sympatyków (entuzjastów), jak i okazjonalnych widzów cosplay bez wątpienia wiąże się z doświadczeniem estetycznej przyjemności⁵⁹. Jest to jedyny w swoim rodzaju przejaw konsumpcji – wzajemnie powiązanych, zależnych od siebie, procesów produkcji

⁵⁴ O. Rahman i in. (2012), „Cosplay”: *Imaginative Self and Performing Identity*, „Fashion Theory”, 16(3): 317-342.

⁵⁵ E. Yamato (2018), *Construction of discursive fandom and structural fandom through anime comics and game fan conventions in Malaysia*, „European Journal of Cultural Studies”, 21(4): 469-485.

⁵⁶ Zob. np. R. Bowles, A. O’Dwyer (2022), *Identifying learning in a coaching community of practice: a collaborative self-study*, „European Journal for Sport and Society”, 19(3): 214-231.

⁵⁷ E. Wenger i in. (2002), *Cultivating Communities of Practice: A Guide to Managing Knowledge*, Boston.

⁵⁸ K. Handley i in. (2007), *Researching situated learning: participation, identity and practices in client-consultant relationships*, „Management Learning”, 38(2): 173-191.

⁵⁹ O. Rahman i in. (2012), dz. cyt.

i konsumpcji⁶⁰. Podobnie jak ultras⁶¹, cosplay są bowiem nie tylko konsumentami, ale także „producentami” wyjątkowych wytworów kulturowych, które następnie wykorzystywane są w celach biznesowych. Poświęcają swój czas, energię i środki, aby współtworzyć atmosferę wydarzeń, takich jak turnieje gier wideo. To właśnie między innymi dzięki nim zainteresowani decydują się na uczestnictwo w imprezach – nabywają bilety oraz wiele innych powiązanych produktów i usług. Za kolebkę cosplay uważa się Japonię, choć zjawisko to stosunkowo często występuje także w innych krajach Dalekiego Wschodu, takich jak Chiny, Korea Południowa czy Malezja⁶². W wyniku postępujących procesów globalizacji kultura cosplay obecnie znana jest już na całym świecie⁶³.

Podobnie jak w przypadku sportu, nie sposób wychwycić wszystkie przykłady związków sztuki z e-sportem, a tym bardziej z grami wideo w ogóle. W prezentowanym rozdziale po krótko omówiono jedynie kilka różnego rodzaju zjawisk, które mogą sprowokować dyskusje oraz badania na ten niewątpliwie interesujący i coraz bardziej aktualny temat. Z pewnością omawiana problematyka domaga się dalszych bardziej pogłębionych analiz. Bez względu na to, czy uznaje się e-sport za sport, czy quasi-sport, gry wideo stanowią nowy rosnący rezerwuar motywów i tendencji, możliwych do wykorzystania w działalności artystycznej. Ponadto w debacie nad obecnością sztuki w sporcie coraz trudniej będzie pominąć jego elektroniczny wymiar.

⁶⁰ G. Ritzer (2015), *The „new” world of prosumption: evolution, „return of the same”, or revolution?*, „Sociological Forum”, 30: 1-17.

⁶¹ D. Antonowicz i in. (2011), *Ostatni bastion antykonsumeryzmu? Kibice industrialni w dobie komercjalizacji sportu*, „Studia Socjologiczne”, 202(3): 113-139.

⁶² E. Yamato (2018), dz. cyt.

⁶³ S. Napier (2007), *From Impression to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, Nowy Jork.

WIELOWYMIAROWA KONEKSJA SZTUKI I KULTURY FIZYCZNEJ¹

Niezaprzeczalnie kultura fizyczna i sztuka tworzą symbiotyczny związek, który przejawia się w wielu różnorodnych wymiarach. Istotnym staje się fakt, iż oba pojęcia posiadają wspólny cel, jakim jest rozwój kulturalny i intelektualny społeczeństwa. Zarówno założenia kultury fizycznej, jak i sztuki nawiązują do harmonii rozumu i ciała². W tej kwestii warto byłoby oprzeć się o koncepcję Arystotelesa, którego zdaniem zarówno ciało odpowiadające za rozwój fizyczny, jak i dusza stanowiąca nieodłączny element intelektu tworzyły wspólną całość. Zatem porównując oba zagadnienia winno się dostrzec nierozdzielną zbieżność sztuki i kultury fizycznej w kwestii intelektualnej, estetycznej oraz cielesnej. Aby przybliżyć symbiozę obu obszarów należałoby oprzeć się o różnego rodzaju teorie socjologiczne oraz filozoficzne. W artykule omówione zostaną wielowymiarowe związki pomiędzy kulturą fizyczną a sztuką. Ponadto, w celu dogłębnej analizy, przedstawiony zostanie przegląd literatury charakteryzującej oba pojęcia z różnych perspektyw. Na podstawie interpretacji konceptów różnorodnych przedstawicieli nauki, wyodrębniony zostanie szereg podobieństw wskazujących na fakt, iż sztuka i kultura fizyczna powiązane są ze sobą w wielu kontekstach.

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² J. Czaboćko (2009), *Symbioza sztuki ze sportem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, 583(16).

Analiza założeń teoretycznych kultury fizycznej i sztuki

Dokonując analizy różnorodnych teorii socjologicznych³, jak i filozoficznych⁴ można dojść do wniosku, iż najistotniejszym nurtem skłaniającym do szerokiego ujęcia kultury fizycznej jest niewygasła do dziś idea olimpijska. Już w czasach starożytnych igrzysk głoszono, że kultura fizyczna⁵ odnosi się zarówno do aspektów estetycznych, intelektualnych, moralnych jak i kształcących zdrowie oraz siłę ciała⁶. Kulturowaniu duszy służyła szeroko pojęta sztuka mająca na celu uwrażliwienie społeczeństwa. Starożytni twórcy komponowali różnorodne utwory muzyczne, liryczne oraz prozaiczne ku czci herosów olimpijskich. Ponadto, gloryfikując helleńskie igrzyska, tworzono dzieła z dziedziny rzemiosła artystycznego. Ówczesni mistrzowie sztuki w swej twórczości przedstawiali sportowców w charakterze ponadludzkim. Przykładem takiego ujęcia były greckie wazy z namalowanymi biegaczami ze skrzydłami⁷. Niezwykle ważną rolę odgrywała także architektura.

Warto zaznaczyć, że rozwój kultury fizycznej wiąże się ze starożytną przesłanką *kalokagatii* łączącej pojęcie piękna i dobra. Symbioza obu zagadnień stanowiła podstawę wychowania poprzez sport⁸. Skupiwszy się jednak na zjawisku, jakim jest piękno, można przytoczyć definicję Józefa Lipca⁹, który wyróżnił trzy główne wymiary tegoż pojęcia: 1) „piękno indywidualnej postaci człowieka, 2) piękno jego akcji (harmonii, ruchu), 3) piękno wydarzenia sportowego (meczu, turnieju, spektaklu)”. Bez wątpienia piękno zarówno w kulturze fizycznej, jak i sztuce odnosi się do wrażeń estetycznych, jest to „zgoda zmysłów ponad czasem i przestrzenią (...)”¹⁰. Wartą analizy jest płaszczyzna estetyki w kontekście harmonii ruchów. Niniejszy aspekt widoczny jest w niektórych dyscyplinach sportu, gdzie sztandarowym pierwiastkiem staje się ekspresja ruchów oraz doznania artystyczne. Ze względu

³ Z. Dziubiński (2022), *Socjologia sportu i olimpizmu*, Warszawa.

⁴ J. Lipiec (1999), *Filozofia olimpizmu*, Warszawa.

⁵ Warto wiedzieć, że pojęcie kultury fizycznej w starożytności było nieznanne. Używamy go dla oznaczenia tej sfery życia społeczeństw tradycyjnych, którą współcześnie określamy tym pojęciem.

⁶ H. Kieres (1999), *Źródła i skutki ideologizacji sportu*, „Człowiek w Kulturze”, 12: 165-180.

⁷ J. Czaboćko (2009), dz. cyt.: 19.

⁸ J. Czechowski (2013), *Kalos kagathos, czyli o wartościach osobowych w sporcie*, „Pedagogika Christiana”, 2(3): 32.

⁹ J. Lipiec (2000), *Kwestia nauki o ludzkiej fizyczności*. W: Z. Dziubiński [red.], *Sport jako kulturowa rzeczywistość*, Warszawa: 46.

¹⁰ S. Kieroński (2021), *Aforyzmy, zamyslane pytania i sentencje*, Lublin.

na wizualny charakter owych dyscyplin należałoby podkreślić istotę harmonijnego poruszania się zawodniczek bądź zawodników. Podążając takim tropem winno się zaznaczyć, iż kwestia estetyki ruchów nawiązuje do piękna ciała ludzkiego¹¹. Według Henryka Kieresa, fundamentalnym celem sportu i sztuki jest zachowanie piękna i dobra. Ów autor wskazuje na nierozdzielność więź obu zagadnień. W przypadku świata sportu podkreśla istotę piękna ciała ludzkiego, z kolei odnosząc się do świata sztuki odnosi się do piękna wytworu artystycznego. Jak twierdzi Kiereś: „Doskonałe ciało jako wytwór-dzieło sztuki sportu jest tożsame z dobrem tego, kto uprawia sport”¹².

Kult idei olimpijskiej pozostał trwały również w czasach nowoczesności, jak i ponowoczesności. Mimo, iż dzieła z dziedziny sztuki nie są obecnie nagradzane trofeami olimpijskimi, związek sztuki i sportu zauważalny jest chociażby w wydarzeniach inauguracyjnych nowożytnych igrzysk olimpijskich, jak i w innych uroczystościach sportowych. Prócz wyżej wymienionych znaczącą rolę w symbiozie obu obszarów odgrywają fotografia czy film. Wielu reżyserów przedstawia reprezentantów kultury fizycznej jako głównych bohaterów swoich ekranizacji zarówno dramatycznych, biograficznych, jak i fabularnych. Ponadto, niektórzy badacze snują spekulacje na temat nowego gatunku filmu o tematyce sportowej¹³.

Aspektem skłaniającym do refleksji są widowiska sportowe, które przez niektórych badaczy określane są jako analogia do spektakli teatralnych. Jakub Mosz wyróżnił dwie koncepcje odnoszące się do korelacji wydarzenia sportowego i widowiska teatralnego. Pierwsza z nich nawiązuje do teorii Arystotelesa oraz Sofoklesa, gdzie ukazana jest analogia do struktury antycznego dramatu. Druga zaś dotyczy współczesnej kultury *performance*, opartej na pięciu elementach odnoszących się zarówno do zdarzenia sportowego, jak i kulturowego: „społecznym oddziaływaniu, umiejscowieniu w czasie wolnym, zaangażowaniu przeżycia emocjonalnego w odbiór widowiska, dramatyczność przebiegu zdarzeń”¹⁴. Bazując na podobieństwie widowiska sportowego do spektaklu teatralnego warto wspomnieć o stroju sportowym, który odgrywa istotną rolę w estetycznym, jak i wizualnym postrzeganiu sportu. Rozpatrując niniejszą kwestię należałoby zatem uwypuklić oraz zaznaczyć analogię stroju sportowego i charakteryzacji teatralnej. Współwystępowanie

¹¹ J. Mosz (2015), *Sporty estetyczne – ujęcie paradygmatyczne*. W: J. Mosz [red.], *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa: 162.

¹² H. Kiereś (1999), dz. cyt.: 167.

¹³ D. Roweia (1998), *If you film it, will they come? Sports on film*, „Journal of Sport and Social Issues”, 22(4): 350-359.

¹⁴ J. Mosz (2015), dz. cyt.: 200-201.

obu zagadnień nawiązuje do czasów starożytnych, jednakże w nieco większym stopniu widoczne jest to w świecie współczesnym. Zarówno podczas spektaklu teatralnego, jak i sportowego zdarzenia, w szczególności odnosząc się do dyscyplin estetycznych, takich, jak gimnastyka artystyczna, czy łyżwiarstwo figurowe, uwaga widza skupiona jest bez wątpienia na wizualnym aspekcie sportu. W takich sportach jednym z czynników warunkujących zwycięstwo jest wygląd fizyczny, a w konsekwencji odpowiednio dopasowany i spełniający wszelkie wymogi strój. Można również rzec, że świat mody i świat sportu wpływają wzajemnie na siebie, ukazując piękno „ciała zakrytego”¹⁵. Szeroko pojęta społeczność reprezentująca sport, podąża za coraz to nowymi trendami modowymi, poprzez które staje się znacznie bardziej reprezentatywna. W świecie współczesnym wizerunek znajduje się na wysokim szczeblu drogi do rozpoznawalności.

Pojęcia kultury fizycznej i sztuki interpretowane były przez różnorodnych specjalistów reprezentujących wszelakie dziedziny wiedzy. W kolejnej części przedstawione zostaną zarówno definicje, jak i wielowymiarowe konsekwencje obu terminów.

Dyskurs na temat sztuki i kultury fizycznej

Dokonując eksplikacji rozumienia pojęcia kultury winno się wnioskować, iż jest ona definiowana w rozmaity sposób przez badaczy reprezentujących różnorodne dyscypliny naukowe. Zdaniem Clyde Kluckhohna kulturą jest „charakterystyczny styl życia danego ludu, sposób na życie (...)”¹⁶. Bez wątpienia, dogłębnej, socjologicznej analizy niniejszego pojęcia dokonała Antonina Kłoskowska, według której „kultura stanowi aparat zaspokajania potrzeb ludzkich, ale jest także narzędziem powściągnięcia impulsów (...)”¹⁷. Autorka rozpatrywała tenże termin opierając się o fundamenty antropologiczne oraz behawioralne. Z kolei o poznawczym aspekcie tego zjawiska wspomina Zygmunt Bauman w swej publikacji *Szkice z teorii kultury*¹⁸.

Nawiązując do wyżej scharakteryzowanych, różnorodnych definicji kultury należałoby zanalizować pojęcie kultury fizycznej, która stanowi pewien odłam dla *sensu largo* terminu kultura. Dokonując przeglądu polskiej

¹⁵ Tamże: 99.

¹⁶ C. Kluckhohn (1949), *Mirror for Man*, New York.

¹⁷ A. Kłoskowska (2015), *Socjologia kultury*, Warszawa: 23.

¹⁸ Z. Bauman (2017), *Szkice z teorii kultury*, Warszawa.

literatury przedmiotu warto podkreślić, iż niniejszy termin rozumiany jest przez badaczy wielowątkowo¹⁹.

Rozważając etymologiczne ujęcie terminu „kultura” należałoby zwrócić uwagę na dosłowny sens jego znaczenia. Opierając się o filologię klasyczną, można by przytoczyć łacińskie *colere* oznaczające „uprawiać, dbać, pielęgnować” oraz pochodzące od zestawienia *cultus agri* (uprawa roli). W późniejszym okresie zastąpiono wyżej wymieniony termin frazą *cultura animi* (uprawa umysłu)²⁰. Źródłem pierwotnego znaczenia drugiej części frazy „kultura fizyczna”, a zatem przydawki przymiotnika „fizyczna” jest grecki termin *physis* (natura). Z perspektywy językoznawczej słowo *physis* charakteryzuje zróżnicowaną ramę interpretacyjną. Z jednej strony może dotyczyć zjawiska przyrodniczego, z drugiej zaś zjawiska opartego na zmysłach, a w konsekwencji odnosić się do rozwoju predyspozycji fizycznych. Mimo, iż wyżej wymienione tłumaczenia posiadają z pozoru odmienne znaczenie należałoby zwrócić uwagę na fakt, iż każde z nich nawiązuje do kompleksowej definicji wyrażenia kultura fizyczna. Ponadto, warto podkreślić, iż zarówno rozwój umiejętności, jak i wątek dotyczący zmysłów bezpośrednio odnosi się do funkcji sztuki.

W celu dogłębnego rozpatrywania kultury fizycznej wskazanym jest wyodrębnienie tworzących ją komponentów. Do głównych elementów składowych niniejszego pojęcia należą: sport, wychowanie fizyczne, rehabilitacja, a także turystyka i rekreacja ruchowa. Analizując spostrzeżenia niektórych badaczy warto jednak zaznaczyć, że włączanie turystyki oraz rehabilitacji ruchowej do szeroko rozumianej kultury fizycznej poddane zostało pewnym wątpliwościom²¹.

¹⁹ Zdaniem Zbigniewa Krawczyka jest to „względnie zintegrowany i utrwalony system zachowań w dziedzinie dbałości o rozwój fizyczny, sprawność ruchową, zdrowie, urodę, fizyczną doskonałość i ekspresję człowieka, przebiegających według przyjętych w danej zbiorowości wzorów, a także rezultaty owych zachowań. Z. Krawczyk (1985), *O aksjologii ciała do koncepcji kultury fizycznej*. W: H. Sekuła-Kwaśniewicz [red.], *Kultura fizyczna i sport w ujęciu socjologicznym. Wybór tekstów*, Kraków: 46.

²⁰ M. Golka (2008), *Socjologia kultury*, Warszawa.

²¹ Przykładem takiej interpretacji jest ujęcie Jerzego Kosiewicza, który wyróżnił wszystkie wyżej wymienione segmenty pomijając rehabilitację ruchową. Zważywszy na dyskusyjne podejście dotyczące składowych kultury fizycznej bez wątpienia można uznać, iż fundamentalnymi pierwiastkami tego terminu są: sport, wychowanie fizyczne oraz rekreacja ruchowa. Taki paradygmat stanowi *consensus* dla znacznej większości badaczy. J. Kosiewicz (2010), *Sport w perspektywie filozofii*. W: J. Kosiewicz, P. Bany, M. Piątkowska, J. Żyśko [red.], *Nauki społeczne wobec sportu współczesnego*, Warszawa.

Kluczową tezą odnoszącą się do sportu jest idea zakładająca, iż sport stanowi nadrzędną ramę życia społecznego jednostek. Jak pisze Przemysław Nosal, „sport pełni rolę uniwersalnego wzorca kulturalnego”²². Ów autor wyróżnia dwojaką specyfikę ujmowania sportu. Pierwsza z nich (natura lustra) odnosi się między innymi do estetycznego postrzegania cielesności, relacji związanej z mediami, nowoczesną technologią oraz konsumpcjonizmem. Druga natomiast dotyczy dostosowywania się do wszelakich trendów mody, medycznych, czy przekazów medialnych. Niniejsza koncepcja nazwana została przez Nosalą „naturą laboratorium”, gdyż nawiązuje do postrzegania sportu jako pola eksperymentalnego²³. Na podstawie powyższych rozważań warto zaznaczyć, iż świat sportu, podobnie jak świat sztuki, stanowią pewnego rodzaju kanon kulturowy. Ponadto, oba obszary ulegają reformacji dostosowując się do specyfiki danej epoki. Zarówno sztuka, jak i sport poddawane są pewnego rodzaju próbom oraz podążają za trendami charakterystycznymi dla danego okresu. W czasach współczesnych sztuka i sport przedstawiane są między innymi w mediach w celu szerzenia popularności obu dziedzin.

Można by dostrzec, iż druga składowa kultury fizycznej, a mianowicie wychowanie fizyczne, zapoczątkowane zostało już w czasach starożytnych. Jednakże analizując polskie piśmiennictwo naukowe warto przytoczyć ideę Eugeniusza Piaseckiego, który wyróżnił cztery priorytetowe cele wychowania fizycznego. Pierwszym z nich jest zdrowie pełniące istotną rolę w należyтым i zharmonizowanym rozwoju organizmu. Drugim zasadniczym pierwiastkiem według autora jest sprawność polegająca na „przyswojeniu wychowankowi umiejętności wykonania całego szeregu ruchów, które najczęściej znają zastosowanie w życiu (...)”²⁴. Kolejny segment to dzielność odnosząca się do szeregu aspektów związanych ze zdrowiem psychicznym. Ponadto, czwartym elementem wyszczególnionym przez Piaseckiego jest piękno, które dotyczy zarówno estetyki ludzkiej cielesności, jak również płynności i harmonii ruchów²⁵. Niewątpliwie ostatni element wyróżniony przez autora ściśle nawiązuje do koneksji sztuki i wychowania fizycznego. Wyżej wymienione piękno w przypadku wychowania fizycznego oparte jest na wizualnym aspekcie aktywności fizycznej. Z kolei w sztuce odnosi się między innymi do wizualizacji różnego rodzaju twórców artystycznych. Prócz wyżej

²² P. Nosal (2015), *Spoleczne ujęcie sportu. (Trudne) definiowanie zjawiska i jego dyskurs*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 11(2): 16-38.

²³ Tamże: 17.

²⁴ E. Piasecki (1930), *Wychowanie fizyczne*. W: B. Krakowski [red.], *Zagadnienia opieki nad macierzyństwem, dziećmi i młodzieżą w Polsce*, Warszawa: 5-6.

²⁵ Tamże: 6.

wymienionej kwestii należałoby zwrócić uwagę na aspekt odnoszący się do psychiki ludzkiej. W obu obszarach bez wątpienia można dostrzec funkcję terapeutyczną. Niezaprzeczalnie zarówno sztuka, jak i wychowanie fizyczne ma pozyteczny wpływ na zdrowie psychiczne jednostek. Innym, równie istotnym powiązaniem obu zagadnień jest wartość edukacyjna młodego pokolenia.

Trzecim głównym segmentem tworzącym wieloaspektową kulturę fizyczną jest wcześniej wspomniana rekreacja ruchowa, która pozwala na aktywny sposób spędzania czasu wolnego osobom w szerokim przedziale wiekowym. Jak pisze Teresa Wolańska, są to „te wszystkie zajęcia o treści ruchowo sportowej lub turystycznej, którym człowiek oddaje się z własnej chęci w czasie wolnym od obowiązków, dla wypoczynku, rozrywki i dla rozwoju własnej osobowości²⁶. Prócz wartości prozdrowotnych pozwalających na rozwój sprawności fizycznej, istotną rolę w rekreacji ruchowej pełni prawidłowa aktywność kulturowa i społeczna. Ponadto, rezultatem wewnętrznej motywacji uczestników rekreacji fizycznej jest satysfakcja, spełnienie oraz zaspokojenie potrzeb²⁷. Spoglądając na rekreację z szerszej perspektywy należałoby uznać, iż jest ona również elementem sztuki. Odnosząc się do powyższych przekonań należałoby wysnuć wniosek, że uczestnictwo w sztuce nawiązuje do spędzania czasu wolnego.

Wartym głębszej refleksji staje się argument, iż każda z wyżej wymienionych części składowych kultury fizycznej pozostaje w nierozzerwalnej korelacji. Wielu badaczy wskazuje na niepodważalną zależność sportu, wychowania fizycznego oraz rekreacji ruchowej. Zdaniem Jerzego Nowocienia sport posiada najistotniejsze wartości wychowawcze, ponadto pozwala na integrację oraz użyteczne spędzanie czasu wolnego. Jak twierdzi wspomniany autor: „Edukacja przez sport, jako środek wychowania do olimpizmu i jako źródło wartości, jest korzystna dla autoedukacji, bowiem tworzy możliwości poszukiwania własnej tożsamości oraz drogi do przekraczania samego siebie²⁸. Mimo, iż termin kultura fizyczna ujmowany jest znacznie częściej *sensu largo* aniżeli *sensu stricto*, elementy składowe tego szerokiego pojęcia uzupełniają się wzajemnie tworząc spójną całość.

²⁶ Z. Żukowska (2006), *Rekreacja fizyczna*. W: T. Pilch [red.], *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, Warszawa: 175.

²⁷ R. Winiarski (2011), *Wprowadzenie do zagadnień rekreacji i czasu wolnego*. W: Tenże [red.], *Rekreacja i czas wolny: Studia humanistyczne*, Warszawa: 14.

²⁸ J. Nowocień (2021), *Edukacja przez sport i olimpizm: w stronę dialogu, który nie dzieli lecz zbliża*. W: A. Karpińska, A. Borawska-Kalbarczyk, A. Szwarz [red.], *Edukacja w przestrzeni społecznej – paradygmaty zmian*, Białystok: 171-187.

Poszukując znaczenia terminu „sztuka” należy zaznaczyć, iż podobnie jak „kultura fizyczna” posiada bardzo szeroki wachlarz znaczeniowy. Na pewne komplikacje związane ze zdefiniowaniem pojęcia „sztuka” wskazywano już w starożytnej Grecji. Niezwykle popularny twórca, Pindar z Teb, przyznał, że „sztuka jest rzeczą trudną”²⁹. W celu analizy niniejszego zagadnienia po pierwsze należałoby wskazać na zarys etymologiczny i historyczny. Słowo sztuka swoimi korzeniami sięga filologii klasycznej, gdzie stanowi przekład wyrazu *ars*. Z kolei łaciński termin *ars* pochodzi od greckiego *technē*. Tatar-kiewicz zwraca szczególną uwagę na fakt, iż oba pojęcia etymologiczne nie są w stosunku do siebie synonimiczne. Według tegoż autora *technē* odnosiło się jedynie do umiejętności wykonania wszelkich przedmiotów. Zważywszy na takie założenia, starożytne społeczeństwo postrzegało sztukę, jako zjawisko oparte na określonych regułach. Jak pisze wyżej wymieniony filozof: „robienie czegokolwiek bez reguł, tylko z natchnienia lub fantazji, nie było dla starożytnych, czy dla scholastyków sztuką: było jej przeciwieństwem”³⁰. To, co dziś poniekąd nazywamy sztuką, a mianowicie twórczość opartą na inspiracji związanej ze stanem ducha, dla Greków pochodziło od Muz. Zatem poezja czy retoryka dla ludności starożytnej, a także średniowiecznej podlegała dziedzinie filozofii. Odmiernym, a także rewolucyjnym podejściem kierowano się natomiast w czasach odrodzenia, kiedy to społeczeństwo domagało się odseparowania sztuk pięknych od rzemiosł opartych na praktycznych kompetencjach.

Istotny aspekt stanowią cechy rozdzielające sztukę od wytworów ludzkiej działalności, o czym wspomina Tatar-kiewicz, który wyróżnił sześć cech swoistych sztuki. Pierwsza z nich odnosiła się do terminu piękna, które prócz faktu, iż stanowiło nieodłączny element sztuki było również jej intencją oraz rezultatem. Filozof analizując wszelkie teorie dotyczące tej koneksji dostrzega, iż terminu piękna nie można zdefiniować jednoznacznie³¹. Sugestia Tatar-kiewicza widoczna jest również współcześnie, gdzie piękno postrzegane jest w sposób indywidualistyczny. Dla wielu twórców epoki ponowoczesności istotną rolę odgrywają zjawiska naturalne. Ponadto widoczny jest kult szerzenia nierealistycznych oraz niesymetrycznych obrazów ciała, przedstawianych w dziełach sztuki. Druga cecha wyróżniona przez filozofa dotyczy odtwarzania rzeczywistości. Odnosząc się do słów Sokratesa, zdaniem którego malarstwo stanowi rekonstrukcję zjawisk widzialnych, warto zaznaczyć, iż niniejszy koncept nawiązuje do kumulatywnego charakteru sztuki. Owa

²⁹ W. Tatar-kiewicz (1962), *Historia estetyki*, Warszawa.

³⁰ W. Tatar-kiewicz (1976), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa.

³¹ Tamże: 40.

kumulatywność opiera się na inspiracji oraz naśladowaniu³². W obecnych czasach idea oparta na powielaniu czy odtwórstwie zyskała niezwykłą popularność, gdzie przykładem jest moda oparta na różnorodnych inspiracjach oraz odnosząca się również do kultury fizycznej. Wskazując na trzecią interpretację należy podkreślić, że odnosi się ona do definicji polskich twórców XX wieku³³, dla których swoistością sztuki jest forma, czy kształt. Kolejna koncepcja związana jest zaś z ekspresją, która nawiązuje do stosunku emocjonalnego, czy zachowań artysty. Zwolennikiem tejże koncepcji był między innymi Croce, którego filozoficzna teza ujmowała sztukę jako „intuicyjne pojmowanie uczucia, wyraźnie głosiła, że z tej racji nie jest ona ani moralna, ani świadoma”³⁴. Następnymi cechami wyróżnionymi przez Tatarkiewicza są przeżycia estetyczne. Mimo, iż można by odnaleźć tu motywy psychologiczne dotyczące twórców, niniejsza koncepcja tyczy się doznań odbiorców sztuki. Nawiązując do doznań artystycznych warto zaznaczyć, iż widoczne są również w kulturze fizycznej. W szczególności we wcześniej wspomnianych sportach estetycznych, gdzie doniosłą rolę odgrywa harmonia ruchów. Niemniej jednak ów filozof zwraca uwagę, iż termin „przeżycia piękna”, podobnie jak słowo „piękny”, są niezwykle skomplikowanymi zagadnieniami, trudnymi do zdefiniowania. W związku z wątpliwościami dotyczącymi tej interpretacji ów autor wskazał ostatnią swoistą cechę sztuki, jaką jest „wywołanie wstrząsu emocjonalnego”. Rozpatrując ostatnią cechę sztuki można dojść do wniosku, że wrażenia nacechowane emocjonalnością dotyczą również sportu. Przykładem takiego zjawiska są widowiska sportowe pełne kibiców dopingujących swoje drużyny.

Na podstawie powyższych refleksji nasuwa się myśl, iż ściśle połączenie kultury fizycznej i sztuki wynika z szeregu założeń interpretacyjnych. Począwszy od etymologicznych kontekstów, gdzie pierwotne odniesienie do umiejętności może dotyczyć zarówno fizycznych, jak i twórczych aspektów, po koncepcje ideologiczne. Porównując paradygmaty dotyczące kultury fizycznej i sztuki zauważalne jest niezwykle interesujące podobieństwo każdego z segmentów. Odnosząc się do pierwszej składowej kultury fizycznej, a zatem do sportu można by zauważyć, iż podobnie, jak sztuka stanowi wzorzec kulturowy dla społeczeństwa, ponadto przeżywane stany emocjonalne w obu zjawiskach sugerują pewną analogię obu obszarów. Wcześniej

³² Tamże: 41.

³³ S.I. Witkiewicz (1919), *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa.

³⁴ U. Eco (2007), *Sztuka*, Warszawa: 11.

wspominane oraz szerzej opisywane przez innych autorów³⁵ porównania areny sportowej do przestrzeni teatralnej, czy też koneksja stroju sportowego i charakterystyki teatralnej również stanowi podstawę do odnalezienia znaczącego pokrewieństwa. Prócz wyżej wymienionych analogii ideowych ważnym spostrzeżeniem są także zależności. Można by rzec, że sztuka i kultura fizyczna są zjawiskami wzajemnie zależnymi. Jednym z fundamentalnych determinantów łączących sztukę z kulturą fizyczną jest muzyka, która w obu obszarach ma istotne znaczenie. W sporcie muzyka stanowi nieodłączny element niektórych dyscyplin (gimnastyka artystyczna, łyżwiarstwo figurowe). Ponadto pełni funkcję uwalniającą odbiorców na humanistyczne wartości sportu, a także jest nieodłącznym elementem międzynarodowych wydarzeń sportowych, takich jak inauguracje mistrzostw świata, czy otwarcia igrzysk olimpijskich. Z kolei w wychowaniu fizycznym i rekreacji ruchowej pełni funkcję pomocniczą w kreowaniu innowacyjnych lekcji wychowania fizycznego, czy pozalekcyjnych zajęć sportowych. Odnosząc się do kultury fizycznej należałoby wskazać na terapeutyczną funkcję muzyki, która stanowi niezwykle istotny aspekt w życiu zarówno sportowców wyczynowych, jak i uczniów czy miłośników aktywności fizycznej.

Istotnym staje się fakt, iż kultura fizyczna przedstawiona została w sztuce poprzez różnego rodzaju dzieła artystyczne. Taki aspekt zauważalny jest przede wszystkim w koncepcjach zarówno starożytnych, jak i nowożytnych igrzysk olimpijskich. Warto zaznaczyć, iż w społeczeństwie polskim, winno się wyróżnić wielu artystów, których twórczość została nagrodzona honorariami olimpijskimi. Szczególnym uznaniem cieszyła się poezja Kazimierza Wierzyńskiego, autora dzieła *Laur Olimpijski*³⁶, które wzniosło na wyżyny polskiego artystę podczas igrzysk w Amsterdamie w 1928 roku. Niewątpliwie fakt, iż Wierzyński za czasów młodości zawodowo zajmował się sportem, jakim była piłka nożna, przyczynił się do odkrycia jego niebywałego talentu literackiego³⁷. Szczególną inspiracją poety były Igrzyska Olimpijskie w Paryżu w 1924 roku, o których pisał wiersze gloryfikujące znakomitych sportowców. Ponadto twórca poruszył ponadczasowy problem związany z nierównością płci w sporcie w dziele *Panie na start*³⁸. Można zatem rzec, iż postać Kazimierza Wierzyńskiego stanowi przykład żywej koneksji sztuki i kultury fizycznej. Bez wątplenia należałoby wyróżnić również innych „łączników” tych

³⁵ J. Mosz (2015), dz. cyt.

³⁶ K. Wierzyński (2018), *Laur Olimpijski*, Warszawa.

³⁷ K. Szujecki (2020), *Młody Wierzyński – bibliografia przedwojenna (sportowa)*, Warszawa: 9.

³⁸ Tamże: 36-38.

obszarów, takich jak Halina Konopacka. Poza działalnością sportową część swojego życia poświęciła twórczości literackiej. Znana jest przede wszystkim ze zwycięstwa w konkursie rzutu dyskiem podczas igrzysk w Amsterdamie, ale także podziwiamy ją za wspaniałe osiągnięcia artystyczne. Lekkoatletka ujawniła swój wybitny talent w dziedzinie sztuki prezentując tomik poezji pt. *Któregoś dnia*³⁹. Wspominając polskich artystów nagradzanych medalami olimpijskimi w dziedzinie sztuki warto wymienić Władysława Skoczylasa, który zdobył brązowy medal w malarstwie.

Niezaprzeczalnie ważnym aspektem jest argument, iż obie interesujące nas dziedziny życia zajmują w sposób pożyteczny ludzi w czasie wolnym, jednocześnie determinując w wielu przypadkach określony styl życia. Hobbyistyczne kształtowanie umiejętności artystycznych, jak i fizycznych przejawia się w wielu sytuacjach życia codziennego. Ponadto obie dziedziny pozwalają na prawidłowy rozwój intelektualny, emocjonalny oraz kulturowy.

Mimo, iż z pozoru wydaje się, że sztuka i kultura fizyczna to zjawiska przeciwstawne, należałoby jednak przyjąć tezę, iż pozostają one w ścisłej symbiozie w procesie gruntowania wartości kulturowych i moralnych. Prócz szeregu teorii wskazujących na istotność kwestii intelektualnych, cielesnych oraz estetycznych obu dziedzin, należałoby podkreślić, iż zarówno sztuka, jak i kultura fizyczna odgrywają niezwykle ważną rolę w harmonijnym rozwoju człowieka. Niezaprzeczalnie, interesujące nas dziedziny wzajemnie się przenikają, w jakimś sensie stanowią integralną całość na zasadzie konwergencji (zbieżności) sensu, ale także na zasadzie komplementarności, tj. wzajemnego uzupełniania się w sposobach formowania człowieka dobrego i szlachetnego. Przykładem takiego zjawiska mogą być artystyczne dyscypliny sportowe, twórczość artystyczna inspirowana sportem, wspaniałe dzieła architektury sportowej, czy artystyczne spektakle otwierające igrzyska olimpijskie.

³⁹ H. Konopacka (1929), *Któregoś dnia*, Warszawa.

Część II

KULTURA FIZYCZNA W UJĘCIU FILOZOFII I PEDAGOGIKI

SZTUKA I SPORT W DUCHU COUBERTINA

Do tradycji nowożytnego olimpizmu należy bez wątpienia spór o związek sztuki ze sportem. Fazę pierwszą zapoczątkował sam baron de Coubertin, usiłując połączyć sportowo-religijną spuściznę Olimpiii z programami innych igrzysk starogreckich, z ich ideą rozgrywania konkursów poetyckich właśnie. Koncepcja ta rozpałała wyobraźnię barona tak mocno, że jej wprowadzeniu w życie poświęci wiele zdrowia i lat życia, wynagrodzony przez los zdobyciem pierwszego złotego medalu na igrzyskach sztokholmskich w 1912 roku za *Odę do sportu*.

Wprowadzenie artystów kilku specjalności wywołało tyleż aplauzu dla odważnego pomysłu, ile sceptycyzmu, związanego z postulatem amatorstwa oraz narzuceniem tematyki, koniecznie ilustrującej sport i sportowców. Sztuki piękne ostatecznie zagościły w oficjalnych programach sześciu igrzysk olimpijskich, aż do londyńskich 1948 roku, notabene z licznymi sukcesami polskich twórców, od Wierzyńskiego po Turskiego. Czy olimpijskie konkursy obrodziły dziełami wybitnymi, na miarę nagród Nobla, powiedzmy? Rzecz do dyskusji w gronie kompetentnych krytyków.

Niestety, idea Coubertina upadła, jak się zdaje definitywnie, na pewno zaś w dawnej formule. Powodów jest kilka, a ich potwierdzeniem stały się wielokrotne, nieudane próby jej ożywienia. Nie widać też żadnych szans na przywrócenie formalnego mariażu w starym, w istocie XIX-wiecznym porządku odniesień dwóch sfer kultury.

Rzecz w tym, po pierwsze, że rozrósł się i gruntownie przeobraził światowy sport. Zarówno pod względem finansowo-strukturalnym, jak i potężnej oferty programowej. Po drugie, wielkie zmiany wystąpiły także na terenie sztuk pięknych, zamkniętych ongiś w kilku klasycznych dziedzinach, a wzbogaconych w ostatnich dziesiątkach lat o nowe gatunki i technologie.

Po trzecie, nie ma nikogo, kto mógłby przejąć dziś rolę Coubertina, z jego pasją, siłą przebicia i kulturą wielkiego humanisty.

Wyłania się wreszcie powód czwarty, zaskakujący w swej prostocie i oczywistości: przecież sam sport jest sztuką. Eksponuje on przede wszystkim ludzką cielesność jako tworzywo i narzędzie tworzenia zarazem, podkreślając – jako efekt celowy – ekspresję psychofizyczności ludzkiej, indywidualnej i zbiorowej. Jest prezentacją różnorodnego jakościowo, lecz scalonego w charakterze piękna statycznego, niczym rzeźba i poemat o jej moralnym przesłaniu, lub dynamicznego, realizującego wartości wprost generowane aktywnością zawodników poszczególnych dyscyplin.

Sport jest ciągiem wydarzeń wpisanych w poetykę perfekcjonizmu i dramaturgię rywalizacji, z zawsze otwartą fabułą niewiadomych zakończeń oraz symbolicznych nagród i kar. Jest zarazem bogatą kolekcją niezwykłych spektakli i całych seriali, z solidną obsadą i niezwykłą aranżacją więzi z widownią, oklaskującą piękne ewolucje artystów sportu. Kolejne pokolenia konkurują z sobą wedle formuły *citius, altius, fortius*, choć coraz wyraźniej odwołując się do międzygeneracyjnej reguły jakościowej stopniowania ambicji estetycznej: „pięknie, pięknie, najpięknie”.

Historia nowożytnego sportu, przynajmniej w wielu dziedzinach, potwierdza tę zasadę bez cienia wątpliwości.

Eidos sztuki

Zarówno gatunek ludzki, jak i poszczególne społeczności, oraz być może każdy pojedynczy człowiek dysponuje tajemniczą siłą uzewnętrzniania swych doznań zmysłowych i głębokich przeżyć w postaci znaków mowy, gestu i mimiki, a także znaków zbiektywizowanych i utrwalonych w materii otoczenia, na przykład w rysunku, rzeźbie, zdobieniu, ostatecznie zaś w piśmie i rytuale. Tak rodziła się sztuka i różnorodność jej dziedzin. W ten też sposób kształtują się relacje między twórcą a odbiorcą. Z jednej strony ujawniają swe talenty wielcy mistrzowie, z drugiej wrażliwsza część odbiorców przejmuje role koneserów i mecenasów powstających dzieł.

Sztuka jest terenem spotkania człowieka ze światem, traktowanym jako względnie bezpieczny azyl egzystencjalny, ale zarazem wyzwanie rozwojowo-twórcze, rozszerzające granice wyobraźni, ostrzegając wszakże przed bez troską bezmyślności. Podobnie jak inne gatunki człowiek jest dzieckiem ewolucji, tym samym więc skłonny do adaptacji i kooperacji z przyrodniczym otoczeniem, aczkolwiek tylko w zakresie ograniczonym aksjologicznie.

Marzenia przeobrażają się w impulsy twórcze, w jaskiniach pojawiają się rysunki, przy ogniskach rozlegają się śpiewy i zaczynają rytualne tańce, wszystko zaś z intencją utrwalenia pamięci i wzmocnienia nadziei na życie piękniejsze i bezpieczniejsze w rzeczywistości właśnie.

Oczekiwania te najmocniej i najbardziej spontanicznie wyrażają się w sztuce. Przede wszystkim stanowi ona potężny, a nigdy niezgłębiony rezerwuuar możliwości twórcy i tworzywa, nadto pospólnych w poznaniu i uczuciach i godnych aprobaty, choć również realnego ziszczenia. Zastany i dany człowiekowi świat przekazany mu został w bezterminowy depozyt, ze wszystkimi jego dobrymi i złymi stronami, wyposażony w cechy stanowiące efekt skutków ogółu globalnych procesów Matki Ziemi, czy jak kto woli – ingerencji sił pozaziemskich.

Homo sapiens, w przeciwieństwie do anonimowych sił przyrody i innych istot żywych, ma tę przedziwną właściwość, że poza umiejętnością adaptacji posiadał niezwykłą zdolność przetwarzania naturalnego świata „w siebie” w świat „dla siebie”. Co więcej, potrafi też, niejako po drodze, tworzyć światy intencjonalne, wsparte na materialnych fundamentach własnych dzieł i podmiotowych przeżyciach realnego świata „w siebie” praktyką podmiotowych przeobrażeń twórczych.

Z tego właśnie źródła wywieść można zdolność tworzenia narzędzi i całej technosfery z jednej strony, dzieł sztuki i wszelkich form kultury – z drugiej. Pierwsza składowa antroposfery stanowi reprezentację Hegłowskiej „chytrości rozumu ludzkiego”, druga – potęgę uczuć i rozległość wyobraźni oraz cały dobór i skalę wartości w aksjosferze. W obszarze sztuki dochodzi do przesunięcia granic i jakościowego zróżnicowania procesów kreacji. Na ich terenie dochodzi bowiem z zasady do powołania i utrzymania istnienia drugiego, równoległego świata, mianowicie quasi-swiata sensów i wartości, w sztuce estetycznych na pierwszym planie. Gwarancją istnienia jest materia dzieł zawarta w farbie malarskiej lub drukarskiej na przykład, tudzież zbiorowa pamięć ludzka, konserwowana działalnością specjalnych instytucji muzealnych i encyklopedycznych.

Sztuka jako całość i poszczególne jej wytwory to zawsze dzieło człowieka. Pięknem różnych odmian dysponuje wszak także cała natura, hojnie, a być może rozrzutnie ujawniająca wszystkie swe uroki. Cała przyroda, najbliższa nam i najdalsza, jak „niebo gwiazdziste nade mną”, rozbudza ludzką wrażliwość i odsłania wciąż nowe horyzonty. Natura jest siłą wszechpotężną, acz anonimową, niczym egzystencjalne, bezimienne „Się”. Sztuka żąda praw autorskich. Natura w tym względzie wydaje się bezradna.

Uroda świata rodzi się w nim samym i nigdy go nie opuszcza, transformując kolejne pejzaże w ramach Bergsonowskiej „ewolucji twórczej”, ukazując

wciąż nowe kompozycje, nowe pejzaże i bezustanne poszukiwania kolejnych rozstrzygnięć na każdym szczeblu struktury bytu. Człowiek-artysta stanowi zatem fragment uniwersalnej całości, niewykluczone wszelako, iż jej zwieńczenie. Tworzenie sztuki jest przejawem wolności człowieka o jego zdolności transcendowania swej istoty w aktach kreacji wartości, najpewniej też przejawem gatunkowej konieczności, podległej prawu utrwalania i przeżywania piękna w każdej dostępnej postaci. Do obiektywnej oferty kosmosu włączamy tedy treści naszych subiektywnych przeżyć, uczuć i najbardziej osobistych komentarzy.

Sztuka i sztuki

Pojęcie „sztuka” występuje w znacznej mierze w wersji potocznej, dostępując jednak swoistej nobilitacji akademickiej, dzieje się to kosztem zakresowej rozległości. W ujęciu powszechnej codzienności sztuką są wszystkie jej dziedziny: klasyczne, jak malarstwo, rzeźba, poezja i muzyka, względnie bardziej nowoczesne, z dołączeniem filmu i sztuk użytkowych, operujące na wszystkich zmysłach. Jeśli przyjąć, iż sztuka obejmuje swym zakresem ogół względnie niezależnych dziedzin i ich rozgałęzień ukształtowanych historycznie i uznanych współcześnie, posiadających nadto mocne społecznie przykłady w twórczej praktyce, to wpisujemy daną sferę do rejestru sztuk, odpowiednio modyfikując definicję sztuki jako takiej.

Problem treści i zakresu pojęcia „sztuka” ma swe korzenie historyczne w nazewnicznej tradycji, zazwyczaj odpornej na logiczne porządki. Tak więc europejskie akademie sztuk pięknych, od stuleci kształcące artystów sztuk plastyczno-wizualnych, żyją w przeświadczeniu, iż istnieją jakieś sztuki niepiękne, sztukę reprezentują tylko mistrzowie dłuta i pędzla. Podobnie wygląda sytuacja zasłużonej dyscypliny uniwersyteckiej, historii sztuki mianowicie. Jest to nauka o zabytkach architektury, rzeźby i malarstwa, z dodatkiem meblarstwa, odzienia i uzbrojenia. Literatura, teatr, taniec, muzyka i film, a także pantomima, cyrk, estrada, kabaret oraz inne gatunki rozsiane w przestrzeni wielu kultur w świecie należą niewątpliwie do sztuki, choć z rzadka uzyskując tego udziału akceptację kręgów opiniotwórczych. A sztuki oparte na nowych technologiach albo inżynierii środowiska przyrodniczego?

Dochodzimy w ten sposób do zasadniczego pytania o zaszczytne miejsce sportu w rodzinie sztuk, a tym samym, ontologiczną charakterystykę sportu jako sztuki w zasadniczym, esencjalnym sensie. Czy chodzi o konstytutywne cechy sportu jako takiego, czy też jako zbioru różnych sztuk, w istocie częściowo tylko spełniających warunki sztuki?

Rozstrzygnięcie tych kwestii wymaga sięgnięcia do argumentów genetyczno-historycznych w szerokim ujęciu względnie powrotu do analiz czysto istotowych. W pierwszym przypadku powiemy, że sportu nie powołał tylko lub wcale *homo ludens*, lecz człowiek uprawiający cnotę cielesnej, możliwie perfekcyjnej sprawności, poddanej tym samym systematycznej autokreacyjnej obróbce. Sport okazuje się wtedy sztuką z pochodzenia i pierwotnego nadania. Druga supozycja prowadzi tedy do wniosku, że sport wyłonił się z chaosu cielesnej niezborności i nierównego nią obdzielenia jednostek i zbiorowości. Dzięki wprężeniu kunsztu treningowego w praktykę samodoskonalenia, sport z czasem dochodził do rangi sztuki. Piękno i sprawność sportowego wyczynu zostają świadomie włączone do artystycznej twórczości. Ten kulturowy proces rozwija się stopniowo, z finalnym sukcesem po tysiącach i setkach lat.

Zanim sport stał się sztuką *par excellence*, powstawały sztuki poszczególne: gimnastyka, skoki, biegi, rzuty, zapasy, boks, zabawy z piłką, fechtunek, konne wyścigi, pływanie i wioślarstwo, narciarstwo i łyżwiarstwo oraz wszystkie pozostałe dyscypliny, stopniowo wznoszące się ku wyżynom sztuki wyrafinowanej sprawności i różnorodnej jakościowo urody ludzkiej cielesności. Rzeźby Fidiasza, Myrona i Praksytelesa albo portrety włoskich i niderlandzkich mistrzów sięgają do źródeł pierwotnej inspiracji, w sztuce realności odtwarzanej w marmurze i na płótnie.

Czy nie warto jednak zdobyć się na odwagę i sięgnąć wprost do oryginału, czyli pierwotnego źródła sztuki odtwarzającej i kreującej obraz żywego, realnego człowieka? Takiego, jakim jest i jakim mógłby się stać w poszukiwaniu cielesnej doskonałości. Pozytywnej odpowiedzi udzielił już sam Homer, skłonny uczynić materiałem sztuki fizycznego piękna świat herosów, choćby w zachwytach nad postacią Achillesa, nie tylko wojownika przecież, lecz także zwycięzcy igrzysk pod Troją. Kontynuacji tego stanowiska dopatrywać się można w dziejach sztuk scenicznych. Odpowiedzi zdecydowanie jednoznacznej udzielił ostatecznie sport, aczkolwiek raczej w praktyce i w języku metaforycznych aluzji niż w teorii i w jasnej samowiedzy własnej pozycji.

Jeśli przyjąć, że przynależność do sportu kieruje nas automatycznie w stronę sztuki, pozostaje do rozważenia kwestia dalej idącej, bardziej rozbudowanej struktury gatunkowej, pozwalającej wyodrębnić na przykład sztukę skoków – narciarskich, do wody i lekkoatletycznych – od sztuki żonglowania piłką w popularnych grach zespołowych albo od sztuki akrobatyki gimnastycznej, sięgając po najbardziej wymowne egzemplifikacje. Jest to problem interesujący sam przez się, lecz zapewne drugorzędny w sprawie zasadniczej, uznającej mianowicie obecność sportu w rodzinie sztuk w ogóle, stojącej w szyku obok muzyki, teatru, malarstwa i filmu, pamiętając, iż każda z nich ma również własne kłopoty z mnogością i porządkiem swoich podgatunków.

Prawda wizerunku

Ambicją sztuki odtwarzania była i jest nadal zdolność do ukazania układu fizycznych cech portretowanego człowieka, w ślad za zmysłowym jego postrzeganiem przez artystę. Ta swoiście fotograficzna wierność chwili stanowi minimum wartości portretu, albowiem wyższą formą dojrzałości malarskiej sztuki jest zdolność dotarcia do wnętrza człowieka, jego historii, przeżyć dzisiejszych, charakteru i żywotności, aktualnych i możliwych celów – jako śladów przeszłości i otwartych perspektyw przyszłościowych.

Takie wizerunki stanowią treść dzieł wybitnych twórców o wszechstronnych kwalifikacjach intelektualnych, nie tylko biegłych w rzemiośle, lecz również w filozofii człowieka oraz rozmachu poetyckiej wyobraźni. Prawdę sztuki weryfikuje z reguły sama rzeczywistość wspólnie ze współczesną oceną oraz rodzimą, lokalną i historyczną tradycją. Dochodzą też zapewne liczne ulotne komentarze, pełne uczuć pozytywnych, ale także ostrożnych albo jawnie negatywnych, a nawet nienawistnych ocen. Prawda portretów, pomników i opisów literackich jest pełna tedy hipokryzji i zakłamania, w najlepszym zaś razie społecznie kulturowanej subiektywności.

W podobnie posągowej postawie zastygają na stadionach i arenach bohaterowie nadchodzących właśnie zmagani sportowych. Ich obliczom i całym sylwetkom przyglądają się pilnie tłumy bezpośrednich obserwatorów konfrontacji, często mocno zaangażowanych w przebieg i finalne rezultaty, życząc sukcesu swoim faworytom, porażki zaś przeciwnikom. Dołączają też z zasady tysiące i miliony widzów podobnie zaangażowanych i równie emocjonalnie odbierających portrety agonistów, zwykle ukazywanych w zbliżeniach kamer telewizyjnych.

Czyja podobizna jest wizerunkiem zwycięzcy? Okaże się to dopiero po zakończeniu zmagani. Dramaturgia sportu tym różni się od teatru, że na scenie wiadomo z góry, komu przypadnie przywilej wygłoszenia monologu „Być albo nie być”, a kto w innym spektaklu zaszczyca nas *Wielką Improwizacją*. Protagonisci sztuki sportu wyłaniają się z materii i ducha realnej walki, jawnej rywalizacji i publicznie sprawdzalnego efektu końcowego. Prawda sportu wyłania się w sposób nieskomplikowany i wiarygodny w swej prostocie: obraz tryumfatora powstaje po przekroczeniu mety. Prawda zbiega się w jedno z pięknem i dobrem, czyli równością szans, uczciwością w walce i sprawiedliwością ocen.

Najpiękniej świeci złoty medal na piersi dzisiejszego mistrza, otoczonego oklaskami widowni, ale też gromadą pokonanych rywali, stanowiących nie tylko abstrakcyjne tło do portretu, lecz aktywny czynnik i naturalną część

podmiotu zbiorowego tworzącego widowisko i stymulującego ogół interakcji, w tym wolę walki przyszłego zwycięzcy. Specjalne miejsce odgrywają wszystkie rytualne zabiegi z wieńczeniem mistrza na czele, sakralizujące samo wydarzenie, poddając je nadto symbolicznym aktom oddania czci i chwały reprezentowanej społeczności i jej świętym znakom.

Pełną prawdę o sporcie jako kreacyjnej formie życia i o nim samym jako materii samospełniającego się dzieła odkrywa sportowiec prywatnie już w trakcie poszczególnych faz pracy przygotowawczej, sposobiąc się do pełnego, publicznego pokazu swej artystycznie gotowej dojrzałości sprawnościowej. Okres późniejszych występów stanowi zatem albo potwierdzenie obranej drogi, albo impuls do zmiany strategii, z usilnym dążeniem do modyfikacji środków i metod, stosowanej z powodzeniem, choć z licznymi korektami, jeśli to możliwe.

Rzecz jasna, wszystko przy założeniu, iż został dokonany uprzednio właściwy wybór nie tylko sztuki sportu w ogóle, lecz konkretnej dyscypliny, adekwatnej do dyspozycji, talentu, zainteresowania i warunków jej uprawiania przez danego człowieka w określonym miejscu i czasie. Myrona sławny posąg dyskobola budzi niezmiennie uczucia admiracji estetycznej. Wątpliwe jest wszelako, by zgrabny skądinąd miotacz grecki sprostał dzisiejszym juniorom w swej specjalności, nie mówiąc o braku jakichkolwiek szans w pozostałych dyscyplinach olimpijskich. Podziw dla żywego czempiona Hellady byłby zapewne umiarkowany. W ten sposób rodzi się podejrzenie o relatywizm aksjologiczny piękna cielesnego.

Piękno cielesności

Różne bywały kryteria urody ludzkiej cielesności, męskiej i kobiecej, młodej i przejrzałej. Niezmienna była natomiast skłonność do poddawania jej publicznej lub choćby prywatnej ocenie, zwykle z odwołaniem do dominujących w danej kulturze wzorców. Aspekt kulturowy z reguły górował nad naturalnym, czego drastycznym dowodem były mody na deformację głów i stóp, pielęgnowanie otyłości albo wątpliwej jakości zdobnictwo tatuażu i metalowych wisiorów.

Naturalność czysta, nieskażona żadnymi przydatkami, stanowiła jednak zawsze stały i jednoznacznie określony i zarazem bezpieczny punkt odniesienia. Piękno naturalne wydaje się niezmiennie od tysięcy lat, podobnie zresztą jak brzydota i inne odchylenia od ocenianych standardów, skierowanych nie tylko w stronę rysów twarzy i giętkości dłoni, lecz na całą postać w bezruchu

albo w udawanej akcji. Świadczą o tym dobitnie przekazy sztuki dawnej, pochodzącej z różnych okresów i rejonów świata, zarówno rzeźba i malarstwo, jak i treść opisów literackich. Piękno kobiety w oczach znawców, podobnie jak uroda męska podlegać musiały bezpośrednio sprawdzianom czystego doświadczenia estetycznego, przemieszanego z podtekstami erotycznymi i wyznacznikami społecznej charakterystyki. Jak w baśniach, gdzie cielesny powab obojga bohaterów wyznacza ostatecznie fakt, że on jest królewiczem, a ona królewną. Wartość cielesności męskiej wyznaczają w kulturze patriarchalnej przede wszystkim czynniki niezbędnych przymiotów, eksponując najwyżej cenione zalety, na czele z dzielnością rycerską, zamożnością i władzą. Najpiękniejszy, najdzielniejszy i najbardziej godny pożądania jest oczywiście sam cesarz, król, faraon albo po prostu jeden z bogów. Damskie uroki mocniej akcentowano poprzez cielesność czystą, z domieszką czynnika rozrodczego i macierzyńskiego, z erotycznym na pierwszym planie. Kultury falliczne stanowiły w tym względzie niewielką w istocie przeciwwagę.

Starożytna filozofia pozostawiła nader kłopotliwą spuściznę, z myślą sokratejskiej retoryki rodem, rozwiniętą w dwóch klasycznych wersjach: Platona i Arystotelesa mianowicie. Wedle autora *Uczty i Fajdrosa* każdy obiekt dany zmysłom, a więc i ciało człowieka jest piękne poziomem odwzorowania idei tylko, a więc wtedy, kiedy zbliża się do piękna samego w sobie, nigdy zresztą tej granicy nie przekraczając. Arystoteles koncepcję piękna wywodził z pojęcia formy substancji dążącej do urzeczywistnienia w postaci indywidualnej entelechii, czyli możliwej do osiągnięcia doskonałości.

Platon okazał się najbardziej sceptyczny co do szansy zbliżenia się do szczybla idei absolutnego piękna. Stagiryta lokował nadzieję w substancjalnej sile wewnętrznej umysłu wyposażonego w zdolność operowania pojęciami ogólnymi jako wzorcami wszelkich indywidualiów. Rzeźbiarz dysponuje pojęciem projektowanego posągu, toteż może przenieść tę wizję w bezkształtny kamień, tworząc postać Zeusa albo Ateny, niczym Fidiasz. W ten sposób odkrywa też i formuje siebie jako artystę.

Czy może również chodzi o zdolność człowieka do samokreacji przedmiotowej, a więc traktowania siebie jako materiału dla określonej wizji piękna, oczekującej na sportowy proces samorealizacyjnej pracy nad własną czystą naturą? Warto w tym punkcie skorzystać z trafnej diagnozy Sokratesa. Ateński mędrzec wielokrotnie i zdecydowanie wskazywał na rangę czynnika wrodzoności dyspozycji zarówno psychicznych, jak i fizycznych, możliwych do odkrycia i kierunkowego rozwinięcia. Koniecznie jednak z zewnętrzną pomocą kulturową w postaci wiedzy, wrażliwości i talentu nauczyciela, który potrafi rozbudzić uśpiony umysł wychowanka, skłonić go i poprowadzić ku samodzielności, takiej, by w samym sobie odnalazł autokreacyjne siły twórcze.

Gdzie zatem szukać prazródła mocy sprawczej wszelkich dążeń do platońskiej *kalokagatii* – jedności złożonej z piękna, dobra i prawdy? Odpowiedź wymaga rozstrzygnięcia kwestii lokalizacji i uzewnętrznienia: jak i w czym piękno wyznacza swój własny, relatywny i absolutny charakter – od szczytów arcydzieł po wszystkie pozostałe szczeble urody aż do poziomu wartości negatywnych – skrajnej brzydoty i nieudolności?

Czy należy sięgać po indywidualne rezerwy, czy też odwołać się do faktu istnienia różnych rodzajów, gatunków i typów wartości estetycznych, poczynając od głównego przykładu rozdźwięku piękna ciała mężczyzny i kobiety, z których każde ma szansę określić i zrealizować właśnie idealny wzorzec urody człowieka jako takiego. Piękno najwyższe w swoim dziedzinowym wymiarze, a więc osobno dla dorodności ciężarowca, pływaka, koszykarza i maratończyka? W indywidualnych uzupełnieniach i specjalnych korektach być może znajdzie się też miejsce dla każdej z osobna jednostki na przygotowanym obszarze swoistości, generującym specjalne enklawy egzotyki skonkretyzowanym wyspom piękna niestandardowego, wyjątkowego, swoistego dokładnie z osobna? Nie wypada też zapominać o determinantach biologicznych, rasowych na przykład, oraz kulturowych, sprzężonych z preferencjami aktualnych mód, a także lokalnych konotacji historycznych imponderabiliów. Zawodnicy i zawodniczki sprzed stu lat z pewnością budzili podziw i respekt dla swej urody i poziomu występów. Wiek później – tylko zdziwienie, a nie rzadko wzruszenie ramion.

Ciało i ruch

Przeżywamy niekiedy chwile, w których doświadczamy – w przybliżeniu, rzecz jasna – klasyczne, posągowe piękno na przykład wyprężonej na starcie zawodniczki, albo zawodnika, nieruchomo pozującego fotoreporterom po zakończonej konkurencji. W pokazach kulturystycznych statyczne pozy stanowią podstawę oglądu i podziwu doskonałej muskulatury, nie rozpraszanym tutaj nadmierną troską o specjalną akcję ruchową, jawną konkurentkę bezwzględnej, zastygłej plastycznie nieruchomości.

Przedmiotem przeżycia staje się po prostu ciało, w możliwie neutralnej pozycji, ułatwiającej wzrokową prezentację ogółu barw i wypukłości, ostatecznie zaś harmonicznej jedności wyćwiczonej sylwetki, dokładniej zaś: jej schematycznego zarysu, narzuconego ostatecznie wolą twórczą artysty – malarza, rzeźbiarza lub rysownika. Warto przy tym pamiętać, iż chodzi tutaj o ciało jako takie, bez żadnych odniesień do sfery *behaviouru*. Ciało w realnej

akcji, a więc biegnące, skaczące lub strzelające piłką gola konstituuje bowiem nowy, złożony byt, mianowicie bieg, skok lub mecz, wszystkie względnie samoistne, lecz wspierające się bytowo, oczywiście, na realnym istnieniu ludzkiej cielesności.

Statyczne piękno sylwetek człowieka, dominujące w muzeach, galeriach czy zbiorach prywatnych, otrzymuje dodatkowe punkty za wrodzone i umiejętnie spreparowane detale, z urodą twarzy, nagości lub zgrabnie dopasowanego stroju, aczkolwiek czasem dzieło nagradzane bywa za wierność typowości albo uległość wobec społecznych intencji i zwyczajnych zamówień. Wizerunkom bohaterów i świętych dodaje się estetycznych upiększeń, wrogom zaś i demonom przydaje się cech ujemnych. Znamcy sztuki sakralnej, dworskiej i każdej uczuciowo zaangażowanej nie mają cienia wątpliwości co do konserwacji waloryzacji urody, dobrze wiedząc, ile w danym dziele poprawianie natury stanowi efekt specjalnej pracy artysty nad przygotowaniem ciała do publicznej ekspozycji.

Według powszechnej opinii środowisko sportowe uchodzi za przykład dorodności, wysokiej sprawności i wszelkich estetycznych walorów ciała co najmniej ponadprzeciętnych (z pewnością w odniesieniu do większości dyscyplin). Przymioty czysto sprawnościowe – jako rezultat uprawiania sportu właśnie – stanowią na ogół wystarczająco ważny czynnik samego procesu autokreacji estetycznej, skutków zresztą widocznych przede wszystkim w sferze wdzięku i urody. Po latach racjonalnie prowadzonych treningów i występów oraz zdrowego, sportowego trybu życia rezultaty wydają się oczywiste, także w zdolności zachowania drugiej i trzeciej młodości.

Z dyskretnym wyjątkiem dyscyplin artystycznych sport z zasady nie przyznaje odpowiednich punktów za walory cielesnych zalet, demonstrowanych zwłaszcza w powitaniu widowni i wdzięcznym zajęciu pozycji startowej. Efektami takich gestów zajmują się jurorzy konkursu piękności. Medali olimpijskich nie przyznaje się najefektowniej prezentującym się drużynom siatkarek, najprzystojniejszym tenisistom, nadobnym sprinterom albo najseksowniejszym hokeistom, wioślarkom i zapaśnikom w stylu wolnym.

Dochodzi więc w sporcie – i najwyraźniej na jego terenie – do istotnego ontologicznie przeobrażenia pozycji człowieka-sportowca, a tym samym do przewartościowania całej sytuacji estetycznej. Przedmiotem przeżycia i oceny staje się otóż nie tylko ciało wybranego atlety, lecz wszystkich rywali zarazem, nie tylko wszelkich relacji między nimi, lecz także materialnego podłoża, miejsca i swoistego uczestnika realnego przebiegu całokształtu akcji sportowego ruchu.

Powraca więc znowu motyw przewodni rozważań nad sztuką sportu: to nie nieruchome, posągowe ciało jest jej obiektem głównym, ono samo

bowiem wymaga wydobycia go z kręgu abstrakcji tudzież ze sztucznej izolacji względem realnego podłoża i otoczenia człowieka akcji własnego i cudzego ruchu ciała. Już starożytny *dromos*, czyli bieg po prostej, ujawniał sens i rolę stadionu w tworzeniu dynamiki i porządku ścigania się agonistów. Posągi zwycięzców stawiane były w tematycznym związku, ale przecież poza sztuką sportu, choć niewątpliwie z jej inspiracji i na jej cześć, podobnie jak czynili to później poeci, eseiści, przede wszystkim zaś wybitni artyści kina w świetnych filmach dokumentalnych o igrzyskach olimpijskich.

Sama sztuka sportu sięga wprost do oryginału, a zatem do świata ruchu żywego, inaczej zaś rzecz ujmując, wprowadza obserwatorów do świata akcji bezpośredniej, kreującej nowe struktury materialne i antropologicznie doniosłe. Na plan pierwszy wysuwa się bieg przez poszczególnych jego uczestników, walka zapaśników lub bokserów ponad zachowaniem każdego z rywali z osobna, celne uderzenie piłki z karnego, a nie tylko wdziek wykonawcy lub bramkarza. Na szeroki plan przeżyciowy wchodzi ostatecznie widowisko sportowe ujęte całościowo, złożone według rozmaitych scenariuszy, porządków faz i przyjętych reguł, angażując obsadę zawodniczą, sędziowską i pomocniczą oraz – co bywa nader często ignorowane – całą infrastrukturę i instrumentarium jako integralne składniki konstrukcji niezbędne w kreacji procesów sportowych zmagania.

Efekt interakcji

Nietrudno dostrzec, iż wszystkie przypadki estetycznego zachwyty bądź krytycznej przygany względem wydarzeń na stadionach, innych obiektach i terenach sportowych odwołują się do realistycznej ich interpretacji. Pływacy muszą mieć nie tylko rywali i ochotę do mięśniowego wysiłku, ale i basen z wodą, po prostu. Narciarze – narty i ośnieżony stok z bramkami do slalomu. Koszykarze – boisko i piłkę oraz przynajmniej jeden kosz. Żużlowcom niezbędne są motocykle i tor z odpowiednią nawierzchnią.

W ślad za dokonaną metamorfozą ontologiczną wyłaniają się istotne konsekwencje strukturalne, wpływające zarówno na charakterystykę składu i układu składu elementów, czyli konkretnej obsady zawodników, jak i całej sieci relacji, zmiennych w przebiegu danego i każdego wydarzenia sportowego. Zależność jest obustronna. Tempo i zmienność akcji, napięcie konfrontacji oraz końcowe efekty widowiska zależą od doboru poszczególnych uczestników, ich klasy i aktualnej formy, ale też wszelkie walory całości formują jakość jej składników. Podobną rolę odgrywają stosunki między zawodnikami

a podłożem materialnym, czyli jakością terenu rywalizacji i sprzętu, poziomem architektury stadionowej, a także warunkami atmosferycznymi.

Specjalne, a nawet wyróżnione miejsce zajmują stosunki interakcyjne. Zachodzą one zarówno spontanicznie, jak i celowo inspirowane taktyką walki, pozwalając wydobyć maksimum zdolności przywódczych i kooperacyjnych w sportach zespołowych zwłaszcza, we wszystkich zaś bez wyjątku uruchomić i rozwinąć cały potencjał zwycięskiej woli, względnie poddać się słabnącej sile przetrwania. Interakcje odsłaniają uzdolnienia i dyspozycje sportowców, te zaś przeobrażają się w akcje działania możliwie najsukcesyjniejszego. Szczególne funkcje strukturalnych interakcji widać wyraźnie w licznych przypadkach uzyskiwania potężnych napięć ambicjonalnych, nastawiających kumulację i erupcję energii do nadzwyczajnych, zazwyczaj rekordowych osiągnięć.

Oddziaływania wzajemne tworzą pełny, czasowo określony, dynamiczny wizerunek ruchu jako głównego przedmiotu sztuki sportu. Formuje się on przede wszystkim we wsobnym ruchu ciała i odsiebnym zarazem, sięgającym ku innym składnikom realnego otoczenia – rzeczom i ludziom – istotnym dla przebiegu akcji lub tylko jej towarzyszącym. Przykładem koniecznej obecności rzeczy jest jakakolwiek bieżnia dla biegacza. Niezbędny jest też drugi człowiek jako partner w boksie lub szermierce, generalnie zaś – w sportach walki i dyscyplinach zespołowych. Niekonieczna natomiast, choć wielce pożądana, jest widownia tudzież wyłącznie słoneczna aura, bodaj we wszystkich dyscyplinach.

Interakcje te wywołują określone skutki fizyczne, jednocześnie dla każdej ze stron i dla wspólnego odniesienia w całej strukturze wydarzenia sportowego, rodząc bowiem albo wciąż nowe, ciekawe kompozycje, albo dezintegrację całości widowiska, w tym również współpartnerów interakcji, odczuwalne w jej przebiegu. Równoległe do akcji ciała dokonują się permanentne wymiany informacji, regulujące powstawanie treści przeżyć i emocji świadomych podmiotów, aktorów widowiska urzeczywistniających wartości w zbiorowych strukturach ruchu sportowego. Widać to wyraźnie w obserwacji różnic między działaniem samotniczym a sterowanym gorącą relacją względem towarzystwa na stadionie. Zmienia się wówczas także odniesienie do samego siebie. Odkrywamy przy okazji, jaki jest poziom własnych możliwości psychicznych i ściśle cielesnych, osobistych i odniesionych do stanu współczesnego człowieka.

Ujawniamy to sami dla siebie, w danym czasie i miejscu bądź też wspólnie i dla wiedzy pospólnej, choć na wskazanym, własnym przykładzie, albo też z udziałem wybranych agonów, najlepiej zweryfikowanych informacją bezpośrednią, w towarzystwie odpowiednio dobranych współtwórców widowiska, jako dojrzałego dzieła sztuki sportu.

Paradoks dyskobola

Dysponując własnymi, swoistymi środkami wyrazu, każda ze sztuk, zarówno przedstawiających, jak i imaginacyjnych, musi godzić się nie tylko na siłę ich ekspresji, lecz również na pewne ograniczenia, płynące zazwyczaj z technologicznej konieczności albo przemożnego wpływu tradycji. Dyskobol Myrona skupia się tedy na nieruchomej, zastygłej w napięciu sylwetce wyrzeźbionej postaci młodzieńca, ujętej w pewnym punkcie domniemanego ruchu rzeczywistego. Uchwycony on został w rzeźbie, choć także w wyobrażeniu twórcy, później zaś w niezliczonych przeżyciach odbiorców dzieła greckiego mistrza. Nie mamy wszakże żadnej możliwości dotarcia do samego rzutu dyskiem, toteż naszą uwagę skupiamy na czysto momentalnej, a więc realnie niemożliwej do realnego istnienia i poznawczego doznania części w aspekcie procesu, którym jest lot dysku, uchwycony przez widzów i zmierzony przez sędziów.

Rzeźba okazuje się projekcją sztuki rzutu, a może nawet projekcją naszej zdolności abstrakcji. Myron powołał do istnienia jedynie piękną rzeźbę idei dyskobola, a może nawet „dyskobolizmu”, podczas gdy autentyczny miotacz, zdolny do pięknego, dalekiego rzutu, wymaga faktycznego powrotu do rzeczywistości nieudawanej. Żąda tedy nie tylko harmonii ciała sportowca, reprezentacyjnej pozy, gracji i pełnej skupienia postawy, lecz pięknego napięcia żywych mięśni i wyzwolenia kinetycznej energii pięknego rzutu, być może z pięknym okrzykiem do wtóru.

Dyskobol rzeczywisty, niczym artysta teatru lub sali koncertowej, ujawnia swój kunszt nie zamaszystością ukłonu, lecz czynem dźwięku. Jest artystą pięknej formy żywego, spełnionego aktu, nie zaś udawanej, bo wciąż odkładanej gotowości do jej podjęcia, aczkolwiek zawsze z faktyczną grą pozorów. Dyskobol, który nigdy nie wypuścił dysku z dłoni, zachowuje się niczym miłośnik paradoksów Zenina z Elei. Zwłaszcza paradoksu strzały, gdy okazuje się mianowicie, iż strzała, lecąc naprawdę, cały czas spoczywa, ponieważ przechodzi wyłącznie przez punkty, w których lot jest niemożliwy. Nieruchomy dyskobol pozoruje tedy ruch dysku, ze świadomością, iż rzut w realnej przestrzeni jest jedynie złudzeniem optycznym, niemożliwym do wykonania w rzeczywistym świecie.

Tak też się zachowuje nasz zaklęty w marmurze lekkoatleta. On sam oraz dysk zostają zmuszeni do przejścia przez wszystkie punkty ruchu dyskobola i wszystkie punkty toru dysku, niestety, tylko w wyobraźni ludzkiej. Przedstawienie obrazu ruchu dysku i dyskobola wymaga koniecznie bezpośredniego oglądu zmysłowego danego zjawiska. Dyskobol marmurowy, drewniany lub

cały ze złota należy do świata sztuki pięknej, bo rzeźbiarskiej, lecz ze sztuką sportu może ją łączyć jedynie procedura i konwencja umownej adopcji.

Nie należy zapominać, iż w sztuce sportu dochodzi do zawiązania i spotęgowania zależności wzajemnej i zazwyczaj symetrycznej w zwrotnych sprzężeniach. Akcja ciała sportowca wywołuje zwrotną reakcję otoczenia oraz całego instrumentarium, ono zaś rewanżuje się skutecznie wpływem na sportowy podmiot, jego dyspozycję, kondycję, wdzięk oraz szlachetność sylwetki. Efektem sportowego zaangażowania jest nie tylko aktualny stan rzeczy, lecz też zapowiedź przyszłej, być może jeszcze świetniejszej urody. Dyskobol Myrona jest z pewnością sam w sobie urodziwy, nie ma wszelako żadnych szans, aby stał się jeszcze piękniejszy, na przykład bijąc rekord świata.

Detale, fazy, całości

Zdarza się, że cały mecz piłkarski albo konkurs skoków narciarskich przebiegają w stanie i atmosferze przeciętności, a więc i nikłego zaangażowania zarówno słabo przygotowanych sportowców, jak i znudzonej widowni. Jeden, wyizolowany fragment wymykający się z ogólnego nastroju szarzyzny i zawodu potrafi wszelako wzbudzić z nagłą autentyczną ekscytację i zmieniając radykalnie temperaturę zaangażowania, przerzucić niekiedy ocenę detalu na całość widowiska. Jeden mistrzowski skok, jedna akcja zakończona świetnym technicznie strzałem na bramkę potrafią gruntownie przeobrazić albo obraz całości zawodów w ogóle, albo lokując ocenę wyłącznie w wyróżnionej części.

Takie właśnie, drugie stanowisko zajmuje sztuka portretu i martwej natury, przede wszystkim jednak sztuka fotografii, skupiająca się najczęściej na jakimś wybranym fragmencie, z założenia reprezentującym dane wydarzenie, wedle zasady *pars pro toto*. Podobne kłopoty towarzyszą też innym sztukom pięknym, takim jak literatura i muzyka, a zwłaszcza teatr i film, gdzie nieraz sceny genialnie skomponowane spletają się z przeciętnymi lub nawet całkiem nieudanymi. Ryzyko to bierze na siebie każda ze sztuk o procesualnej strukturze, rozwijającej się w czasie, lub – jak klasyczna powieść i serial telewizyjny – proces czyniący materią i kanwą przedstawianej akcji.

Sport w materialnej swej zawartości i przebiegu działań należy niewątpliwie do świata realnego, toteż nie wydaje się odznaczać szczególną oryginalnością i wszelkimi konsekwencjami w tworzeniu estetycznej charakterystyki poszczególnych widowisk, ich wyróżnionych faz i fragmentów,

a także nadzwyczajnych, doniosłych w swych wartościach cząstek sportowej czasoprzestrzeni. Podobnie bywa z rezultatami trafnej bądź nieudanej obsady aktorskiej, co ma swe konsekwencje nie tylko w filmie, teatrze i balecie, lecz również w sporcie, zwłaszcza w dyscyplinach zespołowych, gdzie ocenie podlegają oczywiście duch i efekty kolektywizmu, ale też poszczególne zawodnik i każde zagranie z osobna. Procesualny charakter zmagani sportowych pozwala na fazowe ujęcie widowiska lub, przeciwnie, nakładanie walorów całości na poszczególne części sportowego przedmiotu wartościowania estetycznego.

Specjalne miejsce zajmują wydarzenia wielodziedzinowe, rozciągnięte w czasie, a także rozsiane przestrzennie w różnych obiektach. Za przykład mogą służyć igrzyska olimpijskie, wydarzenie zazwyczaj stanowiące – jako całość – wyraz dojrzałości artystycznej sensu *largo*. Innym przypadkiem są jednodziedzinowe turnieje, zarówno skoncentrowane przestrzennie w części finałowej, jak i funkcjonujące w strukturze rozproszonej. Piękno igrzysk albo piłkarskich mistrzostw świata czy Turnieju Czterech Skoczni obejmuje zarówno przeżycia i ocenę poszczególnych spotkań i akcji, albo wprost konkretne incydenty zasługujące na uwagę, jak i swoistą aurę całości jako takiej, emanującej w stronę wszystkich składników złożonej konstrukcji.

O jego walorach decydują zatem wszelkie pojedyncze lub grupowe wydarzenia, one same jednak są wytworem przyczyn rozsianych dość swobodnie w całym polu wielopodmiotowych złożoności. Konkluzja ta kryje najpewniej głębszy sens znanej sentencji, iż „nie zwycięstwo, lecz najważniejszy jest udział”. Dodajmy, że właśnie powszechne uczestnictwo stanowi o narodzinach i gwarancjach istnienia w przyszłości oraz o różnorodności kształtów piękna sztuki sportu, piękna w pełni otwartego.

Piękno wzorcowe i swobodne

Problem dotyczy całej sztuki, wszystkich jej gatunków i pól przedmiotowych. Co więcej, pytanie o piękno odnosi się do samej rzeczywistości, a także do świata intencjonalności, powołanej do istnienia przez sensy znaków, w przypadku człowieka – sensów myśli i wypowiedzi językowych. Mamy nawet prawo zadać pytanie, czy aby cały byt dostępny naszemu poznaniu może być nośnikiem piękna w całości i we fragmentach, czy też – jako kategoria antropologiczna – kieruje się wyłącznie ku wartościom obiektów nam, ludziom, poznawczo dostępnym. Inaczej mówiąc, czy piękno jako wartość estetyczna osadzone jest wprost w swych materialnych nośnikach, czy też ma charakter

relacyjny, nadbudowując się na relacjach między obiektem-nośnikiem danej i każdej wartości a człowiekiem-podmiotem. Relacjonizm i obiektywizm zarazem wydają się stanowiskiem ontologicznie najdojrzalszym, uznając, iż piękno przysługuje danemu przedmiotowi, ale zawsze w relacji z podmiotem doznań estetycznych, czyli zawsze z realnym, konkretnym człowiekiem, stając się wartością nie tyle „w sobie”, ile „dla”, mianowicie dla podmiotowego człowieka właśnie. W ten sposób dochodzi do powstania ontologicznie naturalnej więzi antroposfery z całym światem wartości.

Równie doniosłe zagadnienie dotyczy możliwości obligatoryjnego wykorzystywania zestawu wzorców estetycznych, danych a priori niczym platońskie idee, a sterujących naszymi upodobaniami, kierujących zatem aktami naszych przeżyć – od ekstazy po odrazę, tym samym więc uznaniem jednych obiektów, stanów i procesów za olśniewająco piękne, innych za ładne lub przeciętne, a jeszcze innych za wyraźnie odległe od ideału urody. Zagadnienie to dotyczy oczywiście całej aksjospfery, w tym także wartości etycznych i poznawczych, czyli pozycji całej platońskiej *kalokagatii*, łączącej prawdę, dobro i piękno w jedną, absolutną nad-wartość, notabene chętnie goszczącą w filozofii sportu.

Jeśli świat jest jakościowo różnorodny, a więc również wieloraki pod względem upodobnienia do najdoskonalszych wzorców, znak to, że po pierwsze istnieją różne pod względem jakości postaci przedmiotów realnych. Po drugie różnią się one też rozmaitym stopniem nasycenia wartością piękną. Po trzecie w przypadku mniej doskonałych przedmiotów, a więc i mniej urodziwych, pojawia się szansa wzniesienia się powyżej danego stanu rzeczy – właśnie poprzez upodobnienie do określonych, zapewne niezmiennych wzorców. Warunek ten jest możliwy do spełnienia tylko wtedy, kiedy stanie się możliwy zwrot ku ideałom na drodze samodoskonalenia. Pożądane efekty przynosi samodzielna praca nad sobą, pobudzana i sterowana przez rozum doświadczanego nauczyciela, działającego w duchu sokratejskim. Tak mianowicie, aby to co mądre, dobre i piękne wydobywać zawsze z siebie samego, uruchamiając własne, wrodzone zasoby sił i talentów.

Reszty dokona samo życie, z biernym udziałem człowieka, albo też z jego osobistym zaangażowaniem w proces rozwojowy, kulminujący ostatecznie w sztuce sportu właśnie, w zakresie i z natężeniem wystarczającym do formowania sprawniejszej, a może nawet pięknej cielesności. Otwarte pozostaje wszelako pytanie, czy wszystkich osobników – ze stadionów i z przedmieść – kierować należy w stronę jednego, obowiązującego schematu, czy też uznać, iż istnieje wiele rodzajów piękna, z których każdy wyznacza istotę i granice swej swoistości, każdy indywidualny obraz jednostki godzien jest nawet samodzielnego uczestnictwa w tworzeniu wielorakiego zbioru egzystencjalnie

autonomicznych i jakościowo oryginalnych wcieleń piękna – z zasady niepowtarzalnego.

Pytając o standardy i wzorce estetyczne, kierujemy pretensje w stronę teorii bezwzględności. Takie są zwykle konsekwencje absolutyzacji wszelkich wartości. Czy pochwałę urody rezerwujemy wyłącznie dla skrajnie naturalnej, nagiej cielesności męskiej, jak mogło to wynikać z praktyki Olimpii, czy też tylko wdzięków ciała niewieściego, jak sądzili nowożytni artyści wszelkich nacji, z niegasnącym zapałem oddający na płótnie, w rzeźbie i w kadrze filmowym swe fascynacje, przeświadczenia i oceny.

Lista pytań i supozycji jest oczywiście znacznie dłuższa. Czy chodzi o ciało rozkwitające czy raczej w pełni dojrzałe? Rozrosłe nad podziw czy umiarkowane w mierzalnych wielkościach? Wiotkie i delikatne czy imponujące wydatnością gabarytów ulokowanych w rzeźbie mięśni lub raczej w tkance tłuszczowej? Czy wskazujemy przede wszystkim na piękno zgrabnej gimnastyczki czy także na niezwykłość opasłości mistrza sumo? Ciało pływaka albo narciarskiego zjazdowca, siatkarza i hokeisty? Czy większy zachwyty wzbudza długonoga skoczkini wzwyż czy mocno osadzona siłaczka rwąca sztangę w wadze ciężkiej?

Zwolennik piękna zunifikowanego, poddanego rygorom porządku niezmiennych idei, miałby znacznie więcej wątpliwości, niż amator teorii piękna wielu wymiarów i rozmaitych właściwości, różnych jakości, lecz równych pozycją w hierarchii wartości. Podobne refleksje rodzi też wersja generalnej standaryzacji walorów ludzkiego ciała w ruchu, odniesionego do specyfiki różnych konkurencji i rozmaitych sytuacji w akcjach sportowych, zwłaszcza ekstremalnych. Jak wycenić piękno skoku o tyczce wobec piękna strzału na bramkę w wykonaniu gwiazdy futbolu? Czy walory maratończyka dadzą się porównać i poddać sprawiedliwej wycenie względem błyskawicznego sztychu szermierza na płaszy, rzutu za 3 punkty w meczu koszykówki albo brawurowego występu tancerki na lodzie?

Rekonstrukcja świata sztuki sportu prowadzi nas nieuchronnie do przeświadczenia, iż jesteśmy coraz bliżej koncepcji pluralizmu estetycznego. Żywimy więc przekonanie, że sztuka sportu rodzi wiele rodzajów i skali wartości piękna. Kwitujemy zarazem mnogość kryteriów o godną uznania swobodę w ich stosowaniu tudzież coraz mocniejsze podejrzenie, że mamy do czynienia z bogactwem wielości i różnorodności jakościowych, w tym i swoistych skali wartości, których niższe poziomy zajmują bodaj wszyscy uczestnicy, twórcy i aktorzy sztuki sportu. Najwyższy pułap wtajemniczenia rezerwujemy dla artystów określonego rodzaju piękna, być może niezdolnego do ostatecznych porównań i powtórzeń.

Teatr sportu

Podobieństwo do teatru wydaje się uderzające. Jest scena, o różnych wymiarach i kształtach, przystosowana do jednego tylko repertuaru albo służąca różnym celom. Jest widownia i licznie zgromadzona publiczność, czasem skupiona, przeżywająca w ciszy, częściej jednak żywo, a bywa, że nadto impulsywnie reagująca na sceniczne wydarzenia. Jest stosowna scenografia jako przykuwające uwagę architektoniczne i plastyczne tło. Czasem coś się dzieje za kulisami, budząc dodatkowe emocje widzów i dziennikarskiej obsługi. Działa sprawnie organizacyjna służba techniczna oraz obsada informacyjno-suflerska. Zajęte są zazwyczaj osobne ławki z przeznaczeniem dla trenersko-reżyserskiej elity. W teatrze sportu nie ma na ogół kurtyny, wprowadza się wszak różne środki zastępcze, świetlne na przykład, dziś zresztą i w teatrze współczesnym stosowane. Na scenie wreszcie pojawiają się aktorzy spektaklu, którzy rozgrywają swoją, niezwykłą sztukę, mieszczącą się po części w schemacie wcześniej przygotowanego scenariusza, czyli zasad danej konkurencji, po części napędzaną inwencją i aktywnością artystów sportowej sceny.

W klasycznym teatrze literackim wiadomo z góry wszystko co do przebiegu akcji i jej finału, po pierwsze, a po wtóre, kto jest kim w aktorskiej obsadzie ról, kto okaże się bohaterem, a kto tylko halabardnikiem, kto ma wygłosić monolog ze zwyczajnym credo, komu zaś kazano zjawić się z jedną kwestią w epizodzie pierwszego aktu, po czym zniknąć dyskretnie ze sceny. Widz wytrawny i odczytany jest oczywiście w lepszej sytuacji poznawczej, zapoznał się bowiem wcześniej z tekstem dramatu, nierzadko też widział już kilka inscenizacji *Hamleta*, koncentrując się nie na znanym wątku kryminalnym, lecz na podziwianiu zamysłu reżyserskiego i niuansach interpretacyjnych gry aktorskiej.

Ten właśnie, szczególny wzgląd pozwala nam wskazać na różnicę między teatrem Szekspira, Moliera, Wyspiańskiego i Kantor a wielkim teatrem sportu. Najtężsi znawcy i wszyscy współtwórcy i aktorzy sportowych zmagani znają tylko kanwę i motywy wydarzeń, fabuła i cel finalny wyłaniają się w czasie równoległe dla wszystkich – zawodników, czyli głównych aktorów, oraz trenerów z ich sztabami, sędziów, komentatorów i zwykłych widzów.

Teatr klasyczny tworzy przed premierą swe inscenizacje, które są potem reprodukowane wielokrotnie podczas kolejnych spektakli, zasadniczo podobnych, z lekkimi modyfikacjami. Autorstwo przypisuje się dramaturgowi, wskazując na prymat słowa, choć współcześnie dzieląc tę funkcję z reżyserem, ewentualnie z aktorskimi gwiazdami. W teatrze muzycznym dołączają

kompozytor i dyrygent, w balecie choreograf, w pantomimie reżyser ruchu. Na scenie pozostają wyłącznie wykonawcy, realizujący wiernie wizje i zasadnicze zalecenia warsztatowe twórców teatralnych dzieł, dodając od siebie osobiste, interpretacyjne szlify własnych talentów.

Teatr sportu przedstawia tymczasem, ściśle realizując ideę i walory teatralności *par excellence*, zupełnie odmienną w zamyśle i praktyce aleatoryczną estetykę porządku strukturalnego. Polega ona przede wszystkim na prymacie swobody twórczej ogółu wykonawców względem osób spoza samej gry i porządku odgórnie narzuconego. Tylko aktorom, jedynym uczestnikom scenicznych wydarzeń, przysługuje prawo i obowiązek zbudowania całej fabuły spektaklu, zarysowania pola i stylu zachowań oraz rozdziału ról wraz ze sprawdzeniem w akcji możliwych wariantów ostatecznych rezultatów. Sami biegacze zatem decydują, jak potoczy się wyścig, jaka jest kolejność na mecie i z jakimi czasami. To sami piłkarze obu rywalizujących stron zdecydować mogą, jaki będzie wynik meczu i kto strzeli kolejne gole.

Porządek ten jest ustanawiany *in statu operandi*, a więc wyłącznie dzięki inicjatywie aktorów realnego tu i teraz, dokładniej zaś: jest on wyłaniany z procesu bezustannych starć i popisów wszystkich zawodników i wszystkich ich interakcji. Nieznany jest na starcie ani przebieg, ani w żadnej fazie przed ostatecznym zakończeniem danego wydarzenia. Znane są jedynie ogólne ramy i zasady możliwych zachowań, przypominane przez sędziów, niekiedy obecnych w tej funkcji wprost na scenie niczym Tadeusz Kantor w *Umarłej klasie*.

W teatrze sportu sam finał zakryty jest tajemnicą, niczym w klasycznej powieści kryminalnej. Kto zabił? – dowiadujemy się na końcu lektury. Kto i jak zwyciężył, także pozostaje zagadką w każdym spektaklu w teatrze sportu. Czy i jak ocenić sytuację złamania tej zasady na przykład teorią cudownego przypadku, usprawiedliwiając fakt istnienia kogoś, kto zna wynik wcześniej, niż zabrzmi ostatni gwizdek?

Pomijając kwestię owych czystych przypadków, jest to dowód zwyczajnego oszustwa, najczęściej korupcyjnego, wykluczającego zatem przynależność do sportu. Piękno dramatu sportowego nakłada się zawsze na specjalny walor nieprzewidywalności. Walki wyreżyserowane na planie filmowym lub na próbach w teatrze mogą być nawet łudzaco podobne zewnętrznie do autentycznych w teatrze sportu, pozbawione są wszakże owej fascynującej aury bezpośredniej odkrywczości, obcowania mianowicie nie z fikcją pozoracji, lecz uczestnictwem w odkrywaniu tego, co niewiadome, a więc w rozwiązywaniu ciekawych zagadek rzeczywistości, przynajmniej w przedstawianych jej fragmentach, notabene specjalnie regulowanych zasadą jedności miejsca, czasu i akcji.

Percepcji widowiska sportowego służy jego struktura, a w ślad za nią zawartość jakości zawartych w poszczególnych częściach i składowych funkcjonalnych. Standardowe rozwiązania wypracowane zostały w dziedzinach z długą tradycją i sprawdzonych konsekwencjach psychospołecznych relacji między ofertą zespołów sportowych a żywą satysfakcją widowni. Dobrym przykładem jest mecz piłki nożnej, angażujący równocześnie 22 aktorów, z możliwą do ogarnięcia wzrokiem sceną dla dwóch drużyn i futbolowej piłki. Spektakl z jedną przerwą między 45-minutowymi połowami odtwarza wielkości znane z praktyki szkolnej i akademickiej. Podobne rozwiązania stosowane są też w innych sportach zespołowych, z tendencją do mnożenia tercji i kwart oraz przerw między nimi.

Dyscypliny indywidualnych konfrontacji prezentują rozmaite formy widowisk, zazwyczaj z jednolitym programem konkursowym, na przykład w skokach narciarskich lub w gimnastyce, albo też tworząc estradowe składanki, spotykane w wielobojach lekkoatletycznych, przeplatając konkurencje biegowe z rzutami i skokami. Zdolność konstruowania teatralnych widowisk staje się specjalną umiejętnością inscenizacyjną, zwłaszcza w dobie nowoczesnej architektury stadionowej i halowej, przede wszystkim zaś w zjawisku równoległości bezpośredniego, żywego uczestnictwa z przekazem medialnym, telewizyjnym zwłaszcza.

Czy możliwe jest racjonalne tworzenie osobnych spektakli, w których jedynym punktem programu byłby bieg na 100 metrów, choćby z udziałem całej światowej czołówki? Albo recital skoków o tyczce w wykonaniu jednego tylko, najlepszego aktora tej konkurencji? Pozbawiona rozwijającego się w czasie dramatycznego napięcia i rozmachu akcji estetyka sportowa najpewniej nie utrzymałaby istoty, siły i znamion swej teatralności. „Teatr mój widzę ogromny” – wołał Konrad w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego. Słowa te doskonale oddają estetyczne przesłanie teatru sportowego.

Kanon „teatru wielkiego” sprawdza się najlepiej w lekkoatletyce i dyscyplinach zespołowych, rozgrywanych na wielkich stadionach i w halach gromadzących wielotysięczne widownie. Odpowiednie jakościowo zaplecze sceniczne muszą posiadać sporty artystyczne, pływackie, łyżwiarskie i żużlowe. Sporty stadionu konkurują ze sportami halowymi, obydwa zaś ze sportami otwartych przestrzeni. Sztuczne podłoża dominują przede wszystkim w sportach halowych, naturalne w konkurencjach narciarskich, wyścigach terenowych i żeglarskich. Lista przykładów obejmuje bodaj wszystkie dyscypliny.

Widownię kształtują warunki i sposób ich adaptacji w obserwacyjnym uczestnictwie w rozgrywanych zawodach. Bezpośrednią, acz ograniczoną obserwację wspomagają kontakty telewizyjne, towarzyszące sportowcom

w biegach na trasach śnieżnych, w wyścigach ulicznych, rajdach rowerowych i regatach żeglarskich. Zależności zdają się szukać symetrii. Sport czasem odpowiada na wyzwanie natury, albo też zawiera sojusze z pozasportową sferą infrastruktury. Z drugiej strony on sam przecież wystarczająco skutecznie kształtuje widownię i jej aktywny udział w przeżywaniu sportowych dramatów. Potrafi także stosować odpowiednie środki identyfikacji społecznej, głównie lokalno-plemienne tudzież narodowo-państwowe, wznosząc się ku ideom moralnym, aż ku wyżynom trójjedni antycznej *kalokagatii*, przechodząc przez stadium *katharsis*. Z teatru pięknego sportu – aktorzy i widowie pospołu powinniśmy wyjść oczyszczeni.

Pokusa relatywizmu

Czy żywimy naprawdę pełne zaufanie do starożytnych rzeźb, malowideł i rysunków jako niewątpliwego świadectwa prawdy o sportowym pięknie rozkwitającym w Olimpii? Podobne uczucia łączymy z tekstami poetyckimi sławnych pisarzy Hellady. Uroda ciał sprawdzana była w podwójnej wersji: jako doskonale nieruchoma postać młodzieńca, równa sztuce rzeźby, oraz tak samo pełna gracji osoba, upiękuszona poetyckimi opisami mistrzów literatury, wyposażona w przymioty energii sprawnego ruchu, potężnej siły i wytrzymałości nadludzkiej. Ideał cielesnej doskonałości poddawany był z zasady próbom realnej Olimpii i innych igrzysk, potem zaś wielkości talentu, mocy idealizacji i skuteczności perswazji pisarskiej sztuki. Czy przekonano nas w pełni czy jedynie w ramach konwencji i licencji, jak zwykle?

Podobne refleksje towarzyszą lekturze tekstów z epoki wczesnego Co-ubertina, jego samego nie wyłączając. Wedle standardowej interpretacji sport miał zdolność i przywilej dysponowania specjalnymi środkami i strategią swoistej autarkii estetycznej. Sterując ciałem ludzkim, dokładniej: ciałem męskim tylko, sport kieruje nas w stronę celowego samorozwoju, tyleż biologicznego, co estetycznego i etycznego zarazem. Piękno fizyczne jest w każdym razie naturalnym i oczywistym produktem występów stadionowych.

Wątpliwości jednak nie znikają. W subiektywnych odczuciach tamtej epoki pierwszych nowożytnych olimpiad, oraz tużurków i meloników, gorse-
tów nie wypominając, przeświadczenie o kreacyjnej funkcji sportu było zapewne uzasadnione zarówno argumentacją historycznego mitu Olimpii, jak i futurologiczną nadzieją wielkich przeobrażeń kulturowych, przede wszystkim ideą modernistycznego postępu. Dodajmy: w warunkach niedokończonych projekcji Oświecenia, z domieszką romantycznego indywidualizmu

i pozytywistycznej interpretacji rewolucji przemysłowej. Na europejskie, potem światowe stadiony wkroczył więc śmiało *Homo olimpicus* z nadziejami na nowe otwarcie skali prawdy, dobra i piękna.

Ta ostatnia wartość, notabene najmocniej osadzona w empirii zmysłów i emocji po równi, pozwoliła odsłonić dość wcześnie swe własne oblicze, stawiając szereg nowych pytań i ciekawych supozycji. Między innymi kwestię monopolu *versus* konkurencyjności względem wielości rodzajów urody ciała i tym samym bezwzględnych wzorców piękna. Inny problem dotyczy źródeł smaku estetycznego w antroposferze – naturalnych i wrodzonych czy też zdeterminowanych kulturowo i zmiennych w czasie. Interesującą jest też kwestia monopolu sportu w zakresie metod kreacji i wznoszenia piękna przyrodzonego na wyższe piętra ludzkiej urody i jej uczestnictwa w procesie realizacji indywidualnej entelechii.

Większość tych dylematów przekraczała granice wyobraźni antycznych Greków. Czy także nowożytnych sportowców, ich trenerów oraz ogółu miłośników i znawców sportu? Wolno podejrzewać, że również całego współczesnego sportu w różnorodności jego odmian i siły oddziaływania.

Mistrzowie z przełomu XIX i XX wieku wzbudzali z pewnością autentyczny i uzasadniony podziw wśród współczesnych. Potwierdzają to dawne dziennikarskie relacje i bogata dokumentacja fotograficzno-filmowa. Oglądając ją po stu latach zaledwie, jesteśmy co najmniej obojętni dla wyczynów naszych pradziadków, czasem dość niezdarnie próbujących popisać się swą krzepą i sprawnością, zapewne wyższą od ówczesznie przeciętnej, a nawet najlepszej wtedy w świecie.

Pomijając zabawne stroje, buciki, kaszkiety i modne pumpy, spoglądamy też z uwagą na wybrane rezultaty, mierzone zegarkiem i metrową podziałką. Trudno ukryć fakt, że dzisiejszy junior dysponuje wyższą klasą w obiektywnie ocenianych osiągnięciach w tych samych konkurencjach tej samej przecież sztuki sportu, tej samej mniej więcej epoki w dziejach gatunku.

Relatywizacja aksjologiczna wydaje się w tym względzie oczywista i wielce przydatna w praktyce porównawczej, na pewno w czasach wyspecjalizowanego profesjonalizmu. Onegdajsze igrzyska światowe sportowym poziomem nie przewyższały wielu dzisiejszych zawodów powiatowych, podobne też rodzą konsekwencje na terenie wartości piękna fizycznego, zwłaszcza jako siły sprawczej niezwykłych osiągnięć w skuteczności i stylu ruchu.

Jakość i miara rezultatu sportowego nie bierze się znikąd, lecz jest wynikiem nie tylko talentu i predyspozycji, lecz przede wszystkim wyzwolenia zgromadzonego uprzednio potencjału włożonej pracy treningowej. Mistrzowski skok, rekordowy bieg, wspaniała ewolucja gimnastyczna, niezwykły rzut do kosza są skutkami określonych, realnych przyczyn psycho-fizycznych,

wyznaczających potencjał i granice możliwości podmiotowych aktualizowanych w sportowych działaniach, z koniecznością twardej, niepodważalnej zasady bezwzględnej równowagi akcji i reakcji, czyli równoważności przyczyny ze skutkiem działania.

Zdarzają się, jak wiadomo, niezwykłe, nieprzewidziane przypadki sytuacyjne, kiedy to dochodzi do porażek murowanych faworytów, a zwycięstw i wspaniałych rekordów bitych przez nieznaną nowicjuszy. Nie ma tu mowy, rzecz jasna, o zakłóceniu zasady przyczynowości, lecz o zwykłym błędzie poznawczym niedoinformowania względnie nieuwzględnienie czynnika sytuacyjnej mobilizacji w warunkach rywalizacyjnej, podniesionej temperatury interakcji. Lista sportowców przekraczających limity danego miejsca i czasu jest długa, choć stale z dekady na dekadę zmieniają się nazwiska z czołowych pozycji. Nie zmieniają się wszelako zasady kreacji estetycznej.

Dzieła sztuki sportu powstają zawsze pod wpływem cielesnej aktywności samych zawodników i zawsze poprzez nich samych – uformowanych i obdarzonych tym samym intencjonalną egzystencją jako żywe dzieło sztuki właśnie.

Piękno rywalizacji – piękno doskonałości

W książce *Kalokagatia* (1988), podjąłem kwestię dwóch modeli sportu. Jeden, notabene dominujący w encyklopediach i podręcznikach, to rywalizacjonizm. Drugi nurt, przewijający się dyskretnie przez myśl antyczną i pisma Coubertina, to perfekcjonizm, wskazujący na piękno doskonałości sportowej.

Ujęcie rywalizacyjne na plan pierwszy wysuwa zasadę konkurencyjności i wymóg konfrontacji rywali, najczęściej bezpośredniej, uznając dążenie do zajęcia wyższego i najwyższego miejsca za zdrowy i oczywisty przejaw porządku naturalnego. Rywalizacja sportowa dokonuje każdorazowej weryfikacji hierarchii walczących konkurentów. Korzystniej jest zająć jak najwyższą lokatę, honorowaną złotym medalem i miejscem na szczycie podium. Rywalizacjonizm odwołuje się wprost do kryteriów porównawczych, najczęściej mierzalnych właśnie, a efektem końcowym staje się klasyfikacja, koniecznie z uwzględnieniem porządku liczbowego. Jedynekę otrzymuje zwycięzca. Numery na listach rywalizujących aktorów widowisk sportowych służą za znak lokaty i pozycji w szyku, pośrednio tylko za ocenę klasy sportowej i jakościowej charakterystyki poszczególnych występów.

W dyscyplinach niemierzalnych, opartych na ocenach sędziowskich, porządek klasyfikacyjny wyznaczony zostaje poprzez bilans punktowy zespołu arbitrow, z założeniem ich kompetencji i poczucia sprawiedliwości.

Fascynujący wszystkich – i zawodników, i widzów pospołu – psychodramat porządkowania sceny wedle kanonów rywalizacji za cel główny stawia przed każdym zawodnikiem zadanie „być lepszym od”, na plan dalszy przesuwając ambicję sprostania wymogom wizji perfekcjonistycznej. Perfekcjonizm stawia jako zadanie główne, pragnienie, aby „być maksymalnie, a nawet absolutnie dobrym”, albo inaczej: „być lepszym od siebie samego w dotąd sprawdzanych, własnych wynikach”. Kolejność na mecie jest sprawą incydentalną i w istocie drugorzędną, choć przecież pochodną od sprostania dążeniu do doskonałości.

Jeśli symbolami rywalizacji jest medal i niższa liczba przy nazwisku, najlepiej jedynek, to perfekcjonizm odwołuje się do pojęcia rekordu, przede wszystkim zaś do kategorii doskonałości podmiotowej, możliwej do osiągnięcia w danej chwili, w tych oto zawodach, bez oglądania się na konkurentów i poprzedników. Powszechny w użyciu ambicjonalny czynnik rywalizacyjny ustępuje pola na poziomie wielkich mistrzów, mierzących się zazwyczaj nie z przeciwnikami, lecz z wyzwaniem losu w postaci szansy zbliżenia się do pułapu swych możliwości.

Rywalizacyjna walka dostarcza niezwykłych emocji, lecz szczególnie głębokie przeżycia towarzyszą wydarzeniom ze znakiem poszukiwania doskonałości właśnie, osobistej i gatunkowej, na przykład w biciu rekordów świata. Sytuacje takie zdradzają niewątpliwe pokrewieństwo ze sferą doznań artystycznych, zapewne też egzystencjalnych.

Realizacja idei doskonałości koresponduje z postulatami sokratejsko-platońskiej koncepcji antropologicznej postulującej etos samorozwoju i kierowania się głosem sokratejskiego dajmoniona, który przenika ludzką świadomość. Koncepcja rywalizacji wydaje się bliższa miłośnikowi „złotego środka”, Arystotelesowi. Sprawiedliwie przeprowadzona klasyfikacja podług kryteriów rywalizacyjnych zdaje się nie przystawać do społecznie słusznej, konstruktywnej dyrektywy uznającej wyższość przewagi stanu średniego we wszelkiej strukturze społecznej, aczkolwiek, ten sam przecież Stagiryta głosił – za Homerem zresztą – pochwałę prymatu zwycięzcy jako człowieka „słusznie dumnego”, który ma prawo czuć się lepszy, od tych, których pokonał w uczciwej walce. Co więcej, może on i powinien nie tylko czuć się lepszym od zwyciężonych rywali, lecz i demonstrować to publicznie, na przykład w akcie wieńczenia, dziś zaś stając na najwyższym podium.

Rywalizacja w sztuce sportu spełnia rzadko docenianą funkcję pomostu między atawizmami cywilizacji sensu *stricto* wojennej a kulturą miękkiej, sportowej substytucji, a więc racji moralnych i argumentów logicznych. Prawo do rewanżu oraz zasada „czystej gry”, uznana przez sport nowożytny za jedną z fundamentalnych wartości całej dziedziny sportu, związana

jest organicznie z rywalizacjonizmem właśnie. Co więcej, owa zasada zdolna przenosić swe przesłanie na świat poza stadionem, dodaje w ten sposób dodatkowych walorów samej prezentacji sportowego kunsztu na rzecz kreowanego równoległe piękna moralnego oraz uzasadnionych siłą ludzkich talentów dążeń perfekcyjnych.

Post scriptum

Idea uznania sportu za dziedzinę sztuki rodziła się i krzepła we mnie stopniowo, od pierwszych analiz aksjologicznych po ontologiczne sugestie na temat swoistej nierzeczywistości świata sportu.

Sztuka sportu kreuje oryginalne piękno i dramatyzm emocjonalny, osadzone wszakże na mocnym podłożu materialnym infrastruktury i bogatego instrumentarium, z zaangażowaniem w głównych rolach aktorów cielesności ludzkiej, sterowanej oczywiście siłą wartości, pomysłowością scenariuszy widowisk oraz powagą przepisów.

Inspiracje filozoficzne sięgają – obok klasyki – do fenomenologicznej szkoły Romana Ingardena, w tym do Marii Gołaszewskiej kategorii „sytuacji estetycznej” oraz do osiągnięć szkoły lwowsko-warszawskiej, osobliwie do dzieł Władysława Tatarkiewicza. Inspiracje bezpośrednie i detaliczne – to nawiązanie do prac i dyskusji w polskim środowisku humanistycznej teorii sportu. Wymienię tu Zbigniewa Krawczyka, Wojciecha Lipońskiego, Krzysztofa Zuchorę, Zbigniewa Dziubińskiego, Wojciecha Zabłockiego, Jerzego Nowocienia, Kajetana Hądzelka, Zbigniewa Poradę, Małgorzatę Bronikowską i Jakuba Mosza. Nie sposób nie odnieść się też wprost do spuścizny barona de Coubertin, jak też do prac Bernarda Jeu i McAloona, oraz estetyki Deweya i fenomenologicznej koncepcji „myślenia ciałem” Merleau-Ponty’ego.

OPERA OLIMPIJSKA

Kiedyś, w maturalnym czasie dojrzewania do poezji znalazłem w antykwariacie bydgoskim *Laur olimpijski*, a niedługo potem wygrzebałem spod sterty straganowych cenności przedwojenny egzemplarz *Dysku olimpijskiego*. Szukałem czegoś innego, co by moją praktyczność treningową urządziło, a zamiast sportowej *techné* natknąłem się na sportową *poiesis* – przedstawiającą wierszem i prozą biegaczy olimpijskiego stadionu. Takich samych biegaczy, jak ja, co to ruch sprinterski do mety mierzą długością jednego stadionu.

U Jana Parandowskiego był nim młodzieniec Glaukos z wyspy Chios, a u Kazimierza Wierzyńskiego amerykańscy seniorzy Charles Paddock i Arthur Porritt. Nieoczekiwanie, natknąłem się na charaktery dwóch różnych postaci stadionu olimpijskiego: starożytnego w Olimpii (476 p.n.e.) i nowożytnego w Paryżu (1924), które jednak nie miały mi nic do powiedzenia w kwestii praktyczności treningu.

I nie zwróciłbym zapewne nigdy uwagi na unikatowe egzemplarze obu medalistów olimpijskich – których, *notabene*, licealna polonistka nie umieściła w swoim spisie lektur zalecanych – gdyby nie zbiegające się w jednym czasie naznaczenie trzecim kółkiem olimpijskim – zapowiadające udział w Olimpiadzie – oraz szkolne wyróżnienie za udział w Olimpiadzie języka angielskiego. Nauczyciele nie znali olimpizmu, a z samej sztuki wydobywali jedynie utwory pisarskie „prądu literackiego” socrealizmu. Temat sztuki i sportu nie istniał, podobnie jak sportu w ogólności nie był rozważany intelektualnie. I wątpię, by nauczyciele słyszeli o olimpijskich konkursach sztuki z udziałem znamienitych artystów polskich.

W jednym czasie zostałem olimpijczykiem dwóch tożsamości: stadionowej i szkolnej. Anglistyki nie studiowałem, choć z olimpijczykiem się utożsamiałem – zapewne przez to, że w uczniowskim olimpizmie nauczyciele lokowali jakąś skończoność ich oczekiwań. W Olimpiadzie też nie

wziąłem udziału. Olimpijczykiem sportowym stawałem się, ale nigdy nim nie zostałem.

Co do sportu w sztuce, to i owszem, w latach szkolnych i klubowych zarazem, o biegaczach starożytnej Olimpii gdzieś słyszałem: że byli wychwalani przez poetów, a nawet wynoszeni na piedestały rzeźb swoich postaci. Ale nie w sztuce szukałem prawdy o samym sportowcu. Chciałem wiedzieć jak sportowiec jest mięśniowo zbudowany, i jak ma być trenowany.

Nie potrzebowałem takiego odkrycia, ani lirycznego, ani epickiego, tylko epistemicznego – z którego mógłbym wynieść pojęcie aparatu mięśniowego biegacza i zrozumienie naprawy pourazowej *musculus biceps femoris*. Byłem bezradny, a biegać mi się jeszcze chciało.

W poszukiwaniu nadobowiązkowych lektur nie osiągnąłem niczego, co by moją i tak ubogą sportową *techne* wzbogacało. Pytanie o sportową *techne* pozostało na zawsze bez odpowiedzi, przez to, że przedwcześnie przestałem być biegaczem. Kiedy ze sportu wychodziłem, nękany kontuzjami, nie miało już znaczenia, jak jest zbudowany mięsień dwugłowy uda, i w jakiej terapii znajduje się *remedium* wzmacniające struktury mięśniowe. O nic więcej nie pytałem zresztą, co by poszerzało horyzont poznania, choćby o historyczne i filozoficzne zagadnienie pochodzenie biegacza olimpijskiego. I nie zauważyłem też, że *Dysk olimpijski*, jako powieść historyczna został napisany przez wybitny autorytet epistemiczny, a *Laur olimpijski* – autorytet poetyczny. Utwór Parandowskiego jest utworem naukowym, a Wierzyńskiego – artystycznym. Oba utwory zostały wyróżnione medalami olimpijskim w dziedzinie sztuki i literatury i to je łączy; różni zaś funkcja treści: pierwsza ma znaczenie poznawcze, druga kontemplacyjno-emocjonalne.

1) Przypadek *Lauru olimpijskiego* – utworu poetyckiego – pokazuje, że sport upodmiotowiony jest obiektem sztuki. Nie pokazuje, że sport sztuką nie jest, lecz że przez sztukę malarską, rzeźbiarską czy wokalną może być opiewany. Na takiej zasadzie, że artysta zwracający się ku agonistce wyróżnia go swoim utworem jako jednym z wielu możliwych obiektów swej opowieści¹.

2) Przypadek *Dysku olimpijskiego* – utworu epickiego – jest zgoła inny. Choć, owszem, też pokazuje, że w literaturze historycznej agonistyka olimpijska może, a poniekąd musi być uwzględniana, to przez szczegółowe obrazowanie rytuału – na przykładzie Olimpiady 76. roku 476 p.n.e. – ujawnia obecność artystów w samym stadionie; jak choćby fletnistów i lutnistów – rozpoczynających igrzyska pytyjskie, czy nemejskie w odeonie. Ale w tym przypadku widać, że choć współzawodnictwo pieśniarzy, fletnistów, lutnistów czy poetów ma cechy agonu, to nie należy do „sztuki stadionowej”. Jak

¹ K. Wierzyński (1928), *Laur olimpijski*, Warszawa: 7.

współcześnie konkurs Chopinowski sportem nie jest, mimo że konkurenci są *fair play* w postępowaniu².

Nie można też powiedzieć, że rytuał konkursu sztuki w odeonie warunkuje przyczynowo agonistykę stadionową atletów. Można jedynie twierdzić, że artyści przydawali agonistom szlachetności, kiedy opiewali ich kunszt wykonawczy biegu, skoku, rzutu czy zapasów. Pankration i boks też wyrażały kunszt wykonawczy, ale do działań pięknych raczej nie należały. Co wcale nie znaczy, że artyści nie dostrzegali w brzydocie atletów tematu dla sztuki pięknej. Jak zauważa Krąpiec, „sam wytwór, i jej kryterium – najogólniej nazwane «piękno» (w którym mieści się także i szpetota), pochodzą od samego podmiotu dokonującego tego typu poznania”³.

Obecność artystów w igrzyskach agonistycznych nie zmieniała jednak esencjalnie rytuału stadionowego wydarzenia.

I wreszcie, oba przypadki pokazują, że sport sztuką nie jest, a jedynie w sztuce znajduje swoje potwierdzenie. Jednakże, jest jeszcze trzecia możliwość relacjonowania się świata sztuki i sportu, zawarta w zapytaniu olimpijczyka Sotiona – uczestnika 76 Olimpiady roku 476 p.n.e., który powiedział wprost, że bieg, pentatlon, zapasy i wszystkie konkurencje są sztuką⁴.

Rozważymy, na ile uprawnione jest ujmowanie sportu jako dziedziny sztuki – nie analogicznej do istniejących, a zgoła odrębnej i jedynej w swoim rodzaju. Nawet więcej – sztuki tak innej – że dla rozumienia jej odmienności trzeba było posłużyć się metaforą orkiestry symfonicznej (poniżej). Ale i to nie wystarczało, by ideę neoolimpizmu zrozumieć. Mężowie stanu, książęta, politycy i generałowie – arystokraci w ogólności – i tak nie rozumeli zamysłu Olimpiady, a samo igrzysko olimpijskie utożsamiali z cyrkiem. Zapewne dlatego, że olimpijskość kojarzyli z cyrkową teatralizacją samej sztuki cielesnej perfekcjonistki – modnego w owym czasie *Cirque Olympique* braci Franconich. Nikt też nie wiedział, że właściwym dla sportu olimpijskiego miejscem nie jest teatr, a amfiteatr. Cyrkowcowi przysługuje arena, a sportowcowi – stadion. W tym rozumieniu, ani cyrk, ani sport nie jest teatrem, gdyż aktorowi przysługuje scena. Arena cyrku jest kształtu kolistego, od czego zresztą cyrk nazwę swą bierze.

Sztuka sportu olimpijskiego upodabnia się do każdego z widowisk *theatrum*, w ogólnym znaczeniu, lecz nie jest tożsamością żadnego z teatrów: żywego słowa, pantomimy czy baletu. Owszem, igrzysko olimpijskie jest teatralizacją dramatu życia człowieka pokoju – o czym będzie mowa – ale teatrem dramatycznym nigdy

² J. Parandowski (1973), *Dysk olimpijski*, Warszawa.

³ M.A. Krąpiec (1996), *Człowiek w kulturze*, Warszawa: 202.

⁴ J. Parandowski (1973), dz. cyt.: 87.

nie było. Nawet więcej, w dziejach sztuk teatralnych wszystko już w nowożytności się dokonało, za wyjątkiem sztuki igrzyska olimpijskiego, która do każdej ze sztuk scenicznych się upodabnia – pozostając ich analogonem – ale też żadną z nich nie jest. Gdyby przyjąć, że igrzysko olimpijskie jest sztuką w sobie – syntetyzującą rozliczne formy semiotycznego znakowania treści przekazu olimpijskiego libretto (tekstu akcji rodziny olimpijskiej) – to jedynym analogonem sztuki igrzyska olimpijskiego może być opera poważna.

Nie zauważa się, że igrzysko olimpijskie jest sztuką przez się tylko dlatego – jak należy przypuszczać – że zawężano w każdym rozważaniu definicję sztuki do uznanych wytworów poetycznych.

Zadawano pytanie ile sztuki jest w sporcie, a najczęściej – ile sportu jest w sztuce. Nie pomijano oczywiście zagadnienia sportu jako sztuki, lecz w rozstrzygnięciu, które *nota bene* redefiniowało pojęcie sztuki, dopatrywano się sztuki w pięknie cielesnym sportowca oraz w jego agonograficznym mistrzostwie działania kinetycznego. Na tym rozważaniu poprzestawano, co potwierdza wyobrażenie sportu jako sztuki piękna cielesnego, przedstawionego przez Pierre de Coubertina w *Odzie do sportu*: „O Sporcie, ty jesteś Piękno! Tyś architektem tej budowli ludzkiego ciała, które oddane niskim żądom warte jest pogardy, a rzeźbione szlachetnym wysiłkiem staje się czarą wzniosłości. Żadne piękno nie może istnieć bez proporcji i równowagi, a tyś mistrzem nie zrównanym obydwu, gdyż ty stwarzasz harmonię, ty nadajesz rytm ruchom, ty siłą zdobisz wdziękiem, a gibkość nasycasz mocą”⁵.

Sportowiec ma udział w sztuce ruchu, lecz nie jest twórcą agonograficznego utworu. Nie jest nim też trener – choć mogłoby się wydawać, że obaj są autorami dzieła przestrzennej inscenizacji ciała dynamicznego agonisty. Sportowiec i trener zdają się pełnić role instrumentalne w orkiestrze symfonicznej – wykonującej utwór napisany przez kompozytora. Obraz igrzyska olimpijskiego jako orkiestry symfonicznej przedstawia Pierre de Coubertin – twórca pierwszego libretto Olimpiady, złożonego w formie pisarskiej w *Karcie Olimpijskiej* i oczywiście w utworach eseistycznych autorskiej filozofii olimpizmu⁶.

Olimpiadę wymyślił marzyciel, który jeszcze nie wiedział, że jest utopistą. Kiedy rozpisywał na głosy *Niedokończoną symfonię*, miał na myśli nowy, szczęśliwy świat⁷. Przybył do umęczonej wojnami ludzkości z planem jej

⁵ P. de Coubertin (1994), *Oda do sportu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 65.

⁶ P. de Coubertin (1994), *Filozoficzne podstawy nowożytnego olimpizmu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 142.

⁷ P. de Coubertin (1994), *Niedokończona symfonia*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 142.

odnowy moralnej i fizycznej – co nazwał neoolimpizmem – oraz odnowy intelektualnej – co nazwał neoencyklopedyzmem. Marzyciel i reformator społeczny zamierzał zaprosić reprezentację ludzkości z różnych stron świata do stadionu olimpijskiego, w którym miałyby się dokonywać na oczach widzów przemiana moralna olimpijczyka ku uczuciu braterstwa w przyjaźni. Wytworzył w swojej wyobraźni świat, jakiego nigdzie nie było. Życie w świecie olimpizmu miało się dokonać realnie, lecz zarazem znakowo i metaforycznie. Tak, by można jego model stadionowy przenieść do społeczeństw rzeczywistych. Igrzysko olimpijskie składałoby się z trzech aktów – o czym poniżej. Czego nie mogą urzeczywistnić społeczeństwa upolitycznione ideologicznie i tym samym wojujące o swoją wyższość, to dostrojone pokojowo społeczeństwo olimpijskie tworzy obyczaj świętowania po udanym przejściu z afektu obcości w stan wyższej uczuciowości. I właśnie z tego powodu, że igrzysko olimpijskie realnie przemienia życie społeczności stadionu w ryt uniwersalizmu humanistycznego – mimo że w wyobraźni autora *libretto* olimpijskiego zostało pomyślane metaforycznie, jako rzeczywistość, która nie miała miejsca – igrzysko olimpijskie jest sztuką ideowo zaangażowaną.

Nie pytajmy więc tylko o związki sportu ze sztuką – co zresztą łatwo wykazać – a o samo igrzysko sportowo-olimpijskie *en block*, czyli dziedzinę sztuki całościowo samoistnej; analogicznej, lecz nigdy takiej samej, jak balet czy pantomima. Igrzysko olimpijskie należy analogicznie do sztuki operowej, ale wyłącznie pod tym względem, że upodabnia je eklektyzm złożonych w całość sztuk samoistnych. Wszystko inne: znaki, utwory i dzieła, które o esencjalności stadionowej igrzyska stanowią, tworzą sztukę sportu olimpijskiego *per se*. O przynależności igrzyska olimpijskiego do sztuki ideowo zaangażowanej przesądza fakt, że jest wytworzonym w wyobraźni autora *libretto* wydarzeniem utopijnym – teoretycznie nieprawomocnym – a w zmienionej wersji realistyczno-obiektywnej – teoretycznie uprawdopodobnionym. W obu ujęciach ontologicznych autor imaginowanej rzeczywistości społecznej umieszcza olimpijskiego bohatera akcji, który zawiesza życie dosłowne i przybywa do stadionu nasyconego znakami symbolizującymi jego przeznaczenie; przybywa, by naprawić zło przez nawrócenie się ku dobroci jako racji pożądanego istnienia. Olimpijczyk ma pożądać pokoju, by życie w warunkach pojednania – jak w rodzinie – mogło się dokonać wreszcie.

Przypomina mi ta postać – *mutatis mutandis* – legendarnego Adape, który został objawiony błędzącym „jako wzór dla ludzi” – będąc „człowiekiem głębokiego zrozumienia i mądrości”⁸. Mit mówi, że Adape był pięknie ucieleśniony. Oczywiście, że musiał taki warunek swoim wyglądem spełniać, skoro

⁸ Z. Sitchin (2018), *Kroniki Anunnaki*, Warszawa: 166.

obrazował duchowo i materialnie podobieństwo do swego boskiego darczyńcy. Olimpizyk musi się o swoje piękno cielesne i cnoty moralne sam postarać – co mu objawia i nakazuje w libretto filozof olimpizmu. Gdyby nie spełnił tego warunku, sędzia sprawiedliwy wydali go z królestwa olimpijskiego.

Jeśli na tym polega sztuka, że – jak twierdziła Antonina Kłoskowska – „wyraża podobieństwo do zdarzenia, które mogłoby się dziać, chociaż się nigdy nie działo, zjawisk, jakich nigdy nie było, wprowadzających wyobraźnię ludzką w sferę podobieństwa do rzeczywistości, a także w sferę jej zaprzeczenia, niezwykłości, nieprawdopodobieństwa” – to igrzysko olimpijskie jest dziedziną sztuki niezależną od wszystkich pozostałych⁹. Sztuki przeróżne mogą sztukę igrzyska olimpijskiego semiotycznie wspierać – co się faktycznie dokonuje ornamentalnie, lecz niezbywalnie. Co znaczy, że bez udziału poety, kompozytora, muzyka, wokalisty, tancerza i malarza igrzysko olimpijskie – pozbawione znaków *sacrum* – upodobniłoby się do pospolitego festiwalu sportowego.

O trzech związkach igrzyska olimpijskiego ze sztuką można mówić, w pewnym uproszczeniu, następująco:

1) Sport olimpijski dokonuje się z udziałem sztuki – co potwierdzić może każdy uczestnik stadionowej społeczności. Sztuka w sporcie olimpijskim uobecnia się do tego stopnia w znakach i symbolach, że – podobnie jak w religii – współtworzy rytuał olimpiady. Sport olimpijski – pozbawiony przekazu estetyczno-artystycznego – byłby niezrozumiałym, pozbawionym sensu wydarzeniem społecznym.

Artysta zasiada w stadionie olimpijskim jako jeden z wielu uczestników widowni, by po ponownym do niego przybyciu wnieść w przestrzeń semiozy olimpizmu dzieła przekazu artystycznego: poetyckiego, prozatorskiego, rzeźbiarskiego, malarskiego, muzycznego, czy nawet architektonicznego. Nie tylko artyści, ale zdarza się, że byli sportowcy wnoszą do kultury symbolizmu olimpijskiego utwory i dzieła przez siebie wytworzone poetycko, malarsko czy literacko.

2) Jednakże, co do udziału sportowca olimpizmu w sztuce, istotniejsze staje się pytanie o samą sztukę sportu: czy sam sport jest sztuką, oraz pytanie elementarne o sportowca – czy ma on udział w sztuce przez to, że jest właśnie agonistą stadionowym oraz, czy w związku z wytwarzaniem przez niego obrazem dynamizmu agonograficznego – analogicznego do choreograficznej kreacji – tworzy utwór o wartości estetycznej, a wyrażającej się pięknem, wdziękiem czy heroizmem.

Natomiast, co do relacji odwrotnej: obecności sportu w sztuce – sztuka może się dokonywać bez sportu, nie tylko olimpijskiego, co znaczy tylko tyle,

⁹ A. Kłoskowska (1981), *Socjologia kultury*, Warszawa: 174.

że sportowiec wraz ze swoim światem stadionowym nie musi być tematem utworu poetycznego.

3) Zagadnienie tożsamości igrzyska olimpijskiego z dziełem sztuki wyraża pytanie – czy olimpizm sportowy jest sztuką, a konkretnie, czy rytuał olimpijskiego stadionu sam w sobie jest sztuką, jak jest nim operowy rytuał teatralizacji dramatu życia. Przyjmując, że igrzysko olimpijskie – rozumiane jako rytualne wydarzenie stadionowe – symbolizuje:

a) ideę odradzającego się cyklicznie życia (Olimpiada jest właśnie znakiem tej idei),

b) zaś sama agonistyka sportowa, która kończy się pojednaniem w koleżeństwie i przyjaźni – symbolizuje pokój olimpijski, gdyż, pokój to ufnie zbliżenie się ku sobie agonistów – można uznać nie tylko stadionowe igrzysko, ale całą Olimpiadę za dzieło sztuki.

Samo igrzysko olimpijskie należy przez to do operowej sztuki parateatralnej, że w swej semiozie sygnalizacyjnej – przerastającej potrzebę dosłownego przekazu treści (co jest właśnie hipertrofią semiozy)¹⁰ – w swoim ufilozoficznym *libretto* snuje opowieść o życiu bez wojny. Filozof olimpizmu przekazuje rodzinie olimpijskiej – zgromadzonej w *Theatrum Olympicum* – że kiedy życie dosłowne jest wojną, należy się odwrócić od kultury śmierci ku kulturze życia, a zarazem pojednać się znakowo działaniami symbolizującymi ideę życia. Filozof wyjaśnia, że udział w wyobrażonym przez siebie teatrze olimpijskim jest tak samo znakowy, jak zasiadanie w opera seria.

Dlaczego w poważnym przedstawieniu, a nie jakimś ludycznym o znamionach widowiskowej zabawy?

Powód jest odwiecznie taki sam: wojna, która uniemożliwia społeczeństwu prokreacyjne samostanowienie, a ludzkości – w przypadku wojny globalnej – trwanie w ciągłości gatunkowej.

Przedstawimy uzasadnienie, które pokaże igrzysko olimpijskie jako dziedzinę sztuki niezależnej.

Filozof – twórcą *libretto* igrzyska olimpijskiego

Zwyczajowo ruch olimpijski obejmuje wszystkie narody, dzięki czemu może się dokonywać całkiem realistycznie zawarta w jego misji aspiracja odnowy moralnej ludzkości. Z tego powodu olimpizm współczesny jest neoolimpizmem. Kto do stadionu przybywa, zastaje w nim ład pomyślany, porządek

¹⁰ Korzystam z określenia stosowanego przez Antoninę Kłoskowską (1981) w *Sociologii kultury*, dz. cyt.

„odgórnie” zadany. Jak postuluje filozof olimpizmu, sportowiec ma wnosić jednocześnie doskonałość agonograficzną – co ma czynić go pięknym – oraz wybitność agatoniczną – co sprawi, że będzie dobry moralnie. Dzięki obu cnotom urośnie do roli mistrza. Dojdzie do oczekiwanego przemienienia, które zapowiedzą estetyk i etyk postaci olimpijczyka. Ideał swej postaci sportowiec zastanie, zanim realnie olimpijczykiem się stanie, gdyż nie od niego zależy, jak został pomyślany. Podobnie trener, który ma reżyserski udział w mistrzostwie aktora, zastaje myślność przekonaniową kultury sportowej, której musi się podporządkować; na takiej samej zasadzie, jak czyni to reżyser teatralny względem dramaturgicznego autora utworu scenicznego. W *Theatrum Olympicum* odpowiednikiem dramaturgisty jest filozof olimpizmu, który działa za pośrednictwem reżysera wszystkich trzech aktów widowiska, jak i reżysera agonistycznego konkursu – wystawianego przez trenera. Ani reżyser, ani aktor nie mają wpływu na to, jak zostali pomyślni jako postacie swej roli. Sędzia jako moderator agonu, też został pomyślany jako wykonawca swej roli. I nawet widz też został „wymyślony” i choćby chciał, nie będzie mógł wynaturzyć swej postaci. Wszyscy wykonawcy operowego dzieła zastają przestrzeń *theatrum mundi* – urządzoną według reguł kultury olimpijskiego sportu, już wymyśloną przez filozofa olimpizmu i „odgórnie” zadaną pod względem normy, celu i sensu. Wszyscy czterej zastają gotową wiedzę o swej postaci, myślową reprezentację swych charakterów, pozostających w aliansie postaci reżysera i aktora – współwykonawców zadanego utworu aktu ceremonii otwarcia, aktu zawodów oraz aktu ceremonii zamknięcia igrzyska olimpijskiego. Szeregowy sportowiec pozornie zaczyna własne istnienie w akcie konkursu stadionowego, nie zauważając, że bez udziału reżysera nie dokonałby się jego występ. Reżyser jest zintegrowany z aktorem i wnosi siebie w istnienie sportowca. Obaj są zintegrowani z filozoficznym twórcą teatru olimpizmu – o czym zazwyczaj nie wiedzą.

Wynika z tego, że igrzysko olimpijskie – by mogło się dokonać – potrzebuje trojga jeśli nie czworga: autora *libretto* operowego wszystkich utworów dzieła, reżysera każdego z trzech aktów (ceremonii otwarcia, rytuału zawodów, ceremonii zakończenia) oraz aktorów wszystkich partii, pośród których agonista zajmuje miejsce pierwszoplanowe. Sportowiec opery olimpijskiej występuje w roli protagonisty. A to znaczy, że sam scenariusz roli sportowca zostaje mu zadany – kimkolwiek on jest w uprawianej dyscyplinie i konkurencji sportowej – przez nieznanego mu zazwyczaj kompozytora agonicznej kinetyki. Kompozytora agonistyki nie należy utożsamiać z filozofem, czyli autorem *libretto* olimpizmu. Kompozytor zawodów olimpijskich danej konkurencji jest technologiem projektującym agonograficzne działanie sportowca. Kiedy sportowy wykonawca roli przedstawia siebie publiczności

w działaniu kinetycznym, nie uświadamia sobie, kim jest twórca jego agonografii. Który z miotaczy kulą albo skoczków wzwyż zna kompozytora znanej mu techniki ruchu, nie mówiąc – który z nich uświadamia sobie zależność stylu swego działania od kinezyjologicznej kompozycji ich aktu agonicznego; kompozycji przez kogoś twórczo wymyślonej i zazwyczaj technologicznie uprawdopodobnionej. Nie znam sprintera, który potrafi wskazać twórcę techniki biegu z bloków startowych, ani biomechanicznej idealizacji kinetyki kolejnych faz biegu. Można by także zapytać piłkarzy, czy są im znani twórcy strategii i taktyki piłkarskiej, a pływaków – o twórców stylów pływania. I tak prawie bez końca – każdą myślność agonograficzną sportowiec przyjmuje od trenera, a obaj ją zastają jako gotowe rozwiązanie kinezyjologiczne w tym choreograficzne i muzykologiczne, gdy chodzi o sporty artystyczne. Każdy czyn, który sportowiec eksponuje w stadionie, jest poprzedzony – w porządku logicznym – twórczą myślą kompozytora kinetyki agonicznej. Kiedy trenerski reżyser uznaje osiągnięcie formy działania sportowca za zgodne z ideałem – w sensie optymalizacji łańcucha kinetycznego – można powiedzieć, że sportowiec wykazuje się kunsztownym, a więc precyzyjnym działaniem. Obserwator może powiedzieć, że sportowiec wykonuje zadanie agoniczne z artyzmem.

W tym wymiarze – zgodności aktu z kompozycją agonograficzną – sportowy czyn staje się sztuką, a ogólniej i w pewnym uproszczeniu uprawniony staje się pogląd o tożsamości sportu i sztuki; uprawnione staje się twierdzenie, że sport jest sztuką.

Tego zdania byli agoniści uczestniczący w igrzyskach 76 Olimpiady roku 476 p.n.e.; jeden z rozmówców toczonego sporu o to, czy agonistyka jest zawodem, zwraca się do pozostałych – Grylosa, Sotiona i Menalkesa z retorycznym zapytaniem, czy zapasy są sztuką: – „jeśli was razi słowo: zawód, mówmy: sztuka. Chyba nikt z was nie zaprzeczy, że bieg, pentatlon lub zapasy są sztuką? Uczymy się jej, nie każdy ma równe zdolności. Minęły czasy, kiedy Glaukos z Karystos wprost od pługą stał się pięściarzem (...). Jest nas tu kilkudziesięciu dobrych zawodników, każdy przeszedł palestrę, potem gimnazjon, ten i ów postarał się o aleiptesa albo o gimnastę, który go dalej kształcił”¹¹.

A zatem, sport jest sztuką, kiedy działanie agonisty osiąga zgodność z przepisem agonograficznym, pochodzącym od twórcy „utworu”. Uczestnicy tego igrzyska w Olimpii byli też świadomi zależności kunsztu ich działania od pozyskanej wiedzy, a złożonej przez autora w tekście pisanym. Ten sam Ikkos wyjawia, że „kiedy wam mówię, że rozmyślałem nad gimnastyką, nie

¹¹ J. Parandowski (1973), dz. cyt.: 87.

chcę przez to powiedzieć, że sam wymyśliłem to wszystko, co was tak u mnie dziwi. Czy wiecie, że Milton napisał książkę? Ty możesz się śmiać Filonie. Do Tyras jest tak daleko, że może dopiero twój prawnuk dostanie tę książkę. Chociaż i tobie by się przydała. Znalazłbyś tam wskazówkę, że zapaśnik potrzebuje trochę mięsa raz na dzień¹².

Co z tego doświadczenia działania, uznawanego już przez starożytnych za sztukę, wynika dla współczesności. Czy nie jest ciągle tak, że nie każdy, kto ćwiczy się w tym samym działaniu osiąga mistrzostwo na miarę agonograficznego wzoru. Wśród podobnych do siebie sportowców, jakby równych sobie w staraniach o osiągnięcie mistrzostwa w kinetycznym obrazowaniu siebie, jeden zazwyczaj kunsztem wykonawczym zasłynie, jak ów Usain Bolt – niedościgniony biegacz czy Armand Duplantis – nadzwyczaj wynoszący się tyczkarz. Obaj mają udział w tworzeniu dzieła sztuki cielesnej kinetyki, ale też obaj w dochodzeniu do arcyzmu agonicznego musieli posłużyć się za pośrednictwem reżysera istniejącą już kompozycją sekwencji działania.

W tym wymiarze ontycznym sportu – agonograficznym i choreograficznym – dostrzegamy, że sport jest piękny. Każdy widzi, że nie samo harmonijne ucieleśnienie sportowca (sportowy Homo Quadratus w bezruchu jest już piękny), a dopiero jego działanie, które zostaje uzgodnione z jakimś wyobrażonym ideałem kinetycznym, wywołuje wrażenie arcyzmu, a przez to przydaje agonistce waloru mistrza sztuki kinetycznej. Kunszt działania agonisty – zredukowanego do kinetyki – spełnia oczywiście kryterium estetyzmu.

Jednakże operowej sztuce olimpizmu nie wystarcza, jeśli można tak powiedzieć, że przedstawiane przez sportowca dzieło jest piękne w kinetycznym wykonaniu. Filozof olimpizmu zakłada, że będzie ono zarazem dobre w agatonicznym wydaniu. Kunszt olimpijczyka ma zostać określony dwiema miarami doskonałości: agonograficzną i agatologiczną. Czyż nie zostało powiedziane przez filozofa w *paidei* – na długo przed neoolimpiadą – że ideałem uczestnictwa w kulturze jest człowiek działający dla poznania prawdy, dobra i piękna. A zatem, że ideałem olimpijskim jest agonista działający ku pięknu i szlachetnemu dobru (*kalos k'agathós*).

Oczywiście, że wyczyn olimpijczyka może być szacowany miarą estetyzmu, a sport w ogólności może być ujmowany estetycznie. Z tej perspektywy oglądu olimpijski sportowiec współtworzy sztukę piękna ruchowego, upodabniająca się do sztuki baletowej. Jak taniec, czyli splot rytmicznych ruchów ciała, jest w balecie nośnikiem przekazu semiotycznego opowieści zawartej w tekście *libretto*, tak w sporcie olimpijskim kinetyka agonograficzna oraz choreograficzna (w sportach artystycznych), jest także – i to wcale

¹² Tamże: 85.

nie przez analogię do baletu – środkiem dokonującej się bez słów semiozy autotelicznej.

W socjologicznym rozumieniu sytuacja agoniczna w stadionie jest realnością dwupodmiotową agonu równobieżnego (konkurs) i agonu przeciwbieżnego (walka pozorowana), której racją jest cnota większa sprawiedliwości. Jak chce tego filozof moralności – twórca *libretto* – agonistyka olimpijska musi być sprawiedliwa, co wynika z nakazu stosowania się do reguły *fair play* (akt uczciwości zostaje sprawiedliwie osądzony w konsekwencji zawodów). Pożądany wynik agonu zależy od tego, czy współzawodnicy są uczciwi. Unormowany moralnie agon nazywa się sportem, a moralnie dobry agonista – olimpijczykiem prawdziwym. Udział w agonie olimpijskim uwspólnia zawsze racja moralnego dobra uczciwości-w-sprawiedliwości. Zwycięski agonista staje się żywym przykładem realnej oraz znakowo symbolizowanej godziwości.

Jest taki symbol materialny pośród wielu znaków olimpizmu, który wyraża „uczciwość w sprawiedliwości”. Jest nim medal ze złota, srebra i brązu, który szlachectwo sportowe wyróżnia. Naczelny postulat etyki sportowej nakazuje symbolicznie wyróżniać sportowca za jego człowieczeństwo medalem ze szlachetnego kruszcu. Szlachetnie postępującemu, szlachetny kruszec przypada. Etyk powiada, że agonista powinien być uczciwy w działaniu – co znaczy prawdziwy w dawaniu świadectwa o wydoskonalonej w pracy treningowej swojej naturalności. Dzięki niezafałszowywaniu prawdy o sobie możliwe staje się sprawiedliwe wyłonienie zwycięzcy.

Uczciwość zapowiada sprawiedliwość pod warunkiem, że nieoczekiwanie jakiś czynnik zewnętrzny – na przykład stronniczy sędzia „kalosz” – nie wyrządzi krzywdy słusznie zwyciężającemu. Zdarza się, że współzawodnictwo dokonuje się między uczciwymi, a niesprawiedliwie osądzonymi przez sędziego. W wyidealizowanej sytuacji sportowego współzawodnictwa staje się zadość sprawiedliwości, kiedy prymusem zostaje ów jeden spośród równych sobie w uczciwości. Doskonałość moralna tym się wyraża, że sportowiec uczciwy jest wobec siebie po zawodach sprawiedliwy. Na tym to polega, że u sportowego godnościowca uczciwość i sprawiedliwość „idą w parze”. Uczciwy sportowiec przyzna sobie tyle dobra, ile mu się słusznie należy. W tym znaczeniu, sportowiec potrafi być sprawiedliwym sędzią w uwspólnionej agonem sprawie. Jak ów Paweł Apostoł, który w drugim liście do Tymoteusza zapewniał o swej uczciwości względem siebie i Pana oraz wyrażał przekonanie o sprawiedliwym osądzeniu wartości jego czynów. Z tych słów wynika, że ów uczestnik metaforycznie ujętych zawodów jest sam wobec siebie sprawiedliwością (co potwierdzi otrzymane od sędziego dobro należne

– symbolizowane wieńcem wawrzynu), gdyż po nawróceniu się zaświadczał uczciwie o boskości swego Pana¹³.

Gdyby sportowcy na uczciwość współzawodniczyli, każdy byłby zwycięzcą i każdy, jako równy moralnie pozostałym, powinien otrzymać medal za godnościowy sposób istnienia. Godnościowy wyczyn sportowca tym się wyraża, że jest poprzedzony uczciwością, a zwieńczony sprawiedliwością. Sportowiec wierny sobie w postępowaniu uczciwym staje się po zawodach sprawiedliwy w orzekaniu o swoim zwycięstwie, zanim sędzia się wypowie.

A więc, jest taki znak olimpijski: nie ogień znicza, ani flaga, ani gołębie, lecz medal, który symbolizuje ideał godnościowy sportowca, a zwłaszcza wyróżnia jego cnotę uczciwości w sprawiedliwości osobnej (co mi się należy) oraz społecznej (co się innemu należy). Co prawda, od sprawiedliwego dystrybuowania dobra sportowego jest stadionowy sędzia, ale tym się on różni od sportowca, że potrafi obiektywizować wynik finałny zawodów. Sportowiec nie widzi dokładnie siebie, kiedy skupia uwagę w ferworze zawodów na sobie. Udział sędziego – jak to bywa w życiu dosłownym – polega na zapewnianiu każdemu, co się mu słusznie należy. Etyk oczekuje, że sędzia idealny przedstawi się społeczności stadionu jako „kapłan” sprawiedliwości. Po każdym zawodach sędzia jest również osądzany przez wyższą od siebie instancję sprawiedliwości sportowej. Może zostać wyróżniony, otrzymać naginę, ale też odsunięty od władzy. Sędzia stadionu olimpijskiego składa przysięgę – zgodnie z *libretto* filozofa (pierwszą rotę napisał Pierre de Coubertin) – zapewniając o całkowitej bezstronności i respektowaniu obowiązujących reguł dla dobrego imienia sportu.

Jeżeli rola sędziego jest tak znacząca w zaprowadzaniu ładu moralnego społeczności sportowej stadionu (spektatorzy nie podlegają regulatywnej mocy sprawczej sędziego), zastanawia, że nie staje on na podium z agonistami. Kiedy w zawodach olimpijskich każdy jest zwycięzcą, nawet ten ostatni z przegranych zostaje wyróżniony medalem, można zagadnąć etyka olimpizmu (twórcy *libretto*), dlaczego sędzia nie otrzymuje medalu za godnościowe upelnomocnienie tuż po finale konkurencji. Od sędziego też zależy, czy społeczeństwo olimpijskie uprawdopodobni realnie możliwość odnowy moralnej w zakresie zadany przez filozofa olimpizmu. A wszystko po to, by świat mógł brać przykład z godnościowego stylu życia w stadionie, by życie

¹³ Apostoł Paweł pisał, że „W dobrych zawodach wystąpiłem, bieg ukończyłem, wiary ustrzegłem. Na ostatek odłożono dla mnie wieniec sprawiedliwości, który mi w owym dniu odda Pan, sprawiedliwy Sędzia, a nie tylko mnie, ale i wszystkim, którzy umiłowali pojawienie się Jego” (2 Tm 4,7-8).

społeczne dosłowne – dokonujące się poza ramami *Theatrum Olympicum* – naśladowało sztukę sportu olimpijskiego.

W życiu dosłownym poszukuje się daremnie sprawiedliwości – pisał Pierre de Coubertin w *Odzie do sportu*. Tymczasem, w sporcie znajduje się „słuszna miara zasług”, która wyznacza obiektywnie, co się komu słusznie należy. Ze sportu, który „jesteś Sprawiedliwością” – pisał – należy brać przykład w obiektywnym osądzaniu czynów człowieka¹⁴.

Ceremoniał dekorowania medalem jest drugim aktem rytuału laudacyjnego. W akcie pierwszym, przed rozpoczęciem zawodów, olimpijczyk zostaje przedstawiony publiczności w skróconej charakterystyce osobistej wybitności sportowej. Publiczność dowiaduje się, z jakiej kultury pochodzi i co osiągnął. W akcie drugim ceremoniału laudacyjnego zwycięzca otrzymuje medal złoty za wybitność agonograficzną, który jest jednoczesnym wyróżnieniem za agatoniczną szlachetność. A ponieważ przegrany okazał się być równie szlachetny moralnie, co zwycięzca, to i on dostępuje medalowego wyróżnienia: zarówno on – odznaczony srebrem – jak i każdy spośród przegranych, co z kolei symbolizuje medal z brązu. W tym znaczeniu medale z trzech kruszców – wręczane każdemu uczestnikowi agonu, bez względu na zajęte miejsce – symbolizują zwycięstwo każdego w olimpijskim agonie. Potocznie zwykło się mówić, że w zawodach olimpijskich każdy jest zwycięzcą, co należy rozumieć, że każdy agonista dopuszczony do zawodów za sprawą sędziego: demaskatora, tropiciela oszustów, zostaje uznany za zwycięzcę w sportowym człowieczeństwie. Medal jest znakiem uznaniowości za zgodne z rotą przysięgi postępowanie według zasad szlachetnej rywalizacji i duchem *fair play* – bez żadnego dopingu.

Jak indywidualny olimpijczyk otrzymuje „wieniec sprawiedliwości” w bukietcie kwiatów i medalu zawieszonym na szyi (nie, jak kiedyś, zieloną gałązkę oliwki czy liście lauru splecione w wieniec) – za prawdopodobne zaświadczenie o swojej uczciwości w dochodzeniu do mistrzostwa zawodniczego – tak społeczeństwo jego kulturowego pochodzenia dostępuje laudacyjnego wyróżnienia za wychowanie „syna i córki swej ziemi” w duchu prawości sportowej i pracowitości gimnazjonowej. Społeczeństwo kraju pochodzenia olimpijczyka zostaje wychwalone „pod niebiosa” znakiem flagi wyniesionej na maszt oraz hymnem pieśni patriotycznej.

Jak należy się domyślać – o czym *libretto* opery olimpijskiej bliżej nie mówi – oba akty ceremonii medalowania olimpijczyka i muzycznego flagowania jego ojczyzny – są wyrazem podziękowania autora opery neoolimpizmu

¹⁴ P. de Coubertin (1994), *Oda do sportu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 65

za udział w tworzeniu uniwersum humanizmu olimpijskiego; są gestem wdzięczności za umacnianie więzów przyjaźni w takiej super rodzinie narodów ojczyznianych, w której ideałem neoolimpijskim jest nowy człowiek stadionu – nowy przez to, że nie przybywający jak niegdyś wojownik z pola walki, lecz pierwotnie z dziecięcego placu zabawowca agonu, a wtórnie ze stadionu zawodowca, poddającego się wyczerpującej ascezie gimnazjonowej. Etyk olimpizmu zdaje się przypominać, że kto wprzód nie będzie, jak dziecko w zabawie: uczciwe i sprawiedliwe, a nie kłótlive i występne, nie wejdzie bez nawrócenia się na drogę prawości do stadionu olimpijskiego.

Czy całość wydarzenia stadionowego, które jest poprzedzone życiem olimpijczyka w ascezie gimnazjonowej, polega na czymś więcej – choć to i tak wiele – na tworzeniu metafory społeczeństwa sprawiedliwości społecznej. Gdyby tylko do tego wniosku doprowadzał myślność sportu filozof olimpizmu, każdy przejaw sportowego profesjonalizmu byłby sam w sobie aktem zaangażowania w olimpijską misję. A jak wiadomo, sport profesjonalistów żadnej misji odnowy moralnej narodów świata nie zakłada, choć jest organizowany w wymiarze międzynarodowych mistrzostw. Nikt zresztą nie zbadał, w jakim zakresie sport neoolimpijski jest ładotwórczy, a w jakich przypadkach – niszczycielski dla godnościowego istnienia człowieka sportu.

Filozof olimpizmu fazy naiwnej zapowiadał odnowę fizyczną i moralną całej ludzkości. Przodownikami odnowy był amator sportowej zabawy, ów miłośnik sportowania bezinteresownego, który przez szlacheckie zakorzenienie mógł jako jedyny w społeczeństwie stanowym (chodzi o arystokratów jako potomków stanu rycerskiego) poddać zadaniu szlachetnej rywalizacji; mógł dawać świadectwo szlachetności rywalizacji, by inni go naśladowali. Olimpizm fazy naiwnej zakładał uszczęśliwienie ludzkości, lecz przez swój arystokratyczny autokratyzm (dyskryminację kobiet i eliminację profesjonalistów) zdruzgotał mechanizm przyczynowości społecznego oddziaływania na świat zewnętrzny. Nie osiągnął nigdy założonego celu, choć aspirację przemiany społeczeństwa w cywilizację zaprzyjaźnionych braci wynosił tak wysoko, jak chrześcijaństwo w ustanawianiu cywilizacji miłości. Ponadto w samym *libretto* filozoficznym igrzyska olimpijskiego nie wyjaśniał logicznie łańcucha przyczynowości sportu olimpijskiego. Mało kto wiedział, jak sport miałby ustanawiać przyjacielskie związki między ludźmi, a zwłaszcza, jak jest możliwe logiczne przejście od rozejmu do przyjaźni, a od przyjaźni do życia jako narodzin dziecka. Olimpiada została uznana za znak odradzającego się cyklicznie życia i przez to stawała się ruchem społecznym afirmującym dobro życia młodych pokoleń. Potocznie, samo igrzysko olimpijskie było nazywane najczęściej – Świętem Młodości.

Olimpizm drugiej fazy – filozofii realistycznego obiektywizmu – wyjaśniał zależność między pojednaniem w przyjaźni – co jest właśnie ustanawianiem pokoju olimpijskiego – a dostępowaniem udziału w kulturze życia. Bez tego wyjaśnienia teoretycznego zawołanie poety *O Sporcie! Tyś jest Pokój!* nie ma waloru prawdy logicznej i jest mitem po prostu.

Jeśli więc przyjąć, że olimpijski pokój społeczny jest relacją więzi w koleżeństwie i przyjaźni (potocznie – pojednaniem w braterstwie), do którego realnie dochodzi, to z czego może wynikać ta przemiana afektu, zachodząca u przeciwników stadionowych zawodów. Czy w konsekwencji walki o prymat w sporcie, konkurenci nie stają się sobie bardziej obcy, a zwłaszcza czy przegrany nie żywi niechęci do zwycięzcy? – A jeśli nie, to jak wyjaśnić paradoks zbliżania się wzajemnego po zakończeniu zawodów?

Otóż, okazuje się, że akt sprawiedliwego wyłonienia zwycięzcy nie jest finalnym wydarzeniem stadionowego występu olimpijczyka. Łańcuch przyczynowości społecznej zawodów ma jeszcze kolejne ogniwo – chodzi o afektywną przemianę agonisty – którego miejsce w sekwencji przemiany „ducha” sportowca tłumaczy prawo respektu¹⁵. Zakończenie zawodów w znaczeniu proksemicznym polega na spontanicznym i dosłownym zbliżeniu się do siebie przeciwników zawodów – jak przy zejściu z bieżni, czy zejściu z boiska. Zdarza się, że sportowcy unikają spotkania twarzą w twarz po zakończeniu zawodów. Obie sytuacje wyjaśnia *nomos* respektu, który wykazuje zależność zaufania (co jest skutkiem) od okazywanej w czasie zawodów, a zwłaszcza po ich zakończeniu, uznaniowości za mistrzowskie działanie oraz dziękczynności za szlachetne postępowanie (co jest przyczyną). Wzbudzone zaufanie do przeciwnika zawodów może skłaniać do nawiązywania osobowej relacji, a w konsekwencji do zawiązywania relacji więzi w koleżeństwie. W fazie ugruntowanego zaufania więź w koleżeństwie staje się więzią w przyjaźni. Zawiązywanie takiej relacji uczucia wyższego rzędu można nazywać stanowaniem pokoju olimpijskiego. W skrócie myślowym – tłumaczącym następstwa przemiany osobowej olimpijczyka – pokój olimpijski, który „rozchodzi się” po stronach świata, staje się *conditio* prokreacyjności, jakby niezamierzonym, a jednak realnym gwarantem ciągłości życia.

Można powiedzieć, że wszędzie, gdzie pokój w przyjaźni następuje, tam życie staje się możliwe. Nawet więcej albo mniej – jak kto woli – gdzie tylko stan bezwojnia był ogłaszany przez spondoforów – tam wznagała się populacyjna płodność społeczeństw wojujących.

W skrócie, zależność między neoolimpizmem – ruchem społecznym na globalną skalę – a ciągłością życia, wyjaśnia się następująco:

¹⁵ A. Pawłucki (2022), *Pedagogia olimpijska*, Kraków: 164.

A) Wojna wywołuje zniszczenia, jest przyczyną upadku moralnego ludzkości. Złu wojny można zapobiec, ustanawiając dobre zawody w stadionie olimpijskim.

B) Zawodnicy arystokratycznego pochodzenia znają etos szlachetnej walki, gdyż są potomkami rycerskiego stanu. Jako jedyni mogą podołać wymogowi szlachetnej rywalizacji. Szlachcice jako jedyni są szlachetni, a nawet bezinteresowni – nie jak profesjonaliści, którym chodzi o zarobkowanie, a nie wyłącznie godnościowe zwyciężanie. Dodajmy, że było to fałszywe w sensie logicznym założenie filozofa olimpizmu naiwnego, a z etycznego punktu widzenia – wielce niesprawiedliwe. Profesjonaliści też jest godnościowcem, choć pochodzi ze stanu „niżej” urodzonych.

C) Arystokraci amatorskiego pochodzenia potrafią postępować „po rycersku”, to znaczy sprawiedliwie w czasie zawodów oraz honorowo po ich zakończeniu, kiedy okazują sobie wzajemnie szacunek.

D) Wzajemność uznania za szlachetność walki, a w szczególności za okazywaną uczciwość w zabawie sportowej, zbliża i wzbudza ufność. Relacja sportowa nieznajomych i kulturowo obcych przemienia się w relację więzi w braterstwie. Relacja bliskości szlachetnie rywalizujących arystokratów może być też rozpatrywana jako solidaryzm stanowy. Amator zaprzyjaźnia się tylko z równym sobie stanowo arystokratą.

E) Olimpijczycy stają się do tego stopnia bliscy, że nabierają pokojowego usposobienia. A pokój olimpijski to właśnie nie rozejm (bezwojnie) – jak w antycznej Olimpii – lecz więź w braterskiej przyjaźni.

F) W założeniu filozofa, duch przyjaźni olimpijskiej działa odnowicielsko przez to, że udziela się cywilizowanej ludzkości. Pokojowość umożliwia udział w kulturze życia. Olimpiada symbolizuje cykliczność odnawiającego się życia.

Dla porównania, zależność między *ekecheirią* (świętym rozejmem), igrzyskiem olimpijskim a ciągłością życia od poczęcia i narodzin dziecka w starożytnej Helladzie, wyjaśnia się następująco:

A) Igrzyska w Olimpii poprzedzał akt ustanowienia rozejmu, bezwojnia na miesiąc przed zawodami. W tym czasie mężczyźni Peloponezu nie giną, bo nie wojują!

B) Na czas igrzysk mężczyźni odkładają broń, zdejmują odzienie do nagości i zaczynają igrzyska w konkurencjach militarnych; wdają się w wojnę na niby, która realnie przygotowuje agonistów do wojny na serio.

C) Po zakończeniu igrzysk w Olimpii mężczyźni w czasie trwającego rozejmu wracają do domów, gdzie przebywają wraz z żonami do wczesnej jesieni. Nowe życie zostaje poczęte.

D) Stan bezwojnia – *ekecheirii* – ogłoszony dla uczestników igrzysk w Olimpii sprzyjał małżeńskiej prokreacyjności, lecz nie był jej przyczyną.

Bardzo podobnie o odnowicielskiej mocy igrzysk olimpijskich w podtrzymywaniu ciągłości międzypokoleniowej społeczności ma prawo mówić filozof neoolimpizmu. I nie bez racji właśnie on włączył do *libretta* igrzyska olimpijskiego akt trzeci – ceremoniału zamknięcia Olimpiady. Myli się, kto łączyłby akt zakończenia igrzysk z rytualnym przekazaniem flagi gospodarzowi kolejnej Olimpiady. Formalnie *libretto Karty Olimpijskiej* zawiera opisy znakowych zachowań (zdjęcie flagi, wygaszenie znicza, przemówienia końcowe i jeszcze jakieś zwiastuny igrzyska przyszłego), lecz – świadomie czy nie – dopuszcza nieład na scenie stadionu.

Jak akt pierwszy przedstawia nieznanymi uczestników igrzyska, przemieszczających się wzdłuż – jedna reprezentacja narodu olimpijskiego za drugą – a następnie ustawionych w szyku paradnym obok siebie – jakby kulturowo obcych – tak w akcie trzecim dochodzi do złamania wszelkich szyków i przekraczania granic dosłownie wytyczonych linii sceny stadionu w poszukiwaniu już zaznajomionych, bliskich w koleżeństwie i przyjaźni; jeszcze nie tak dawno – w akcie drugim stadionowych zawodów – zupełnie sobie obcych. Nastaje oczekiwany przez twórcę *libretto* pokój olimpijski, który – w psychologicznym rozumieniu – jest relacją więzi w przyjaźni, wynikłej z ufności wzajemnej (akt drugi).

Różnica jest taka, że rozejm jako stan bezwojnia, warunkował zawiązanie ruchu agonistycznego w Olimpii, a w dalszej konsekwencji jego trwania umożliwiał bezpieczny powrót do małżeńskiego łoża, aby żona Elejczyka mogła począć dziecko¹⁶. W neoolipizmie pokój społeczny nastaje po zawodach.

Neoolimpizm fazy naiwnej – zbawczej mesjanistycznie – nie stawiał sobie warunku bezwojnia (świętego rozejmu) na swoje rozpoczęcie. Wiadomo przecież, że kiedy działa wojny grzmią, wszystkie muzy milkną. Jest ruchem społecznym przeciwko wojnie. Igrzysko olimpijskie ustanawia pokój po zakończeniu zawodów, kiedy obcy sobie kulturowo okazują sobie wzajemnie szacunek, wzbudzają ufność i w konsekwencji zaczynają pozostawać w braterskiej przyjaźni. Pokój neoolimpij-ski, to nie bezwojnie, a duch przyjaźni, nawiedzający społeczność stadionu.

Igrzysko w starej Olimpii

Gdyby nie niszczycielska siła wojny, która śmierć mężczyzn zbiera, kobietom zaś odbiera nadzieję na macierzyństwo, obojgu natomiast uniemożliwia udział w rodzicielstwie – nie zachodziłaby przesłanka myślowa dla

¹⁶ Pauzaniusz (2004), *Wędrowka po Helladzie. Na olimpijskiej bieżni i w boju*, Wrocław.

przeciwstawienia zła wojny w każdym z możliwych aktów przeciwdziałania: dosłownych – jak Liga Narodów, która miała zapewniać pokój na świecie po pierwszej wojnie globalnej, jak i znakowych jak pieśń suplikacyjna, która błagalnie wyprasza Boga o wybawienie od wojny.

Jak Wielki Post może być znakiem nowego życia, które następuje przez nawrócenie ku życiu w miłości, tak Olimpiada – jako znakowa rzeczywistość – jest wyobrażonym i postulowanym powrotem do kultury życia dzięki wzbudzonej w agonii wierze w człowieczeństwo przeciwnika walki na niby. W takim wyobrażeniu agonii – jako znaku symbolizującego dosłowność starcia antagonistów – może dochodzić całkiem realnie do pojednania w przyjaźni, a zatem w konsekwencji logicznej – też wyobrażonej – do naprawy błędu człowieka wojny.

Czy nie takiej przemiany oczekiwał od agonisty Pierre de Coubertin – kompozytor pierwszej opery olimpijskiej – w której człowiek pojednany więzami przyjaźni „staje się czysty przez udział w świątynnym rytuale pokoju”.

Wykazując się takim rozumowaniem psychologicznym – zapewne wywiedzionym z własnego doświadczenia sportu – głosił, że Olimpizm, to życie jakby; jakby człowiek wierzył, że przez powtarzanie olimpiad „tryumf nad złem wojny” jest możliwy¹⁷.

Prawdziwość logiczną tej zależności: ducha przyjaźni od wzbudzonego afektu uznaniowości i dziękczynności za mistrzowski udział w agonii sprawiedliwych można poddać próbie falsyfikacji w wytworzonej hipotetycznie sytuacji nieprzyjaznych sobie agonistów – przybywających do stadionu z dosłownego pola walki jako wojowników. Dobrze spełnia ten wymóg metodologiczny igrzysko olimpijskie starożytnych, w którym uczestniczyli wojownicy – przybywający z pól walki do stadionu w Olimpii w czasie „świętego rozejmu”.

Otóż, w każdym czasie Olimpiad, a nie tylko w czasie zmilitaryzowanych igrzysk starożytnych, agon olimpijski nie spełni się w postulowanym przez etyka ideale moralnym, jeżeli staną do niego wojujące strony – przybywające ze zwaśnionych stron świata. Jak bowiem wyjaśnić, że po ponad trzystu latach od ustanowienia prawa *ekecheirii* – „świętego pokoju” – a więc po ponad siedemdziesięciokrotnym zapowiadaniu przez spondoforów po miastach greckich igrzysk olimpijskich – doszło do trzydziestoletniej wojny między Atenami a Spartą – wyniszczającej i osłabiającej obie strony konfliktu¹⁸. Wo-

¹⁷ P. de Coubertin (1994), *Filozoficzne podstawy nowożytnego olimpizmu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 133.

¹⁸ Chodzi o Wielką Wojnę Peloponeską między Atenami a Spartą w latach 431-404 p.n.e., którą wywołał mało znaczący terytorialnie incydent. Chodziło w niej o zdobycie wszechwładzy nad Helladą. Społeczeństwa obu państw-miast brały od wieków udział w igrzyskach olimpijskich.

jownicy obu stron konfliktu stawali do igrzysk – gdziekolwiek na Peloponezie zostały ogłoszone – i ci sami agoniści wracali na wojenne pola i morza walk śmiertelnych; niczego w konsekwencji nie zyskując, a przez osłabienie wzajemne, ściągając na siebie odwiecznego wroga – imperium Persów.

Peloponez był krainą wojen i igrzysk, na przemian przez setki lat, jakby ci sami wojownicy – stający do walki o życie, przybywali do Olimpii, by na czas zawieszenia broni prawem *ekecheirii*, wykorzystywać stadion jako pole walki na niby. Przystępując do zawodów z nastawieniem waleczników, podejmowali w stadionowym konkursie te same działania, co w militarnej konfrontacji: w bieganiu, zapasach, boksie, pankrationie, rzucie dyskiem, oszczepem, a także rydwanowej gonitwie i samym ujeżdżaniu konia. Militarni antagoniści przemieniali się w stadionowych agonistów. W stadionie Olimpii panował duch wojny, a ostatni konkurs biegu wojownika w zbroi zapowiadał znakowo jego powrót na pole bitwy.

W agonie Olimpii krew się lała całkiem często, a do łamania kości, wyłamania stawów, złamań nosów czy nawet wydłubywania oczu dochodziło w każdym zawodach. Igrzyska były kontynuacją wojny, jej ciągiem dalszym, w którym konfrontacja dokonywała się bez oręża. Rozbrojony wojownik stawał do zawodów atletycznych w nagości, co miało rzekomo dowodzić jego bezbronności. Gdyby w chitonie wchodził do stadionu, mógłby wnieść w ukryciu jakieś narzędzie walki. Nagość była nakazana regulaminem zawodów.

Kto zatem z pola wojny przybywał na igrzyska miał udział jedynie w okazjonalnej odnowie życia przez spłodzenie potomka w przerwie między potyczkami na śmierć. Wojownik zdołał wrócić w czasie rozejmu do domu rodzinnego, by spełnić oczekiwania żony, poczem udawał się ponownie do swej jednostki wojskowej – jakiejś spartańskiej *mory* czy arkadyjskiej *eparitoj*, by przejść pod rozkazy Stratega. Wojownik stadionu był okrutnikiem w zawodach i dręczycielem zwierząt w rytualnym zabijaniu zwierząt ofiarnych. Krew się lała zanim do ogłoszenia igrzysk doszło i krwi było wiele, kiedy agoniści zwalczali siebie nawzajem w stadionie. Nie byłoby możliwe sztyletowanie czarnego barana i zarzynanie wołów w wymiarze *hekatombj*, gdyby uczestnicy rytualnej ofiary nie ćwiczyli się w zabijaniu wroga, i gdyby realnie wroga z sąsiedniej *polis* nie uśmiercali przez wykrwawienie i poćwiartowanie.

O, poeto z *olympiake agones!*, co wychwalasz wielkość olimpionika, a nie widzisz, że przez zadawane wołom cierpienie, zwycięzca jest swym zaprzeczeniem, bo jest okrucieństwem. Na nic jego szyk paradny w nagości wcale nie pięknej, a bezwstydną, kiedy prowadzi dziesiątki wołów przed ołtarz kapłańskich oprawców na zaszytowanie i głów odrąbywanie. I na nic komu twoje piękno olimpioniku, kiedy w wyścigu rydwanów po sławę kaleczysz

piękne Arabcy, łamiesz im kości, a na koniec podrzynasz gardziele. Nie jesteś piękno olimpijczyka, a poeci opiewający twą wyjątkowość niech by nie byli tak euforycznie odrealnieni.

Nie wyobrażam sobie, by igrzyska olimpijskie Pierre de Coubertina rozpoczynały się walką ze zwierzętami, stawiającymi opór w ich doprowadzaniu do ołtarza znicza ofiarnego. Jak dobrze, że kompozytor naczelny igrzyska neoolimpijskiego nie naśladował antycznych rzeźników rytualnego uboju zwierząt. Ale też zrozumieć nie mogę, że jeszcze w ostatnim roku II Olimpiady w Paryżu, 1900 roku, strzelano „dla sportu” do gołębi i masowo je uśmiercano. Jaki przełom musiał nastąpić, że od VII Olimpiady w Antwerpii, 1920 roku, „wyniesiono” gołębia żywego do znaku symbolizującego pokój i odradzające się życie.

Wynika z tego, że kto do stadionu z pola bitwy przybywał lub nienawiścią bojownika był napawany przed zawodami, nie mógł mieć udziału w zawiązywaniu relacji pokojowych, a tym samym prawdziwie uczestniczyć znakowo w kulturze życia. Król Ifitos nie tym się kierował, by igrzysko olimpijskie ustanowić jako ruch afirmacji pokoju przeciwko wojnie – co by przydawało stadionowej społeczności z wyprzedzeniem 2800 lat prawdziwie humanistycznej racji – lecz by tylko stan bezwojnia na „chwilę” ogłosić: od późnej wiosny do wczesnej jesieni; po to, by życie potomka wojownika mógł w domowym legowisku zapoczątkować. Jak pisał Pauzaniusz, „żony Elejczyków, widząc zupełne wyczerpanie kraju z rezerw wojskowych, zwróciły się z modłami do Ateny, aby mogły począć dzieci”¹⁹. Oczekiwania kobiet spełnił król Ifitos, który po zasięgnięciu rady u prorokini delfickiej uznał bezwojnie za dostateczną rację igrzyska olimpijskiego. Niczego więcej nie pragnął Ifitos dla poddanych swego królestwa Elidy jak bezwojnia, czyli rozejmu wojujących stron konfliktu. Lecz rozejm – patetycznie nazwany „świętym” – przez cześć okazywaną Dzeusowi – był tylko relacją bezwojnia, a nie pokoju.

Niepodobieństwem jest wobec tego, by z wrogości i nienawiści wnoszonej przez wojowników do stadionu dojść mogło do nawrócenia się na pokojową drogę życia; by w konsekwencji igrzysko w Olimpii przemieniało się w rytuał zakończenia w „peloponeski ruch afirmacji przyjaźni”, a więc stawało się gwarantem pokoju dla ciągłości życia.

Kto więc do dzisiaj kieruje się w stadionie olimpijskim prawem wojny, czy do stadionu przybywa z wojennym nastawieniem – jak choćby nowożytni bojownicy rosyjskiego państwa gromadnego – przemienia agon olimpijski w *anolympias*, a siebie w antagonistę. Nieraz siewcy nienawiści, z powodów rasowych czy klasowych, wypowiadali światu wojnę. I za każdym razem

¹⁹ Pauzaniusz (2004), dz. cyt.

wysyłali do stadionu bojowników (Niemiec – narodowego socjalizmu, Rosji i Chin – międzynarodowego komunizmu, Korei Północnej, Kuby i wielu państw – socjalizmu autorytarnego), by ci stawali do zawodów w wojennym szyku – zatruci nienawiścią do przeciwników jak do wrogów. Nienawiść niweczy relacje sportową nie dlatego, że przeciwnik staje do zawodów z wrogim nastawieniem (które potrafi umiejętnie skrywać), lecz że podstępnie zamierza osiągnąć przewagę. Wróg przybywający do stadionu z nieczystym sumieniem nie stanie się przyjacielem ludzkości, kiedy opuści stadion. Sport olimpijski z udziałem antysportowca nie przemienia relacji agonicznych w współnione przyjaźnią towarzystwo. Prawo przyjaźni nie potwierdza się, kiedy do stadionu przenikają nienawistnicy i zwolennicy wojennych przestępstw. Jak ci sportowcy z neobolszewickiej Rosji, którzy znakiem Z, sygnalizującym wojenną tożsamość napastników „operacji specjalnej” przeciwko Ukrainie, unieważniają godnościowy walor stadionowego agonu.

Wynika z tego, że realny niszczyciel prawa sportowego z powodu ułomności moralnej, nie może mieć dostępu do znakowej rzeczywistości igrzyska olimpijskiego. Sytuację sportową konstytuuje sprawiedliwość przeciwników i od niej zależy spełnienie normy „czystej zabawy” (*fair play*). Kiedy jednak przeciwnicy są gotowi docenić wzajemnie czynnym gestem pochwały osiągnięte mistrzostwo – są gotowi okazać sobie szacunek (*respect*) – wzbudzają wdzięczność za szczerą niekoniecznego uznania. Ta relacja zbliżenia emocjonalnego, wynika ze szczerego uznania szlachetności aktu sportowca, zbliża, a nie oddala agonistów od siebie. I to zdaje się tłumaczyć, dlaczego sport w nowożytnym stadionie, do którego wojownicy już od dawna nie przybywają, jest źródłem przyjaźni, a nie wrogości. Starożytni wyróżniali w agonie jedynie pierwszego, który jako zwycięzca wszystkich przechodził do sławy jako olimpijczyk. Aktualizowali tym samym obraz wojennej konfrontacji, w którym zawsze jeden tylko jest zwycięzcą i jeden jest znoszony z pola bitwy jako pokonany. Jak zwycięskiemu wojownikowi Strateg wyraża słowa uznania, tak pierwszemu agonistcie kapłan wieńczy głowę wieńcem oliwnym, pobranym z drzewa Kallistefanos. I tylko pierwszy spośród wielu przechodzi do sławy. W czym miał udział poeta, pieśniarz i rzeźbiarz.

Igrzysko starożytnych bez sztuki nie dokonywało się i samo w sobie byłoby dziedziną sztuki, gdyby doszukiwać się w niej – jak we współczesnej ontologii sztuki – hipertrofii semiozy. Jednakże drugie, aksjologiczne kryterium symbolizmu artystyczno-estetycznego, które musiałoby obejmować *hekatombę* zwierząt ofiarnych – ukazywałoby igrzysko w Olimpii jako rzeczywistą rzeź ze szczególnym okrucieństwem. Nie tylko ten przejaw rytuału igrzyskowego pokazuje, że nie istnieje żadna ciągłość aksjonormatywna w

tworzeniu sztuki igrzyska olimpijskiego. Modernizm neoolimpijski przedstawia sztukę igrzyska w perspektywie humanizmu integralnego.

Wnioski

Najważniejsze pytanie o sport i sztukę dotyczy tego, czy rzeczywistość igrzysk olimpijskich wytwarza sytuacje znakowo-symboliczne, które w sztuce nieprzedstawiającej, czyli sztuce nie będącej „odbiciem rzeczywistości” – zachodzą sytuacje twórczo wyobrazonego ładu społecznego – nawet utopijnie urojonego – i czy pojawia się w niej nowy człowiek, wzorowany na pięknego cieleśnie i dobrego moralnie olimpijczyka. Jeżeli igrzysko olimpijskie tworzy realnie metaforę szczęśliwości w świecie sprawiedliwego konkursu życia – samo staje się sztuką. Gdyby jakiś artysta-malarz oddał na płótnie w tryptyku obraz igrzyska olimpijskiego, oczywiście o treści zgodnej z *libretto* filozofa olimpizmu, jego dzieło zostałoby uznane za sztukę. I gdyby następnie statyzm trójczłonowego dzieła malarz zdynamizował w przestrzeni stadionu, wytwarzając jego holograficzny analogon, artysta wytworzyłby dzieło sztuki malarsko-holograficzne. A gdyby jeszcze artysta tchnął ducha olimpizmu w każdego uczestnika życia w stadionie – wyposażając go w przepis na życie z sensem – zrównałby się w aspiracjach z twórcą *libretta* olimpijskiego. Artysta-malarz stałby się tożsamością filozofa olimpizmu, a dzieło wytworzone uzyskałoby status niezależnej ontycznie sztuki igrzyska olimpijskiego.

A zatem sport olimpijski jest sztuką niepodobną do żadnej, ale taką samą, jak każda sztuka prawdziwa. A każda sztuka prawdziwa jest po to, by życie miało naśladować zawarty w niej ideał osoby we wspólnocie. Igrzysko olimpijskie należy do sztuki pięknej, dobrej i prawdziwej. Nie jako „znak znaku” artysty dzieła malarskiego, poetyckiego czy muzycznego, lecz jako żywy obraz dorosłych dzieci olimpijskiej rodziny – jako symbol jej nadziei i odkupienia zła wyrządzonego przez obcych.

Co do tytułowej opery olimpijskiej, można przyjąć, że to złożone z następujących po sobie aktów teatralizujących stadionową i przedstadionową rzeczywistość – jak choćby niesienie ognia od antyku do współczesności – staje się dziełem opowiadającym o wojennym nieszczęściu, które zostaje przezwyciężone nie stanem bezwojnia *ekecheirii* – jak w Olimpi – ale całkiem realnym nawróceniem się na drogę godziwego życia – jak w Neoolimpii.

WYCHOWANIE FIZYCZNE I SPORT A WYCHOWANIE ESTETYCZNE

W klasycznym ujęciu wychowanie fizyczne ma na celu stymulować wielostronny rozwój człowieka, sprzyjać sprawności fizycznej i wzbogacaniu zdrowia. Wyrazem zdrowia jest kondycja psychiczno-fizyczna. Składa się na nią rozwój fizyczny, sprawność i wydolność fizyczna. Istotnym miejscem budowania kondycji fizycznej powinna być rodzina i szkoła. Jest ona powołana do kształtowania całościowych postaw, w tym prozdrowotnych, społecznych, sportowych i kulturowych. Historycznie i teoretycznie wychowanie fizyczne było wyodrębnione z całokształtu procesu wychowania jako zjawiska społecznego i celowego działania pedagogicznego. Choć było formalnie przedmiotem nauczania, to w praktyce szkolnej bywało sprowadzane do kategorii niższego rzędu. Izolowanie wychowania fizycznego od innych zadań wychowawczych dostrzegł Bogdan Suchodolski¹. Wskazywał na lekceważenie wychowania fizycznego oraz ograniczania jego ważności. Zapewne ta niekorzystna sytuacja wychowania fizycznego w społeczeństwie polskim początku drugiej połowy XX wieku skłoniła profesora do spojrzenia na historię tego zjawiska. Podkreślał bowiem, iż w przeszłości „problem wychowania fizycznego należał przez długie wieki do najważniejszych problemów walki o nową koncepcję człowieka i nowe formy organizowania jego społecznego życia na ziemi”². Zmienił ten niekorzystny stan opracowując i publikując książki. Przedstawił w nich rozwój myśli o wychowaniu fizycznym w dobie odrodzenia oraz w dobie oświecenia.

¹ B. Suchodolski (1980), *Pedagogika. Podręcznik dla kandydatów na nauczycieli*, Warszawa.

² B. Suchodolski (1959), *Rozwój myśli o wychowaniu fizycznym w dobie odrodzenia*, Wrocław: VII.

Suchodolski wskazywał ściśle związki i zależności jakie zachodzą między wychowaniem fizycznym a wychowaniem umysłowym, między wychowaniem fizycznym a wychowaniem moralnym, społecznym i estetycznym. Teoretycy wychowania fizycznego zwrócili uwagę, iż Suchodolski żądał, aby każda dziedzina wychowania pracowała na rzecz pozostałych, a więc wychowanie fizyczne na rzecz intelektualnego, moralnego itd. Koncepcja ta rodziła pytanie o wzajemność. Zdaniem Grabowskiego wszystkie dziedziny zbiegają się, by służyć postępowi wychowania fizycznego³. Demel czerpiąc z Suchodolskiego ukazywał, że wychowanie umysłowe powinno pomóc w rozumieniu sensu ćwiczeń fizycznych, wychowanie moralne w pojmowaniu istoty agonu⁴. Suchodolski podkreślał, że istotą wychowania fizycznego, nie tylko jest bieganie, skakanie itp., ale właśnie pedagogiczna misja kształtowania osobowości w określonym zakresie. Uznanie teoretyków wychowania fizycznego zyskał Suchodolski, inspirowany Zachodem, „za formułę wychowanie przez i wychowanie do”. Formułę upowszechniono w wychowaniu fizycznym, kulturze fizycznej i edukacji sportowej. Wychowanie fizyczne XXI wieku traktowane jest jako podstawa wprowadzania wychowanka w świat wartości dotyczących ciała oraz wartości symbolicznych, duchowych, w tym estetycznych.

Celem tego opracowania jest ukazanie związku wychowania fizycznego i sportu z wychowaniem estetycznym i sztuką. Przez długie lata powszechnie związek ów nie był wystarczająco dostrzegany, nie dostrzegali go również pedagodzy. Było to spowodowane, m.in. procesami dezintegracyjnymi w wychowaniu. W efekcie tego zadania dydaktyczno-wychowawcze realizowane były odrębnie przez poszczególne przedmioty nauczania szkolnego.

Przeobrażenia wychowania fizycznego

Istotą i podstawowym zadaniem, a także głównym kryterium efektywności wychowania fizycznego powinno być kształtowanie postaw i wzbogacanie osobowości wychowanka. Należy więc traktować je jako integralny składnik wychowania ogólnego, podstawę rozwoju dziecka, a także człowieka dorosłego. Wychowanie fizyczne jako integralny składnik procesu wychowawczego musi posiadać znamiona ustawiczności. Nowe myślenie o wychowaniu fizycznym zawarł Krzysztof Zuchora w definicji zamieszczonej w książce o znamionym

³ H. Grabowski (1999), *Teoria fizycznej edukacji*, Warszawa.

⁴ M. Demel (2013), *Glosa do książki Jerzego Nowocienia pt. „Studium o pedagogice kultury fizycznej”*. W: J. Nowocień, K. Zuchora [red.], *Wychowanie przez sport w rodzinie i grupach społecznych, w tym w środowisku akademickim*, Warszawa.

wówczas tytule *Wychowanie fizyczne naszych dni* (1974). „W rozumieniu kulturowym wychowanie fizyczne jest przymiotem nie tylko ciała, ale i duszy, darem, który dostępny jest każdemu człowiekowi i który każdy może w sobie pielęgnować i doskonalić. Warunki biologiczne wyznaczają co najwyżej ogólne podłoże tej uprawy, w niczym nie przesądzają jednak o jej efektach”⁵. Zuchora dokonał zwrotu w myśleniu pedagogicznym o wychowaniu fizycznym. Zrywał z ograniczeniem wychowania fizycznego do sfery biologicznej na rzecz rozwoju pełnej osobowości ucznia. Pedagogiczne myślenie Zuchory o wychowaniu fizycznym wpisało się znakomicie w istniejący w latach 70. XX wieku klimat głębokich reform polskiego systemu oświaty i wychowania. Na kanwie reform prowadzona była powszechna krytyka szkolnego wychowania fizycznego. W krytyce wskazywano błędne praktyki polegające na pogoni za maksymalnym usprawnieniem ruchowym, zdobywaniem przez uczniów punktów, dyplomów, pucharów. Towarzyszyło temu pomijanie kształcenia nawyków higieniczno-zdrowotnych oraz kulturalnych. Taki obraz szkolnego wychowania fizycznego oceniany był negatywnie. Pojawiły się liczne głosy zmierzające do zmiany kierunków myślenia o wychowaniu fizycznym i innym, nowoczesnym jego rozumieniu⁶. Zuchora we współpracy z Maciejem Demelem wskazali nową perspektywę rozumienia wychowania fizycznego jako procesu wprowadzania wychowanka w świat wartości. Było to ujęcie teleologiczne i obejmowało wychowanie do kultury fizycznej, wychowanie do kultury zdrowotnej, wychowanie do sportu, wychowanie do rekreacji fizycznej. Takie stanowisko było w kontrze do instrumentalnego, tradycyjnego pojmowania wychowania fizycznego. Wyrażało się słowami: „wychowanie przez ruch, wychowanie przez kulturę fizyczną, wychowanie przez kulturę zdrowotną, czyli sanitarną, wychowanie przez sport”⁷.

Przekonania Demela i Zuchory doprowadziły do połączenia tych dwóch kierunków; instrumentalnego i teleologicznego, z których pierwszy „spełnia postulat aktualizacji, tzn. wychowanie przez aktywne uczestnictwo w określonej sferze kultury, natomiast ujęcie stricte teleologiczne (wychowanie do...) spełnia postulat prospekcji, podkreślając moment inicjacji i preparacji, wprowadzania w świat określonej kultury”⁸. Godząc te dwa ujęcia Demel i Zuchora stworzyli „otwarty «ku górze» system wartości, można więc mówić o wychowaniu w kulturze

⁵ K. Zuchora (1974), *Wychowanie fizyczne naszych dni*, Warszawa: 169.

⁶ J. Nowocien, K. Płoszaj, A. Samełko [red.] (2020), *Mysł pedagogiczna i psychologiczna o wychowaniu fizycznym i sporcie w warszawskiej Akademii Wychowania Fizycznego*, Warszawa: 98.

⁷ M. Demel, K. Zuchora (1975), *Cele kształcenia i wychowania fizycznego oraz zdrowotnego*, „Kultura Fizyczna”, 4: 146.

⁸ Tamże.

fizycznej, «wychowaniu w kulturze zdrowotnej»⁹. W takim myśleniu o wychowaniu fizycznym ujawnił się jego swoiście ludzki i w pełni humanistyczny sens.

Ci dwaj myśliciele osadzili cele wychowania na osobotwórczej mocy odpowiadających im sfer kultury, pomagającym uczniom w twórczym stawianiu się pełnymi ludźmi. W ten sposób przełamali bariery między biologiczną i społeczną naturą człowieka „wprowadzając go od razu w świat wartości, a więc w świat swoiście ludzki i tylko człowiekowi dostępny; kategorie biologiczne zostają przełożone na język kategorii społecznych, właściwych naukom pedagogicznym”¹⁰. Postulowali oni, aby sprawy kultury fizycznej i kultury zdrowotnej podnieść do rangi „powinności obywatelskiej”. Zadania społeczne i kulturowe rozgrywałyby się na podłożu biologicznym. Zwrócili uwagę na cele przyszłościowe, a nie doraźne funkcje. Dziś możemy stwierdzić z całą stanowczością, iż to wówczas zarysowały się perspektywy rozumienia aktywności fizycznej człowieka przez całe życie. Dało to początek teorii, według której wychowanie fizyczne możemy dziś rozumieć jako integralny i konieczny warunek rozwoju człowieka i procesu wychowawczego¹¹.

Tak pojmowane wychowanie fizyczne w myśl zasady edukacji przez całe życie wyznacza nowe obszary i zadania w szkole i środowisku społecznym. Wychowanie fizyczne jest w tym ujęciu procesem wprowadzania wychowanka na całe życie w świat kultury fizycznej rozumianej jako system wartości działań i efektów w aktywności cielesnej człowieka zdobytych w procesie wychowania. Tak więc program wychowania fizycznego wskazuje kierunki, drogę zasadniczą ku twórczemu działaniu i pełnego, wielostronnego rozwoju człowieka. Nie ma zatem znaku równości między wychowaniem fizycznym, a ćwiczeniami cielesnymi czy aktywnością fizyczną. Te drugie są wyłącznie środkami wychowania fizycznego.

Wychowanie estetyczne w procesie edukacji

Wychowanie estetyczne jest integralną częścią pedagogiki. Jest nierozdzielnie związane z twórczością, czy postrzeganiem w kontakcie z rzeczywistością artystyczną. Jego celem jest wyrobienie w wychowanku wrażliwości na piękno przez pryzmat sztuki. Wychowaniem estetycznym zainteresowali się pedagodzy w XVIII wieku, pełny rozwój dziedziny nastąpił w wieku XIX. W wieku XX w szkołach polskich funkcjonowały przedmioty szkolnego

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże: 148.

¹¹ J. Nowocień (2019), *Pedagogika sportu*, Warszawa.

nauczania tzw. artystyczne. W różnych okresach rozwoju oświaty powszechnej miały one różne nazwy: rysunek, muzyka, śpiew, wychowanie muzyczne, wychowanie plastyczne, plastyka, sztuka itp. Przedmioty te były traktowane w praktyce szkolnej jako drugorzędne. Nie były bowiem kojarzone z kształceniem umysłowym, nie dostarczały – zdaniem niektórych dydaktyków – uczniowi wiedzy, która była głównym celem. Niekiedy do grupy tych przedmiotów przypisywano też wychowanie fizyczne. Jednak ze względu na jego specyfikę i swoistość przedmiot ten traktowany był indywidualnie.

W wieku XX zaczęto określać wychowanie estetyczne jako wychowanie przez sztukę. Jako pierwszy użył tego określenia w przestrzeni publicznej angielski teoretyk sztuki, poeta, eseista i krytyk literacki Edward Herbert Read. W 1943 r. wydał książkę pt. *Wychowanie przez sztukę*¹².

Od XVIII wieku sztuka jako świadoma czynność ludzka, a także jej wytwory były przedmiotem definicyjnych poszukiwań. Sztuka była i jest kojarzona z pięknem. „Sztuka – pisał filozof przyrody Schelling – rodzi się tylko z najwyższego poruszenia najintymniejszych mocy duszy i umysłu, które nazywamy entuzjazmem. Wszystko to, co od trudnych i skromnych początków dorosło do wielkiej potęgi i wysokości stało się wielkie dzięki entuzjazmowi”¹³. Twórczość cechuje sztukę, która bywa też rozumiana jako odzwierciedlanie rzeczywistości, naśladowanie przyrody. Wiadomo już od dawna: „że w sztuce nie wszystko osiąga się świadomie, że ze świadomą czynnością musi łączyć się nieświadoma moc i że doskonała jedność i wzajemne przenikanie się obydwu tworzy to, co w sztuce najwyższe. Dzieła, którym brakuje tego znamienia nieświadomej wiedzy, można rozpoznać po braku własnego życia i odwrotnie, tam gdzie ona się przejawia, sztuka udziela samemu dziełu obok najwyższej jasności intelektu ową niezmierną realność, dzięki której staje się ono podobne do dzieła przyrody”¹⁴. Sztuka jest obecna w życiu indywidualnym ludzi, a także w przestrzeni społecznej, posiada cechy swoiste oddzielające ją od innych czynności i wytworów ludzkich. Swoistością sztuki jest wytwarzanie piękna. Tatarkiewicz podaje, że: „sztuką nazywa się ten rodzaj produkcji ludzkiej, który zmierza ku pięknu i osiąga je”. U podłoża tej definicji leży przekonanie, że piękno jest intencją sztuki, jej celem, osiągnięciem, naczelną wartością, cechą rozpoznawalną¹⁵.

¹² E.H. Read (1943), *Wychowanie przez sztukę*, Wrocław.

¹³ F.W.J. Schelling (1993), *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, Warszawa: 512.

¹⁴ Tamże: 483.

¹⁵ W. Tatarkiewicz (1986), *O filozofii i sztuce*, Warszawa: 275.

Dziś na początku trzeciej dekady XXI wieku, sztukę traktujemy jako jedną z podstawowych dziedzin działalności ludzkiej. Tworzy ona swoisty świat wartości zobiektywizowanych. Towarzyszyła i towarzyszy człowiekowi w rozwoju cywilizacyjnym. Integruje indywidualnych ludzi tworząc tym samym przestrzeń społeczną. Przez upowszechnianie sztuki tworzą się możliwości szerokich kontaktów między ludźmi, ale również z wytworami sztuki, dziełami z różnych epok historycznych, różnych społeczeństw. Kontakty człowieka ze sztuką wzbogacają osobowość i kulturę społeczną. Współczesny człowiek, człowiek epoki wiedzy i sieci, człowiek świata globalnego, żyje w bogatym świecie sztuki. Przemiany cywilizacyjne przełomu wieków XX i XXI zrewolucjonizowały życie społeczne i kulturę. Stworzyły nowe szanse dla upowszechniania kultury estetycznej. Współczesna nam cywilizacja ujawniła wszechstronność sztuki w życiu społeczeństw. Sztuka jako otwarte zjawisko społeczne przyczyniła się do nowego spojrzenia na piękno, na człowieka, na jego osobowość. „Sztuka – podkreśla Zuchora – odgrywa ważną rolę w kształtowaniu się pełnej osobowości człowieka, urealnia jego dążenie do szczęścia, pozwala mu być czymś więcej niż tylko samym sobą. Urzeczywistnienie tych pragnień jest możliwe tylko w ścisłym powiązaniu ze społeczeństwem. W zespoleniu tym ujawnia się sens ludzkiego istnienia i bolesny optymizm egzystencjalny, albowiem w tym, co człowiek przeczuwa jako zakres własnych możliwości, zawiera się doświadczenie całej ludzkości”¹⁶. Społeczna obecność sztuki tworzy perspektywę oddziaływań wychowawczych, społecznych i kulturalnych. Tworzy potrzeby edukacyjne, zaspokajane w szkołach i środowiskach pozaszkolnych. To uzasadnia słuszność wprowadzenia do szkół wychowania przez sztukę, czyli wychowania estetycznego. Jego problematyka wykracza zdecydowanie poza granice szkolnych oddziaływań wychowawczych. Sprzyja kształtowaniu wrażliwości człowieka na sztukę, zarówno w szkole, jak też poza ławką szkolną.

Związek wychowania fizycznego i sportu z wychowaniem estetycznym

Skoro celem wychowania jest integracja osobowości, w tym uaktywnienie dyspozycji psychicznych, to wychowawcze wartości sztuki w tym procesie są bezwarunkowo niezbędne. Bowiem uczy ona myślenia przez spostrzeganie

¹⁶ K. Zuchora (2009), *Nauczyciel i wartości z filozofii kultury fizycznej i pedagogiki sportu*, Warszawa: 214.

świata, rozbudza siły ludzkiej wyobraźni. Sztuka uczy czytać wartości obrazów wizualnych, a te stały się przecież powszechne i wszechobecne. To one pokazują dziś informacje, komunikaty, treści poznawcze i uczuciowe, pobudzają ludzką wrażliwość. „Wychowanie przez sztukę – pisała Irena Wojnar – to proces kształtowania całej i niepodzielnej osobowości człowieka przez różne sposoby artystycznego – twórczego czy ekspresyjnego – działania osobistego oraz przez obcowanie z dziełami sztuki, należących do różnych dziedzin. Proces ten zawsze urzeczywistnia się w sposób indywidualny i osobisty; jego podstawą jest indywidualne i osobiste przeżycie każdego pojedynczego człowieka, przeżycie w którym «uruchomione» zostają równocześnie dyspozycje estetyczne, intelektualne, uczuciowe i wyobrażenia»¹⁷. Pełnia harmonii osobowości człowieka nie może zaistnieć bez wychowania fizycznego, bez sportu. Środkiem wychowania przez sztukę są wartości kultury artystycznej, a celem jest wzbogacanie osobowości człowieka, który ma stać się aktywnym współtwórcą samego siebie. Aby tak się stało musi w tym uczestniczyć kultura fizyczna, jej składowe elementy; wychowanie fizyczne i sport. Bez poznania własnego ciała, opanowania sztuki władania nim, poznawania organizmu, jego sprawności fizycznej i wydolności, osobowość byłaby niepełna. W ten sposób wychowanie fizyczne i sport są zasadnie kojarzone z wychowaniem estetycznym. Związek taki daje gwarancję rozwijania twórczej aktywności człowieka i jego wyobraźni, jednocześnie osobowości zindywidualizowanych zdolnych do wyrażenia siebie, także przez dialog z innymi ludźmi.

Istotą związku wychowania fizycznego i sportu z wychowaniem estetycznym jest ruch i ciało człowieka. „Ciało wykorzystując swoje części «symbolicznie odwzorowuje świat» i dlatego możemy ze światem «obcować» i «rozumieć» go, dostrzegać jego sens»¹⁸. Piękno ciała ludzkiego, jego ruchy są właściwością wychowania fizycznego i sportu, a właściwością sztuki jest ich dostrzeganie i utrwalanie w postaci różnych wytworów: obrazów, malarstwa, rzeźb, filmów itd. „Ruch – podkreśla Piotr Błajet – jako niezbędny czynnik rozwoju integracji sensomotorycznej stanowi warunek poczucia wolności w czasoprzestrzeni z wszystkimi konsekwencjami»¹⁹. Kształt ciała sprawnego, silnego, wyćwiczonego, symetrii i harmonii wywodzi się ze świata sportu. Cywilizacja ponowoczesności, kultura, zwłaszcza ta określana

¹⁷ I. Wojnar (1980), *Wychowanie estetyczne*. W: B. Suchodolski [red.], dz. cyt.: 546.

¹⁸ P. Błajet (2012), *Od edukacji sportowej do olimpijskiej*, Kraków: 66.

¹⁹ Tamże: 63.

masową upowszechnia mniej model ciała rzeczywistego, a bardziej w jego obrazach²⁰. „Współcześnie – zauważa Jakub Mosz – niezmiennie cenimy piękno ciała, obdarzamy zachwytem jego niezwykle możliwości, odkrywamy dynamikę ruchu, akceptując jednocześnie zmiany kanonu piękna. Doskonałość łatwiej było wyrazić i odnaleźć w artystycznej formie ciała, niż w formie ciała rzeczywistego”²¹. Związek sportu i sztuki jest faktyczny. Łączą je wartości autoteliczne i instrumentalne, które w nich tkwią. „Sport włącza się w kulturę na drodze rekomendacji – przez sztukę, naukę, media i obyczaje”²². Piękno ciała i urodę jego ruchu kreują przede wszystkim wydarzenia sportowe – widowiska. „Poszerzając odpowiednio przedmiotowy sens piękna człowieka – zarówno w duchu antyku, jak i w wersji współczesnej – dołączamy tutaj dziedzinę sprawności, siły i efektywności ruchu, niezwykłości i oryginalności akcji, gracji, wdzięku i pomysłowości kreatywnej, a także wszelkich właściwości dramaturgicznych, pozwalających uchwycić rzeczywistość samą oraz jej emocjonalne przetworzenia w swoistych formach – od wzniosłości po komizm”²³. Mecze, zawody, wyścigi, biegi, skoki, zjazdy na nartach, slalomy itd., itp., przyciągają wielomilionowe rzesze ludzi do udziału bezpośredniego w postaci kibicowania i pośredniego przez telewizję i internet. Piękno sportu doznawane jest w określonych warunkach, które tworzą piękne stadiony, hale sportowe, pływalnie, bieżnie itd. Duże stadiony i hale sportowe mają istotny wpływ na funkcjonowanie miast, w których są zlokalizowane. Ich konstrukcja architektoniczna bywa największą formą sceniczną o stałym charakterze. Społeczności lokalne znalazły dla nich zastosowanie nie tylko w sportowej działalności, ale także kulturalnej, społecznej, rozrywkowej w postaci koncertów, pokazów, wystaw, np. malarstwa, wszelkich widowisk²⁴. Wyrazem szczególnym doznań estetycznych są wydarzenia sportowe spełniające kryteria widowiska kulturowego. Ich konstytutywnym elementem są: ceremonia, karnawał, rytuał, spektakl, święto. Począwszy od ceremoniału igrzysk olimpijskich: uroczyste otwarcie i zamknięcie igrzysk, hymn olimpijski, parada zawodników, dekoracja medalistów, zawierają muzyczną oprawę, wzmacniają estetyczną wrażliwość. „Rytuały i ceremonie – podkreślają Michał Lenartowicz i Jakub Mosz – towarzyszą sportowemu zdarzeniu

²⁰ J. Mosz (2021), *Kulturowe wzory ciała w interakcyjnej perspektywie ponowoczesności*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa.

²¹ Tamże: 143.

²² J. Lipiec (2014), *Symposium olimpijski*, Kraków: 36.

²³ Tamże: 128.

²⁴ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), *Stadiony i widowiska. Społeczne przestrzenie sportu*, Warszawa.

na wszystkich jego etapach. Są elementem strukturalnym, stanowią wzory zachowań dla widzów i zawodników, tworzą estetyczną przestrzeń zdarzenia²⁵. Akt uczestnictwa w sportowym wydarzeniu – uznają Lenartowicz i Mosz²⁶ – może być traktowany jako sytuacja estetyczna, bowiem kreuje wartości estetyczne, również te przynależne do świata sztuki, a zwłaszcza piękno i dramat. Wartości owe mogą być różnie dostrzegane, pojmowane i interpretowane przez uczestników wydarzeń, widowisk sportowych. Wymagają odpowiedniego przygotowania, najlepiej w drodze zorganizowanej edukacji od najmłodszych lat.

W edukacji szkolnej najbardziej przekonujący związek wychowania fizycznego z estetycznym jest przez ćwiczenia muzyczno-ruchowe oraz taniec. W tradycji polskiej szkoły programowym ćwiczeniom fizycznym towarzyszyły ćwiczenia muzyczno-ruchowe i rytmika. Kryteria estetyczne funkcjonowały na pierwszym planie w gimnastyce. W okresie międzywojnia (1918-1939) podjęto próby wprowadzenia do programów nauczania form dziedzictwa kulturowego, m.in. rodzimych gier i zabaw, tańców narodowych i regionalnych²⁷. Tak argumentował zasadność wprowadzenia tańców do edukacji Piasecki: „tańce jako element cywilizacji narodowej są szczytem tego, co nasz dział wychowania może dać ze skarbcza tradycji rodzimej. Gdy bowiem w innych grupach ćwiczebnych operujemy samym ruchem tylko, tu on zespała się w jednolitą całość z muzyką i dają wspólnie jeden z najlepszych wyrazów duszy narodowej”²⁸.

W przedstawionych rozważaniach przytoczyłem przykłady potwierdzające związek wychowania fizycznego i sportu ze sztuką. Związek utrwała się poprzez piękno sportu i wokół sportu dostrzegane w sztukach: plastycznych, muzyce, filmie, rzeźbie, architekturze. Jednak obraz taki nie jest w pełni odzwierciedleniem rzeczywistości. Chociażby przez fakt różnie pojmowanego pojęcia piękna. Może być ono różnie postrzegane i interpretowane. Nie zawsze i nie przez wszystkich dany element sztuki, wydarzenie kulturalne wywołują takie same emocje. Dlatego należy patrzeć na ten związek z osobistą refleksją i powściągliwością. Ruch, jego dynamika, harmonia budowy ciała, skoordynowane ruchy zawodników w zespole wyzwalają piękno. Są dyscypliny

²⁵ Tamże: 214.

²⁶ Tamże.

²⁷ B. Głasek (2018), *Pieśni patriotyczne w szkolnym wychowaniu fizycznym w Drugiej Rzeczypospolitej*. W: J. Nowocień, K. Zuchora [red.], *Sport i olimpizm w polskiej tradycji i edukacji społecznej (rodzina-szkoła-środowisko) w 100-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości*, Warszawa.

²⁸ E. Piasecki (1935), *Zarys teorii wychowania fizycznego*, Lwów: 350.

sportowe kojarzone z pięknem bezwarunkowo. To te wymagające w swej istocie elegancji wykonania ćwiczeń, doskonałości, sprawnego wykorzystania przyborów. Do takich zaliczane są m.in.: gimnastyka artystyczna, taniec na lodzie, jazda figurowa. Sport funkcjonuje według określonych dla niego reguł i zadań. Celem najwyższym jest dążenie do mistrzostwa zgodnie z dewizą: szybciej, wyżej, silniej. Wówczas niektóre dyscypliny sportowe jakby oddalały się od piękna, a przynajmniej pomniejszały jego siłę. Upływ czasu i ewolucja sportu prowadzą również do przeobrażeń kanonu piękna sportowego. Piękno jest w sporcie i wokół sportu. Jego wzniosłość, dramaturgia, a niekiedy i komizm, najpełniej mogą być wyrażone w sztuce. Wiedział o tym twórca nowożytnych igrzysk olimpijskich P. de Coubertin. Potwierdzeniem jest podjęta próba uściślenia związku sportu i wszelkich sztuk przez organizowanie konkursu sztuki z okazji igrzysk olimpijskich. Twórcom tego przedsięwzięcia udało się podczas Igrzysk V Olimpiady w Sztokholmie w 1912 r. przeprowadzić Konkurs Olimpijski Sztuki. Dla zwycięzców w ośmiu dziedzinach sztuki przyznane były medale podobnie jak w sporcie. Konkursy sztuki, w różnym zakresie towarzyszyły igrzyskom do 1948 r. Profesjonalizacja sportu, a także korzyści finansowe artystów ze sprzedaży nagrodzonych dzieł doprowadziły do skreślenia Olimpijskich Konkursów Sztuki z programu igrzysk olimpijskich, które zostały zastąpione wystawami artystycznymi.

Zakończenie

Wychowanie fizyczne stanowi fundament rozwoju człowieka. Tylko umownie i teoretycznie bywa traktowane jako wyodrębniony element szeroko rozumianego procesu wychowania. W istocie rzeczy to wychowanie fizyczne tworzy warunki dla wychowania jako spotkania z materialną rzeczywistością. To podczas wychowania fizycznego poznaje wychowanek własne ciało, uczy się panowania nad nim, uczy się higieny i pielęgnacji. Poznaje wymiar czasu i przestrzeni, w której żyje. Wdraża się do panowania nad własnym ciałem i materią otoczenia. Wychowanie fizyczne tworzy szczególne sytuacje wychowawcze sprzyjające wielostronnemu rozwojowi człowieka. Prowadzi do zrozumienia danej sytuacji i zmusza do podejmowania decyzji, np. wyborów moralnych. Wychowanie fizyczne łączy wysiłek fizyczny z intelektualnym, wolicjonalnym, nierzadko też estetycznym, prowadzi też do skutecznego działania społecznego. W istocie rzeczy w kulturowym wymiarze refleksji humanistycznej nad wychowaniem fizycznym chodzi nie tylko o to, aby objąć nim ciało i duszę w tradycyjnym ujęciu dostępnym każdemu człowiekowi,

który każdy w sobie pielęgnuje i doskonali, ale tak żeby stworzyć wzajemne powiązanie w ramach społecznej kultury. Warunki biologiczne wyznaczają ogólne podłoże tej uprawy, natomiast o jej efektach przesądzą cywilizacja i kultura, jako wyższe formy rzeczywistości stworzonej na potrzeby człowieka. Legitymizowanie obecności wychowania fizycznego w szkole przez redukcję własnego programu do spraw rozwoju biologicznego i aktywności fizycznej uczniów jako dróg prowadzących do poprawy zdrowia bądź technologii treningu sportowego, nie spełnia podstawowego celu wychowania jakim jest podmiotowość ucznia i konieczność odwoływania się do emocji, duchowości, wyobraźni, estetyki, empatii i solidarności. Pustka emocjonalna i fałszywe uczucie podmiotowości powodują, że w takiej szkole również wychowanie staje się projektem nieautentycznym, a jedynie formalnie ujętym w programie szkoły. Proces wychowania wiąże się ściśle ze środowiskiem społecznym, z potrzebami i aspiracjami człowieka, potrzebami innowacji, chęcią samorealizacji. Osiąganie powyższych celów jest możliwe w procesie zintegrowanych oddziaływań wychowawczych. Wśród nich niebagatelną rolę odgrywa wychowanie przez kulturę fizyczną i estetyczną. W ich obszarze człowiek tworzy swój ludzki świat. Wówczas uczniowie będą występować we własnej sztuce życia i zawsze będzie im potrzebne wsparcie i motywacja ze strony wychowania, jako warunek szczęśliwego życia.

Człowiek XXI wieku poszukuje w sporcie zarówno emocji i wzruszeń, jak też w takim samym stopniu satysfakcji i dumy z przynależności do grupy, społeczności, kultury narodowej. Sport stał się elementem stylu życia szkolnego, a nierzadko również życia ludzi dorosłych. Odgrywa w ich życiu ważną rolę estetyczną i artystyczną. Bywa często tematem sztuki, ale też jest swobodną twórczością artystyczną. Puentuje to Zuchora słowami: „sport tworzy piękno i służy pięknu”²⁹, a zatem sport i sztuka są w swej istocie identyczne. Tezę tę adekwatnie potwierdzają fakty. Oto ścisły związek sportu ze sztuką doprowadził do powstania różnych dyscyplin sportowych, m.in. gimnastyki artystycznej, jazdy figurowej, pływania synchronicznego. Wychowanie przez sztukę kształtuje indywidualność, a jednocześnie zapewnia ciągłość. Do dziś związek sportu ze sztuką zdecydowanie łączy współzawodnictwo oraz symptomy profesjonalizmu. Tak więc zarówno sport, jak i sztuka tracą charakter zajęć bezinteresownych. Sport choćby odwołując się do zasady *fair play* broni się przed dehumanizacją i moralną degradacją. Odwołuje się także do sztuki, która chroni ludzi sportu przed ubóstwem wartości ukazując je w sporcie w postaci przeróżnych wytworów.

²⁹ K. Zuchora (2016), *Dialogi olimpijskie*, Warszawa.

KULTURA FIZYCZNA JAKO SZTUKA ROZWIJANIA RADOSNEJ PRZESTRZENI EDUKACYJNEJ I INKLUZYJNEJ

Wychowanie i edukacja inkluzyjna są pewnie w większym stopniu sztuką, niż nauką. Opierają się często na intuicji i przeżywaniu wartości. Sztuka jako doświadczenie jest czynnikiem wzajemnych oddziaływań wytworu artystycznego i osobowości twórcy. Dzieła sztuki, poruszając uczucia i wyobraźnię, pozwalają włączyć się w inne, odmienne od naszych, rodzaje wzajemnych relacji i przeżyć. Sztuka przemawia w sposób bardziej uniwersalny od słów. Język sztuki należy sobie przyswoić. Jest ponadczasowy i ma zasięg ogólnoludzki. Kiedy do głosu dochodzi sztuka, znikają bariery różnic językowych¹. Sztuka współczesna widzi w tym okazję do bardziej otwartego kontaktu z powszechnym odbiorcą. Kultura fizyczna, a zwłaszcza sport dzięki względnie zrozumiałemu językowi i uniwersalnemu charakterowi stosowanych przez siebie reguł, może odegrać ważną rolę w edukacji szerokiego odbioru kultury. Pewne wątpliwości powstają zarówno wtedy, kiedy próbujemy definiować „sztukę”, jak i wtedy kiedy usiłujemy ująć w rygorach słów tak zmienne w swej istocie zjawisko jak sport, który ze swej natury dążył do syntezy sztuki i obyczaju i dzięki temu stawał się obrzędem. Mimo to spotkanie sportu, czy w szerszej perspektywie, kultury fizycznej i sztuki jest możliwe i konieczne.

Rozwijanie radosnej edukacji wiedzie przez zabawę do sztuki życia². Zabawa podniesiona do rangi wydarzenia olimpijskiego – pisze Krzysztof

¹ S. Szuman (1969), *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa.

² T. Maszczak (2021), *Wychowanie przez radość*, Warszawa.

Zuchora – rośnie w znaczenie i nabiera powagi³. Na boisku zachodzą nie tylko relacje między obserwowującym i obserwowanym, o wiele ważniejsze są relacje humanistyczne. Wychowanie sportowe ukierunkowane jest na innego, a także jako samowychowanie – na siebie samego. Jest to szkoła otwarta zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych, z tym, że rola sportu w życiu dziecka jest czymś innym, niż w życiu człowieka dorosłego. Aktualności nabierają słowa Romana Trzeźniowskiego, że radość w sercu i na twarzy dziecka jest najwyższą nagrodą dla nauczyciela, który potrafi skierować uwagę dziecka na poczucie własnej godności i relacje z innymi⁴.

W tym kontekście społeczno-kulturowym boisko sportowe jest rodzajem szkoły, w której wychowanie powinno odbywać się przez rozwój, a rozwój powinien odbywać się przez radość. Radość budzi widok stadionu, na którym bardzo różni pod wieloma względami ludzie, znajdują wspólne wartości i miary etyczne. Honorują zasadę *fair play*, według której prawa w sporcie są dla wszystkich takie same⁵. To wymaganie zachowania się zgodnego z duchem „czystej gry” może być nadzieją dla naszej cywilizacji i kultury, które w gruncie rzeczy są w jakimś sensie odmianą wielkiej gry przebiegającej według reguł piękna i szacunku dla godności ludzkiej. Przy zachowaniu tych reguł, Krzysztof Zuchora, określa stadion jako galerię twórczości duchowej⁶. W tym ujęciu można powiedzieć, że stadion jako galeria twórczości duchowej uwniosła kulturę fizyczną i kieruje ją ku sztuce.

Kultura fizyczna jako składnik kultury ogólnej staje się istotnym ogniwem edukacji europejskiej, w której szczególne miejsce zajmuje edukacja inkluzyjna. Załączki myślenia o edukacji inkluzyjnej odnajdujemy w dziele Jędrzeja Śniadeckiego *O fizycznym wychowaniu dzieci*, które inspirowało wiele pokoleń przyrodników, lekarzy i humanistów do twórczej posługi myślenia. Przemawiając za powszechnością wychowania fizycznego nie zapomniał Śniadecki o dzieciach, wobec których „natura zawiodła”, dzieciach specjalnej troski. Dał temu wyraz pisząc, iż „wychowanie fizyczne, ułożone dla szczęścia człowieka, powinno być takie, aby każdy mógł z niego korzystać (...). Wszakże i kaleki, i niedołęgi mają swoje zdrowie, mają swoje szczęście (...). Nie masz więc takiego niedołęgi, którego by na coś ukształcić, ukształconego do czegoś użyć nie podobna. Lecz takowe wychowanie tym większego potrzebuje zastanowienia i tym większej pilności, że należy w każdym

³ K. Zuchora (2009), *Nauczyciel i wartości*, Warszawa.

⁴ R. Trzeźniowski (1990), *Rozwój fizyczny i sprawność fizyczna młodzieży szkolnej w Polsce*, Warszawa.

⁵ J. Nowocien (2019), *Pedagogika sportu*, Warszawa.

⁶ K. Zuchora (2016), *Dialogi olimpijskie*, Warszawa.

szczególnym przypadku poznać lub zgadnąć i ocenić wszystko dobro, jakie z tych nieszczęśliwych wydobyć, że tak rzeknę, dla nich samych i dla społeczności można⁷.

Przesłanie tych myśli Śniadeckiego było intelektualnym i emocjonalnym stymulatorem rozwoju edukacji inkluzyjnej, a także pedagogiki specjalnej. Zostały one rozwinięte w dziełach Marii Grzegorzewskiej, twórczyni polskiej pedagogiki specjalnej, której słowa: „nie ma kaleki, jest człowiek” ukazują jednostkę – bez względu na jej kalectwo lub rodzaj upośledzenia – przede wszystkim jako istotę ludzką, z jej potrzebami, pragnieniami i dążeniami. Według Marii Grzegorzewskiej najwyższą wartością jest więc człowiek, również wtedy, gdy jest to jednostka pod jakimś względem niepełnosprawna.

W *Listach do młodego nauczyciela* Maria Grzegorzewska wpisuje również radość, dobroć i przyjaźń do kategorii edukacyjnych. Radość z wyników, choćby najdrobniejszych, radość budzenia inicjatywy i zapału innych, radość budzenia się do życia coraz wyraźniej całej gromady i poszczególnych jednostek, radość życzliwej i skutecznej pomocy w procesie wzrastania wychowanków w kulturze, w zdobywaniu wiedzy. Dobroć człowieka – zdaniem M. Grzegorzewskiej – jest największą wartością. Przy tym nie chodzi tylko o to, aby nikogo nie krzywdzić, lecz nieść czynną pomoc innym. Z całą pewnością jest to jedna z podstawowych właściwości dobrego nauczyciela wychowawcy. I wreszcie przyjaźń – to uczucie najbardziej zintelektualizowane i połączone różnymi formami świadomości. Przyjaźń trwa i rozwija się, kształtuje i wzbogaca siłą wspólnych dynamicznych przeżyć⁸. Pedagogia Marii Grzegorzewskiej wyrastała również z fascynacji i szacunku wobec systemu wychowawczego Janusza Korczaka. System ten kreował zorganizowaną społeczność dziecięcą w wolności wyboru drogi życia, z tęsknotą do lepszego jutra, z wolą do samowychowania, do wspinania się coraz wyżej oraz do umiejętności życia zespołowego. Chcę – pisał Janusz Korczak – rozumieć i kochać cudowne, pełne życia i olśniewających niespodzianek twórcze dziecięce nie wiem⁹.

Na tle tej antropologii pedagogicznej wysokiego lotu, istotne staje się to, co obserwuje się we współczesnej europejskiej edukacji, a mianowicie treściową wolność i całościowe wspieranie uczniów. Obie te cechy wspomagają wychowanków w przechodzeniu od anomii do autonomicznego stawiania się pełnym człowiekiem. Do tego potrzebny jest kreatywny nauczyciel, który powinien brać na siebie odpowiedzialność za nabywanie przez uczniów

⁷ J. Śniadecki (1990), *O fizycznym wychowaniu dzieci*, Kraków.

⁸ M. Grzegorzewska (1966), *Listy do młodego nauczyciela*, Warszawa.

⁹ J. Korczak (1958), *Jak kochać dziecko?*, Warszawa.

kompetencji kulturowych i społecznych¹⁰. Łączyć europejską tożsamość z profesjonalizmem. Uczyc, jak się uczyć permanentnie przez całe życie¹¹. W tym europejskim kontekście kultura fizyczna jako miejsce rozwijania radosnej twórczości, edukacyjnej i inkluzyjnej, uwidacznia się najpełniej na przykładzie ruchu *Special Olympics* na świecie i w naszym kraju. Jej rola, w tym ujęciu, wzrasta do miana sztuki życia.

Swoistym fenomenem końca XX wieku jest ruch *Special Olympics*. Rozwija się z powodzeniem w ponad 180 krajach na świecie, a w 1988 roku został oficjalnie uznany przez MKOl. Aktualnie ponad 5 milionów osób niepełnosprawnych intelektualnie z ponad 170 krajów bierze udział w programach *Special Olympics* obejmujących 32 dyscypliny sportów letnich i zimowych. Nad ich sprawną organizacją czuwa Międzynarodowy Komitet Olimpiad Specjalnych z siedzibą w Waszyngtonie oraz sześć biur rozwoju w poszczególnych częściach świata: Europie, Afryce, Ameryce Południowej, Azji, Karaibach i Oceanii. Rozwój Ruchu *Special Olympics* zapoczątkowała w latach 60. ubiegłego wieku Eunice Kennedy Shriver, kierująca Fundacją im. Josepha P. Kennedy'ego i patronująca w skali światowej olimpiadom specjalnym¹².

Filozofia tego ruchu oparta jest na przeświadczeniu, że osoby z niepełnosprawnością intelektualną posiadają duże możliwości psychiczne i fizyczne, które można wydobyć przy właściwej pomocy i nauce. Ideą przewodnią *Special Olympics* jest przekonanie, iż udział w zawodach osób o takim samym poziomie intelektualnym jest najbardziej odpowiednim sposobem do mierzenia postępów w rozwoju osobowym. Wpływa pozytywnie na psychikę, rozwija intelekt i podnosi jakość życia, wzmacnia więzi rodzinne i społeczne¹³. Naczelnymi hasłami ruchu *Special Olympics* są sprawność, odwaga, czynny udział i radość. Współzawodnictwo sportowe jest głównie środkiem mobilizującym, zaś aktywność sportowa ważną częścią edukacji inkluzyjnej.

Program *Special Olympics* obejmuje wychowanie fizyczne, trening sportowy oraz zawody. Jest to całoroczny system treningu sportowego dla osób z niepełnosprawnością intelektualną w różnym stopniu, na różnym etapie edukacji w szkole, w zależności od warunków środowiskowych i uprawianych

¹⁰ M. Demel (2008), *Repetycje. Wybrane zagadnienia o kulturze fizycznej, o zdrowiu i wychowaniu*, Warszawa; A. Pawłucki (2007), *Nauczyciel wobec wartości zdrowia – studium krytyczne*, Gdańsk.

¹¹ T. Maszczak (2018), *Wychowanie przez rozwój: edukacja, olimpizm, edukacja inkluzyjna, zdrowie*, Warszawa; J. Nowocień (2013), *Studium o pedagogice kultury fizycznej*, Warszawa.

¹² *Philosophy of Special Olympics*, Special Olympics Inc. Created and Sponsored by The Joseph P. Kennedy, Jr. Foundation, www.specialolympics.org (dostęp: 15.06.2022).

¹³ A. Kosmol [red.] (2008), *Teoria i praktyka sportu niepełnosprawnych*, Warszawa.

dyscyplin sportu. Zwieńczeniem całorocznej pracy jest udział w zawodach sportowych: lokalnych, regionalnych, narodowych i międzynarodowych, zwanych olimpiadami specjalnymi. Największym wydarzeniem dla uczestników tego ruchu jest udział w ogólnoświatowej olimpiadzie specjalnej, która odbywa się co cztery lata w sportach letnich i zimowych. Zachowany jest w tych imprezach ceremoniał olimpijski: wciągnięcie flagi na maszt, zapalenie znicza, złożenie przyrzeczenia. I w tym ujęciu skojarzenie widowiska sportowego ze sztuką jest zasadne, gdyż zawodnicy oprócz rywalizacji, uczestniczą w radosnym spektaklu.

W olimpiadach specjalnych nie stosuje się systemu eliminacji, a bezpośrednio po rozegraniu zawodów w danej konkurencji odbywa się dekoracja medalami i wstęgami na podium, na którym jest miejsce dla wszystkich startujących w danej konkurencji. Stanowi to praktyczną realizację zasady bezpośredniego wzmacniania pozytywnego zalecanej przez pedagogów specjalnych. Nie stosuje się także zespołowej klasyfikacji medalowej ani punktowej. Prawo udziału w programie *Special Olympics* mają wszyscy niepełnosprawni intelektualnie, którzy ukończyli ósmy rok życia i zostali poddani diagnozie dotyczącej stopnia ich niepełnosprawności. Diagnoza ta oparta jest na standardowych testach określających poziom intelektualnego funkcjonowania oraz adaptacyjnego zachowania badanej osoby.

Sporty pokazowe lub demonstrowane (*demonstrative sports*) stanowią uatrakcyjnienie programu olimpiad. Jest to widowisko, gdzie łączy się kultura fizyczna i sztuka, a jednocześnie szuka się w ten sposób nowych dyscyplin dostępnych dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. Sporty adaptowane to specyficzne zajęcia ruchowe dostępne dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. Istotne w ruchu *Special Olympics* jest to, że nawet najbardziej pokrzywdzeni przez los, osiągający najslabsze wyniki, mają szanse udziału w światowych igrzyskach. Zasada, że wszyscy startujący są nagradzani, dostarcza wzmocnień pozytywnych, tak istotnych w pracy z osobami z niepełnosprawnością intelektualną.

I Światowe Igrzyska *Special Olympics (First Special Olympics World Games)* odbyły się w 1968 roku, w Chicago. Udział w nich wzięło 1000 zawodników z 26 stanów USA oraz z Francji i Kanady. Zawody rozegrano w dwóch dyscyplinach: w lekkoatletyce i pływaniu. Od początku zawodom tym nadano najwyższą rangę wprowadzając ceremoniał należny igrzyskom olimpijskim. W tym samym roku założono organizację *Special Olympics Incorporation*, której zadaniem było nadzorowanie i wspieranie stałego rozwoju sportu osób z niepełnosprawnością intelektualną. Idea znalazła podatny grunt i od 1970 roku intensywnie zaczęła rozwijać się poza USA i Kanadą.

Na początku lat 80. ruch *Special Olympics* obejmował już milion osób niepełnosprawnych intelektualnie z ponad 50 krajów świata. Z każdym kolejnym rokiem następował dalszy jego rozwój, rosła liczba organizowanych narodowych igrzysk specjalnych oraz liczba zawodników biorących w nich udział. W 1991 roku w VIII Światowych Igrzyskach uczestniczyło 6000 zawodników reprezentujących 100 krajów. Lata 80. i początek lat 90. ubiegłego wieku upływały pod znakiem dynamicznego rozwoju tego ruchu w różnych krajach świata. Oznaczało to, że permanentnie rosła liczba organizowanych w świecie narodowych igrzysk specjalnych, a w ślad za tym – liczba zawodników biorących udział w sportowej rywalizacji. Istotne znaczenie dla ruchu olimpiad specjalnych posiada też przygotowanie dużej liczby specjalistycznej kadry, która wprowadza w życie program olimpiad specjalnych. W tym celu funkcjonują tak zwane szkoły trenerów, szkolące kadrę do pracy z osobami niepełnosprawnymi intelektualnie. Międzynarodowy Program *Special Olympics* jest sponsorowany przez *The Joseph P. Kennedy Jr. Foundation*. Obsługują ten program: *Special Olympics Incorporation*, charytatywne organizacje w Waszyngtonie oraz narodowe organizacje zarządzające programem olimpiad specjalnych przez cały rok w swoich terytorialnych granicach.

Polski ruch olimpiad specjalnych od momentu powstania działał dynamicznie i bardzo szybko przeszedł od uczestniczenia w imprezach do ich organizacji. Pierwszym dużym wydarzeniem było zorganizowanie I Ogólnopolskich Letnich Igrzysk Specjalnych w 1987 roku, na obiektach warszawskiej Akademii Wychowania Fizycznego. Warszawska AWF jeszcze kilkakrotnie gościła zawodników olimpiad specjalnych, w tym podczas największej tego typu imprezy zorganizowanej przez Stowarzyszenie Olimpiady Specjalne – Polska, Europejskich Letnich Igrzyskach Olimpiad Specjalnych w 2010 roku.

W 1998 roku obchodzono światowy jubileusz 30-lecia Olimpiad Specjalnych, w tym samym roku w Polsce w VI Ogólnopolskich Letnich Igrzyskach Olimpiad Specjalnych wzięło udział 1008 zawodników z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym, znacznym i głębokim. Po raz pierwszy miały one tak szeroki zasięg. Zawodnicy reprezentowali 41 województw oraz 6 krajów Europy. Oprócz zawodów sportowych zorganizowano wiele imprez towarzyszących dla uczestników Olimpiady. Nad przebiegiem imprezy czuwało 530 wolontariuszy, głównie studentów z AWF i Akademii Pedagogiki Specjalnej z Warszawy oraz harcerzy i sanitariuszy PCK. Szczególnego podkreślenia wymaga udział w igrzyskach osób z niepełnosprawnością intelektualną nie tylko w charakterze zawodników. Ponad 40 wolontariuszy – to dawni zawodnicy Olimpiad Specjalnych, którzy w toku tych igrzysk pomagali swoim kolegom. Po raz pierwszy również osoby z niepełnosprawnością intelektualną dobrze poradziły sobie, po uprzednim

przygotowaniu, w pracy sędziowskiej. Stwarzanie nowych możliwości osobom z niepełnosprawnością intelektualną jest zgodnie z najnowszymi trendami w ruchu *Special Olympics* otwierającego drogę do globalnej edukacji inkluzyjnej.

Doniosłym momentem dla polskiego ruchu *Special Olympics* było uzyskanie w 1989 roku I stopnia akredytacji przy *Special Olympics International* w Waszyngtonie. W 2005 roku Olimpiady Specjalne Polska otrzymały status organizacji pożytku publicznego. Kolejne zawody sportowe organizowane z udziałem ekip zagranicznych sprawiają, iż wzrasta stopniowo w naszym kraju zainteresowanie życiem osób z niepełnosprawnością intelektualną. Potwierdzeniem tego mogą być m.in. wymienione wcześniej Letnie Igrzyska Olimpiad Specjalnych, które odbyły się we wrześniu 2010 roku w Warszawie z udziałem 57 reprezentacji narodowych z całej Europy, liczących prawie 1600 zawodników z niepełnosprawnością intelektualną. Do pomocy zgłosiło się wówczas ponad 3000 wolontariuszy. W 2014 roku w Bydgoszczy zorganizowano jubileuszowe X Ogólnopolskie Letnie Igrzyska Olimpiad Specjalnych z udziałem 1000 zawodników, 130 sędziów, 340 trenerów i opiekunów oraz ponad 500 wolontariuszy¹⁴.

Obecnie w ruchu olimpiad specjalnych na świecie zaangażowanych jest ponad 750 tys. wolontariuszy, a w każdym roku odbywa się około 30 tys. imprez sportowych, niezwykle ważnych dla osób z niepełnosprawnością intelektualną, które poprzez udział w programach treningów i zawodach sportowych poprawiają jakość ich życia. W gronie wolontariuszy oprócz uczniów i studentów znajdują się lekarze, fizjoterapeuci, sędziowie, trenerzy, znani sportowcy, rodziny zawodników z niepełnosprawnością intelektualną oraz wiele innych osób. Zdecydowana większość ich działalności odbywa się poza wielkimi imprezami, w systematycznej, całorocznej aktywności skupionej wokół programów realizowanych przez Stowarzyszenie Olimpiady Specjalne – Polska.

W olimpiadach specjalnych istnieją programy, których głównym założeniem jest dążenie do jak najpełniejszej integracji osób niepełnosprawnych z osobami w normie intelektualnej przez włączanie ich do wspólnych działań. Pierwszym z nich jest Program Sportów Zunifikowanych, w którym zawodnicy z niepełnosprawnością intelektualną z zawodnikami pełnosprawnymi tworzą jedną drużynę. Wspólnie trenując i rywalizując uczą się wzajemnego zrozumienia i współpracy. Drugim tego typu programem jest Edukacyjny Program Olimpiad Specjalnych Polska „Dołącz do nas”, który promuje

¹⁴ T. Maszczak (2019), *Rozwój ruchu Special Olympics w Polsce*. W: J. Lipiec [red.], *Olimpizm Polski*, Kraków-Warszawa.

w szkołach ideę edukacji inkluzyjnej. Do uzyskania trwałych zmian w postrzeganiu specjalnych potrzeb osób z niepełnosprawnością intelektualną przez ogół społeczeństwa konieczne są nowe strategie edukacyjne. W obszarze kultury fizycznej może to być na przykład tworzenie wspólnych klubów sportowych, organizacja otwartych imprez sportowych, w których zawodnicy z niepełnosprawnością pełnią rolę na równi z osobami pełnosprawnymi¹⁵.

W ruchu *Special Olympics* XXI wieku silnie akcentowana jest edukacja inkluzyjna. Edukacja inkluzyjna wywodzi się z przeświadczenia, że należy postrzegać i respektować indywidualne różnice rozwojowe osoby z niepełnosprawnością intelektualną z poszanowaniem jej potrzeb, zdolności i zainteresowań z uwzględnieniem sposobu jej myślenia i działania. To wszechstronna i głęboka znajomość potrzeb intelektualnych, uczuciowych i społecznych pozwoli na dobór i stosowanie różnego rodzaju zabiegów kompensacyjnych, korygujących, usprawniających, a niekiedy podtrzymujących, których wspólnym podłożem oddziaływania jest swoisty kontakt i życzliwa „wyzwalająca” atmosfera współpracy, polegająca na traktowaniu osoby z niepełnosprawnością jako osoby pełnosprawnej. Utrwalenie właściwej postawy wobec niepełnosprawności wiąże się nierozdzielnie z pełnym uczestnictwem w różnych formach aktywności ruchowej¹⁶.

Inkluzyjny i dobroczynny obszar wolontariatu obrazują przykłady wybranych programów realizowanych właśnie w obrębie Stowarzyszenia Olimpiady Specjalne – Polska. W corocznych Igrzyskach Olimpiad Specjalnych uczestniczą wolontariusze, od których zawodnicy otrzymują pomoc i wsparcie. Stowarzyszenie Olimpiady Specjalne – Polska realizuje z pomocą wolontariuszy między innymi program „Zdrowi Sportowcy”. Biorą w nim udział lekarze wolontariusze różnych specjalności: stomatolodzy, okuliści, pediatrzy, ortopedzi, dermatolodzy, specjaliści medycyny ogólnej i fizjoterapii. Program ten jest cenny zwłaszcza dla dzieci i osób dorosłych ze środowisk wiejskich ze względu na ograniczony dostęp do podstawowej opieki medycznej. Kolejny program „FUNfitness” ma na celu terapię fizyczną sportowców specjalnych oraz prowadzenie w toku zawodów pomiarów i badań dotyczących oceny możliwości kondycyjnych zawodników. Realizowany jest on przez fizjoterapeutów oraz studentów uczelni medycznych i AWF-ów.

¹⁵ Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.] (2016), *Kultura fizyczna a struktura społeczna*, Warszawa.

¹⁶ Przez ponad 20 lat na łamach czasopisma „Wychowanie Fizyczne i Zdrowotne” upowszechniane były inkluzyjne i kulturowe wartości edukacji fizycznej i sportu osób z niepełnosprawnościami.

Oferta „Promocja Zdrowia” skierowana jest do zawodników Olimpiad Specjalnych i obejmuje działania w zakresie wszechstronnego rozwoju sportowców. W obrębie tego programu dokonywane są pomiary wysokości i masy ciała zawodników, upowszechniane zasady prawidłowego odżywiania się, korzyści z utrzymania higieny itp. Celem tego programu jest więc promocja praktycznych metod poprawy kondycji fizycznej oraz lepszego samopoczucia i radości z aktywności sportowej. „Sprawne Stopy”, „Zdrowe Oczy”, „Zdrowy Słuch”, „Zdrowy Uśmiech” – to kolejne programy medyczne umożliwiające sportowcom Olimpiad Specjalnych dostęp do określonych badań i porad profilaktycznych w zakresie codziennej higieny. Dzięki zaangażowaniu wolontariuszy poprzez program „Lider Olimpiad Specjalnych” przed zawodnikami z niepełnosprawnością intelektualną otwierają się możliwości pełnienia różnych ról społecznych i aktywnej działalności organizacyjnej.

Duża liczba wolontariuszy ogniskuje się zwłaszcza wokół programu „*The Law Enforcement Torch Run for Special Olympics*” („Bieg z Pochodnią Strzegących Prawa na rzecz Olimpiad Specjalnych”). Bieg ze Świętym Ogniem Olimpijskim jest tradycją Olimpiad Specjalnych. Towarzyszą mu wystawy artystyczne, pokazy fotografii, spotkania z przedstawicielami władz i mieszkańcami miast. Ważnym elementem tego programu jest pozyskiwanie środków oraz sponsorów na rzecz Olimpiad Specjalnych. W ramach ruchu Olimpiad Specjalnych z udziałem wolontariuszy realizowany jest też program „Sporty Zunifikowane”, który zakłada wspólne treningi i rywalizację drużyn zawodników z niepełnosprawnością intelektualną z ich rówieśnikami w normie intelektualnej oraz program „Młodzi Sportowcy”, który stanowi innowacyjną propozycję zabaw sportowych dla dzieci z niepełnosprawnością intelektualną, mający na celu wprowadzenie ich w świat sportu. Funkcjonuje także „Trening Aktywności Motorycznej” – program o charakterze rehabilitacyjno-treningowym dla osób, które ze względu na bardzo szeroki zakres współistniejącej niepełnosprawności intelektualnej i fizycznej nie mogą brać udziału w oficjalnych treningach i zawodach Olimpiad Specjalnych. Wymienione programy nadają olimpiadom specjalnym wymiar społeczny i ukazują dobroczynny sens służby społecznej w niesieniu pomocy osobom z niepełnosprawnością intelektualną.

Przez ponad pół wieku swojego istnienia, idea olimpiad specjalnych, zrodzona z pomysłu zorganizowania grupce dzieci z niepełnosprawnością intelektualną zawodów sportowych, stała się zjawiskiem globalnym, funkcjonującym na świecie. Celem jest wspieranie wszechstronnego rozwoju osób o obniżonych możliwościach intelektualnych. Wykorzystując do realizacji tych celów środki społecznego przekazu oraz angażując rzesze ludzi dobrej woli, wpisuje się w proces integracji i zwiększa autonomię osób

z niepełnosprawnością oraz akceptację i tolerancję ze strony osób pełnosprawnych. W ten sposób ruch *Special Olympics* otwiera szansę w doświadczaniu prestiżu społecznego przez osoby niepełnosprawne¹⁷. Ta wszechstronna działalność wolontariuszy, jako sztuka oddziaływania na rzecz innych, poprzez afirmowanie zachowań dobroczynnych, prospołecznych i wielokulturowych, dobrze wpisuje się w proces edukacji globalnej. Ważną rolę w tym procesie może spełniać kultura fizyczna rozumiana jako sztuka kreowania radosnej przestrzeni edukacyjnej i inkluzyjnej.

¹⁷ Z. Dziubiński (2022), *Socjologia sportu i olimpizmu*, Warszawa: 397-418.

SPORT A SZTUKA¹

Konceptualizacja przedmiotu rozważań, jakim jest „sport a sztuka” wskazuje na potrzebę odniesienia się do dwóch kwestii: pierwszą jest charakterystyka relacji sportu i sztuki, drugą odpowiedź na pytanie: czy sport jest sztuką? Związki sportu ze sztuką można rozpatrywać w trzech aspektach: w odniesieniu do czasu owej relacji, w charakterystyce przedmiotowej i w analizie rodzajowej.

Horyzont czasowy sięga do starożytności i można przyjąć, że początkiem tej relacji jest sztuka starożytnego Egiptu. Taka cezura czasowa opiera się na zachowanych artefaktach świata sztuki stanowiących potwierdzenie relacji sportu i sztuki. W przypadku starożytnego Egiptu tematyka, którą możemy uznać za sportową, nie wdając się w dyskusję co do przynależności danej formy ruchu do świata sportu, ale opierając się na analizach historyków i historyków kultury starożytnego Egiptu², to sceny polowań, walki zapasników, biegi, skoki, gimnastyka, wyścigi rydwanów, szermierka, zawody łucznicze. Wszystkie te aktywności miały, podobnie jak w starożytnej Grecji swojego boskiego adresata, jakim była bogini Sekht. Od czasów starożytnego Egiptu wszystkie cywilizacje europejskie miały swoją sportową reprezentację w świecie sztuki, choć o różnym nasileniu i w zróżnicowanych formach. Ponieważ przedmiotem opisu jest reprezentacja artystyczna sportu jest ona w naturalny sposób niesymetryczna do ówczesnych praktyk sportowych, choć oceniamy to na podstawie zachowanych artefaktów (zwłaszcza w odniesieniu do starożytności), nieproporcjonalnych do praktyki artystycznej.

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² W. Lipoński (2012), *Historia sportu*, Warszawa.

Klasyczną dla naszych rozważań jest kultura starożytnej Grecji, choć tu również arystyczna reprezentacja sportu, która przetrwała do naszych czasów jest nieproporcjonalna chociażby do reprezentacji artystycznej sportu jaką znamy z opisów starożytności³. Klasyczny sport został w czasach antycznego Rzymu przesłonięty kulturą widowiska. W czasach średniowiecza i renesansu w przedmiocie sportu dominowała kultura dworska i rycerska, w epokach późniejszych wracano do greckiej klasycyzacji i wyrażano ją we wszechobecnych scenach polowań. Nowożytność ukształtowała model kultury masowej spychając na drugi plan klasyczne formy sztuki sięgające po elementy świata sportu – ruch i ciało człowieka. Nowe technologie epoki przemysłowej przyniosły wynalazek fotografii i kinematografu pozwalających na zarejestrowanie i zaprezentowanie ciała człowieka w realnym ruchu, który dzięki filmowi tworzył złudzenie rzeczywistości⁴. Podsumowując można by stwierdzić, że we wszystkich znanych nam cywilizacjach, z kręgu kultury zachodniej, możemy odnaleźć artefakty kulturowe z obszaru sztuki nawiązujące do szeroko pojmowanego świata sportu, i że owa relacja utrzymuje się od zarania cywilizacji zachodniej.

Przedmiotowa obecność sportu w świecie sztuki określa temat sportowy, jaki podejmuje praktyka artystyczna. Sztuka koncentruje się na obrazie ciała w dwóch aspektach. Pierwszym jest ciało w formie sportowego ruchu, co zakłada przedstawienie ciała w ruchu kojarzonym z określoną formą rywalizacji. Tradycyjne sztuki plastyczne miały ograniczone możliwości przedstawiania ruchu. Formy ruchu były często domyślne, jak w przypadku rzeźb Polikleta, wykorzystującego „uruchamiającą” ciało pozę kontrapostu, lub tak rzeczywiste, jak w przypadku najsłynniejszej być może rzeźby przedstawiającej akt rzutu dyskiem – „Dyskopol” Myrona, stając się znakiem i symbolem sportowego ruchu. Najtrudniejszym elementem sportu była dla sztuk plastycznych sportowa rywalizacja, z uwagi na wielość zmiennych ją charakteryzujących. Przedstawienie postaci w charakterystycznej pozie ruchu jest raczej formą znaku wskazującą na dyscyplinę rywalizacji, jest przy tym znakiem dość uniwersalnym. Dziś trafnie odczytujemy egipskie malowidła przedstawiające postać szermierza czy boksera, tak jak sceny z polowania czy gimnastyczne formy ruchu. To samo dotyczy fresków rzymskich. Greckie malowidła niestety nie ocalały. Drugim aspektem jest przedstawienie człowieka oddające perfekcyjnie budowę ciała ludzkiego, układ mięśni ukształtowanych w praktykowanym ruchu. Dotyczyło to głównie przedstawień rzeźbiarskich, malarstwo tych okresów nie potrafiło jeszcze tak perfekcyjnie

³ Pliniusz (2004), *Historia naturalna*, Wrocław.

⁴ J. Mosz (2003), *Sfilmować ruch. Sport w filmie krótkometrażowym*, Warszawa.

posługiwać się światłocieniem, pozwalającym na tworzenie trójwymiarowego obrazu ciała, jak sztuka renesansu w czasach późniejszych (idealnym przykładem byłoby tu malarstwo Michała Anioła). Rzeźba ciała może być obrazem domyślnego związku formy ciała z praktyką sportową lub może zawierać wyraźnie wskazanie co do swojego pochodzenia. W pierwszym przypadku przykładem może być egipska rzeźba przedstawiająca faraona Amenhotepa II, uważanego za wspaniałego sportowca, biegacza, wioślarza, swoistego „faraona atletę”. Powiązanie jego rzeźbiarskiego przedstawienia z jego powszechnie znanymi umiejętnościami i dokonaniami pozwala nam współcześnie patrzeć na kształt jego ciała jako na „ciało sportowe”. Jako przykład drugi należałoby tu sięgnąć, pomijając oczywistość sportowej cielesności „Dyskobola” Myrona, po przykład rzeźby Polikleta – „Diadumenos”, przedstawiającej atletę zawiązującego opaskę na włosach przed rozpoczęciem rywalizacji (poza domyślna z uwagi na stan artefaktu), co ma jednoznacznie wskazywać na naturę jego cielesności⁵.

Aspekt rodzajowy relacji sportu i sztuki określa obszary i formy sztuki, w jakich pojawia się temat sportowy. Tradycyjnie, odwoływanie się do świata sportu jest najbardziej naturalne w przypadku sztuk przedstawiających, tworzących obraz rzeczywistości. Należą do nich sztuki plastyczne, malarstwo i grafika, oraz rzeźba. W ujęciu gatunkowym byłby to „portret” i sceny obyczajowe. Rzeźba „portretowa” była mocno związana z tematem sportowym w kulturze Grecji klasycznej. Istniał wówczas obyczaj tworzenia wizerunków zwycięzców. Ich rzeźbiarskie przedstawienia były prezentowane w galerii Olimpii, a autorami owych rzeźb byli najsłynniejsi greccy rzeźbiarze z samym Fidiaszem, mającym w Olimpii swoją pracownię. Obok tak klasycznego portretu można w tej konwencji, z uwagi na psychologiczne aspekty postrzegania wizerunku człowieka w sztuce, rozpatrywać przedstawienia „sportowej cielesności”, jak w przypadku „Diadumensa” i „Dyskobola”. W kontekście obyczajowym temat sportowy przebiegał się powoli poprzez społecznie priorytetowe sceny bitewne i sceny polowań, pojawiając się w cywilizacjach o zaawansowanej strukturze społecznej, w których uczestnictwo w sportowej rywalizacji zaczęło pełnić funkcje tożsamościowe, a forma sztuki zawierała motywy narracyjne. Najpełniejszy obraz świata sportu tworzą sztuki mechanicznej reprodukcji – fotografia i film, które po temat sportowy sięgnęły już w początkach swojego istnienia⁶, tworząc najbardziej realistyczny i najbardziej emocjonalny obraz rzeczywistości, stanowiący najsprawniejsze narzędzie narracji tożsamościowych cywilizacji przemysłowej.

⁵ J. Mosz (2015), *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa.

⁶ J. Mosz (2003), dz. cyt.

Rozważania nad relacją sportu do sztuki pojawiają się w kontekście problematyki sportów estetycznych i aksjologii sportu. Z jednej strony mamy zatem poszukiwanie interpretacyjnej analogii dla ukonstytuowania estetycznych walorów sportu, z drugiej zaś odniesienie do świata wartości estetycznych. Budowaniem takiej relacji wydaje się być zainteresowany raczej świat sportu (filozofowie sportu i teoretycy sportu) niż świat sztuki. Z punktu widzenia świata sztuki sport jawi się jako możliwy temat refleksji artystycznej, możliwy przedmiot sztuki, ale nie jako sztuka sama w sobie. Z punktu widzenia świata sportu odniesienie do świata sztuki jest przejawem poszukiwania jego kulturowej natury i przesłanką rozumienia jego oddziaływania. Jest zatem wskazywaniem kontekstu dla aksjologicznej interpretacji sportowego zdarzenia, różnej od obecnej w refleksji nad sportem aksjologii moralnej. W kontekście rozważań nad związkami sportu i sztuki możemy wyróżnić trzy obszary przedmiotowe: historyczne związki sportu i sztuki wskazywane w przestrzeni kulturowej starożytnej Grecji i nowożytne relacje sportu i świata sztuki, wskazanie przedmiotu rozważań nad artystycznością sportu w specyficznej kategorii sportowej rywalizacji, jaką mają stanowić sporty estetyczne i refleksję teoretyczną nad estetycznymi aspektami sportu. W warstwie teoretycznej istotnym (twórczym przedmiotem refleksji jest rozstrzygnięcie/próba rozstrzygnięcia) pytaniem jest czy sport jest sztuką.

Podstawowym elementem badań nad relacją sportu i sztuki jest poszukiwanie argumentacji na rzecz racji rozstrzygnięcia sporu: czy sport jest sztuką⁷. Punktem wyjścia owych badań wydaje się kwestia definicji przedmiotu sportu i sztuki. Relacje podobieństwa i odmienności kształtują się bowiem zmiennie w zależności od zakresu przedmiotowego, w jakim sytuuje się sport i sztukę. Oba przedmioty mają swoją historyczną genealogię sięgającą w obszarze kultury europejskiej czasów kultury starożytnej Grecji. Współczesna refleksja nad sportem jest zamysłem teoretycznym, badającym zarówno sport nowożytny, jak i jego historyczne postaci. Widoczne jest to zwłaszcza w problematyce olimpizmu i studiach nad aksjologią moralności współczesnego

⁷ D. Best (1980), *Art and Sport*, „Journal of Aesthetic Education”, 14: 69-70; D. Best (1985), *Sport is Not Art*, „Journal of The Philosophy of Sport”, 12: 25-40; Ch. Corder (1988), *Differences between Sport and Art*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 16: 31-47; E. Jokl (1974), *Art and Sport*. W: H.T.A. Whiting, D.W. Masterson [red.], *Readings in the Aesthetics of Sport*, London: 33-49; F. Keenan (1972), *The Athletic Contest as a Tragic Form of Art*. W: *Philosophic Exchange: The Annual Proceedings of the Center for Philosophic Exchange*, Brockport: 125-135; B.C. Postow (1985), *Sport, Art and Gender*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 11: 52-55; W. Welsch (2005), *Sport viewed aesthetically, and even as art?* W: A. Light, J.M. Smith [red.], *The Aesthetics of Everyday Life*, New York: 135-156.

sportu. Odwoływanie się do kontekstu historycznego w analizach sportu współczesnego ma również swoje znaczenie dla interpretacji relacji sportu i sztuki. Badania walorów estetycznych sportu czynią głównym przedmiotem rozważań sport nowożytny, a zwłaszcza jego współczesne postaci pozwalające na lokowanie sportu w przestrzeni współczesnej kultury masowej i postrzeganie go jako postaci widowiska kulturowego i przedmiotu kulturowego. Kontekst historyczny wskazuje możliwe przesłanki interpretacyjne i racje na rzecz zbliżenia świata sportu do świata sztuki. Widoczne jest to na przykładzie silnych oddziaływań sportu na sztukę w okresie kultury starożytnej Grecji, zwłaszcza na przykładzie rozwoju rzeźby greckiej okresu klasycznego.

Dyskusja nad relacją sportu do sztuki jest dyskusją niezależną od rozważań nad estetycznymi aspektami sportu i jego oddziaływaniem. Przyznanie estetycznego statusu sportowemu zdarzeniu, tak jak w przypadku sportów estetycznych⁸ nie oznacza uznania sportu za sztukę. Filozofowie sportu podejmujący problematykę wartości estetycznych sportu zmuszeni są do postawienia pytania o jego możliwy status artystyczny, choć intuicyjnie sport wydaje się pozostawać na przeciwnym biegunie obszaru kultury niż sztuka.

Teresa Lacerda słusznie zadaje pytanie: Czy powinniśmy ciągle pytać o związki sportu ze sztuką?⁹. Z jednej strony mamy do dyspozycji toczącą się od lat 70. dyskusję, z zarysowanymi wyraźnie stanowiskami, argumentacją i kontrargumentacją. Z drugiej zaś ciągle niezdiagnozowany fenomen społecznego oddziaływania współczesnego sportu na tle odspołecznego świata sztuki współczesnej, poddawanej nieustającej dekonstrukcji w czasach kultury postmodernistycznej. Najmocniejszym argumentem tworzącym podstawę dla wskazania analogii pomiędzy sportem i sztuką jest fakt postrzegania w sportowym widowisku wartości estetycznych oddziałujących na odbiorców z siłą i wyrazistością rezerwowaną dotychczas dla przedmiotów świata sztuki. Naturalnym wydaje się zdziwienie, że tak klasyczne, wręcz istotowe dla świata sztuki wartości jak piękno i dramatyczność możemy odnaleźć w przedmiocie spoza obszaru świata sztuki. Jeżeli można ich doświadczyć poza sztuką, to wyjątkowość i szczególność świata sztuki zostaje postawiona pod znakiem zapytania. Uprawnionym merytorycznie wydaje się pytanie czy sport nie jest szczególną postacią sztuki, bądź działalności artystycznej. Pytanie czy sport nie jest szczególną postacią sztuki, wskazuje na założenie,

⁸ D. Best (1988), *The aesthetic in Sport*. W: W.J. Morgan, K.V. Meier [red.], *Philosophical Inquiry in Sport*, Illinois: 477-495.

⁹ T. Lacerda (2010), *Must we keep on speaking about art in sport?* W: M. Hosta [red.], *Philosophic Reflection in Sport*, Ljubljana: 134.

że sport nie jest klasyczną postacią sztuki. Odrzucając taką relację możemy poszukiwać analogii sportowego zdarzenia do nieklasycznych form sztuki, takich jak dynamicznie rozwijające się w przestrzeni kultury masowej artystyczne formy performance.

Dla większości współczesnych analiz relacji sportu i sztuki punktem odniesienia są konceptualizacje Davida Besta. Best wskazuje na tradycję dostrzegania piękna w sporcie¹⁰. Zauważa jednak, że to co jest piękne nie musi być uznawane za sztukę¹¹. Aplikowanie do świata sportu wartości estetycznych takich jak „piękno”, „dramatyczność”, prowadzi do sugestii, że sport jest sztuką. Można jednak wskazać istotowe cechy sztuki, które nie należą do istoty świata sportu. Best wskazuje jako istotowe (*intrinsic*) dla sztuki możliwość wyrażania moralnych, społecznych i politycznych problemów tworzących obraz życia. Sport niesie możliwość przekazywania takich znaczeń, ale nie należy ona do konwencji sportu, jest ona możliwością zewnętrzną do sportu (*extrinsic possibility*). Drugą podkreślaną przez Besta różnicą jest status przedmiotu sztuki i sportu. Dla Besta przedmiot w świecie sztuki jest przedmiotem (obiektem) wyimaginowanym (*imagined object*) w przeciwieństwie do świata sportu. Przedmiot sztuki musi być usadowiony w określonej konwencji sztuki, podobnie rzecz ma się w przypadku sportu. Tu również przedmiot sportu rozumiany jest w odniesieniu do konwencji określającej reguły gry. Podobieństwo wynikające z analogicznego usytuowania przedmiotu w odniesieniu do konwencji w przypadku przedmiotu sportu i sztuki zostaje jednak, zdaniem Besta, zniesione poprzez fakt znaczącej różnicy owych konwencji, czyniących z obu przedmiotów dwa odrębne przedmioty kulturowe. Ich zbliżenie może dokonać się poprzez formy, które wydają się wykraczać poza właściwy dla danej dziedziny, sportu lub sztuki przedmiot. Taką postacią sportu, naruszającą granicę pomiędzy światem sportu a światem sztuki wydają się być sporty estetyczne.

Uznanie istnienia sportów estetycznych nie oznacza jednak akceptacji artystycznego statusu sportu, nawet w odniesieniu do owych wyróżnionych jako estetyczne jego postaci. W opinii Besta sport jest źródłem przeżyć estetycznych i pozwala na doświadczanie wartości estetycznych, nie będąc

¹⁰ W.J. Anthony (1968), *Sport and physical education as a means of aesthetic education*, „British Journal of Physical Education”, 60(179): 1-6; R. Carlisle (1969), *The concept of physical education*, „Proceedings of the Philosophy of Education Society of Great Britain”, 3: 5-22; L.A. Reid (1970), *Sport, the aesthetic and art*, „British Journal of Educational Studies”, 18(3): 245-258; B. Lowe (1976), *Toward scientific analysis of the beauty of sport*, „British Journal of Educational Studies”, 7(4).

¹¹ D. Best (1988), dz. cyt.: 489.

jednocześnie przedmiotem sztuki¹². Relacja sportu i sztuki nie jest relacją przechodnią – sport może być przedmiotem sztuki, ale sztuka nie może być przedmiotem sportu. Argumentacja Besta wyznacza paradygmat rozważań nad relacją sportu i sztuki tworzący konwencję poszukiwania racji i argumentacji za uznaniem podobieństwa przedmiotu sportu do przedmiotu świata sztuki, w skrajnej postaci do uznania, że sport jest sztuką, lub przeciwko relacji podobieństwa i za odrzuceniem możliwości rozpatrywania przedmiotu sportu w kategoriach artystycznych, jako przedmiotu sztuki. Paradygmat Besta wskazuje jako przedmiot rozważań nad związkami sportu i sztuki dwie relacje: podobieństwa i różnicy.

Postrzeganie sportu w jego relacji do sztuki jest zdaniem Besta uwikłane w kontekst postrzegania przedmiotu. Best odwołuje się do badań Ludwiga Wittgensteina, akcentujących praktyczny kontekst nadawania słowom znaczenia i ich rozumienia¹³. Refleksja estetyczna nad sportem jest budowaniem kontekstu rozumienia jego przedmiotu, także w relacji do świata sztuki. Kontekstem dla rozumienia, nadawania znaczenia jest praktyka, w jakiej przedmiot sportu, a także przedmiot sztuki w przypadku tworzenia analogii, jest ustanawiany. Kontekst działania tworzy podstawę rozumienia pojęcia nadającego znaczenie przedmiotowi. Samo działanie, sam akt nie jest wystarczający dla stwierdzenia statusu przedmiotu. To, że ktoś dobrze rysuje nie oznacza, że mamy do czynienia ze sztuką, tak jak gdy ktoś daleko rzuci ciężkim przedmiotem, nie oznacza że jest to akt sportu. Umiejętność perfekcyjnego wykonania jakiegoś ruchu nie oznacza bycia artystą ani sportowcem. Best wskazuje trzy aspekty kontekstu ludzkiego działania¹⁴. Jest to miejsce, w którym dzieje się akcja, istotne dla rozumienia działania z uwagi na zwyczajową praktykę, jaką tam się uprawia – działania na stadionie kojarzymy ze sportem, działania na scenie teatru, z teatrem. Drugim aspektem kontekstu jest nie poszczególny akt, ale istotna dla niego cała sekwencja działań, trzecim zaś jest praktykowanie określonego działania w danym miejscu, sprawiające, że scena teatralna kojarzy się ze spektaklem teatralnym, a sportowa arena ze sportową rywalizacją. Jednorazowe naruszenie takiego kontekstu nie będzie niosło zmiany znaczenia, stadion sportowy nie przestanie być obiektem sportowym z racji koncertu muzycznego, jaki się na nim odbywa, a pojedynek szermierki rozegrany na scenie teatralnej nie nada jej statusu sportowej areny. Kontekst w rozumieniu Besta ma wyraźnie społeczny punkt odniesienia. To społeczna praktyka stanowi podstawę dla tworzenia znaczenia,

¹² D. Best (1985), dz. cyt.: 34.

¹³ L. Wittgenstein (2005), *Dociekania filozoficzne*, Warszawa.

¹⁴ D. Best (1985), dz. cyt.

i uznanie artystyczności sportu wymagałoby społecznej akceptacji. Kontekst przejawiania się sportu nie będzie, zdaniem Besta stosowny dla przedmiotu sztuki, i odwrotnie kontekst przejawiania się dzieła sztuki nie będzie odpowiedni dla przedmiotu sportu.

Zewnętrzny, w stosunku do podmiotu, punkt odniesienia dla postrzegania kontekstu działania, jest podważany przez Spencera K. Wertz¹⁵. Jego zdaniem sklasyfikowanie działania możliwe jest dopiero po uzupełnieniu owej zmiennej zewnętrznej zmienną wewnętrzną jaką dla Wertz stanowi intencja działania. Tylko łącznie intencje i kontekst są cechami pozwalającymi nadać działaniu znaczenie. Ujrzenie w sportowym akcie działalności artystycznej wymaga zmiany konwencji i kontekstu działania. Znaczenie intencji w działaniu, i ich związek z jego kwalifikacją, można odnaleźć również w poglądach Nelsona Goodmana¹⁶. Jeżeli w sportowym akcie pojawia się intencja zbudowania poprzez sport symbolicznej wizji świata, to zdaniem Goodmana możemy powiedzieć, że mamy do czynienia z działalnością artystyczną¹⁷. Waler estetyczności możemy przypisać różnego rodzaju formom rzeczywistości, także tworum natury, podczas gdy artystyczność odnosić się będzie wyłącznie do wytworów człowieka. Zdaniem Wertz sport jest, lub może być sztuką, lub też możemy przypisać predykat „artystyczny” sportowemu przedstawieniu. Współcześnie doświadczenie kulturowe akcentuje aspekt przeżycia artystycznego możliwego w kontakcie z różnorodnymi co do swojej natury przedmiotami. Warstwa znaczeniowa kultury budowana jest współcześnie również poprzez przedmioty spoza tradycyjnego świata sztuki. Prowadzi to do sytuacji, w której gotowi jesteśmy do uznawania za sztukę tego, co może jako sztuka funkcjonować. Dotyczy to nie tylko aspektu wykonawców, ale przede wszystkim odbiorców, którzy w ostatecznej postaci nadają przedmiotowi znaczenie. Wertz wskazuje na znaczenie dystynkcji „estetyczne-artystyczne”, pozwalającej odnieść się do percepcji wizualnej sportowego zdarzenia, tworzącej jego walory estetyczne i aspekt rozumienia odnoszącego się do sportu jako przedmiotu całościowego, zawierającego historię, tradycję, reguły, cele, wartości, co nadaje doświadczeniu sportu wymiaru artystycznego¹⁸.

¹⁵ S.K. Wertz (1988), *Context and Intention in Sport and Art*. W: W.J. Morgan, K.V. Meier [red.], *Philosophical Inquiry in Sport*, Illinois: 24.

¹⁶ N. Goodman (1978), *Ways of worldmaking*, Harvester.

¹⁷ S.K. Wertz (1985), *Representation and Expression in Sport and Art*, „Journal of Philosophy of Sport”, 12: 11.

¹⁸ Aspekt rozumienia świata sportu, traktowania sportu jako środka wyrazu ludzkiej kondycji oraz złożonej problematyki społecznej i moralnej sportowej rywalizacji prezentuje w najpełniejszej postaci sztuka filmowa sięgająca po sportowy temat.

Ustanowiony przez Besta paradygmat przyniósł rozważania nad relacją sportu do sztuki poprzez zderzanie podobieństw i różnic między przedmiotem sztuki i przedmiotem sportu. Katalog własności przedmiotowych wskazujących podobieństwa i różnice między oboma przedmiotami nie pozwalał na jednoznaczne rozstrzygnięcie pytania: Czy sport jest sztuką? Dyskutowalne okazały się zarówno istotowe cechy sportu jak i sztuki, jak i warunki konieczne i wystarczające do uznania statusu bycia przedmiotem sztuki. Trudności interpretacyjne wynikały również, jak to wskazuje Terence J. Roberts, z odnoszenia do siebie dwóch nieporównywalnych przedmiotów¹⁹. Sportu jako przedmiotu ogólnego porównywanego z jednostkowymi przedmiotami świata sztuki. Taka nieprzystawalność kategorialna pozwalała na dużą dowolność interpretacyjną w zakresie cech istotowych, funkcji, celów i form obu przedmiotów.

Podstawową kwestią rozważań w ramach paradygmatu Besta jest kwestia opisu i oceny przedmiotu badań. Sport w istotowym dla siebie aspekcie rywalizacji prowadzącej do rozstrzygnięcia o wygranej podlega obiektywizacji. Reguły sportowej rywalizacji konstytucyjne dla przedmiotu sportu mają stanowić podstawę zobiektywizowanego sądu o zwycięstwie, dotyczy to również kategorii sportów estetycznych, w których subiektywnie nacechowany aspekt wrażenia artystycznego jest tylko jednym, nienajważniejszym, elementem oceny. Obiektywizacja nie dotyczy możliwych sądów na temat piękna sportu, nie mających swojej podstawy w ustalonych regułach rywalizacji sportowej. Oceny formułowane w świecie sztuki, np. dotyczące piękna, nie podlegają obiektywizacji, chyba że odwołamy się do reguły zgody powszechnej lub instytucjonalizacji ocen Georga Dickiego²⁰. Drugim, obok zajmowanej wobec przedmiotu postawy, problemem dotyczącym opisu i oceny przedmiotu badań jest kwestia narzędzi opisu i wyrażania ocen, jakimi są pojęcia. Sport wydaje się przejawiać w zdefiniowanej i skonkretyzowanej strukturze pojęciowej, w przeciwieństwie do świata sztuki. Z punktu widzenia współczesnej refleksji estetycznej kwestią otwartą jest zarówno podmiot, jak i przedmiot doświadczenia estetycznego, natura przeżycia estetycznego, uwarunkowania sytuacji estetycznej. Podobną niejednoznaczność znaczenia przedstawiają pojęcia charakteryzujące wartości estetyczne: piękna, dramatyczności itd. Przedmiot świata sztuki wymyka się definicyjnej precyzji także w odniesieniu do kwestii celów, form, środków wyrazu, statusu

¹⁹ T.J. Roberts (1986), *Sport, Art, and Particularity: The best equivocation*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 13: 51.

²⁰ G. Dickie (1974), *What is Art? An Institutional Analysis*. W: Tenże [red.], *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, New York: 19-52.

artysty, funkcji sztuki i mechanizmów jej oddziaływania. Można by zatem powiedzieć, że kwestia relacji sportu do sztuki jest kwestią nierozstrzygalną z uwagi na nieprzystawalność do siebie obu przedmiotów. Mamy zatem do czynienia nie tyle z dwoma zupełnie odmiennymi co do swojej natury przedmiotami, ale z dwoma przedmiotami wymykającymi się obiektywnym kwalifikacjom. Nie stanowi to rzecz jasna podstawy do poszukiwania łączących je własności. Podstawę dla analiz związku sportu i sztuki stanowi ich ulokowanie w przestrzeni cywilizacji europejskiej. Po pierwsze jest to kontekst historyczny wskazujący na ich wspólną genealogię w kulturach starożytnej Grecji i Rzymu, po drugie status przedmiotu kulturowego, jaki sport i sztuka nabyły w przestrzeni kultury masowej XX wieku. Zarówno w perspektywie historycznej, jak w okresie nowoczesności sport i sztuka ukazują analogię w schemacie oddziaływania wykonawca-scena-widz, zwłaszcza w imperatywie odnoszenia swojego przedmiotu do odbiorcy.

Różnice w przedmiocie sportu i sztuki można ująć poprzez następujące własności: sztuka wyraża idee, uczucia, stany umysłu, nadaje światu znaczenie, podczas gdy sport nie wyraża niczego; artyści tworzą, sportowcy wyrażają siebie; sztuka jest aktywnością psychiczną, sport zaś aktywnością fizyczną; celem artystów jest kreowanie piękna, sportowców zaś wygrywanie zawodów. Wszystkie te własności są dyskusyjne i nie wydaje się, by którakolwiek z nich dała się obronić. Christopher Cordner nazywa je półprawdami²¹. Zdaniem Jan M. Boxill, głównymi cechami oddzielającymi świat sportu od świata sztuki, jakie przedstawia literatura przedmiotu są: koncentrowanie uwagi na sprawności technicznej przesłaniającej podstawowe własności sztuki, takie jak styl, gracia (ruchu), i forma; silne pragnienie zwycięstwa przesłaniające piękno jako cel działania; jeśli nawet, jak to jest możliwe w przypadku sportów estetycznych, piękno może być jednym z celów sportu to nie jest celem wyłącznym, jeśli celem sportowego ruchu jest piękno to sport świadomie nie tworzy obrazu ludzkiej egzystencji²².

Poszukiwanie różnic pomiędzy sportem a sztuką służy ich dyskusji, tworzącemu kontekst rozumienia fenomenu oddziaływania sportu. Podważając słuszność tych stwierdzeń nie zbliżamy sportu do sztuki, ale wskazujemy aspekty sportowego zdarzenia wymagające interpretacji i dookreślenia. Analizując zasadność owych stwierdzeń w stosunku do przedmiotu sportu odnosimy się jednocześnie do przedmiotu sztuki, choć możliwe rozstrzygnięcia rodzące się podczas istotowej analizy sportu, a dotyczące świata sztuki

²¹ Ch. Cordner (1988), dz. cyt.: 31.

²² J.M. Boxill (1985), *Beauty, Sport and Gender*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 11: 37.

współczesnej nie mają tu charakteru pierwszoplanowego. Sztuka stanowi tu przedmiot odniesienia, swoisty kontrapost dla potocznej oczywistości natury świata sportu, ukazywanej poprzez pozbawioną swojej warstwy semantycznej fizyczność ruchu. Owa fizyczność ruchu jest najczęściej przeciwstawiana aktywności artystycznej. Sport ma koncentrować się na sprawności fizycznej. Sprawność fizyczna może być w przedmiocie sportu postrzegana jako sprawność techniczna. W sportowym akcie nie liczy się bowiem sprawność fizyczna w rozumieniu potocznym, ale sprawność ciała w wykonywaniu ściśle określonego ruchu, wynikającego z formy sportowej rywalizacji. Taka sprawność jest wynikiem opanowania techniki poruszania ciałem dla osiągnięcia określonego celu. Jest obrazem doskonałości sportowego warsztatu, jaki stanowi sportowe ciało. Sprawność techniczna nie przesłania bliskich sztuce własności ruchu, takich jak gracia, styl czy forma. Są obecne w ruchu, jeżeli forma sportowego ruchu ich wymaga, jeżeli warunkują osiągnięcie zamierzonego celu. Gracja, styl czy forma ruchu możliwe są do pokazania jako efekt opanowania techniki ruchu, w tym sensie technika ruchu, czy też sprawność fizyczna poprzedza inne jakości ruchu. Gracja ruchu może też być wrodzoną przypadłością ciała, jak uważa Lev Kreft²³, co nie podważa jednak znaczenia opanowania techniki ruchu dla ukazywania możliwych walorów estetycznych ruchu ciała. Koncentrowanie uwagi na sprawności technicznej jest tworzeniem sportowego warsztatu, narzędzia umożliwiającego realizację celów sportowej rywalizacji. Sportowa rywalizacja stanowi złożoną strukturę koncepcyjną, sprawnościową i ideową, w której technika ruchu umożliwia osiągnięcie zamierzonego rezultatu. Sprawność techniczna, pojmowana jako cecha ludzkiego działania nie jest wyłącznie domeną świata sportu. Jest do odnalezienia w wielu formach ludzkiej aktywności, zwłaszcza w świecie sztuki. Nie wydaje się, żeby była wartością samą w sobie, ma zdecydowanie charakter pragmatyczny, jest środkiem do osiągnięcia celu, a nie celem samym w sobie, choć na pewnym etapie budowania warsztatu może być ustanowiona jako cel główny naszych działań, jak chociażby w przypadku nauki rzemiosła, w tym także artystycznego. Kompetencje techniczne posługiwania się ciałem mają zatem powszechne zastosowanie w tych aspektach naszego życia, w których ciało stanowi narzędzie działania. Rozważania nad sprawnością naszego ciała w sporcie mogą być porównywalne z rozważaniami nad sprawnością naszego ciała w świecie sztuki.

Istotowe dla sportowej rywalizacji pragnienie zwycięstwa pozostaje główną zmienną świata sportu, co nie oznacza, że przesłania ono możliwe

²³ L. Kreft (2010), *Graceful Movement: an On-Going Debate*, 22, (www.academia.edu/1063588/) (dostęp: 24.10.2021).

rozważania nad jego pięknem. Sądy o pięknie dotyczą przedmiotu powstającego zgodnie z właściwą mu naturą działania, są zatem zewnętrzne w stosunku do przedmiotu, niezależnie od jego kulturowego statusu, odnoszą się do różnorodnych przedmiotów, choć najbardziej oczywiste wydają się w stosunku do przedmiotu sztuki. Rozważania przedmiotu sztuki nie muszą dotyczyć jego piękna, ich podstawą wydaje się istotowe dla sztuki pragnienie wyrażenia siebie poprzez formę artystyczną, co nie przesłania również, jak w przypadku sportu, możliwych rozważań nad jego pięknem. Dotyczy to również innego rodzaju przedmiotów podlegających ocenie estetycznej, jest ona bowiem zewnętrzna w stosunku do ich natury i jest sądem raczej możliwym niż koniecznym. Możemy uznać za prawdziwy sąd ogólny, że głównym celem sportu nie jest urzeczywistnienie piękna, ale nie będzie on podstawą dla wykazania różnicy pomiędzy przedmiotem sportu a przedmiotem sztuki, ponieważ nieprawdziwym będzie sąd odnoszący się do ogólnego przedmiotu sztuki, że głównym celem sztuki jest urzeczywistnienie piękna. Jednostkowe przykłady ze świata sportu mogą budować wrażenie szczególnej własności sportu w tworzeniu piękna, sugerując, że wrażenie piękna może być głównym celem sportu, jak w przypadku niektórych sportów estetycznych, jak np. jazdy figurowej na łyżwach, choć należałoby tu uznać, że dążenie do wywołania wrażenia piękna ma tu właściwości instrumentalne w dążeniu do zwycięstwa. Można również podważać prawdziwość sądu ogólnego o primacie dążenia do zwycięstwa w sporcie nad innymi celami lub walorami sportowej rywalizacji. Widoczne jest to w stwierdzeniu Boxil „*some athletes would prefer to lose with a well played performance than win in a lousy performance*”²⁴, choć jak sama podkreśla, estetyczna przyjemność z dobrej gry możliwa jest tylko wtedy, gdy rywalizacja zakłada pragnienie wygranej. Tak idealizacja sportowej postawy nie znajduje jednak powszechnego uznania, choć w jednostkowych przypadkach może być uznana za prawdziwą²⁵.

Do najważniejszych różnic pomiędzy sportem a sztuką należy wyłączenie sportu z przedmiotu refleksji nad ludzką egzystencją, co z kolei jest uznawane za istotową cechę sztuki. Sport ma być formą aktywności człowieka pozbawioną możliwości tworzenia obrazu rzeczywistości, nieprzedstawiającą ludzkiej kondycji. Trudno polemizować z tezą, że sport nie tworzy obrazu świata, kiedy pokazuje się taką jego własność w kontekście sztuki. Pozostaje jednak pytanie, czy skoro sport nie przedstawia obrazu rzeczywistości tak jak czyni to sztuka, to czy nie przedstawia go wcale? Podstawową kwestię

²⁴ J.M. Boxill (1985), dz. cyt.: 40.

²⁵ J. Kupfer (1975), *Purpose and Beauty of Sport*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 2: 520.

rozstrzygnąć można odwołując się do statusu ontologicznego sportowego zdarzenia, sport bowiem nie jest obrazem rzeczywistości, ale samą rzeczywistością. Problem dotyczy zatem tego czy sportowa rzeczywistość odnosi się w swojej postaci do szerszego kontekstu egzystencji społecznej człowieka, czy tworzony przez widza obraz sportowego zdarzenia może odnosić się do pozasportowej egzystencji człowieka.

Dyskutowanie paradygmatu różnic/podobieństw Besta służy poszerzaniu świadomości społecznego kontekstu świata sportu, nie prowadząc tym samym do zbliżenia sportu do sztuki. Jeżeli zniesiemy wszystkie postulowane w literaturze przedmiotu różnice i wskażemy możliwe podobieństwa przedmiotu sportu do przedmiotu sztuki to nie stworzymy automatycznie teoretycznych podstaw dla uznania sportu za sztukę.

Podobieństwa sportu do sztuki są najczęściej pokazywane w odwołaniu do wspólnej dla obu postaci ludzkiej aktywności struktury: wykonawca-scena-widz. W zależności od natury przedmiotu rozważań, zwłaszcza przedmiotu sztuki wykorzystywanego dla budowania analogii, lub ogólnej natury przedmiotu kulturowego można ją wyrażać strukturą: twórca-przedmiot-odbiorca, lub nadawca-komunikat-odbiorca. Corder zwraca uwagę na cztery aspekty relacji podobieństwa²⁶ zauważalne z perspektywy włączenia sportu i sztuki w kategorię performance. Są to: spektakularne własności zdarzeń, brak zasadniczych różnic w motywacji działania, kreatywny charakter działań, akcentowanie perspektywy widza zainteresowanego ukazującym mu przedmiotem. Tak opisana relacja podobieństwa sportu i sztuki jest z jednej strony ograniczona do wybranej kategorii kulturowego zdarzenia, z drugiej zaś wskazuje na porównywanie przedmiotu ogólnego, a przecież ani przedmiot sportu, ani przedmiot sztuki nie dają się zamknąć w kategorii performance, zwłaszcza dotyczy to świata sztuki. Formuła braku zasadniczych różnic w motywacji działania w świecie sportu i sztuki, mająca charakteryzować relacje podobieństwa zawiera dwa dyskusyjne elementy. Po pierwsze brak zasadniczych różnic zakłada jednak istnienie różnic, które co prawda dopuszczają konwencję podobieństwa przedmiotów, ale wykluczają ich pełne zbliżenie, a także utożsamienie, a przedmiotem rozważań nie jest możliwe podobieństwo sportu do sztuki, ale możliwość utożsamienia wyrażana pytaniem: czy sport jest sztuką? Po drugie brak owych zasadniczych różnic w motywacji działania odnosi się do innej kategorii podmiotu sportowego zdarzenia niż przyjęta w perspektywie estetycznej, nie do widza ale do zawodnika-wykonawcy. Wprowadza do badań również zmienną psychologiczną, zmieniającą perspektywę badania estetycznych aspektów

²⁶ Ch. Corder (1988), dz. cyt.: 32.

sportowego zdarzenia. Punktem wyjścia dla oceny tego aspektu relacji podobieństwa byłyby motywacja w sporcie, którą jak można założyć, organizowałoby pragnienie zwycięstwa i potrzeba rywalizacji. Świat sztuki jest w potocznym oglądzie pozbawiony rywalizacji i walki o zwycięstwo. Historia sztuki pokazuje jednak znaczące przykłady takich działań, jak chociażby rywalizacja pomiędzy Leonardem da Vinci a Michałem Aniołem, starania wielu postaci świata sztuki konkurujących o tytuł nadwornego malarza czy kompozytora. Do słynnych „artystycznych pojedynków” należy rywalizacja pomiędzy Fidiuszem, Kresilasem i Polikletem w konkursie na wykonanie posągu Amazonki dla Efezu²⁷.

Kreatywność jako element relacji podobieństwa jest własnością ludzkich działań, nie mającą sobie przypisanego przedmiotu. Najczęściej jesteśmy skłonni zauważać ją w świecie sztuki. Można uznać, że jest ona wpisana w rolę artysty. Kreatywność pojmowana jako twórczość byłaby naturalnym elementem świata sztuki i roli artysty definiowanego jako twórca. W tym sensie w świecie sportu zawodnicy byłiby twórcami sportowego zdarzenia, sportowego spektaklu i widowiska. W węższym znaczeniu kreatywność będzie oznaczała oryginalność, a ta nie jest już powszechną własnością działań artystycznych i w przestrzeni historii sztuki artyści, którym można by przyznać miano oryginalności należą do mniejszości. Nie należą do nich nawet tak uznane postaci jak Rembrandt, wydawałoby się, że najłatwiej o oryginalność w nieskrępowanym regułami świecie sztuki. Oryginalność jest własnością przedmiotu sztuki ujawniającą się w perspektywie czasu. Historia sztuki ukazuje wtedy przykłady licznych artystów naśladowców, inspirujących się pomysłami i rozwiązaniami swoich poprzedników, jak w przypadku niezwykle cenionego Rafaela Santi. W świecie sportu oryginalność ujawnia się w wyznaczonych regułami rywalizacji ramach i jest widoczna bezpośrednio, od razu. Czas w przeciwieństwie do świata sztuki jest wrogiem sportu, w tym znaczeniu, że wraz z upływem czasu sportowe wydarzenia odchodzą w niepamięć i w swoisty niebyt. Sportowa rzeczywistość jest zbudowana na doświadczeniu terażniejszości, i choć sport ma swoją historię, wydarzenia minione nie są źródłem doznań wartości świata sportu. Piękno i dramatyczność sportu są doświadczeniem sportowego „tu i teraz”. Oryginalność w odniesieniu do sportowego aktu określa nowego rodzaju sposób posługiwania się ciałem, nową sportową figurę, bądź też nowego rodzaju organizację rywalizacji, rozumianą jako założenia taktyczne sportowej walki. Urzeczywistnieniem oryginalności jest sportowy akt dostępny dla wszystkich. Oryginalność

²⁷ K. Michałowski (1970), *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa.

w sporcie nie ujawnia się poprzez opinie zamkniętego grona historyków bądź krytyków, ale jest dana wszystkim widzom sportowego zdarzenia.

Kreatywność działań w świecie sportu winna cechować się innowacyjnością. Ma nie tyle wyróżniać się na tle innych działań, co być czynnikiem rozwoju, postępu w przedmiocie sportowej rywalizacji, i w tym aspekcie cechuje ją oryginalność. Tak pojmowana oryginalność stanowiąca akt kreacji jest wartością estetyczną sportu²⁸. Podmiotowi wprowadzającemu w świat sportu taką innowację można przypisać miano geniusza. Natura owej innowacji, aby zasłużyła na miano geniusza, musi być wyjątkowa, oryginalna, wręcz unikalna. Status geniusza w świecie sportu nie jest kwalifikacją powszechną, choć obecną w refleksji intelektualnej nad sportem, dość wspomnieć tu wypowiedź Martina Heideggera o „sportowym geniuszu” Franza Beckenbauera. Uczestnictwo w sportowym zdarzeniu, w którym ujawnia się tak niezwykle w swojej postaci i znaczące w konsekwencjach działanie, jest podstawą przeżycia estetycznego²⁹. Źródłem sportowego geniuszu może być, dająca wolność i tworząca możliwość kreacji, perfekcyjna technika posługiwania się ciałem kierowana intuicją i „sportowym instynktem”. Takie akty kreacji mogą dostarczać najwyższych wartości estetycznych, także z uwagi na ich wyjątkowość, na fakt świadomości uczestniczenia w akcie o historycznym znaczeniu, tworzącym nowe zasady rywalizacji, nowe sportowe trendy. Wolność działania postrzegana jako czynnik sprzyjający kreatywności i tworzący podstawę dla nowych postaci sportowego ruchu będzie wskazywała na *purposive sports*, jako miejsce przejawiania się geniusza sportu³⁰. Przykładami takich postaci ze statusem geniusza świata sportu mogą być: Boklov (nowa technika trzymania nart podczas skoków narciarskich), Fosbury (technika fłop w skoku wzwyż). Kreatywność, oryginalność, innowacyjność ich sportowych aktów mogła być źródłem wrażeń o statusie estetycznym, które przemijały, gdy nowa technika stawała się regułą rywalizacji.

Najsilniej akcentowanym elementem relacji podobieństwa wydaje się strukturalne usytuowanie roli widza. Świat sportu, tak jak i świat sztuki, jest społecznie ustanawiany. Kiedy odnosimy się do kulturowego i społecznego aspektu sportu wskazujemy na rolę widza, stanowiącego odbiorcę sportowych zdarzeń, podmiot sytuacji estetycznej i estetycznego przeżycia sportu. Obecność widza w strukturze sportowego zdarzenia jest zmienną ontologiczną sportu, choć z formalnego punktu widzenia możliwe są sportowe zdarzenia

²⁸ S. Mumford (2012), *Watching Sport. Aesthetics, ethics and emotions*, London, NY: 184.

²⁹ Tamże: 190.

³⁰ D. Platchias (2003), *Sport is Art*, „European Journal of Sport Sciences”, 3(4): 13.

pozbawione widowni, czego mogliśmy doświadczyć w okresie pandemii COVID-19. Przestrzenne ulokowanie sportowej rywalizacji na sportowej arenie, stanowiącej analogię dla sceny teatralnej, wskazuje na znaczenie społecznej widowni. Jeżeli piłkarski mecz rozgrywany jest przy pustej widowni to i tak jest rozgrywany w przestrzeni dla widowni przeznaczonej. Jest ona tam obecna niezależnie od jej fizycznej obecności „tu i teraz”. Postaci sztuki performance są w równym stopniu zwrócone ku widowni, aczkolwiek nie stanowią one pełnego przedmiotu świata sztuki.

Zróznicowanie rodzajowe i gatunkowe świata sztuki właściwie uniemożliwia budowanie sądów o charakterze powszechnym i uniwersalnym. Kartezjańska reguła wątpienia zastosowana do przedmiotu sztuki zawsze przyniesie nam przykład arystycznego działania, które będzie burzyło pewność, co do jednolitości przedmiotu świata sztuki mogącego stanowić punkt odniesienia dla relacji podobieństwa sportu i sztuki. Podobieństwo, co do statusu widza w przedmiocie sportu i sztuki jest narzucającą się analogią zwłaszcza w rozważaniach, w których o sportowym zdarzeniu mówi się poprzez kategorię spektaklu, wskazującą na odniesienia do spektaklu teatralnego. Postrzeganie sportowej areny poprzez pojęcie „sceny” zakłada konieczną obecność widzów, choć z punktu widzenia relacji podobieństwa, scena jest przedmiotem właściwym dla niezwykle ograniczonego przedmiotu sztuki. Jej przedmiot ogólny odwołuje się do szerokiej kategorii odbiorcy dzieła sztuki, do której pojęcie widza nie zawsze ma zastosowanie. Z punktu widzenia sportu wskazujemy raczej na widza niż na odbiorcę. W przypadku obu przedmiotów, sportu i sztuki, niezbędny jest adresat, tworzący społeczny kontekst sytuacji estetycznej, do którego oba przedmioty są skierowane. Fakt jego obecności wydaje się tu być oznacznikiem relacji podobieństwa, ale jego natura i usytuowanie w sytuacji estetycznej pozostaje elementem dyskusyjnym i na poziomie ogólnym nieporównywalnym. Paul G. Kuntz wskazuje na trzy pozycje, z jakich możemy rozpatrywać sport w kontekście relacji sportu do sztuki: pozycję wykonawcy, twórcy, pozycję obserwatora, widza, i pozycję usytuowania z dystansu do przedmiotu – pozycję filozofa sportu³¹. Dwie pierwsze odnoszą się do dwóch głównych ról sportowego zdarzenia i wskazują dwa podmioty współtworzące rzeczywiste zdarzenie. Pozycja trzecia wskazuje na kategorię meta-podmiotu sportowego zdarzenia, tworzącego jego warstwę znaczeniową i interpretacyjną, jako zjawiska kulturowego. Wskazując estetyczne aspekty sportowego zdarzenia z punktu widzenia filozofii sportu musimy jednakże wskazać jednoznacznie kategorię podmiotu

³¹ P.G. Kuntz (1977), *Paul Weiss on Sport and Performing Art*, „International Philosophical Quarterly”, 17(2): 162.

tworzącego sytuację estetyczną. Punkt widzenia zawodnika znacznie bowiem różni się od punktu widzenia widza. Można by powiedzieć, że w zależności od kategorii podmiotu mamy do czynienia z dwoma różnymi przedmiotami. Zajmując pozycję zewnętrzną w stosunku do sportowego zdarzenia musimy jednocześnie określić, poprzez którą kategorię podmiotu jest ono „tworzone”.

Paul Weiss inicjując rozważania nad odniesieniami sportu do sztuki sięga po sztuki performance: muzykę, teatr i taniec, ale także do sztuk ukazujących ludzką egzystencję i wskazuje na dominującą, w akcie doświadczania sportu, punkt widzenia widza³². Sport tak jak inne postaci performances zostaje oddzielony od codzienności. Punkt widzenia widza czyni z performances doświadczenie odmienne od codzienności, podczas gdy pozycja wykonawcy postrzega performances jako element kompetencji zawodowych codzienności. Dotyczy to zarówno sportu jak i sztuki.

Wybór statusu widza, jako punktu odniesienia dla refleksji nad estetycznymi walorami sportu w szerokim planie, a w węższym dla refleksji nad relacją sportu do sztuki, stanowi podstawowy paradygmat filozofii sportu. Dotyczy to przede wszystkim rozważań przedmiotych. Refleksja teoretyczna i badania pojęciowe prowadzone są z punktu widzenia filozofa sportu, wskazanego przez Kuntza, ale poprzedzone wskazaniem podmiotu tworzącego sytuację estetyczną. Widoczne jest to zwłaszcza w relacji podobieństwa. Paradygmat widza wskazuje takie jego zmienne, jak społeczne usytuowanie sportu, odnoszenie sportowej rywalizacji do pozasportowych zasad społecznego współżycia, wskazanie odrębności od codzienności i wyłączenie ze świata natury, uznanie za realny przedmiot rzeczywistości mający wpływ na postępowanie człowieka, uczestnika sytuacji estetycznej. Na poziomie ogólnym możliwy jest na tym tle sąd uznający, że świat sportu i świat sztuki są jednym światem – światem przedstawienia (*the world of performance*)³³. Paradygmat widza, w tradycyjnym ujęciu, wskazuje w relacji podobieństwa na przedmiot już uformowany, zwalnia niejako od stawiania pytań dotyczących natury jego powstawania, motywacji, celów, struktury, refleksji nad kategorią podmiotu twórcy, pytań znaczących dla postawy filozofa sportu. Współczesność kultury performance uznaje współudział widza w tworzeniu przedmiotu. Akt narodzin przedmiotu jest aktem jego stawiania się podczas zdarzenia, czy to sportowego, czy artystycznego.

Odwołania Kuntza do Weissa przy rozpatrywaniu relacji różnicy zmieniają punkt widzenia na podmiot twórcy, co w istotny sposób zmienia sposób patrzenia na każdy z przedmiotów, a w konsekwencji na kwestię postrzegania

³² P. Weiss (1969), *Sport: A Philosophical Inquiry*, Carbondale.

³³ Tamże: 154.

związku sportu i sztuki³⁴. Rozpatrywany z punktu widzenia twórcy związek sportu i sztuki widocznie traci swoje atrybuty podobieństwa i na plan pierwszy rozważań wysuwa się relacja różnicy. Kuntz składa ją z dziesięciu elementów, mających wykazywać różnicę między sportem a sztuką: doskonałość, motywacja, związek pomiędzy umysłem a ciałem, struktura, reguły, gracia, sukces, historia i tradycja, profesjonalizm, płęć. Przytaczane listy elementów, składających się na relacje różnicy i relacje podobieństwa ukazują zróżnicowanie sposobu patrzenia na przedmiot sportu. Owo zróżnicowanie jest pochodną złożoności zjawiska sportu i bogactwa elementów składających się na sportowe zdarzenie i przebieg sportowej rywalizacji. Postawienie pytania o związek sportu i sztuki, które może wybrzmieć w formule: Czy sport jest sztuką?, ukazuje możliwość argumentowania za i przeciw poprzez tworzenie list podobieństw i różnic. Dyskutowanie argumentów ujawnia natomiast dialektyczną naturę owego sporu widoczną w przesuwaniu się racji z jednej strony na drugą. Poszukiwanie racji na rzecz różnicy może bowiem ujawniać racje na rzecz podobieństwa, zwłaszcza przy zauważalnej tendencji do zmiany przedmiotu ogólnego na jednostkowy i odwrotnie, a także w zależności od doboru przedmiotów, mających obrazować relację. Sama formuła pytania odwołuje się do przedmiotu ogólnego – sportu i sztuki jako takich.

Rozpatrzmy trzy grupy przedmiotów ze świata sportu i sztuki. Pierwsza widoczna jest w pytaniu: Czy można porównać obraz Leonarda da Vinci „Mona Lisa” do meczu piłki nożnej pomiędzy klubami FC Barcelona i Real Madryt? Pytanie odnoszące się do podobieństwa tych dwóch jednostkowych przedmiotów świata sztuki i sportu wydaje się brzmieć absurdalnie³⁵. Oba przedmioty wydają się należeć do dwóch odrębnych światów, których nic nie łączy, poza jednym elementem – oba mają status wyjątkowości w swoim świecie, i oba koncentrują na sobie uwagę milionów odbiorców. Ale poza podobieństwem w ich kulturowym usytuowaniu są przedmiotami należącymi do dwóch odrębnych kategorii kulturowych – świata sztuki i świata sportu. Czy ta narzucająca się nieprzystawalność jest przesłanką dla sformułowania

³⁴ Tamże: 154.

³⁵ Nieco zmienione pytanie, odnoszące się do kategoriałnie tych samych przedmiotów, a brzmiące: Czy można połączyć obraz Leonarda da Vinci „Dama z łasiczką” z piłką nożną? ma nieoczekiwanie odpowiedź twierdzącą. W przestrzeni kultury masowej takie związki są naturalnym przedmiotem działań marketingowych. Na portalu internetowym „Po bandzie. Sport bez cenzury” wydawanym przez Agora SA pojawiło się zdjęcie łączące ten obraz Leonarda da Vinci z postacią świata piłki nożnej – bramkarzem klubu Chelsea Londyn Peterem Czechem, a strona Krakowa www.krakow.pl, prezentuje plakat z okazji Euro 2012 przedstawiający „Damę z łasiczką” trzymającą zamiast łasiczki piłkę footballową.

ogólnego sądu o całkowitej odrębności przedmiotu sportu od przedmiotu sztuki? W literaturze przedmiotu możemy spotkać się z argumentacją, która będzie starała się, wbrew narzucającej się różnicy, wskazać możliwe podobieństwa³⁶. Należałoby do nich: wyłączenie obu przedmiotów z codzienności, usytuowanie poza konwencjonalnymi potrzebami człowieka, status wytworów człowieka, możliwość bycia obiektem estetycznym, ukazywanie istotnych aspektów egzystencjalnych, tworzenie sytuacji estetycznej z udziałem widza, bycie świadectwem niezwykłych ludzkich uzdolnień i możliwości, obrazem doskonałości i wyrazem kreatywności człowieka. Ogólny charakter owych cech sprawia, że można je przypisać wielu kategoriom przedmiotów kulturowych, co nie stanowi wystarczającej przesłanki dla ich utożsamiania. Poszukiwanie wspólnych cech przedmiotu sportu i sztuki wydaje się łatwiejsze do zaakceptowania w przypadku przedmiotów niedookreślonych, czyli na poziomie przedmiotów ogólnych. Powyższe przedmioty wydają się w sposób oczywisty nieporównywalne i narzucają raczej relację różnicy niż podobieństwa, pomimo wskazania dla nich pewnych możliwych cech wspólnych.

Czy taka oczywistość będzie równie narzucająca się, gdy zapytamy o cechy wspólne przedmiotów tworzących drugą grupę, takich jak posąg Myrona „Dyskobol” i sportowy akt, jakim jest rzut dyskiem w wykonaniu polskiego dyskobola Piotra Małachowskiego. W tym przypadku dobór przedmiotów będzie narzucał relację podobieństwa. Do pokazanych, w stosunku do pierwszej grupy przedmiotów, podobieństw możemy dołączyć podobieństwo tematu czy też treści, oba przedmioty koncentrują się bowiem na rzucie dyskiem. Pierwszy tworzy jego artystyczny obraz, przedstawia akt wyobrażony, drugi zaś jest rzeczywistym aktem rzutu dyskiem. Możemy również uważać, że oba przedmioty będą źródłem podobnych doznań wizualnych, mogą pełnić tę samą funkcję zobrazowania aktu rzutu dyskiem, być zatem źródłem wiedzy o określonym sposobie poruszania ciałem, i z tej perspektywy stanowić swoje dopełnienie. Dominującym elementem podobieństwa będzie tu niewątpliwie analogia wizualna. Wskazując, w drugim przypadku, na oczywiste cechy wspólne, łączące oba przedmioty, jeden pochodzący ze świata sztuki, drugi ze świata sportu, rozpoczynamy proces zbliżania do siebie przedmiotu sportu i sztuki.

Trzecią grupę niech stanowią takie przedmioty jak: przedstawienie baletowe Maurice Bejarta „Mozart Tango 5” i zawody gimnastyki artystycznej

³⁶ P.G. Kuntz (1977), dz. cyt.; G. Gaskin, D.W. Masterson (1974), *The work of Art in Sport*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 1(1): 36-66; D.W. Masterson (1974), *Sport in modern painting*. W: H.T.A. Whiting, D.W. Masterson [red.], *Readings in the aesthetics of Sport*, London: 69-89.

podczas Igrzysk Olimpijskich w Londynie 2012. Relację podobieństwa będą tu wyznaczały wszystkie powyższe cechy, odnoszące się do dwóch pierwszych grup przedmiotów plus cechy postrzegane jako wspólne takie jak: forma ruchu, powiązanie ruchu z muzyką, pierwszoplanowe walory estetyczne, wyrażające się w dążeniu do wywołania wrażenia piękna ruchu, prezentacja obu performances na scenie przed publicznością oczekującą doznań estetycznych, dominacja doznań zmysłowych. W tej grupie przedmiotów relacja podobieństwa jest wręcz narzucająca, a pewne fragmenty – akty ruchu, mogą wręcz być postrzegane w relacji tożsamościowej. Tradycyjnie pokazywanym przykładem podobieństwa przedmiotowego jest też zestawienie jazdy figurowej na łyżwach z rewią na lodzie, o ile uznamy jej artystyczny status. Można mieć wrażenie, że mamy tu do czynienia z tożsamością kategoriałną przedmiotów o tej samej podstawie ontologicznej, funkcjonalnej i teleologicznej. W tym przypadku argumentacja na rzecz związku sportu ze sztuką, poszukująca racji pozwalających na ich utożsamienie wydaje się uprawniona. Taka postawa jest jednak tylko postawą otwarcia na argumentację, a nie uznaniem relacji tożsamościowej. Dostrzegamy przesłanki dla takiej argumentacji, ale ona sama staje się przedmiotem dyskursu. Punktem wyjścia argumentacji tożsamościowej jest odnoszenie argumentacji do postaci sportowej rywalizacji, narzucającej skojarzenia ze światem sztuki³⁷. Sporty estetyczne, wskazane przez Besta są tu najczęściej wykorzystywanym przedmiotem rozważań.

Pozostaje jeszcze czwarta grupa, będąca punktem odniesienia prowadzonych rozważań w litarturze przedmiotu. Będą ją stanowiły takie przedmioty jak: sport i sztuka. Pozbawione swojego jednostkowego upostaciowienia mają status przedmiotów ogólnych. Argumentacja w relacji podobieństwa/różnicy może być w tym przypadku prowadzona w stosunku do cech określających ich kulturowe usytuowanie i społeczny kontekst oddziaływania. Głównym przedmiotem badania stają się w tak skonstruowanej grupie relacje pojęciowe, określenie zakresu pojęć, wskazanie ich przedmiotu, analiza treści.

Niezależnie od naszych skłonności do postrzegania podobieństwa przedmiotu sportu i sztuki, w wyniku zbliżania ich do siebie, poprzez odpowiedni dobór przedmiotowy, uwzględniający zróżnicowanie stopnia podobieństwa poszczególnych elementów, pozostają one niezmiennie przedmiotami z dwóch odmiennych obszarów rzeczywistości. Dobór przedmiotów nie zmienia ich natury. Zewnętrzne podobieństwo przedmiotu sportu do przedmiotu sztuki, jak ma to niewątpliwie miejsce w przypadku takich przedmiotów jak gimnastyka artystyczna i balet, nie sprawia, że gimnastyka artystyczna, będąca

³⁷ J.M. Boxill (1985), dz. cyt. P.J. Arnold (1990), *Sport, the Aesthetic and Art: Further thoughts*, „British Journal of Educational Studies”, 38(2): 160-179.

dyscypliną sportu zostanie uznana za przedmiot sztuki. Rozważane powyżej trzy grupy przedmiotów sztuki i sportu nie stanowią przykładu rozłącznych grup przedmiotowych, nie przedstawiają zatem reprezentantów poszczególnych kategorii sztuki i sportu. Zostały zestawione dla zaprezentowania możliwych stopni podobieństwa przedmiotu sportu do przedmiotu sztuki, ich zróżnicowanie jest istotne z uwagi na zaproponowane zestawienia par przedmiotów. W aspekcie podobieństwa mogą one wyrażać trzy postaci relacji: brak analogii, częściową analogię i pełną analogię.

Argumentacja za podobieństwem sportu do sztuki jest możliwa, tak jak możliwa jest argumentacja za jego odmiennością. Cechy przedmiotowe świadczące o podobieństwie lub różnicy zmieniać się będą w zależności od doboru obiektu analizy, koncepcji sztuki i dzieła sztuki, od sposobu postrzegania natury wartości estetycznych i poziomu rozważań. Według Kuntza klasyfikacja podobieństw i różnic zawierała się będzie w czterech aspektach: formalnym, transcendentnym, psychologicznym, ontologicznym³⁸. Znaczące podobieństwa przedmiotu sportu do sztuki możliwe są w aspekcie formalnym i ontologicznym, natomiast znaczące różnice wyznaczałyby aspekty transcendentny i psychologiczny. Z uwagi na pojawiające się w argumentacji relacji podobieństwa/różnicy racje odwołujące się do historii i tradycji sportu i sztuki³⁹, należałoby jeszcze dodać aspekt genealogiczny. Odwołując się do greckiego kontekstu relacji sportu i sztuki należałoby aspekt genealogiczny, przeciwnie do poglądów Weissa, odnieść do relacji podobieństwa. Koncept, odwołującego się do aspektu genealogicznego, zbliżania sportu do sztuki odnaleźć można u G.W.F. Hegla. Hegel zauważa, że w kulturze greckiej człowiek kształtuje swoje ciało „w swobodnym pięknie ruchu i pełnej siły zręczności” i przetwarza je w dzieło sztuki, „Grecy nadali najpierw piękny kształt swym ciałom, zanim zaczęli odtwarzać je obiektywnie w marmurze i malowidłach”⁴⁰.

Potrzeba zróżnicowania przedmiotu sportu wykorzystywanego w badaniach nad jego estetycznymi walorami pojawia się u Petera J. Arnolda⁴¹. Zdaniem Arnolda walory estetyczne uwarunkowane są artystycznym statusem przedmiotu. Uznanie walorów estetycznych sportu związane jest zatem z poszukiwaniem takiego przedmiotu w świecie sportu, któremu można by nadać status artystyczny. Z tego względu rozważania Arnolda wpisują się w dyskurs relacji sportu do sztuki i w argumentację relacji podobieństwa/

³⁸ P.G. Kuntz (1977), dz. cyt.: 162.

³⁹ P. Weiss (1969), *Sport: A Philosophical Inquiry*, Carbondale.

⁴⁰ G.W.F. Hegel (1958), *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, Warszawa: 37.

⁴¹ P.J. Arnold (1990), dz. cyt.: 160-179.

różnicy. Z uwagi na trudności związane z przekroczeniem granic przedmiotu sportu Arnold sięga w swoich rozważaniach do przedmiotu o szerszych granicach, bardziej uniwersalnego w kontekście przynależności kategorialnej i związanego w akceptowalny sposób zarówno z przedmiotem sportu jak i przedmiotem sztuki. Przedmiotem swojej kategoryzacji czyni aktywność fizyczną człowieka. Można ją logicznie podzielić na trzy różne kategorie: nieestetyczna, częściowo estetyczna i taka, która może być rozważana jako sztuka⁴². Sport zwyczajowo przyporządkowujemy dwóm pierwszym kategoriom. Nieestetyczność aktywności fizycznej w sporcie związana będzie ze sportami o policzalnym zwycięstwie, w których celem jest wygrana, na którą składają się zdobyte punkty, gole, „rzucone kosze”, strzelone bramki, a estetyczność fizycznego ruchu nie jest celem uwewnętrznionym. Nie oznacza to, że te postaci aktywności nie mogą być rozważane z estetycznego punktu widzenia, mogą zawierać estetyczne momenty, ale nie są one elementem koniecznym rywalizacji, i nie wyznaczają jej celu. Cel owej aktywności może zostać osiągnięty bez obecności elementów estetycznych.

Drugą kategorię fizycznej aktywności – częściowo estetycznej tworzyć będą sporty nazwane przez Besta kategorią sportów estetycznych: gimnastyka artystyczna, pływanie synchroniczne, skoki do wody, łyżwiarstwo figurowe, a także skoki narciarskie, surfing, skoki na trampolinie. Te postaci sportowej rywalizacji cechowała będzie możliwość wskazania elementów rozważanych z estetycznego punktu widzenia i uznanie, że jednym z celów ruchu ciała jest sposób jego poruszania mający wpływ na osiągnięcie zwycięstwa, tak jak w przypadku skoków narciarskich, w których ocena estetyczna skoku jest niezależna od jego wyniku mierzonego długością. Podstawowa dla wyniku sportowego policzalność i wymierność jest tu skojarzona z jakością trudno obiektywizowalną, dającą się wyrazić pojęciem elegancji ruchu, która przybiera różną, odmienną postać w zależności od dyscypliny. W przypadku skoków narciarskich owa elegancja ruchu odnosić się będzie do sylwetki narciarza podczas lotu i aktu lądowania, w odniesieniu do jazdy figurowej na łyżwach będzie jakością składającą się z rytmu, harmonii, tempa, precyzji ruchu, stylu. Owa elegancja może być wyrażana estetyczną kategorią gracji, ujawniającej się w przewyżczeniu fizyczności ciała, poddającego się woli człowieka. Perfekcyjne wykonanie ma wywoływać wrażenie elegancji ruchu. To stanowi podstawę estetycznej kwalifikacji.

Trzecią kategorię fizycznej aktywności stanowić będzie „artystyczne poruszanie ciałem”, czyli fizyczna aktywność jako sztuka. Cechowała ją będzie nierozdzielność pomiędzy naturą ruchu a sposobem jego prezentacji,

⁴² Tamże: 164.

a najlepiej będzie wyrażał ją taniec. Jako istotne cechy sztuki Arnold wskazuje dwie: estetyczna forma jest tak samo ważna jak treść, przesłanie nie może być lepiej wyrażone w żaden inny sposób⁴³. Usiłowania przekroczenia ograniczeń kategorialnych, jakie proponuje Arnold, pozwalają wskazać poziom rozważań, na którym można zbliżyć do siebie oba przedmioty, ale kategoria aktywności fizycznej nie wyczerpuje istotowych aspektów żadnego z nich. Ani sportu ani tym bardziej sztuki nie można sprowadzić po prostu do poziomu aktywności fizycznej bez odniesienia się do formy, celu, funkcji, intencji, struktury. Pokazuje to sam przykład tańca, stanowiącego szczególną postać sztuki, nie uogólnialną dla całego jej przedmiotu.

Ustanowienie sportu jako sztuki nie jest możliwe na gruncie tradycyjnej argumentacji relacji podobieństwa/różnicy. Wydaje się ona być zamknięta w czterech paradygmatach: paradygmacie estetycznym, zakładającym, że wartości estetyczne mogą pochodzić li tylko od przedmiotów świata sztuki (Boxil), paradygmacie analogii wymagającym ustalenia istoty aksjologicznej natury sztuki (Cordner), paradygmacie intencji zakładającym, że intencje stworzenia dzieła sztuki wystarczą do nadania statusu sztuki (Wertz), i paradygmacie instytucjonalnym (Dickie), uzależniającym uznanie za sztukę, w sensie włączenia w obszar sztuki, od opinii osoby lub gremium specjalistów formułujących oceny. Paradygmat instytucjonalny bazuje na kryterium autorytetu. W aspekcie artystyczności sportu postaciami formułującymi sądy o podobieństwie sportu do sztuki będą, urzeczeni sportem przedstawiciele świata sztuki, pisarze, począwszy od Pindara przez Jana Parandowskiego i Kazimierza Wierzyńskiego po Normana Mailera, Johna Updike'a i innych. Asumpt dla owych analogii dał Pierre de Coubertin w swoich wypowiedziach akcentujących piękno sportu, w propozycjach włączenia rywalizacji w przedmiocie sztuki w ramy igrzysk olimpijskich. Takim instytucjonalnym kwalifikacjom sprzyjają doświadczenia odbioru sportów estetycznych. W opisach prasowych i relacjach medialnych z zawodów łyżwiarstwa figurowego oceny rywalizacji zawodników przekształcają się w kwalifikacje artystyczności sportu, jak w przypadku występu Cateriny Witt do muzyki Georgesa Bizeta „Carmen” podczas igrzysk olimpijskich 1988 roku. Podstawą dla owych sądów zdaje się być doświadczenie wrażenia piękna i doskonałości rodzące się podczas występów wybitnych postaci świata sportu. Artystyczna aura sportowej rywalizacji w przedmiocie sportów estetycznych skłania do uznania zmiennych sportu należnych przedmiotowi sztuki, takich jak: uwewnętrzniona forma, świadoma ekspresja, posługiwanie się symbolem, tworzenie iluzji, komponowanie tematycznej lub abstrakcyjnej choreografii, tworzenie

⁴³ Tamże: 167.

obrazu świata, opowiadanie o kształcie ludzkiej egzystencji. Analogia teatralna podsuwa skojarzenia ze spektaklem i sceną teatralną. Wrażenia estetyczne są odbierane jako naturalne doznanie, a siła ich oddziaływania sugeruje, że pochodzą od przedmiotu sztuki. Sporty estetyczne narzucają wręcz analogię artystyczną, co nie neguje faktu doznawania wartości estetycznych w obcowaniu z innymi postaciami sportowej rywalizacji.

W poszukiwaniu argumentacji na rzecz uznania możliwej artystyczności sportu Geoffrey Gaskin i D.W. Masterson odwołują się do kategorii medium, pojmowanej jako tworzywo aktywności człowieka⁴⁴. Sport jest postacią medium i działania. Charakterystyczne dla medium sportu mogą być działania w medium różnych dziedzin sztuki, z zachowaniem naturalnej różnicy z uwagi na odmienności medium. Pozwalałoby to na powstawanie w obrębie medium sportu przedmiotu sztuki. Jest to postrzegane raczej jako możliwość niż konsekwencja działań. Szukanie odniesień do przedmiotu sztuki wydaje się bardziej uzasadnione, kiedy różnicujemy przedmiot świata sztuki. Możliwe jest to, kiedy dokonamy rozróżnienia na sztukę przez „S” i sztukę przez „s”. Otrzymamy wtedy zróżnicowany co do walorów i ich jakości przedmiot sztuki. Uznamy też, że nie wszystkie powstające w obrębie świata sztuki przedmioty są równe co do ich walorów artystycznych. W obrębie jednej kategorii przedmiotu sztuki znajdują się tym samym przedmioty zróżnicowane jakościowo, o różnej wartości artystycznej i kulturowej, różnej sile oddziaływania. Jest to o tyle istotne, że pojęcie sztuki „S” opisuje jakości, które nie zawsze są obecne w przedmiotach sztuki „s”. Należą do nich chociażby pojęciowe wyrazy oceny, takie jak: doskonałość, piękno, perfekcja. W kontekście relacji sportu i sztuki można by zatem powiedzieć, że możliwy do uznania za przedmiot sztuki przedmiot sportu nie musi spełniać warunków przedmiotu sztuki wyrażanych przez pojęcie sztuki „S”, ale może odpowiadać naturze przedmiotu sztuki „s”. Taka perspektywa teoretyczna pozwalałaby na podważanie argumentacji na rzecz relacji różnicy sportu i sztuki.

Medium niezależnie od tego, czy odnosi się do przedmiotu sportu czy sztuki jest „materią”, poprzez którą zostają wyrażone intencje twórcy. Każde medium ma swoje ograniczenia w możliwościach transformacji i kształtowania ostatecznej formy przedmiotu, ale też zakłada możliwą różnorodność, tak jak w przypadku granicznego przykładu sztuki konceptualnej, w której medium nie ma swojej postaci przedmiotu materialnego, czy różnych postaci sportowej rywalizacji prezentujących zróżnicowanie medium świata sportu od klasycznej lekkoatletyki, przez sport zespołowy, sporty estetyczne po graniczne z uwagi na kondycję cielesności postaci sportu, jakie mogą

⁴⁴ G. Gaskin, D.W. Masterson (1974), dz. cyt.: 39.

stanowić curling czy szachy. Poszukiwanie właściwej formy i środków wyrazu jest zależne od natury medium i celu, jakim jest zrealizowanie zamierzeń twórczych. Rozwiązywanie problemów medium może prowadzić do powstania przedmiotu, ale to nie stanowi celu głównego działań artystycznych. Kategoria medium może być wykorzystana dla argumentacji na rzecz statusu geniusza w sporcie i sztuce. Geniusz będzie w tym aspekcie podmiotem podejmującym trud poszukiwania sposobu przekształcania medium dla zrealizowania swoich zamierzeń i znajdującym oryginalne postaci działania w przedmiocie właściwego mu medium. Natura medium skłania twórcę do poszukiwania właściwego środka wyrazu, do którego dochodzi się często drogą powtórzeń. Przykładem poszukiwania idealnego przedmiotu w medium sztuk plastycznych mogą być stale powtarzane przez E. Degas próby wyrażenia prawdy o ruchu ciała w balecie, czego świadectwem są jego przedstawienia postaci tancerek⁴⁵, zachowane szkice i rysunki wielkich malarzy i rzeźbiarzy. Szukanie doskonałości poprzez pokonywanie oporu medium widoczne jest bardzo dobrze w sporcie, w którym do mistrzostwa dochodzi się właśnie poprzez powtarzanie ruchu, aż do osiągnięcia perfekcji jego wykonania. Trening sportowca polegający na powtarzaniu ruchu aż do uzyskania wprawy porównywalny jest ze studiami przygotowawczymi do namalowania obrazu lub wyrzeźbienia kształtu ludzkiego ciała. W obu przypadkach mamy do czynienia z rozwiązywaniem problemów medium, mającym pozwolić na urzeczywistnienie w nim celów i zamiarów, a osiągnięcie w tym doskonałości, będącej efektem koordynacji ciała i umysłu, przynosi walory estetyczne, takie jak piękno. W medium sportu zawodnik poszukując idealnej formy musi pokonać techniczne trudności określonego sposobu poruszania ciałem a rozwiązania musi dostosować do ograniczających jego kreatywność reguł rywalizacji. W kontekście trzeciej kategorii fizycznej aktywności Arnolda i przedmiotu tańca, sport i sztuka będą rozwiązywały problemy ruchu w przedmiocie jednego medium. Czynnikiem różnicy będą krępujące kreatywność sportu reguły. One też będą miały wpływ na kształt i status przedmiotu kształtowanego w obrębie jednego medium. Gimnastyka akrobatyczna może być zarówno przedmiotem sportowej rywalizacji, jak i klasycznego cyrkowego lub medialnego performance. Wyłączenie z reguł sportowej rywalizacji pozwala na skupienie uwagi na nowych formach ruchu i utrzymywaniu uwagi na samym ruchu jako celu, a nie środka do osiągnięcia zwycięstwa. Ruch ciała ujawnia wtedy swoje możliwości przenoszenia znaczeń. Wolność od reguł sportowej rywalizacji pozwala na ukształtowanie sportowego medium w przedmiot artystyczny, co nie oznacza w przedmiot

⁴⁵ Tamże: 52.

sztuki⁴⁶. Przykładem mogą tu być wspomniane występy zespołu „Merkat Ball”. Sztywne reguły sportowej rywalizacji pozbawiają pokazy gimnastyczne aury artystyczności. Możliwa kreatywność w ramach ustalonych reguł nie wydaje się wystarczająca dla zmiany statusu przedmiotu, zwłaszcza, że nacechowane artystycznie dyscypliny sportu, opisywane kategorią sportów estetycznych, podlegają wyjątkowo precyzyjnej regulacji co do form ruchu będących przedmiotem sportowej rywalizacji. Sztywne reguły sportowej rywalizacji w sportach estetycznych powodują ograniczenie inwencji i kreatywności, oczekiwanych od form artystycznych. Według Dimitris Platchiasa kreatywność, improwizacja, wyjątkowość stanowią cechy *purposive sports* przesłanianych formą ruchu sportów estetycznych⁴⁷.

Tworzony w sportowym medium przedmiot o walorach artystycznych musi zostać odebrany jako przedmiot artystyczny. Natura sportowego medium sprawia, że jego możliwa artystyczność nie jest oczywista. Oglądając sportowe zdarzenie nie oczekujemy doświadczenia przedmiotu sztuki. Także zawodnicy i trenerzy nie dążą do maksymalizacji estetycznych walorów sportowego zdarzenia. Jak zatem możliwe jest, aby poszczególne sportowe zdarzenie było dziełem sztuki, jeżeli nikt z jego uczestników nie jest zainteresowany nadaniem całemu zdarzeniu wartości estetycznej?⁴⁸ B.C. Postow poszukuje takiego przedmiotu w kategorii sportów określanej jako „*nonopositional*”, czyli sportów, w których pojedyncze sportowe zdarzenia nie tworzą stron rywalizujących przeciwko sobie. Odnajduje je, dość klasycznie, w sportach estetycznych, zakładając, że jest to przykład sportowej rywalizacji, w której uczestnicy dają priorytet „uwydatnieniu estetycznych walorów całości”⁴⁹. Kategoria „*nonopositional*” przenosić nas będzie w obszar „sportu rekreacyjnego”, czy też postulowanych przez niektórych sportów bez nagród i zwycięzców. Dla większości odbiorców sport nie jest przestrzenią

⁴⁶ Reguły sportowej rywalizacji utrzymują świat sportu w czytelnych granicach przedmiotowych. Wprowadzanie zmian staje się przyczyną swoistej ewolucji sportu, co widać na przykładzie najbardziej medialnych dyscyplin sportu, w których modeluje się, do pewnego stopnia, reguły sportowej gry, by stawała się bardziej atrakcyjnym produktem TV. W kontekście kultury europejskiej widać to najlepiej na przykładzie piłki nożnej, która wydaje się stopniowo przekształcać z przedmiotu świata sportu w widowisko medialne o sportowej genealogii, istniejące w dwóch planach społecznych – przedmiotu tożsamościowego dla kibiców typu fan i supporter, i atrakcji wizualnej dla kibiców typu flaneur i widz.

⁴⁷ D. Platchias (2003), dz. cyt.: 11.

⁴⁸ B.C. Postow (1984), *Sport, Art and Gender*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 11(1): 52.

⁴⁹ Tamże: 198.

przejawiania się sztuki, dla niektórych można od sportu oczekiwać doznań, jakie dostarcza obcowanie ze sztuką, dla nielicznych, jak w przypadku Gaskina i Mastersona w medium sportu czasem pojawia się przedmiot sztuki. Aby go wskazać należy przenieść punkt ciężkości z finalnego aspektu obu przedmiotów na działanie, które łączy je ponad odmiennymi uwarunkowaniami medium, i odzwierciedla ludzkie pragnienia, potrzeby i dążenia do uzyskania większej perfekcji, jest wyrazem autoekspresji, spełnienia i zrozumienia natury człowieka i miejsca, jakie zajmuje w świecie⁵⁰.

Koncentrowanie uwagi na ciele i jego percepcji jest wyrazem wspomnianych konceptualnych i fenomenologicznych zmian umożliwiających zbliżenie świata sportu do świata sztuki w praktyce funkcjonowania przedmiotu kulturowego. Takie podejście można pokazać w konceptualizacji nowożytnego sportu Pierre de Coubertina. W jego „Odzie do sportu” ciało zostaje wskazane, jako istotna zmienna kulturowego statusu sportu:

„O Sporcie, ty jesteś piękno! Tyś architektem tej budowli ludzkiego Ciała, które oddane niskim żądom warte jest pogardy,

A rzeźbione szlachetnym wysiłkiem, staje się czarą wzniosłości”⁵¹.

Autorzy uznający możliwość zbliżenia sportu do sztuki⁵² proponują zmianę optyki sportu, akcentując dwie kategorie podmiotów, zawodników i widzów, i przenosząc punkt ciężkości doświadczenia sportu z wyniku rywalizacji na sam akt rywalizacji. Samo działanie pozwalające na ukazanie kompetencji posługiwania się ciałem, przynosi radość z doskonałego przedstawienia, cenniejszą od zwycięstwa „...many athletes today emphasize the value of performance more than that of winning”⁵³.

Patrzanie na sport poprzez ruch ciała, z pominięciem aspektu zwycięstwa, nie jest tylko postulowanym konceptem teoretycznym. Jest to w istocie sposób patrzenia na sport poprzez sztukę. Spośród sztuk XX wieku tylko rozwinięte sztuki narracyjne mogą ukształtować przeżycie estetyczne wokół aktu zwycięstwa w sportowym zdarzeniu⁵⁴. Należy do nich przede wszystkim sztuka filmowa, budująca narrację zdarzeń w czasie umożliwiającym ukazanie struktury aktu zwycięstwa jako procesu sportowej rywalizacji. Procesulany obraz zwycięstwa osiągalny w dziele filmowym umożliwia przekaz

⁵⁰ G. Gaskin, D.W. Masterson (1974), dz. cyt.: 52.

⁵¹ P. de Coubertin (1970), *Oda do sportu*, „Dysk Olimpijski”, 7.

⁵² W. Welsch (2005), dz. cyt.; J.M. Boxil (1985), dz. cyt.

⁵³ W. Welsch (2005), dz. cyt.: 143.

⁵⁴ Wyjątek stanowić może rzeźba grecka okresu klasycznego, która koncentrowała swoją aktywność twórczą na tworzeniu portretów zwycięzców igrzysk olimpijskich. Galeria rzeźb w Olimpii była dedykowana zwycięstwom. W tym ujęciu wyjątkiem był Myron, czyniący przedmiotem swojej sztuki sportowe ciało w ruchu.

emocji związanych ze sportową rywalizacją i aktu zwycięstwa jako przeżycia emocjonalnego. Z tej perspektywy za sprawą mechanizmu projekcji-identyfikacji⁵⁵, dzieło filmowe może oddać dramaturgię sportowego zdarzenia i stanowić postać uczestnictwa w sporcie. Sztuka sięgająca po sportowy temat koncentruje się na jego podmiocie, jakim jest człowiek, a dla ukazania sportowej rywalizacji posługuje się obrazem ciała w ruchu. Sport jawi się, jako atrakcyjna wizualnie manifestacja obecności człowieka, ukazująca szczególne właściwości ludzkiego ciała i tworząca niespotykane w codzienności struktury rzeczywistości, których składnikami są ciało, ruch, kolor, dźwięk, dynamika i ekspresja⁵⁶. Tak postrzega sport świat sztuki, a ustrukturowana rzeczywistość sportowego aktu może być postrzegana jako postać niezwykłego języka, którym można opowiadać o człowieku czasów nowożytnych.

W debacie na temat relacji sportu do sztuki i możliwości nadania sportowemu przedmiotowi statusu przedmiotu sztuki istotnym argumentem winien być stosunek sztuki do sportu. O możliwej artystyczności sportu powinna wypowiedzieć się sama sztuka, wskazując dla sportu miejsce w kulturowej przestrzeni, którą zajmuje. Analiza przedmiotów świata sztuki pozwala na wskazanie tych aspektów sportu, które stają się przedmiotem zainteresowania sztuki i mogą być wykorzystywane jako tworzywo sztuki⁵⁷. Przedmiotem analizy powinny być okresy, w których można mówić o realnych związkach świata sportu i sztuki. Takim czasem jest okres klasyczny starożytnej Grecji i czas narodzin sportu nowożytnego końca wieku XIX i początku wieku XX. W obu przypadkach sport i sztuka były zauważalnymi elementami przestrzeni kulturowej o istotnym społecznym oddziaływaniu⁵⁸. Pierwszym z łączących oba przedmioty elementów jest obecność w przestrzeni codzienności. Sztuka opuszcza pracownie, poszukuje tematów na zewnątrz

⁵⁵ E. Morin (1975), *Kino i wyobrażenia*, Warszawa.

⁵⁶ Słynny meksykański malarz Diego Rivera, tworzący w nowej przestrzeni społecznej wielkiego miasta, inspirujący się w swojej twórczości kształtami nowej kultury wieku XX, dostrzegał w sportowym zdarzeniu potencjał artystyczny, traktując je jako nowego rodzaju sztukę, sztukę mas tworzoną przez żywego człowieka. Oczom artysty widownia na sportowym stadionie ukazuje się jako nietrwały, żywy mural, mozaika kształtów i kolorów. G. Gaskin, D.W. Masterson (1974), dz. cyt.: 57.

⁵⁷ D.W. Masterson (1974), dz. cyt.: 69.

⁵⁸ Poszukiwanie relacji sportu i sztuki w przestrzeni artystycznej może mieć również postać daleko idących hipotaz, jak w przypadku analiz obrazu Durerera „Adam i Ewa”, w których obraz grzechu pierworodnego jest interpretowany jako wyraz dążenia człowieka do doskonałości, a zakazany owoc substancją mającą upodobnić człowieka do Boga, porównywalną ze współczesnym dopingiem sportowym. E. Jokl (1974), dz. cyt.

w realnym świecie, rejestrując w sobie właściwy sposób przejawy aktywności człowieka. Sport obecny jest w formach rywalizacji i rekreacji zarówno w sielankowym krajobrazie podmiejskim, jak i na ulicach dynamicznie rozwijających się metropolii. Jest postrzegany jako element krajobrazu, jako forma prezentacji ludzkiego ciała, będącego zawsze przedmiotem zainteresowania sztuki, jako dynamiczna struktura odzwierciedlająca naturę nowej rzeczywistości kulturowej. Drugim elementem jest koncentrowanie uwagi na ludzkim ciele i ukazywanie go w niecodziennych sytuacjach, funkcjach i kształtach. Trzecim poszukiwanie wyrazu dla dynamizmu działania człowieka charakteryzującego naturę nowej cywilizacji technicznej końca XIX i połowy XX wieku. Zauważanie sportu, przeradzające się w zainteresowanie sportem koresponduje z postawą sprzeciwu wobec dogmatyzmowi w sztuce akcentowanym nurtem akademickim. Temat sportowy jest zatem wyrazem protestu wobec kanonu sztuki malarskiej i świadectwem zwracania się w stronę realnej rzeczywistości, przejawem fascynacji codziennością, postacią egalitaryzmu społecznego i rewolucji obyczajowej.

Sztuka malarska postawiona wobec wynalazku fotografii porzuca swoje tradycyjne funkcje mimetyczne, odwzorowania warstwy wyglądu zewnętrznych rzeczywistości i stara się na nowo ją strukturuować, wykorzystując realność świata przedmiotowego dla ukazania nowych konceptualizacji artystycznych. Obecny w malarstwie od czasu impresjonizmu temat sportowy nie jest jednak tematem właściwym dzieła sztuki, ale przedmiotem akcydentalnym. Edouard Manet malując wielokrotnie sceny z wyścigów konnych w Longchamps, tworzy z nich malarski motyw, do którego nawiązywał będzie Edgar Degas, a także Pablo Picasso, ale nadaje mu wyraźny społeczny akcent. Sport będzie zatem elementem i obrazem stylu życia, ale także nową atrakcją społeczną, jak będzie to pokazywał H. Rousseau. Akcentowanie w tytule obrazu motywu sportowego może być aktem adresowania obrazu do zdarzenia realnego. Łodzie w obrazie Claude Moneta „Regaty w Argenteuil” pełnią taką samą funkcję jak w obrazach „Pink rowing boat” czy „The boat at Giverny”. Sugerowany w tytule obrazu sportowy kontekst pozostaje sportowym motywem tylko na poziomie tytułu. W przestrzeni malarskiej tytułowe łodzie są traktowane jako barwna plama służąca organizacji kompozycji, będąca pretekstem dla pokazania odbicia światła w wodzie, i studium koloru. Przedmiot sportu jest barwną plamą, strukturującą w nowy sposób zastany świat natury. Wybór tematu ma charakter incydentalny, jak w obrazach Alfreda Sisley’a „Regatta at Molesey” i „Regatta at Hampton Court”. Sportowe sceny w obrazach E. Degas są wyrazem obserwacji i studiów

nad ruchem jak na fotografiach Eadwearda Muybridge'a⁵⁹. W obrazach Raula Dufy'ego licznie pojawiające się sceny regat żeglarskich, jak „Regattas in the port Trouville-Deauville” czy sceny z wyścigów konnych „Racing at Ascott”, są studiami barw, obrazem natłoku kolorów, ruchu i przejawem radości życia jak w obrazach Henri Matisse'a⁶⁰.

W malarstwie kubistycznym okazjonalnie podejmowany temat sportowy jest przykładem aplikacji kubistycznych zasad kompozycji przedmiotu do form odnajdywanych we współczesnej codzienności (Georges Braques „Tennis players”). Natura takiej prezentacji jest najwyraźniej widoczna na przykładzie słynnego kubistycznego studium ruchu Marcela Duchampa „Akt schodzący po schodach nr 2”. Sportowe ciało w ruchu będzie też przedmiotem rozważań nad abstrakcją wyprowadzaną z kształtu realnego w malarstwie postkubistycznym. Ciało będzie postrzegane i wyrażane poprzez zarys kształtu, układ linii, barwną plamę. W latach 60. XX wieku sport ugruntuje swoją pozycję w przestrzeni kultury masowej i stanie się tak jak w sztuce Roberta Rauschenberga elementem kultury pop artu, znakiem służącym opowiadaniu o współczesności. Co jest zatem przedmiotem artystyczności sportu z punktu widzenia świata sztuki? Dla sztuk wizualnych jest to przede wszystkim warstwa wyglądu zewnętrznego sportu, w której dominuje ciało w zróżnicowanych formach ruchu, sztuki narracyjne uzupełniają ten obraz elementami dramaturgii sportowego zdarzenia, na którą składają się sportowa rywalizacja, struktura widowiska, w jakiej ujmuję się sportowe zdarzenie. Z punktu widzenia sztuki elementy te nie stanowią przedmiotu sztuki, są raczej materią, medium, z jakiego można stworzyć przedmiot sztuki, odległy od natury sportowego zdarzenia, o czym świadczą mogą powyższe przykłady.

Nowy paradygmat bliski konceptualizacjom artystyczności postmodernizmu sugeruje następującą konstrukcję – jest sztuką, jeżeli oddziałuje jako sztuka, przy założeniu, że jest wytworem człowieka traktowanym jako warunek konieczny uznania statusu sztuki. Aplikacja tego paradygmatu

⁵⁹ J. Mosh (2003), dz. cyt.

⁶⁰ Przykładem szczególnym może być M. Vlaminck, który mimo swojej sportowej kariery, fascynacji sportem, do której się przyznawał, nie sięgał po temat sportowy w swoim malarstwie, mimo licznych kompozycji krajobrazowych typowych dla francuskiego malarstwa tego okresu, obejmujących widoki morza, portu, terenów nadrzecznych. Można to tłumaczyć statyczną formą jego malarskich przedstawień i dominantą poszukiwań formalnych. Podobnie jak G. Braque, mający za sobą karierę bokserską w czasie jej trwania nie sięgał w swoim malarstwie po temat sportowy, a jego obrazy z późniejszego okresu, takie jak „Tennis player” są studiami ruchu i formy ciała, dalekimi od narracji sportowej rywalizacji.

do przedmiotu sportu wydaje się możliwa przy odrzuceniu jednego z warunków proponowanych przez Tatarkiewicza jakim jest intencja. Trudno w sportowej rywalizacji ukazać taką zmienną, jak pragnienie uczynienia z niej przedmiotu sztuki. Można by próbować takiej argumentacji w przypadku niektórych postaci sportów estetycznych, zwłaszcza jazdy figurowej na lodzie, choć możliwa, w opinii niektórych badaczy, artystyczność jazdy figurowej na lodzie⁶¹ miałyby raczej charakter akcydentalny. Intencja artystyczności w przedmiocie sportu wydaje się mocno problematyczna. Można natomiast wskazać na intencję osiągnięcia doskonałości, perfekcji posługiwania się ciałem, która może być z kolei interpretowana w kategoriach artystyczności.

Najmniej problematyczne w kontekście poszukiwania artystycznego statusu sportu wydają się dwa elementy: działanie i możliwość doznawania wartości estetycznych, poprzez udział w sportowym zdarzeniu, ale mogą one być uznane za niewystarczające dla uznania artystyczności sportu. Działanie postrzegane jako postać praktyki człowieka, odnosić się może do aktywności ciała, do form poruszania ciałem. Z tej perspektywy, jak uważa Alain, można odnosić się do genezy sztuki, do sztuki pierwotnej, która jest formą sztuki ciała⁶². Fizyczne ćwiczenia są postrzegane jako praktyka wytwarzająca swój własny wynik. Taka praktyka jak gimnastyka czy taniec pozwala kształtować człowiekowi swoją ludzką postać i ukazywać innym ludzkie oblicze. Jest to podstawowa postać etosu sztuki – sposób bycia pozwalający zaprezentować człowiekowi swoje człowieczeństwo⁶³. Początkiem sztuki wg Mikela Dufrenne'a jest „bycie rzemieślnikiem samego siebie”⁶⁴. Jest to ekspresja istotowa dla obrazu sportowego doświadczenia człowieka. W świecie sportu człowiek kształtuje siebie, tworzy siebie, człowieka urzeczywistniającego swoje bycie poprzez sportową praktykę, która dla swojego zaistnienia potrzebuje ujawnienia przed światem. Tym samym ukazując swoją praktykę prezentuje samego siebie. Artystyczność fizycznej praktyki ciała dostrzega Dufrenne w akcie wystawiania się na pokaz. Akrobata, atleta wystawiając się na pokaz tworzą dzieło, które może zostać utrwalone w fotografii. Aktem artystyczności jest zatem odwołanie się do publiczności.

Współczesne transformacje pojęcia sztuki i przedmiotu sztuki zacierają wyrazistość granic przedmiotu sztuki, dopuszczając tym samym do obszaru

⁶¹ J.M. Boxil (1985), dz. cyt.

⁶² Alain (E.A. Chartier) (1926), *System of the Fine Arts*, Londyn.

⁶³ M. Dufrenne (1985), *O ethosie sztuki*. W: M. Gołaszewska [red.], *Ethos sztuki*, Warszawa-Kraków: 47-61.

⁶⁴ Tamże: 49.

sztuki postaci aktywności człowieka, nieprowadzące do powstania przedmiotu artystycznego, rozpatrywanego jako właściwa postać sztuki. Struktura pojęciowa świata sztuki zostaje otwarta i niejako automatycznie obejmuje szeroki aspekt praktycznej aktywności człowieka. Przedmiot sportu może zostać włączony do świata sztuki nie na skutek reinterpretacji jego natury, ale w wyniku poszerzania pojęcia przedmiotu sztuki. Innymi słowy droga przedmiotu sportu do świata sztuki prowadzi nie przez wydobycie z jego struktury elementów istotowych dla statusu dzieła sztuki, ale poprzez takie zakreślenie granic świata sztuki, które obejmuje przedmiot sportowego zdarzenia widziany poprzez kategorię widowiska kulturowego. Rozstrzygnięcia pojęciowe w takiej perspektywie zmierzają zatem raczej do wykluczania sportu ze świata sztuki niż do jego włączania. Problem relacji sportu i sztuki stawiają nauki o kulturze fizycznej. Interpretacji tej przestrzeni kulturowej powinna dokonać filozofia sportu, odwołując się do ujęcia pojęciowego i kategoryzacji estetyki, czyniącej swoim przedmiotem rozważań wartości estetyczne odnajdowane tak w tradycyjnym przedmiocie sztuki, jak również w konstrukcji sytuacji estetycznej dopuszczającej akt przeżycia estetycznego w odpowiedzi na przedmiot nieartystyczny. Sztuka zaczyna stapiać się z kulturą masową i jej wytworami. Przeciętny odbiorca ulega wpływom kultury masowej, sięgającej coraz częściej po produkty z obszaru *reality*, zastępujące złożoną formę dzieła sztuki, upraszczające przekaz i strukturę wartości, generujące raczej możliwe wartości estetyczne niż artystyczne. Przedmiot sportu jest bliższy koncepcji *reality* niż dzieła sztuki. Można by zatem przyjąć, że sport nie musi być sztuką, by stanowić przedmiot doświadczenia estetycznego i być źródłem wartości estetycznych i przedmiot badań należy przesunąć z rozważania relacji sportu i sztuki w stronę estetycznego przeżycia sportowego zdarzenia pozwalającego na konstytuowanie takich wartości, jak piękno i dramatyczność. Możliwość doświadczenia piękna i dramatyczności poprzez sport jest zmienną pozwalającą na wyjaśnianie roli, jaką współczesny sport pełni w obszarze kultury masowej i skali jego społecznego oddziaływania. Poszukiwanie piękna poza światem sztuki wydaje się być naturalną tendencją współczesności i ponowoczesności.

DOŚWIADCZENIE CZY REAKCJA ESTETYCZNA?¹

Doświadczenie czy reakcja estetyczna? To pytanie sięga teorii związanej z możliwościami poznawczymi podmiotu, czyli koncepcji podmiotu poznania, tym samym dotyka zagadnienia związanego z celowością aktu artystycznego. Istnieje bowiem różnica między ujęciem aktywności artystycznej, której celem jest wywołanie doświadczenia estetycznego a wywołaniem reakcji estetycznej.

Zawiłość tych rozważań pragnę rozpocząć od rozróżnienia dwóch koncepcji doświadczenia, które opisuje Franciszek Chmielowski w artykule „Sztuka i doświadczenie”². Pierwsze z nich Chmielowski opisuje jako „doświadczenie otwarcia”, w którym dominuje postawa kontemplacyjna i receptywna, jako odpowiedź na oddziałującą ukrytą wartość, obecną w artystycznym konstrukcie. Drugi rodzaj doświadczenia jako reakcja, wynik (ukształtowanego w duchu nowożytnej nauki i techniki) zaplanowanego i zorganizowanego „eksperymentu artystycznego”, którego celem jest opanowanie i przekształcenie przedmiotowo pojętej rzeczywistości³.

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² F. Chmielowski (2005-2006), *Sztuka i doświadczenie*, „Estetyka i Krytyka”, 2005: 9(2) i 2006:10(1).

³ Tamże: 68-70.

Te dwa rodzaje doświadczenia estetycznego zakładają odmienne wizje podmiotu poznania, jego możliwości epistemicznych, a tym samym sposobów oddziaływania na jego percepcję⁴.

Przyjrzyjmy się zatem pierwszej koncepcji doświadczenia, którego genezy możemy upatrywać w starożytnej Grecji. Poznanie w starożytnej Grecji stanowiło wyjątkową wartość, dlatego też temu, kto poznaje stawiano szczególne wymagania. Chmielowski podkreśla, że w starożytnym opisie doświadczenia jako źródła rzetelnej wiedzy wyraźnie widać zbieżność i praktyczną tożsamość między poznaniem i doznaniem, tym, co posiada charakter poznawczy, i tym, co ma walor estetyczny, czyli zmysłowy, oparty na wrażliwości zmysłowej⁵. Doświadczenie, tożsamy z poznaniem charakteryzowało się otwarciem, bezinteresownością i receptywnością, zawieszony zostaje osąd oparty na utrwalonych wcześniej schematach i wiedzy. W perspektywie analizy natury doświadczenia podmiotu, a tym samym możliwości poznawczych (epistemicznych) podmiotu, nie istnieje zasadnicza różnica między doświadczeniem faktów artystycznych, czy zjawisk świata natury.

W literaturze przedmiotu możemy się spotkać z ujmowaniem filozofii greckiej jako ściśle racjonalnej. Jednak są to uogólnienia jednostronne, które możemy spotkać na przykład w pracach Giovanniego Reale, który pisze, że Grecy uznawali rozum za główny i jedyny podmiotowy czynnik poznania. Natomiast inne składniki ludzkiej egzystencji, takie jak: emocje, odczucia, porywy intuicji, odczucia estetyczne nie są w poznaniu obecne, bowiem powodowały jego niewiarygodność, nieautentyczność⁶. Właśnie takie

⁴ Jerzy Kosiewicz rozróżnia doznania epistemiczne i epistemologiczne. Te pierwsze są powiązane z doświadczeniem bytów o charakterze przyrodniczym, organicznym i nieorganicznym oraz ze sferą zjawisk o wydźwięku kulturowym, społecznym czy psychicznym. Doznania te umożliwiają wypowiedzi na temat tego, co poznajemy, a więc o cechach i właściwościach, sposobach przejawiania się danego bytu dla podmiotu poznającego. W związku z tym formułuje się refleksję skupioną bardziej na sferze ontycznej, przejawach bytu niż na zagadnieniach istotnościowych czy fundamentalnych. Do przeżyć epistemologicznych Kosiewicz zalicza te, które służą w sposób bezpośredni poszerzeniu lub pogłębieniu możliwości poznawczych człowieka uczestniczącego w kulturze fizycznej. Refleksja epistemologiczna obejmuje na przykład refleksję na temat właściwości, możliwości własnego organizmu i innych ludzi, ideałów wychowania i metod ich realizacji. Refleksja epistemologiczna obejmuje opis doświadczenia uczestnictwa w grach i zabawach ruchowych, obecności w specyficznym otoczeniu naturalnym, przestrzeni. Zob. J. Kosiewicz (2004), *Filozoficzne aspekty kultury fizycznej i sportu*, Warszawa: 47.

⁵ F. Chmielowski (2005-2006), dz. cyt.: 69.

⁶ G. Reale (1993), *Historia filozofii starożytnej*, t. 1: *Od początków do Sokratesa*, Lublin: 327.

jednostronne interpretacje przyczyniły się do kreowania modelu podmiotu poznania jako głównie racjonalnego, bez innych jego zdolności poznawczych, o których także pisali starożytni filozofowie. Thomas Szlezak w pracy *O nowej interpretacji platońskich dialogów* pisze, że w filozofii Platona i Arystotelesa jest obecny wspólny wątek, w którym obaj filozofowie mimo różnic w poglądach, podkreślają zdolności człowieka do poznawania „boskiego”, najwyższego, które nie jest już „ludzkie”, ale przynależy do natury człowieka⁷. Jerzy Kosiewicz natomiast poddaje wnikliwej analizie formy duchowości i jej funkcje poznawcze w filozofii greckiej wskazując, że zarówno u Platona, jak i Sokratesa jest obecny intuicyjny kontakt „z boskimi i idealnymi hipostazami: abstrakcyjnymi, intuicyjnie postrzeganymi bytami zewnętrznymi”⁸. Dlatego też krytycznie odnoszę się także do jednoznacznych stwierdzeń Małgorzaty Czarnockiej, jakoby Grecy zakładali, że poznanie jest racjonalne i w podmiocie poznania nie uwzględniali zmysłów⁹. Podmiot poznania jest konstruktem, który schematyzuje właściwości człowieka dotyczące poznawania. Zabieg ten z jednej strony ma wyeksponować aspekty i zdolności człowieka, które są ważne poznawczo i wskazać na te, które w tym procesie są ignorowane. W pismach starożytnych Greków jest miejsce na aspekty poznawcze religijnego, mistycznego oraz estetycznego doświadczenia człowieka¹⁰.

Chmielowski naturę owego doświadczenia opisuje jako połączenie aspektu doświadczania z byciem doświadczanym, wyjściem naprzeciw zdarzeniom bez przygotowania, reguł lub subiektywnych oczekiwań, wyobrażeń, pojęciowych schematów. Zakładany w tych słowach podmiot poznania, poszukuje raczej kategorii, dopasowuje je do doświadczanych stanów jako czegoś zewnętrznego, co przekracza jego horyzont subiektywności¹¹. W percepcji podmiotu poznania jest zatem on sam i świat zewnętrzny, ta równoległość procesu doświadczania przynosi efekty poznawcze w dwóch obszarach. Jednym z nich jest poznawanie świata zewnętrznego, drugim poznawanie samego siebie.

Ta koncepcja doświadczenia była kontynuowana przez fenomenologów, personalistów i egzystencjalistów. Jan Patočka, czeski filozof, kontynuator Husserla, pisze o spojrzeniu na siebie bez okularów trzeciej osoby, bezosobowej

⁷ T.A. Szlezak (2005), *O nowej interpretacji platońskich dialogów*, Kęty: 217.

⁸ J. Kosiewicz (2017), *Od mitu pełnego dziwów do włosów na czarnych dziurach-filozoficznie*, Warszawa: 130.

⁹ Tamże: 258-260.

¹⁰ O znaczeniu religii, mitów i mistyki pisze Jerzy Kosiewicz, co prawda w kontekście powstawania wiedzy filozoficznej, jednak poruszane wątki antropologiczne, można wykorzystać w refleksji nad podmiotem poznania w pracach starożytnych Greków. J. Kosiewicz (2017), dz. cyt.

¹¹ F. Chmielowski (2005-2006), dz. cyt.: 69.

refleksji naukowej, które odnoszą do siebie, sensu dla mnie, znaczenia w moim życiu. W procesie nadawania doświadczeniu podmiotowego wymiaru nie tylko ono nabywa nowego znaczenia, ale także – co jest ważniejszym procesem – odsłania się i rozwija się „ja”. O takim doświadczeniu pisali Grecy, które nie jest podporządkowane procesowi odsłaniania „obiektywnego” rozumienia nadanego przez „ty”, przez osoby trzecie, odtwórczym, biernym dla podmiotu. „Podsumowując, z jednej strony jesteśmy strumieniem tej odśrodkowej energii, z drugiej strony jesteśmy jednocześnie tym, co w tym strumieniu dowiaduje się i odkrywa siebie jako oś tego strumienia”¹², tożsamość rzeczy, nadana im przez innych, nas wciąga i powoduje, że ignorujemy siebie. Owa ignorancja nie polega na niepamięci, należy podkreślić, że przejawia się ona raczej w braku nadawania znaczenia, pomijaniu siebie, swych doświadczeń podczas analizy i nazywania tego, co postrzegamy. Jesteśmy siebie świadomi jako coś, co jest tutaj, ale nie jest fenomenem jak inne rzeczy w świecie. Dla Patočki, to ciało jest nieświadomym fundamentem percepcji, jest materialnym odzwierciedleniem tego, który obserwuje, czyli „ja”. „Ja” natomiast działa, lecz nigdy nie pojawia się przed nami jak każdy inny przedmiot¹³. Tylko koncepcja podmiotu jako aktywnego, wrażliwego wobec własnych doznań niejako uniesie koncepcję doświadczenia estetycznego, jako doznania receptywnego, kontemplującego, odkrywającego wartości, często ukryte nawet dla samego artysty.

Drugi rodzaj doświadczenia, który Chmielowski nazywa „eksperymentem artystycznym”, ma na celu przedmiotowe oddziaływanie na odbiorcę, aby wywołać z góry ustalony efekt. Model jak i nazwę „eksperymentu artystycznego” Chmielowski świadomie czerpie z głównych założeń, nauki i wykreowanego przez nią podmiotu poznania i – co należy podkreślić – odnosi się doń krytycznie.

Współczesny podmiot poznania w nauce jest podporządkowany trzem dyrektywom dotyczącym możliwości poznawczych człowieka, a są nimi empiryzm, racjonalizm i operacjonizm. Maurice Merleau-Ponty krytycznie twierdzi, że nauka dążąc do obiektywizacji przedstawia sobie człowieka jako system fizyczny reagujący na bodźce, które z kolei są definiowane przez ich własności fizyczno-chemiczne. Na tej podstawie usiłuje odtworzyć percepcję człowieka i jej prawa, które staną się modelem poznania naukowego, stworzą „obiektywną naukę o subiektywności”¹⁴. Dla Merleau-Ponty’ego świat zewnętrzny i świat postrzeżeń podmiotu to światy mogące siebie aktywizować, lecz siebie nie determinują i rządzą się innymi prawami. Percepcja człowieka

¹² J. Patočka (1998), *Body, Community, Language*, Chicago: 36-37.

¹³ Tamże: 40-41.

¹⁴ M. Merleau-Ponty (2001), *Fenomenologia percepcji*, Warszawa: 29.

jest ruchoma, niejednoznaczna, uzależniona od kontekstu, aktywizująca poznanie siebie i świata równolegle. Nauka natomiast stworzyła teorię wrażeń, teorię zmysłów jako pośredników, dzięki którym wrażenia przenikają do biernego podmiotu poznającego. Nauka buduje świat idealny pozbawiony sprzeczności, dwuznaczności, kontekstu i jest raczej ideałem poznania niż jego prawdziwym, rzeczywistym przedstawieniem¹⁵.

Oprócz empiryzmu, nauka bazuje na racjonalizmie, który ujmuje rozum jako władzę suwerenną, oddzieloną od subiektywnych sfer ludzkiej egzystencji. Poznanie człowieka oparte jest jedynie na czystym myśleniu, czystym dowodzeniu i czystym wnioskowaniu. Taka koncepcja człowieka jest możliwa jedynie przez akceptację założenia odrębności i niezależności sfery rozumowej od innych, np. uczuciowej, doznaniowej. Zdaniem Małgorzaty Czarnockiej człowiek nie jest jednowymiarowy, czyli racjonalny, ani w sytuacjach poznawczych, ani w żadnych innych. Redukcja człowieka do warstwy racjonalnej „w procesach rozumowego dyscyplinowania ludzkiej osobowości” jest niemożliwa, bowiem jeśli w świetle świadomości pozostaje jedynie to, co racjonalne, cały świat odczuć przejmuje podświadomość. Rozum nie jest w stanie wyeliminować odczuć z procesów poznawczych, rozum nie jest suwerenny. Odczucia są w podmiocie poznającym i albo będą uwzględniane w świetle świadomości, albo będą na niego wpływać poprzez mechanizmy charakterystyczne dla podświadomości¹⁶.

Kolejny nurt, który wpłynął na ukształtowanie naukowego modelu poznania i podmiotu poznającego, to operacjonizm. W perspektywie operacjonizmu jesteśmy w stanie zrozumieć tylko te pojęcia, które możemy sprowadzić do czynności. Odrzucamy jako narzędzia naszego myślenia, pojęcia, dla których nie potrafimy dać wyjaśnienia w kategoriach czynności. Operacjonizm powoduje, że przestajemy używać pojęć, których sensu nie można przekazać w terminach czynności lub zachowania – myślenie staje się jednowymiarowe. Herbert Marcuse w 1964 roku opisywał człowieka, który potrafi siebie postrzegać jedynie poprzez kategorie operacjonizmu i behawioryzmu, okradzionego z własnej podmiotowości i indywidualności. Proces ten stał się źródłem introjekcji polegającej na przekształcaniu przez jaźń (ego) tego, co „zewnątrzne” w „wewnętrzne”. Introjekcja stała się automatyczna, oparta na identyfikacji jednostki ze swoim społeczeństwem. Zagubiony został ów wymiar wewnętrzny, który istniał niejako w opozycji do wymiaru zewnętrznego, społecznego. Wymiar niezależny od opinii publicznej, sfera „wewnętrznej wolności”, jak

¹⁵ Tamże: 29-45.

¹⁶ M. Czarnocka (2003), *Podmiot poznania a nauka*, Wrocław: 176. Wątek ten rozwinę w kolejnych częściach pracy, gdy przystąpię do opisu poznawczej i integrującej roli ciała.

pisze Marcuse, prywatna przestrzeń, w której człowiek może stać się sobą i sobą pozostać¹⁷. Podmiot zaczął budować swoje poczucie tożsamości na podstawie egzystencji społecznej. A ta z kolei ufundowana jest na partycypacji w masowych dobrach i usługach, produkcji. Jak pisze Marcuse, wyroby indoktrynują, manipulują, wywierają fałszywą świadomość¹⁸. Tożsamość zatraciła swój wymiar wewnętrzny i jak pisze Zbyszko Melosik, stała się stylem, modą¹⁹: „Jednostki odnajdują się w rzeczach” – w rzeczach, które zostają wyprodukowane, wykreowane w społeczeństwie i następnie narzucone jednostce jako jej własne potrzeby. Choć Marcuse w swoim dziele *Człowiek jednowymiarowy* opisuje mechanizmy społeczeństwa konsumpcyjnego i dopatruje się ich uzdrowienia w wolnym, socjalistycznym społeczeństwie przyszłości, to opis społecznego procesu kształtowania się tożsamości jednostki, jest koncepcją, w której można zobaczyć wpływ naukowego myślenia o człowieku na kształtowanie modelu podmiotu poznania i jego wrażliwości także estetycznej.

Nowożytność zatem ukształtowała koncepcję podmiotu poznania, którego celem przestała być bezinteresowna kontemplacja świata i poznawanie siebie, a stało się praktyczne i użyteczne jej zastosowanie. Twórcy nowożytnego paradygmatu wiedzy naukowej od początku podkreślali wagę jej skutków i konsekwencje dla rzeczywistości empirycznej. „Tyle masz władzy, ile masz wiedzy”²⁰ Franciszka Bacona osadziło naukowe poszukiwania w świecie materialnym, zewnętrznym.

Nowożytne poznanie naukowe od początku jasno określiło cel i charakter swoich poszukiwań, jako zorientowanych instrumentalnie, praktycznie i przedmiotowo. Nowa koncepcja wiedzy była oparta o pojęcie doświadczenia, które bazuje na operacjonizmie, empiryzmie i racjonalizmie. Wobec tego ujęcia postawa czysto receptywna, pozbawiona testującej roli podmiotowego rozumu, który odkrywa wpojone mu wcześniej kategorie, jest dla naukowego poznania zupełnie bez wartości²¹.

¹⁷ H. Marcuse (1991), *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa: 28.

¹⁸ Tamże: 30-37.

¹⁹ Z. Melosik (1996), *Tożsamość, ciało i władza: teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń: 72.

²⁰ W. Tatariewicz (1990), *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa: 25.

²¹ „Czyste doświadczenie, które, jeśli samo się nastęrcza, nazywa się przypadkiem, jeśli się go poszukuje – eksperymentem. Ten zaś rodzaj doświadczenia to nic innego jak przysłowio- wy groch z kapustą i czyste chodzenie po omacku, jakie ludzie stosują w nocy – dotykając wszystkiego, czy przypadkiem nie uda im się wpaść na właściwą drogę. Ale byłoby z ich strony o wiele lepiej i rozważniej poczekać do dnia albo zapalić światło, a potem dopiero udać się w drogę”. F. Bacon (1955), *Novum Organum*, Warszawa: 107-108.

Chmielowski, zaznacza, że animatorzy nowej artystycznej praktyki „eksperymentu artystycznego”, nawiązują do scjentystycznej roli poznania i roli podmiotu poznającego. Celem ich działalności jest poprzez wytwory „artystyczne” doprowadzić do zmiany mentalności tego, kto ich doświadcza. Nie są tutaj celem zmiany, które mogłyby prowadzić do rozwoju, pogłębienia i wzbogacenia osobowości odbiorców, lecz zmiany rewolucyjne, obliczone na radykalne przekształcenie struktury psychiki osób biorących udział w artystycznej grze. Chmielowski przywołuje twórców nowej generacji, którzy zdecydowanie odchodzą od roli konstruktorów i wytwórców złożonych, wielopoziomowych struktur artystycznych i proponują coś, co daleko wykracza poza funkcje sztuki postrzegane z perspektywy tradycyjnej estetyki i stawia pod znakiem zapytania sensowność istnienia jej kluczowej kategorii, jaką jest niewątpliwie pojęcie „dzieła sztuki”. Odbiorca, poddawany jest wpływowi działań, często sterowanych instytucjonalnie, zwanych „polityką kulturalną”. W ich skład wchodzi: dyskusje, prelekcje, odczyty, promocje książek i pokazy filmów o sztuce. Proces ten Chmielowski nazywa etapem nowoczesnej intelektualizacji sztuki. W procesie tym dzieła sztuki są znikomą częścią całej instalacji, procesu, kampanii, „strategii” bądź „kampanii” prowadzonych przez „kuratorów” albo „komisarzy” organizowanych ekspozycji. Chmielowski zaznacza rolę „kuratora”, którego zadaniem jest sprawowanie dozoru i opieki nad kimś pozbawionym wolności oraz samostanowienia. Często jest to przedstawiciel władzy, który spełnienia określoną misję, a artyści odgrywają w tych procesach rolę drugorzędą i z reguły przedmiotową, utracili autonomię i pozycję twórczych podmiotów na rzecz podporządkowania władzy i celowej pragmatyce „urzędników sztuki”. Umocowani administracyjnie, pisze Chmielowski, stosujący socjotechniczne narzędzia zarządcy przyznali samym sobie rangę najwyższej instancji, decydującej o kierunku, sensie i wartości artystycznych działań²².

W pierwszym ujęciu doświadczenia estetycznego podmiot poznania ma możliwości odkrycia nowych znaczeń i sensu dzieła sztuki, wcześniej niezakładanych przez autora lub ukrytych w symbolach i metaforach, czyli pozaracjonalnych nośnikach sensu. Jego aktywność, nie jest aktywnością racjonalną, czyli zaprojektowaną wcześniej i zdolną do odczytywania z rzeczywistości, swoich wcześniej założonych hipotez. Aktywność podmiotu jest zaskakująca dla niego samego, bowiem bazuje na tym, co jest dostępne w fenomenologicznym oglądzie, czyli doświadczeniu wewnętrznym. Fenomen doświadczenia wewnętrznego pozwala na opisane doświadczenia estetycznego w kategoriach „uważności” i „przepływu”. Kategorię uważności

²² F. Chmielowski (2005-2006), dz. cyt.: 66.

można porównać do „receptywności”, którą Rosińska definiuje jako „gotowość do przyjęcia tego, co się pojawia”²³. Kategoria uważności otwiera drogę do indywidualnego doświadczenia i przeżycia, dzięki niej podmiot może doświadczyć swojej jednostkowości emocji, wrażeń, cielesności i nadawać im sens. Uważność obejmuje świat wewnętrzny i jako kategoria dynamiczna tworzy go i jednocześnie pozwala na jego poznawanie. Oczywiście jej istnienie jest możliwe, po założeniu fenomenologicznej metafizyki i pojęć.

Można stwierdzić, że uważność umożliwia zaistnienie kolejnej kategorii jaką jest „przepływ”. Kategorię „przepływu” zaczerpnęłam z książki Katy Bloom *The Embodied Self. Movement and Psychoanalysis*, która w swych dociekaniach łączy perspektywę praktyka i teoretyka. „Przepływ” jest to kategoria, która pozwala na opisanie relacji między ciałem a emocjami²⁴. Ciało jako „autonomiczne” ma zdolność uczenia się, zapisywania nawyków, stanów emocjonalnych w pamięci mięśniowej, niezależnie od „ja”. Kategoria „przepływu” zakłada również proces zapominania przez świadomość i pamiętania przez ciało. Kategorie fenomenologiczne, pozwalają na zrozumienie sztuki, nie tylko jako doświadczenia estetycznego, ale również rozwojowego czy terapeutycznego. Jednak pod warunkiem przyjęcia koncepcji pomiotu poznania, który posiada zdolności doświadczenia wewnętrznego, wykraczającego poza czysto racjonalne i redukcjonistyczne wizje człowieka²⁵.

Aby mówić o dziele sztuki, musimy założyć wielowymiarowość jego doświadczenia, jest to możliwe tylko z koncepcją podmiotu poznania z aktywną subiektywnością, czulego na swoje doświadczenie wewnętrzne, mogącego do niego powracać w toku swojego rozwoju. Koncepcja aktywnej subiektywności jako źródła doświadczenia wewnętrznego, uzasadnia zdolność podmiotu do utożsamiania się ze swoimi odczuciami, do poznawania ich, nadawania znaczenia. Dzięki koncepcji aktywnej subiektywności, podmiot jest w stanie budować swoje poczucie tożsamości, rozwijać je, weryfikować, aktualizować, na podstawie odczuć płynących z ciała. Nie jest zniewolony opiniami osób trzecich, wizerunkami kulturowymi.

Podmiot bierny, to podmiot bierny wobec swoich odczuć, pusty jak pisał Herbert Marcus, podatny na „eksperymenty estetyczne”. Bierność w odczuwaniu i percepcji subiektywnych wrażeń powoduje, że podmiot nie utożsamia się ze swoimi odczuciami, separuje się od nich, nie podejmuje wysiłku, aby je zrozumieć. Dlatego też jest podatny na działanie osoby trzeciej,

²³ Z. Rosińska (2012), *Ruch myśli*, Warszawa: 222.

²⁴ K. Bloom (2006), *The Embodied Self. Movement and Psychoanalysis*, Londyn: 73.

²⁵ J. Femiak (2018), *Ciało a możliwości poznawcze podmiotu w filozofii i naukach społecznych o kulturze fizycznej*, Warszawa.

„kuratora”, która podaje gotowe znaczenia i sensy. To przez fenomen „biernej subiektywności”, która rodziła się powoli, ale konsekwentnie w filozofii, świat doświadczenia wewnętrznego staje się obcy podmiotowi i aby do niego wrócić, podmiot potrzebuje doświadczenia estetycznego, nie „eksperymentu estetycznego”, dzieła sztuki a nie manipulacji i marketingu, twórcy, nie „kuratorów”.

W filozofii nauki koncepcja poznania naukowego, biernej subiektywności została już poddana krytyce, a w pracach fenomenologów, personalistów czy egzystencjalistów powstaje model podmiotu poznania zdolnego do aktywnej subiektywności. Jedynie ten model myślenia o człowieku pozwala na przyjęcie doświadczenia estetycznego, w którym podmiot równolegle poznaje dwa przedmioty dzieło sztuki i siebie, w jednym doświadczeniu, którego nie można przewidzieć – tak jak reakcji na bodziec – i w którym podmiot jest autentyczny i może odkrywać także swoją wrażliwość, odczuwanie, które Grecy nazywali *aisthetikos*²⁶.

²⁶ „Autentyczność podmiotu” jako twórczość, konstruowanie, często sprzeciw wobec zasad społecznych opisuje Charles Taylor. Podkreśla przy tym, że autentyczność wymaga samookreślenia i otwarcia na nowe znaczenia. Ch. Taylor (2002), *Etyka autentyczności*, Kraków: 67.

SPORTOWIEC JAKO DZIEŁO SZTUKI. PROCES „RZEŹBIENIA” SPORTOWCA NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW ARYSTOTELESA I PLATONA

W wychowaniu należy zwrócić uwagę nie tylko na to, co jest konieczne i użyteczne, ale na to, co wolne i piękne¹. W ten sposób już we wstępie dochodzimy do pierwszej tezy, wychowanie nie może obejść się bez sztuki. Starogrecki ideał wychowania zwany *paideia* był przykładem wychowania integralnego, obejmującego całą osobę, we wszystkich jej wymiarach, także w wymiarze religijnym, moralnym i artystycznym. Oczywiście religia starożytnej Grecji różniła się od chrześcijaństwa, w którym zakorzeniona jest współczesna Europa. Wymiar religijny odgrywał jednak istotną rolę także w odniesieniu do zmagających sportowych. Niestety z upływem czasu odniesienie do bóstw (*numinosum*, Boga, Absolutu) straciło na znaczeniu, człowiek zaaferowany nowymi możliwościami i postępowaniem głównie kumulatywnym, coraz bardziej rezygnował z Boga i odniesienia do *sacrum*. Coraz bardziej wikłał się w zależności materialne, tracąc wertykalny horyzont rozwoju własnej osobowości. Celem ściśle związanym z *paideją* jest osiągnięcie syntonii pomiędzy pięknem i dobrem, sferą sztuki i moralności, czyli *kalokagathii* (piękno + dobro), który oznacza połączenie takich cech, jak sprawność fizyczna, harmonia budowy ciała z cechami umysłowymi i moralnymi. Do takiego wychowania – rzeźbienia sportowca nawoływał również św. Jan Paweł II, który mówił: „Umiejcie dlatego odznaczać się prawością i uczciwością, opanowaniem swojego stanu fizycznego i swoich odruchów, szacunkiem

¹ Arystoteles (2002), *Polityka*, Warszawa: 1338 a31.

dla osoby i doskonałością duchową. Chodzi o wartości, które zdobyte dzisiaj za pomocą sportu, będą wam służyć zawsze, również kiedy ciało nie będzie już odpowiadało wymaganiom gry...”². W innym miejscu Jan Paweł II mówi o „meczach życia”. To przede wszystkim ten mecz sportowiec ma wygrać. Sportowcem się bywa, człowiekiem się jest zawsze. Dlatego tak bardzo ważna jest refleksja towarzysząca, odnosząca się do podstawowych wartości, na których można i należy budować swoje życie.

W niniejszej pracy przedstawimy główne elementy wychowania w starożytności, odnosząc się do najwybitniejszych filozofów jak Sokrates, Platon, Arystoteles, nie tracąc jednocześnie kontaktu z nowymi wyzwaniem, przed którymi staje nie tylko sportowiec, ale każdy człowiek. W pierwszym punkcie przedstawimy proces wychowania sportowca w starożytnej Grecji. Zwrócimy uwagę na formację moralną, fizyczną, wychowanie muzyczne, znaczenie czasu wolnego dla kształtowania się charakteru człowieka. Wszystkie te aspekty wychowania były istotne, szczególnie w tych najmłodszych latach formowania sportowca. Podkreślimy również znaczenie i aktualność idei olimpizmu, która dzięki zaangażowaniu Pierre’a de Coubertin, historyka i pedagoga, przetrwała do dzisiaj.

W punkcie drugim dotkniemy tematu recepcji ciała ludzkiego, także w kontekście chrześcijaństwa i prawd teologicznych. Przewodnikiem dla nas będzie wybitny lombardzki malarz Michelangelo Merisi, zwany Caravaggio (1571-1610). Jak ktoś kiedyś zauważył, obraz nie jest tylko przedmiotem do oglądania, ale też miejscem stwarzania widza, modelowania jego sposobów patrzenia, poznawania i odczuwania. Dlatego też tak ważne znaczenie sztuki, która obecna jest także na nowożytnych igrzyskach olimpijskich, czy to w postaci wspaniałej architektury sportowej, ale także towarzyszącym jej wystawom malarstwa. Sztuka uczestniczy zatem w procesie formowania człowieka, kryteriów jego oceny, nie zapominając oczywiście o wielowymiarowości egzystencji ludzkiej.

W punkcie trzecim przybliżymy stosunek do sportu i cielesności w średniowieczu, odniesiemy się między innymi do dorobku najbardziej wpływowego teologa i filozofa tego okresu, św. Tomasza z Akwinu. Całość artykułu wińczęmy zakończeniem, które jest też podsumowaniem.

² Jan Paweł II (1993), *Kościół upatruje w sporcie czynnik wychowania moralnego i społecznego*. Przemówienie do uczestników 85. Sesji Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, 27.05.1982. W: Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, Poznań.

Proces wychowania sportowca, czyli „rzeźbienia” duszy i ciała w starożytnej Grecji w odniesieniu do niektórych wyzwań współczesności

Podjmując zagadnienie „rzeźbienia” sportowca musimy pamiętać zarówno o ciele, jak i o duchu, a dokładniej wymiarze duchowym człowieka, który zawiera w sobie także wymiar moralny. Stosunek ducha do ciała jest, odnosząc się do nauki filozofii klasycznej, jak stosunek formy do materii. Mieczysław Kreutz w pracy *Kształcenie charakteru* zwraca uwagę, że jest to stałe zadanie, które musi trwać przez całe życie³. Dociekając istoty wychowania nie sposób nie odnieść się do filozofów klasycznych, którzy wyznaczyli trop myślenia i działania na wiele wieków do przodu. Już Sokrates, ojciec etyki, jako pierwszy podejmował zagadnienie charakteru, tworzenia się człowieka, niejako rodzenia się człowieka w sensie moralnym. W celu lepszego samopoznania człowieka Sokrates stosował metodę majeutyczną, która polega na zadawaniu pytań. Pytania są tym, co zmusza człowieka do myślenia, zajęcia jakiejś postawy, co pozwala także uświadomić sobie głębiej problem.

Jego uczeń Platon zwrócił uwagę przede wszystkim na rolę państwa w wychowaniu człowieka i obywatela. Już Werner Jaeger wskazywał, że Platon całą swoją koncepcję państwa podporządkował wychowaniu człowieka⁴. Sokrates, do którego często odwołuje się Platon, przedmiotem wychowania uczynił formację cnót, co rzeczywiście umożliwiało życie na poziomie istoty ludzkiej. W przeciwieństwie do innych poglądów wychowawczych, które wtedy dominowały w starożytnej Grecji, Sokratesowi nie chodziło o korzyści, jakie może przynosić formacja cnót (pozytywnych sprawności moralnych). Sprawiedliwość, wszak o niej chyba pisze Platon najwięcej, i inne cnoty są warunkiem skuteczności ustroju. Dlatego sprawa wychowania obywatela jest nieodłącznie związana także z życiem ustroju społecznego. Na nic reformy, jeżeli człowiek nie dorósł do obowiązków życia społecznego, a skupia się tylko na osobistych korzyściach i nie jest zdolny do poniesienia ciężaru odpowiedzialności za innych. Arystoteles, uczeń Platona, w *Polityce* pisze, że obywatele muszą być odpowiednio do każdego ustroju wychowywani⁵. Wychowania – zdaniem Arystotelesa – nie można ograniczać do ludzi młodych. Faktem jest, że oni najbardziej potrzebują wychowania i są na nie podatni, ale człowiek wychowuje się przez całe

³ Por. M. Kreutz (2011), *Kształcenie charakteru*, Lublin.

⁴ Por. W. Jaeger (1964), *Paideia*, t. 2, Warszawa: 247.

⁵ Arystoteles (2002), dz. cyt.: VIII, 1,1.

życie⁶. Nauka Platona i Arystotelesa podaje nam wiele ważnych wskazówek, dotyczących samej natury ludzkiej. Obecnie odchodzi się od pojęcia natury, próbuje się lansować nowe rozumienie natury ludzkiej jako konstruktu kulturowego, zależnego całkowicie od widzimisię człowieka. Niewątpliwie taki obraz człowieka jest atrakcyjny dla tych, którzy w sposób całkowicie wolny chcą realizować swoje człowieczeństwo, a tradycje i normy moralne traktują jako zbędny bagaż. Nie miejsce tu, aby głębiej wchodzić w problematykę ideologii gender, postmodernizmu i nowych płynnych koncepcji człowieka i rzeczywistości, należy się jednak zastanowić, czy rzeczywiście wszystko jest płynne, zastępowalne, czy nie stworzymy nowej sztucznej rzeczywistości, w której sam człowiek staje się jedynie zmanipulowanym trybikiem, niezdolnym do poznania własnej ekskluzywności. Obecnie istnieje wiele propozycji, które w imię zniesienia uprzedmiotawiania wychowanka rezygnują z podmiotów wychowania, jakimi byli dotychczas rodzice, państwo i inne wspólnoty naturalne i stowarzyszenia. Według przedstawicieli *Antypedagogiki*⁷, która idzie za wskazaniem Jean Jacques Rousseau, wychowankowi nie należy przeszkadzać, należy stworzyć mu możliwości rozeznawania przez zabawę i gry, aby sam nauczył się wybierać, nie narzucając mu gotowych odpowiedzi. Nie należy też narzucać żadnych kryteriów oceny działań.

Konieczność formacji moralnej

Klasyccy filozofowie uważali, że w gestii państwa są nie tylko dobra ekonomiczne obywateli, ale także oni sami, dlatego też państwo musi pomagać w rozwoju obywateli, aby człowiek stał się tym, kim ma być z natury. Bardzo

⁶ Pomocą w tym procesie wychowania są oczywiście prawa. „I nie dość może – pisze Stagiryta – jest otrzymać w młodości właściwe wychowanie (...), lecz i w wieku dojrzałym trzeba dbać o te rzeczy i przyzwyczajając się do nich, tak, że potrzebowaliśmy praw dotyczących się również tego wieku i w ogóle całego życia”. Arystoteles (2007), *Etyka nikomachejska*, Warszawa: X, 9.

⁷ Jednym z przedstawicieli antypedagogiki jest Hubertus von Schoenebeck, w swoim dziełku *Antypedagogika* pisze on, że nowe wychowanie ma się opierać na przyjaźni z dziećmi, należy wspierać, a nie wychowywać, należy także odrzucić wszelkie roszczenia do wychowania. Celem tak pojętej antypedagogiki jest samowychowanie rozumiane w sposób bardzo dosłowny. Drugą stroną takiego jego rozumienia jest wspieranie wszelkich ruchów i reform instytucji opowiadających się za równouprawnieniem dzieci. Można się jednak zastanawiać, czy rzeczywiście młody człowiek ma takie samo doświadczenie, rozumienie rzeczywistości jak dorosły. Por. H. von Schoenebeck (2007), *Antypedagogika*, Warszawa.

ważna jest również formacja moralna, która w swym rdzeniu polega na kształtowaniu cnót, czyli dzielności moralnych. Kiedy edukacja koncentruje się na nabywaniu sprawności poznawczych, wychowanie dokonuje się w polu dobra i zła, a nie „poza” nim. To starożytni wyszczególnili trzy rodzaje dobra: *honestum, hedone et utile*. Najważniejszym dobrem jest dobro godziwe, o które trzeba się troszczyć. Platon był promotorem „arystokracji ducha”, która ściśle wiązała się z życiem moralnym, poszukiwaniem i oddaniem prawdzie. Z niesmakiem opisywał sytuację, w jakiej znajdują się ci, którzy rezygnują z rozwoju moralnego: „Więc ci, którzy z rozumem i dzielnością nie mają nic wspólnego, a czas spędzają na ucztach i tym podobnych przyjemnościach, i to jest całe ich doświadczenie, ci, zdaje się, zjeżdżają tylko na dół, a stamtąd z powrotem do połowy drogi i na tej przestrzeni płaczą się całe życie, a nie mijają tej granicy nigdy i nigdy się nie wznoszą do tego i nie patrzą na to, co jest naprawdę wysoko, i nigdy się istotnie nie napełniają tym, co istnieje; a więc pewnej a czystej rozkoszy nie kosztują, tylko tak jak bydło patrzą zawsze w dół i schylają się ku ziemi i ku stołom, pasą się tam i parzą...”⁸.

Koncentracja jedynie na wartościach hedonistycznych uniemożliwia – zdaniem Platona – rozwój człowieczeństwa. Uniemożliwia również pokój społeczny. Oddanie się namiętnościom i przyjemnościom prowadzi *de facto* do niepokojów społecznych, gdzie jeden drugiego kopie i bodzie, i zabijają się nawzajem⁹. Dlatego Platon tak bardzo dużo uwagi poświęcał wychowaniu człowieka w sferze wolitywnej. On jako jeden z pierwszych zajął się problemem temperamentu, uczuć, namiętności. Miał świadomość tego, jak bardzo namiętności erotyczne i despotyczne, odciągają człowieka od umiłowania mądrości¹⁰.

Uprawianie ćwiczeń fizycznych w starożytności

Już Arystoteles zwracał uwagę na konieczność uprawiania gimnastyki, choć miał świadomość, że ćwiczenia należy dostosować do możliwości człowieka. Niemniej – jak zauważa Stagiryta – każdy człowiek powinien być przynajmniej wprowadzony w sztukę uprawiania ciała/sportu¹¹. Poglądy Arystotelesa odzwierciedlają podejście do ćwiczeń starożytnych Greków, gdzie sport miał wymiar nie tylko indywidualny, ale także poprzez igrzyska olimpijskie instytucjonalny, był silnie wprzęgnięty w całą strukturę społeczną, był nieodłącznym elementem kultury. Arystoteles zatem w sposób bardzo szczegółowy

⁸ Platon (2020), *Państwo*, Vis-a-Vis Etiuda: ks. IX, D.

⁹ Por. Tamże.

¹⁰ Por. Tamże: ks. IX, E.

¹¹ Por. Arystoteles (2002), dz. cyt.: ks. IV, rozdz. I.

opisuje jakie rodzaje sportu i kiedy uprawiać. Jego zdaniem do okresu dojrzewania uprawiać należy lżejsze ćwiczenia, unikać przymusowej diety i przymusowych wysiłków, aby wzrostowi nic na przeszkodzie nie stało¹². Zdaniem Arystotelesa nie należy się jednocześnie przemęczać umysłowo i fizycznie, proponuje on zatem periodyzację wychowania, po okresie dojrzewania najpierw trzyletni wysiłek umysłowy, potem fizyczny połączony ze ścisłą dietą. „Oba te rodzaje zajęć – pisze Arystoteles – z natury swej przeciwny dają wynik: praca fizyczna osłabia umysł, a praca umysłowa ciało”¹³.

Rola i znaczenie muzyki w wychowaniu człowieka

Arystoteles zwracał również uwagę na znaczenie muzyki, która także stanowiła ważny element wychowania. Współcześnie bardzo często – zapewne idąc za radą filozofa – łączy się sport z muzyką. Jako przykład możemy wymienić popularne obecnie rodzaje aktywności fizycznej: aerobik, pilates, zumbę, w których łączy się ćwiczenia gimnastyczne z muzyką, nie zapominając oczywiście o tańcu na lodzie czy tańcu sportowym. Zdaniem Arystotelesa muzyka oddziałuje na charakter przez to, że przyzwyczajają radować się w sposób właściwy. Albo wreszcie przyczynia się nieco do godnego zapełnienia spoczynku i urobienia duchowego.

Arystotelesa, który w tym przypadku powołuje się na pieśni *Olymposa*, muzyka ma wpływ także na wychowanie moralne. Wspomniane pieśni przepełniają duszę zachwytem, zachwyty zaś jest przejawem uczuć moralnych duszy¹⁴. Melodie wpływają na nastrój naszej duszy, dlatego powinny być starannie dobierane. Jako tonacje szczególnie nadającą się do tego sposobu wychowania jest tonacja dorycka, także frygijska i lidyjska. Zdaniem Arystotelesa pierwsza z wyżej wymienionych jest najspokojniejsza i ma najbardziej męski charakter¹⁵.

Rola i znaczenie czasu wolnego dla formacji człowieka

Arystoteles podejmował także zagadnienie zagospodarowania czasu wolnego. Istotną rzeczą jest to, czym się wypełni czas odpoczynku. Arystoteles całą wykładnię czasu wolnego rozpoczynał od odniesienia do Boga, który jest w spoczynku (grec. *schole*, stąd nazwa szkoły jako czasu wolnego), nic nie

¹² Por. Tamże: ks. VIII, rozdz. IV, 1.

¹³ Por. Tamże: ks. VIII, rozdz. IV, 2.

¹⁴ Por. Tamże: ks. VIII, rozdz. IV, 5.

¹⁵ Por. Tamże: ks. VIII, 7, 10.

musisz robić, działać, czynić. Bycie w spoczynku jest także cechą człowieka prawdziwie wolnego i znamię godności osoby ludzkiej, która polega na tym, że człowiek nie jest przyporządkowany niczemu innemu. Rozważania Arystotelesa możemy odnieść do dzisiejszych czasów, kiedy człowiek wydaje się być całkowicie podporządkowany i zależny, szkoła już dawno nie kojarzy się z czasem wolnym i zabawą (*eutrapelią*), no chyba, że w nauczaniu początkowym. O tym podporządkowaniu, czyli aspektowym podejściu do człowieka, świadczą poszczególne obrazy osoby ludzkiej jak *homo faber*, *homo sovieticus*, *homo consumens*, które nadają albo mają nadawać sens życiu człowieka w zależności od funkcji jaką ma wypełnić w życiu społecznym.

Wspomniany już Arystoteles miał świadomość tego, że nie wystarcza praca nad intelektem, szczególnie w przypadku młodego człowieka, ale musi istnieć obowiązek uprawiania gimnastyki (sportu) oraz praktykowania muzyki. Arystoteles przestrzega przed czynieniem z ludzi rzemieślników, którzy bardzo dobrzy będą w swoim fachu, ale nigdy nie osiągną doskonałości duchowej ludzi wolnych i otwartych na piękno¹⁶.

Idea olimpizmu jako ponadczasowy nośnik ideałów starożytności

Idea olimpijska, która narodziła się w starożytnej Grecji, następnie została reaktywowana przez barona Pierre'a de Coubertina, odnosiła się do wartości nie tylko fizycznych, ale także duchowych, moralnych, estetycznych. Zawody te łączyły w sobie harmonię, logikę i sens. Piękno – jak wiadomo – jest wartością autoteliczną. W greckim gimnazjonie dbano o to, aby zachować harmonię rozwoju i myśli, a także o współmierność między prawem do indywidualnego wychowania a obowiązkami społecznymi. Istniała zatem wspomniana wyżej harmonia pomiędzy sportem a agorą, czyli obowiązkami obywatelskimi. Jak często narzekamy na to, że nie wszyscy uczestniczą w wyborach, że nie uczestniczą w debacie publicznej. Tymczasem w starożytnej Grecji wychowanie obywatelskie prowadziło do świadomego uczestniczenia (walki) także w tym obszarze życia społeczno-politycznego. I choć sport powinien być wolny od polityki, to jednak ma nieść ze sobą wartości, które pozwalają człowiekowi świadomie uczestniczyć, wybierać i walczyć, jeżeli tego wymaga dobro wspólne. Męstwo i dzielność nie dotyczą tylko agonu

¹⁶ Możemy odnieść się do programu oświeceniowego zawartego w emblematycznym dziele Adorno i Horkheimera *Dialektyka oświecenia*, w którym ciało sprowadzone jest do „korpusu”, staje się zatem ciałem uprzedmiotowionym, ciało-rzecz, martwy mechanizm poddawany manipulacjom i służący do pracy. Por. M. Horkheimer, T.W. Adorno (1995), *Dialektyka oświecenia*, Warszawa: 256-258.

– zmagać na bieżni czy macie, ale całego życia. Nie wystarczy zatem piękno ludzkiego ciała, poszerzenie jego zdolności, ale liczy się także charakter, sfera duchowa. Piękno (grec. *kalos*) musi być połączone z dobrem (gr. *agathos*), także w tym wymiarze społecznym. Coubertin dostrzegał wartości ideału humanistycznego i sportowego igrzysk olimpijskich, by następnie przenieść ten ideał do czasów współczesnych.

Zmieniający się ideał piękna ciała ludzkiego u artystów

Nie sposób pisać o wszystkich artystach, wiemy, że w historii sztuki panowały w zależności od epoki różne ideały piękna ciała ludzkiego. Inny ideał piękna kobiecego dostrzeżemy w pracach Rubensa, zupełnie innego rodzaju podejście i aspekty odnajdziemy w pracach Michałangelo Carravaglia. Prace tego drugiego przeniknięte są prawdą teologiczną, światłem wiary, w ciele tym zawarta była tajemnica Boga-człowieka. Syn Boży podniósł ciało ludzkie na zupełnie wyższy poziom (łac. *levatio*), i choć jako osoby niekoniecznie wierzące możemy odrzucać nawet samo istnienie Jezusa Chrystusa, nie możemy pomijać wpływu prawd wiary na sztukę, ale także na obrazy człowieka obecne w różnych epokach, a opisywane językiem filozoficznym, w którym także są odniesienia do piękna i estetyki. Widzimy zatem pewne sprzężenie sztuki, wiary i filozofii, która odkrywa i opisuje piękno zawarte czy to dorobku artystycznym czy też w prawdach wiary. Szczerze jednak trzeba przyznać, że nie zawsze istniała pełna harmonia pomiędzy ideałami chrześcijańskimi a światem sztuki. Bardzo często sztuka wyzwała się z obowiązujących kanonów piękna, pragnęła iść własną drogą, stawała się nowatorska, otwierała nowe możliwości interpretacyjne. Tak jak pomiędzy myślicielami (filozofami) znajdowali się koryfeusze nowego porządku (nowego rozumienia, interpretacji, ścieżek poznania), tak też w sztuce pojawiali się nowi artyści, którzy w całościowy nowy sposób interpretowali tradycję artystyczną, szukali inspiracji poza Biblią, która przez wiele wieków stanowiła pewne źródło inspiracji dla artystów. Miało to oczywiście swoją przyczynę w mecenacie Kościoła, który bardzo często zamawiał u artystów konkretne prace, odnoszące się do konkretnych tajemnic wiary i wydarzeń biblijnych.

W przypadku interpretacji ciała ludzkiego w sztuce także dochodziło do różnych przewartościowań. Istniały epoki bardziej pruderyjne, w których dominował strach przed grzechem, a wszystko to, co cielesne kojarzyło się z grzesznością oraz epoki bardziej otwarte, które neutralizowały pewne uprzedzenia i stereotypy związane z cielesnością. Wielu osobom

chrześcijaństwo kojarzy się do dziś z negacją cielesności i jej pogardzaniem, nie było tak jednak w twórczości wspomnianego już Caravaggia, który bardzo odważnie posługiwał się „przekazem” ciała, aby wydobyć na wierzch prawdy chrześcijańskiej wiary. Caravaggio wskazywał na ważność i znaczenie ciała ludzkiego, które przyjął Syn Boży, które przeszło ze śmierci do życia, które też stało się dowodem zmartwychwstania w przypadku apostoła św. Tomasza. Christofanie po zmartwychwstaniu, ukazują nowe możliwości ciała już odkupionego i przemienionego. W jednym ze swoich kazań św. Karol Boromeusz przyrównał ciało Jezusa do papirusa. Księga i ciało Jezusa stają się czymś jednym, nakładając się na siebie. Farbą jest krew Jezusa, którą napisano księgę; a piórem, które kreśliło słowa, były bicze, ciernie, włócznie, a w szczególności gwóźdź, który jako nieoceniony skarb mamy stale przed oczami, ten gwóźdź, który przeszył i rozdarł Jego najświętsze ręce i nogi. Św. Karol zaprasza do współuczestnictwa w tym, co oglądamy, a dokładniej do współcierpienia z Chrystusem. Obraz ma angażować, budzić konkretne emocje, cała sztuka w tym przypadku jest zaprzężona w dzieło ewangelizacji i nawrócenia. „Powinniśmy się żywo utożsamić z tym, co Jezus Chrystus wycierpiał w swym ciele, odczuwając tę samą boleść w naszym (...). Wszystkie te rany są bowiem jak otwory, przez które Pan zaprasza nas do odczytania swoich Boskich pouczeń”¹⁷.

Widzimy zatem, że związki pomiędzy teologią, filozofią i sztuką są bardzo silne i nie da się ich oddzielić. Nie trzeba być oczywiście osobą wierzącą, żeby w coś wierzyć, przyjmować, co staje się dla nas inspiracją, dlatego też w niniejszej pracy stosuję bardzo szerokie rozumienie wiary, która staje się światłem i oświeceniem, a niekoniecznie jest konfesyjna. Interesującą rzeczą jest jednak fakt, że to sztuka była nie tyle *ancilla theologiae*, co pomocą w dojściu do Boga. Sztuka nie musi niszczyć i dewastować dotychczasowe kanony piękna, może w sposób harmonijny prowadzić do lepszego zrozumienia siebie i rzeczywistości, otwierając ciągle nowe perspektywy widzenia świata i samego człowieka. Nie da się zatem rozdzielić tych trzech dziedzin, które bardziej lub mniej pośrednio zajmują się człowiekiem i wywarły wielki wpływ na kształtowanie jego obrazu. Wydaje się, że nie tylko rany Jezusa, ale także sztuka je przedstawiająca są, jak to określił wyżej wspomniany św. Karol Boromeusz, są otworami, przez które możemy zgłębiać prawdy teologiczne, poznawać człowieka w całej jego integralności, złożoności duchowo-psychicznie-cielesnej.

¹⁷ Boromeo Carlo (1842), *Omelia tenuta nella Metropolitana di Milan il giorno 23 marzo 1584*. W: *Omelle e discorsi varj di san Carlo Borromeo cardinale arcivescovo di Milano per la prima volta volgarizzati*, t. 1, Milano: 338-340.

Średniowieczny stosunek do ćwiczeń fizycznych na przykładzie dorobku św. Tomasza z Akwinu

Oczywiście możemy znaleźć także teksty w bogatej tradycji Kościoła, które nieco z dystansem odnoszą się do kultury fizycznej. Św. Tomasz z Akwinu, który świetnie znał kulturę antyczną, przestrzega przed nadmiernym jej uprawianiem: „Nadmiar gimnastyki, czyli ćwiczeń uprawianych nago przez współzawodników, psuje sprawność ciała, gdyż wskutek zbyt meczącej pracy naturalne jego siły ulegają osłabieniu. Tak samo brak tych ćwiczeń psuje sprawność ciała, gdyż członki stają się wiotkie i niezdolne do trudu. Podobnie zdrowie psuje się, gdy człowiek przyjmuje, albo zbyt wiele, albo zbyt mało pokarmu czy napoju, a nie tyle, ile trzeba. Lecz jeśli używa się ćwiczeń, pokarmu czy napoju według właściwej miary, zdrowie wzmacnia się i zachowuje”¹⁸. We wszystkim zatem należy zachowywać zasadę złotego środka. W dalszej części cytowanego fragmentu św. Tomasz podkreśla znaczenie zabaw i gier (*eutrapelia*).

Widzimy już zatem chociażby na przykładzie tekstów św. Tomasza, że sport, zabawy fizyczne, mają bardzo duże znaczenie w wychowaniu człowieka¹⁹. Tomasz przestrzega przed nadmiernym ufaniem w opatrność Bożą. Wielu ludzi, których nie stać na wysiłek, zaczyna szturmować niebo. Zaufanie Bogu (*providentia Dei*) jest oczywiście bardzo ważne, ale bardzo ważne jest także współpracowanie z Bogiem czyli *cooperatio*. Tomasz z Akwinu, dla którego ważna była pełna prawda o człowieku podkreślał znaczenie czynności cielesnych, które zmierzają do zachowania życia. „Głupcem i kusicielem Boga byłby ten, kto by wyglądał od Niego pomocy, a równocześnie zaniedbywał działanie w tych sprawach, które każdy może zdobyć własną

¹⁸ Thomas Aquinas (2011), *Sententia libri Ethicorum*, I, n. 261, <https://www.corpusthomicum.org/ctc0101.html> (dostęp: 20.10.2022).

¹⁹ O teologicznej eksplikacji sportu można by było pisać więcej. Nieustannie pojawiają się nowe publikacje, które zawsze jednak opierają się na integralnym rozumieniu osoby ludzkiej. Pomijanie aspektu duchowego bardzo często prowadzi do nowych zagrożeń. Sport nie może być eskapacją, eskapizmem, czyli ucieczką czy substytutem innych ważnych wymiarów życia ludzkiego. Dlatego nieustannie trzeba stawiać sobie pytanie, dlaczego chcę uprawiać sport, co mną kieruje, chcę pokonać swoje lęki, poczucie niedowartościowania. A może chcę się ukryć, znaleźć swoją niszę, do której inni, szczególnie w przypadku sukcesu, nie będą mieli dostępu. Zauważmy, że sportowiec, szczególnie utytułowany, bardzo często staje się ikoną, produktem. Wszystko w jego życiu ma znaczenie. Człowiek prywatny nie ma już dostępu do jego autentycznego życia. Otrzymuje jedynie skrawki informacji, wypuszczane w takich czy innych okolicznościach (to się nazywa budowanie marki).

przemysłnością²⁰. *Providentia* nie oznacza, że Bóg jest quasi-zaopatrzeniowcem, który sam troszczy się o wszystkie potrzeby człowieka, przeciwnie, Bóg jest tym, który zaprasza człowieka do współdziałania i współuczestnictwa. W ten sposób człowiek może a nawet powinien awansować do roli współ-kreatora.

Niewątpliwie człowiek z racji swojego podobieństwa do Boga (*imago Dei*), posiadania władz duchowych, jest bytem uprzywilejowanym, który może i powinien aktywnie wykorzystywać wszystkie dane przez Boga atrybuty, aby doskonalić swoje działanie i swoje istnienie według zamysłu, o którym także nieustannie przypominają *inclinationes naturales*. Ważną rzeczą jest, aby nie przeoczyć faktu, że wspomniane *inclinationes* odnoszą się także do duchowości człowieka. Nauka Tomasza jest prosta i wyraźna: „Nie należy więc wyglądać od Boga, aby we wszystkim przychodził z pomocą, gdy można było pomóc sobie przez tę czynność, którą ktoś zaniedbał wykonać. To sprzeciwia się planowi Boga i jego dobroci²¹”.

Zakończenie

W niniejszej pracy postawiliśmy sobie za cel ukazanie ideału wychowania starożytnej Grecji. Odnieśliśmy się do poglądów Platona i Arystotelesa, którzy bardzo wnikliwie zajmowali się tym tematem. Obydwaj założyli szkoły: akademię i gimnazjum, obydwaj posiadali rzesze uczniów, którym próbowali zająć czas, kształtować ich wewnątrz, charakter, wskazywać ideały. Obydwaj *last but not least* byli praktykami. Ich idee kształtowały się w permanentnym dialogu, wymianie, co podkreślało społeczny wymiar człowieka jako *homo socialis*. Człowiek nie jest sam, jest zależny od innych. Brzmi to jak truizm, jednocześnie jednak przypomina nam o naszej wspólnotowej zależności. Czy chcemy tego, czy nie, jesteśmy powiązani bytowo z innymi ludźmi, poprzez sam moment poczęcia, wychowania itd. Człowiek odizolowany, który nie miał możliwości wcześniejszego urobienia duchowego, spotkania z kulturą i tradycją, zasadniczo – brzmi to nieco kontrowersyjnie – nie istnieje. Nie ma o czym myśleć, nie posiada kryteriów weryfikacji, nie ma także gdzie poszukiwać źródeł duchowych inspiracji. Kultura ma o tyle wielkie znaczenie, że odnosi nas do świata przeżyć, doświadczeń, wzlotów i upadków innych ludzi, żyjących niekiedy ileś tysięcy lat przed nami. Jeszcze raz uwiarygadnia

²⁰ Thomas Aquinat, *Summa Contra Gentiles*, II, c. 135, <https://isidore.co/aquinas/ContraGentiles4.htm#1> (dostęp: 20.10.2022).

²¹ Tamże.

się sentencja *historia magister vita*. Człowiek uczy się na przykładach, które nas pociągają (łac. *trahunt*). Dlatego tak bardzo ważna jest edukacja humanistyczna, w tym moralna.

W artykule odnieśliśmy się do początków edukacji muzycznej i sportowej. U najważniejszych filozofów starożytności znajdujemy konkretne propozycje i przykłady takiej edukacji. Wszystkie te wymiary wychowania winny odpowiadać bogactwu duchowemu człowieka jako osoby. Integralne wychowanie, tak bardzo postulowane przez wielu wybitnych pedagogów XX wieku, pozwolimy sobie wymienić tylko kilka nazwisk: o. Jacek Woroniecki, Friedrich Wilhelm Foerster, Edyta Stein, o. Feliks Bednarski, Wojciech Chudy, winno mieć także swoje odzwierciedlenie w wychowywaniu sportowca do sukcesów, nie tylko sportowych. Sukces sportowy zależy właśnie od wychowania integralnego, czyli także rozwoju w sferze duchowej i mentalnej. Na szczęście większość wychowawców i trenerów dobrze sobie z tego zdaje sprawę i ma świadomość, że w niektórych przypadkach na wynik będzie trzeba dłużej poczekać, nie wystarczy mieć długie nogi czy ręce, do dobrych wyników trzeba dojrzeć także mentalnie i duchowo.

Ten krótki rys historyczny z wychowania uprzytomnił nam to, że wychowanie jest sztuką, od której zależy nie tylko wynik sportowy, jego życiowy sukces, ale także niekiedy całe życie sportowca jako członka wspólnoty ludzkiej, odpowiedzialnego za transmisję wartości, pomagającego innym, szczególnie tym, do których szczęście się nie uśmiechnęło, między innymi chorym, cierpiącym, młodzieży z zakładów poprawczych, a także tym, którzy utracili chęć do życia.

SPORT W ZWIERCIADLE SZTUKI

Sport i sztuka identyczne są w swojej istocie. Sport odgrywa ważną rolę estetyczną i artystyczną w życiu człowieka (piękno i siła), od czasów antycznych po naszą współczesność. Jest zarazem narzędziem kształtującym nowoczesną rzeczywistość, wpływa na jakość faktów i zjawisk tworzących obraz naszego życia. Gdy patrzymy na sport przez pryzmat sztuki nasuwa się myślenie o roli rozmowy prowadzonej z pomocą języka symboli. Tam, gdzie nie ma symboli, tam też nie ma rozmowy o sztuce. A stadion od samego początku był miejscem, gdzie osoba artysty spotyka się z osobą widza (Władysław Hasior). Wiedza specjalistyczna zawierająca tajniki treningu i języka charakterystycznego dla dyscypliny sportu oraz rozległa przestrzeń psychologiczna rozpięta na skali od sukcesu do porażki, zaprzętały uwagę młodych adeptów sztuki, ponieważ otwierały szerokie pole dla refleksji humanistycznej, w dawnym romantycznym stylu, opartej na przekonaniu, że siły ducha mogą przewyciężyć ograniczone z natury możliwości ciała. Twórczość jest podstawową formą wartości i specyficzną postacią ludzkiego życia.

Jest rzeczą pewną, że piękno zarówno ludzi jak i świata przyrodniczego polega w znacznej mierze na takim ukształtowaniu części ciała, z którymi, jak wiemy z doświadczenia, łączy się siła i sprawność, która daje ludziom zdolność do działania i wysiłku.

Myśl nasza ma oparcie w podmiotowym czynie, w którym tworzymy siebie sami. Być twórcą samego siebie to oznacza, że artysta osiągnął poziom mistrzowski. Wszelkie działanie twórcze zaczyna się od rozgrzania serca i stąd przechodzi do rzeczywistości przyrodniczej i społecznej, gdzie czyn duchowy przybiera naturalną postać. A przegląda się w społecznym zwierciadle sztuki.

Sport

Podstawowy wymiar osobowości ukształtowanej przez sport obejmuje dwa bieguny: „ja” i „świat”. Osobowe „ja” zbliża się w zabawie sportowej do zewnętrznego świata. Oswaja się z nim. Dziecko w zabawie ma poczucie, że jest artystą. Daje upust wrodzonej fantazji i wyobraźni. Poruszone tęsknotą za życiem barwnym i dynamicznym odnajduje we własnej spontanicznej twórczości radość życia.

Antoni Kępiński charakteryzując rozwój dziecka przypadający na okres wzmożonej potrzeby zabawy podaje, że jest to okres „nadmiaru dynamiki życiowej”. Świat ludzi dorosłych jest dla dziecka światem wyolbrzymionych proporcji, nakazów i zakazów, przez to, jego nastroje i uczucia, które kształtują refleksyjną postawę wobec świata są przytłumione, przypominają ptaka o przyciętych skrzydłach. W takiej sytuacji nie dochodzi do odczuwania przyjemności i satysfakcji z osiągniętego rezultatu. Dziecko najlepiej rozwija swoje uczucia społeczne, kiedy zabawa odbywa się w gronie rówieśników i jest zabarwiona emocjonalnym napięciem i poczuciem estetycznego piękna. Wrażliwość dziecka na piękno jest ważnym czynnikiem wychowania moralnego. Między „ja” osobowym i „światowym” pojawia się ten drugi, jako partner w grze, uczestnik i twórca kultury.

Rozważania Pierre’a de Coubertin nad przyszłością, solidarnością i demokracją ruchu olimpijskiego i sportu były rozważaniami o człowieku, ale zarazem o filozofii wartości, w ten sposób, aby najpierw poskładać rozbity na części obraz człowieka, utrwalić jego duchową i cielesną jedność, a dopiero potem roztoczyć wokół niego nowe perspektywy olimpijskie, jako rodzaj wieńca należnego za zwycięstwo nad samym sobą.

W edukacji sportowej idziemy drogą, którą przeszło już przed nami wiele pokoleń. Dobrze oznakowaną w terenie, przebiegającą przetartym szlakiem. Mówimy wtedy, że w procesie szkolenia sportowego ważne jest podkreślenie roli wychowanka jako podmiotu aktywnego poznania przez to, że tworzy siebie samego. Doświadczenie osobiste jest uwerturą dojrzałej działalności w kulturze, sztuce i sporcie.

Nauczyciele i trenerzy sportowi zdają sobie sprawę z ułomności natury ludzkiej i przez to, sprowadzają wychowanie do przestrzegania przepisów i zasad zawartych w kodeksach etycznych i regulaminie zawodów. Możliwe jest jednak inne podejście do tej sprawy reprezentowane przez tych nauczycieli i trenerów, którzy uczą szacunku do przeciwnika na boisku jako partnera w grze o wartości, w której stawką jest współzawodnictwo wśród równych sobie – *primus inter pares*.

Wybór wartości z natury rzeczy bardziej zależy od irracjonalnej sfery uczuć, niż jak się na ogół wydaje, od logiki czy spraw praktycznych. Olimpizm jest właśnie takim rodzajem „świeckiej religii” rozumianej jako zespół wartości regulujących stosunki między ludźmi na równych prawach od podwórka do igrzysk olimpijskich. Jeśli zmysł etyczny sprzeciwia się sytuacji na boisku, należy grę zawiesić, aby oczyścić pole z moralnych wątpliwości. Na pierwszym miejscu należy stawiać sprawy ludzkie i według tej miary, jak metr z Sévres, należy określić humanistyczny dystans człowieka do człowieka.

Jeżeli dorośli nie interesują się tym, co dziecko robi na boisku sportowym, czy na podwórku, to tak, jakby nie interesowali się życiem. Poczują w ten sposób ważny instrument jakim jest sport w nawiązywaniu komunikacji z dzieckiem, która wcześniej zerwana przeniesie się do sieci. Boisko szkolne czy podwórko to miejsca, gdzie pewne nagromadzone dobra kultury zachowują powszechną dostępność. Dostrzegł tę relację społeczną Janusz Korczak, kiedy pisał, że bawiące się dzieci zapraszają do siebie sprawnych i nieporadnych, oraz że dla jednych i drugich znajdują w zabawie odpowiednie miejsce. Jest przecież tak w całym naszym życiu, odkąd sięgniemy pamięcią, że będzie ktoś na mecie w maratońskim biegu ostatni, lecz odwaga, że stanął na starcie i bieg ukończył, daje mu satysfakcję wśród ludzi. Przykładem jest Jan Paweł II – olimpijczyk wiary, który brał udział w zawodach wymagających wysiłku i cierpienia, nigdy nie zszedł z bieżni, aby móc powiedzieć za świętym Pawłem, w dobrych zawodach wystąpiłem, cel osiągnąłem, a choćbym przybiegł ostatni, nie ominie mnie wieczna nagroda.

Tytuł olimpijczyka przysługuje tym, którzy podjęli akt świadomego wyboru wartości w formie przyrzeczenia będącego osobistym wyrażeniem zgody na respektowanie aksjologii olimpijskiej podczas igrzysk i w całym późniejszym życiu. Jest to zarazem apel, aby zjednywanie ludzi obejmowało także „ekumenizm” polityczny i społeczny, a nade wszystko solidarność olimpijską w zakresie myśli treningowej, dostępnej infrastruktury i pomocy ekonomicznej w celebrowaniu igrzysk. Bieda jako dokuczliwy czynnik społeczny zderza się z bogactwem i przepychem przygotowań sportowych. Widać to było w jaskrawej postaci podczas igrzysk w Rio de Janeiro.

Olimpijski rachunek sumienia nie odbiega od innych zachowań człowieka. Ma jednak swoje umocowanie nie tyle na fundamencie etycznym, na co zwracał uwagę Pierre de Coubertin w swojej „Pedagogice sportowej”, ile na fundamencie samej godności człowieka odczytywanej z perspektywy duchowej.

Można mówić o olimpizmie jako rodzaju myśli społecznej. Na pierwszy plan wysuwają się wtedy dwie sprawy: bezinteresowność i wspaniałomyślność. Dochodzi się do nich tak, jak do tego, co się już samemu posiada,

a nawet w pewnym nadmiarze i można się tym dzielić z innymi. Instynktowne dążenie do zwycięstwa zderza się z refleksyjnie odczuwaną porażką. Człowiek posiada elementarną godność, niemożliwą do zniszczenia nawet przez największą przegraną. Porażka nie niszczy człowieka dopóki zachowuje nadzieję, że potrafi ją przezwyciężyć. Praktyka sportowa dostarcza przykładów na to, że zainteresowania sportowe w mniejszym stopniu zależą od sukcesów, natomiast w większym od tego, jak reagujemy na porażkę. Ważna jest bowiem perspektywa wolności wewnętrznej, rozumiana jako rodzaj „trudnej wiary” w sens gry, jaką jest w swej najgłębszej istocie sport. Pytanie jakie sobie wtedy stawiamy brzmi nie tylko „jak grać” ani „po co grać”, to stało się już w momencie wyboru drogi na boisko, teraz należy pytać o to, co takiego ofiaruje nam sport, że nawet mimo niepowodzeń nie schodzimy z boiska.

Szkoła listę spraw wychowawczych układa tak, aby dominowały nad życiem prywatnym uczniów, którzy wchodząc na teren szkoły mają poczucie tymczasowości. Kupili bilet okresowy na korzystanie z usług świadczonych przez specjalistów z różnych dziedzin nauki, ale za to bez specjalisty w roli trenera personalnego. Szkoła sportowa jako nowy typ instytucji wychowawczej łączącej nauczanie z działaniem w znacznym stopniu realizuje postulat Pierre’a de Coubertin wyrażany przez niego w następujący sposób: należy dbać o to, aby wychowanie odbywało się przez rozwój, a rozwój, aby odbywał się przez radość. Po stu latach temat ten w nowoczesny sposób podaje Jerzy Nowocień w „Pedagogice sportu”, który zauważył, że pedagogika sportowa i olimpizm współbrzmia z założeniami antropologii kultury. I tu i tu ceni się człowieka, jego zdolności kreatywne, kulturę osobistą i tożsamość. Podobny jest także stosunek do wolności. Aksjologia pedagogiki kultury wywodzi swój początek z greckiej *paidei* i rzymskiej *humanitas*. Igrzyska olimpijskie miały swym przekazem kulturowym zachęcać do reformy oświatowej w taki sposób, aby treści nauczania odpowiadały rozwojowi uczniów, a sama nauka zmierzała do tego, aby poznanie ujawniało się w działaniu. Jest to najlepsza droga, która odważnych i ambitnych ludzi prowadzi na szczyty dostępne najlepszym z najlepszych.

„Jestem dobrej myśli, jeśli chodzi o przyszłość igrzysk olimpijskich” – pisał Jacques Rogge – analizując ponad stuletni dorobek nowożytnego olimpiizmu. Rytuały są wręcz święte nie może na nich zabraknąć pieniędzy. Rytuały są częścią olimpijskiego doświadczenia.

Obecny prezydent MKOl Thomas Bach ma jeszcze bardziej realne spojrzenie. Stawia trzy pytania: Dlaczego zmieniać? Co zmieniać? Jak zmieniać? Ważnym przedsięwzięciem stało się powołanie Komisji Etyki, która między innymi ma bronić uczciwych zawodników przed uciążliwymi badaniami antydopingowymi. Należy skutecznie walczyć z plagą dopingowania, ale nie za cenę

mnożących się podejrzeń i z zaskoczenia. Drugim ważnym dokonaniem ma być utworzenie ogólnie dostępnego kanału telewizyjnego popularyzującego sport, sztukę i filozofię olimpijską. Doniosłą rzeczą jest podtrzymywanie ruchu olimpijskiego przez wolontariuszy, bez których igrzyska olimpijskie straciłyby ducha zabawy, święta i przyjaźni. Ruch olimpijski potrzebuje więcej przejrzystości i uczciwości. Członkowie MKOl mają stać się autentycznymi wolontariuszami. Wolontariat to nie służba, ale misja skierowana na ochronę przyrody i zrównoważone korzystanie z zasobów przyrodniczych na takich samych zasadach jak dbamy o własne zdrowie i rozwój cywilizacji i kultury.

Olimpizm nawiązuje do przeszłości. Można nazwać ten kierunek rozsądnym romantyzmem. Granice boiska wyznaczają pole pod uprawę *kalogathii*, czyli takie połączenie etyki, estetyki i prawdy, która przez oświatę i edukację równoważy wpływy przyrody i kultury. Apel wychodzący ze środowisk sportowych, abyśmy ograniczali eksploatację zasobów naturalnych do rozmiarów koniecznych do życia jest powołaniem się na „małą ojczyznę”, jaką jest planeta Ziemia pod naszą opieką.

Sztuka

Współczesny człowiek szuka na boisku sportowym nie tylko emocji i wzruszeń, lecz także traktuje sport jako okazję do wyrażenia dumy narodowej. Sportowcy i widzowie są zbieraczami pamiątek różnego rodzaju, z którymi związane są przeżycia podobne do tych, jakie towarzyszą ludziom w kontakcie ze sztuką.

Trzeba być doprawdy dzieckiem, żeby mistrzowi świata w lotach narciarskich, którego rozpierają duma i radość z osiągniętego sukcesu zadać pytanie, jak z „Małego Księcia”: Czy czujesz się przez to wolny? – Wolny? – zastanawia się mistrz. Wygrałem i to jest najważniejsze. Mały Książę milczał dłuższą chwilę, w końcu powiedział: Dorośli są bardzo dziwni. Wygrać to dla nich szczęście. Nie lekceważmy tego pytania, gdyż jest w nim zawarta „prawda stadionu”, z którą należy się liczyć.

„Sakralizacja sportu” jako odpowiedź na postępującą „pauperyzację” boiska należy do głównych zadań sztuki. Sport jest skróconą wersją świadomości młodego pokolenia, które wkracza na stadion w przekonaniu, że kultura i sztuka, nauka i edukacja, tożsamość i kreatywność są tak samo ważne w ich życiu, jak technologia, handel, ekonomia i przedsiębiorczość.

Przyszłość ruchu olimpijskiego wiąże się z pytaniem, czy sprawy rozgrywają się we właściwym porządku. Rodzina olimpijska przypomina

panoramiczny obraz życia ludzi jak u Pietera Breugla, w różnych fragmentach dzieją się rzeczy określające pochodzenie społeczne, rzemiosła, obyczajowość lokalną, prace dorosłych, zabawy dzieci i młodzieży oraz rodzaje sportów jako ludycznej rozrywki charakterystycznej dla danej epoki. Sport był wtedy elementem stylu życia, rodzajem szkoły wychowującej do dorosłego życia w zgodzie z naturą i zachowaniem zdrowia. Animatorów kultury wyróżniał entuzjazm do działania, refleksyjność myślenia i ustawiczne kształcenie. Do stałego kontaktu z kulturą najlepiej zachęca własny przykład.

Ludzie ze środowiska sportowego przeżywają starość w taki sposób jak inni i potrzebują wsparcia ze strony społeczeństwa, które wcześniej partycypowało w ich sukcesach i czerpało satysfakcję z ich osiągnięć na forum lokalnym i międzynarodowym. Rosło wspólne poczucie dumy narodowej i wzmacniało przywiązanie do Ojczyzny. Zauważyłem, że ostatnio pisze się głównie o wpływie polityki na sport, a pisze się przy tym tak, jakby stąd właśnie wychodziły sygnały ostrzegające przed kryzysem wartości olimpijskich. Sport wyrosły na gruncie demokracji obywatelskiej czerpał wzory z kultury arystokratycznej. Wprawdzie nie każdy zawodnik jest „arystokratą ducha”, ale ważne są także formy zastępcze, takie jak „słowo honoru”, osobista godność, poszanowanie prawa i rywalizacja według reguł jako niewzruszona prawda etyczna. Skoro już raz w historii sportu udało się angielskiej arystokracji w szkole w Rugby kierowanej przez reformatora oświatowego Thomasa Arnolda wypromować sport jako sprawczą siłę powstania nowoczesnego systemu edukacyjnego, opartego na samorządności i solidarności społecznej, można też oczekiwać, że również obecnie tamten eksperyment społeczny zakończy się sukcesem. Najpierw zmienił się system wychowania dzieci i młodzieży w Anglii, następnie przeniósł się do Europy i Stanów Zjednoczonych.

Obecnie wpływy wartości olimpijskich obejmują cały świat i przenikają do wszystkich systemów edukacyjnych od przedszkola do uniwersytetu. Nade wszystko wzory sportowe są widoczne i modne w stylu życia współczesnego społeczeństwa oraz w wykorzystywaniu sztuki w wychowaniu i nauczaniu przez całe życie.

Zbigniew Herbert nie miał wątpliwości, że boks i poezję łączy bliskie podobieństwo. W liście do Krzysztofa Karaska pisał: „Liryka też jest rodzajem boksu, a w boksie jest coś z dawnej poezji. W jednym i drugim przypadku liczy się serce do walki”.

Boks cieszył się wielkim szacunkiem u Homera, który w jego interpretacji na łamach „Iliady” nie był popisem sportu ani siły, ale nade wszystko testem odwagi i dzielności moralnej. Cechy charakterystyczne przejawiane w walce na pięści znajdowały potwierdzenie na wojnie i w czasie pokoju.

Sport to także branie się za bary z własnym życiem. Nie chodzi wtedy o to, by zwyciężyć, ale o to, żeby się dowiedzieć kim jestem i na co mnie naprawdę stać. Odpowiedź, że jestem olimpijczykiem, wiąże się z przeświadczeniem, że biorę udział w sztafecie pokoleń i należę do historii.

Olimpizm to klucz do życia prywatnego, w którym jest miejsce na salon sztuki. Scenariusz piszą wybitni twórcy, ale nie według tego, jak im się podoba, lecz zgodnie z tradycją olimpijską. Stałe elementy ceremoniału w czasie otwarcia i zakończenia igrzysk przeplatają się z nowoczesnymi formami sztuki oraz z charakterystyczną dla miasta-gospodarza igrzysk kulturą materialną i symboliczną. Dzięki formule opracowanej przez Pierre'a de Coubertin igrzyska przypominają „pielgrzymujący teatr”, który zatrzymuje się w różnych miejscach na świecie i przez to, stale się wzbogaca o nowe formy i treści przekazu. Miasta występujące w roli gospodarzy wnoszą do programu olimpijskiego wartości z obszaru własnej kultury regionalnej i narodowej. Festiwal kultury i sztuki, jakim są igrzyska olimpijskie ukazuje w panoramicznym obrazie moralność współczesnego świata, podniesione na wyżyny sztuki.

Olimpizm uczy nas także odwagi, abyśmy dzięki treningowi woli i sumienia umieli opanować biologiczny strach przed walką, w jaki wyposażyła nas natura i zastąpić go walecznością, którą zdobywa się własnym wysiłkiem duchowym. Zanim zaczniemy bić rekordy i walczyć o medale olimpijskie należy najpierw rozbudzić motywację wewnętrzną. I dopiero wtedy poszukiwać drogi, która prowadzi w stronę ładu moralnego na boisku, a odciąga od chaosu i zagłady. Na podstawie literatury i praktyki sportowej należy sądzić, że na tych samych jak dotąd relacjach „natura-człowiek” będzie można budować przyszłość w społeczeństwie wiedzy, zmiany, informatycznym.

Postęp informatyczny odgrywa ważną rolę w odrodzeniu moralnym sportu i olimpizmu pod warunkiem, że zachowa centralne miejsce na boisku dla człowieka jako twórcy samego siebie i obywatela odpowiedzialnego za przyszłość świata. Należy budować na tym, co pozytywne, ograniczać zaś skutki negatywne, należy bardziej dbać o to, aby krzewić dobro niż tępić zło (Stanisław Ossowski).

Olimpizm można porównać do dzieła sztuki. Dlatego w konkursach olimpijskich dążymy do tego, aby harmonia, logika i sens wzajemnie się dopełniały. Świadomość, że piękno jest wartością autoteliczną, poszukiwaną przez ludzi nazywamy humanizmem w takim duchu, o jakim mówiła Barbara Skarga. Definiowała humanizm jako myślenie o myśleniu człowieka. Myśl ma zawsze treść i formę, nadaje przeto wychowaniu sportowemu najpierw indywidualny charakter, a dopiero później staje się faktem społecznym w obrębie języka jako forpoczty zmian w nowoczesnej rzeczywistości.

Włączenie sztuki do programu oficjalnego igrzysk olimpijskich miało charakter epizodyczny, a przez to, na długie lata nieskuteczny. Nasze polskie doświadczenia na tym polu były bogate: Kazimierz Wierzyński w poezji, Józef Klukowski w rzeźbie i Zbigniew Turski w muzyce zdobyli złote medale olimpijskie. Polski Komitet Olimpijski apeluje do MKOl o przywrócenie sztuce sportowej większej rangi niż to jest obecnie. Chociaż trzeba przyznać, że temat sportowy jest stale obecny w różnych dyscyplinach sztuki, a pokrewieństwo sportu i sztuki tak naturalne, że ten sojusz „mięśni i myśli” ma przed sobą piękną przyszłość.

Zakończenie

Pamiętam wypowiedź profesora Karola Estreichera na temat spotkania ze sztuką. Najważniejszy jest moment samego spotkania, pierwszego spojrzenia na dzieło, jeśli od razu nie zatrzyma nas przed sobą na dłużej, trudno będzie nawiązać potem kontakt przez odwołanie się do wiedzy na temat formalnego kunsztu, biografii artysty, uznania społecznego. Dobrze jest to wszystko wiedzieć, lecz najważniejszy pozostaje pierwszy „odruch wzruszenia”, gdyż w nim ukrywa się podświadome piękno. Wartości ukryte są w naszych sercach.

Świat ustawicznie się zmienia, a wraz z nim zmieniają się ludzkie upodobania i nawyki. Leonardo da Vinci powiedział, że teraźniejszości w ogóle nie ma. Istnieje tylko przeszłość i przyszłość. Jest to trafne spostrzeżenie. Gdzieś w środku pomiędzy tym, co było i tym, co nastąpi, стоимy my. A wokół wszystko płynie, zmienia się przeinacza. Ta zmienność jest charakterystyczna dla wszystkich epok, ale w naszym czasie nabrała niebywałego rozpędu. Trudno wielu ludziom za tymi zmianami nadążyć.

Każdego dnia i na każdym kroku spostrzegamy, jak giną z naszego pola widzenia obszary sportowego piękna, które wiążą się z przeszłością. Rodzice zapewniają dzieciom uzdolnionym opiekę i szkolenie sportowe. Nastawieni są na sukcesy dziecka i biznes. Na szczęście jest jeszcze pokolenie ludzi starszych, którzy barwnie i zajmująco potrafią opowiadać o przeszłości, wspominają przy okazji o własnej sportowej młodości, kiedy sport był ważnym fragmentem ich życia. Źródłem radości i satysfakcji życiowej. Sport w młodości wybiega w przyszłość, na starość wraca do dzieciństwa.

Lukę międzypokoleniową wypełniają środki masowej komunikacji i własna aktywność sportowa dzieci i młodzieży. Drogą do sukcesu jest nie tyle nieustanne ćwiczenie przez powtarzanie, ile połączenie nauczania

z działaniem, tak jak to jest w sztuce. Ażeby wybrać nawyk twórczy należy dążyć do tego, aby dzieci i młodzież w grach i zabawach sportowych zachowywały się naturalnie. Każde nauczanie czegokolwiek jest sztuczne, trzeba to zrozumieć i dążyć do tego, aby zdziwienie zmieniło się w ciekawość.

Każde pokolenie na swój sposób widziało i widzi piękno. Jest to prawdziwe i tak właśnie ma być. Wiedząc o tym, nie możemy jednak wyzbyć się obaw, że nasz marsz w przyszłość wycelowany jest w niewłaściwym kierunku. Czy to, co w sprawach sportu czynimy, jest postępek czy regresem? Albo inaczej jeszcze postawmy przed sobą pytanie o to, co ma biologia do gramatyki, a medycyna do sportu? I czy to takie ważne? Języki różnią się w szczegółach, ale wszystkie są poniekąd wariacjami na ten sam temat (Noami Chomsky). Mają gramatykę uniwersalną i w swej strukturze wszystkie są jednakowe. Igrzyska olimpijskie przypominają wieżę Babel, ale życie w wiosce olimpijskiej odbywa się bez tłumaczy.

Gramatyka sportowa i ortografia odgrywają niewielką rolę w wychowaniu sportowym, o wiele większe znaczenie ma w tym procesie osobiste działanie oparte na emocjach, wyobraźni i radości, bo zostawiają trwałe ślady na przyszłość.

Olimpizm to także rodzaj opowieści o nas samych. Na boisku odnajdujemy siebie w drodze do mistrzostwa. Nie należy poprzestawać na roli czeladnika we własnym życiu, gdyż właściwym powołaniem jest rola mistrza zachowującego równowagę w rozwoju gatunkowym w połączeniu z ekspresyjnym stosunkiem do przyrody.

FUNKCJE I WARTOŚCI SZTUKI SPORTU

Sport, najwyższego wyczynu, stał się ważną częścią kultury globalnej i obecnie nazywany jest „świecką religią”¹, a jego bohaterowie „bogami”². Od czasów najdawniejszych jest również tematem dla holistycznie rozumianej sztuki, zogniskowanej w malarstwie, muzyce, literaturze, rzeźbie itd. Początki magii sportu sięgają praktyk umiejscowionych w rytualnych tańcach ludów pierwotnych, popisach zręczności podczas rytuałów religijnych i w uatrakcyjnianiu różnego rodzaju świeckich uroczystości. Sportowe inspiracje artystyczne najmocniej uwidoczniła kultura starożytnej Grecji, bowiem poza wyznawanymi bogami, to właśnie sportowcy stanowili motyw przewodni dla ówczesnych twórców i koneserów sztuki. Już wtedy pojawia się „antyczna logistyka sportowa”, czyli kunsztowna architektura obiektów budowlanych, powstałych dla uprawiania aktywności sportowej (palestry, hipodromy, gimnazjony itd.). Następnie zainteresowanie sportem na wiele wieków zanika, by powrócić z pięknem perfekcjonizmu ruchowego i cielesnej doskonałości w sporcie nowożytnym. Od początku sztuka odnajdywała inspirację w sporcie, zatem sport od zawsze był obecny

¹ Cytuję wypowiedź Krzysztofa Zuchory podczas Sympozjum Salezjańskiego w grudniu 2022 r. w Warszawie, z którą w pełni się zgadzam. Można uznać, że sport stał się świecką religią na podstawie prezentowanej w tym miejscu, krótkiej charakterystyki: „Indywidualizm, holizm, integralność to fundamenty świeckich form religijności. Jednostka coraz częściej czyni celem życia duchowego realizację tych wartości, które sama wybiera z różnych obszarów otaczającej rzeczywistości, dokonuje przemiany siebie, dysponuje wolnością wyboru stylu i modelu życia”. B. Guzowska (2020), *Świecka religia życia – perspektywa filozoficzna*, Rzeszów: 196. Dodatkowo sport stanowi „Doświadczenie oderwania od codzienności, od tego, co banalne i szare, jednakże pozbawione zakorzenienia w religiach instytucjonalnych”. J. Grzybowski (2010), *Świecka religia współczesności*, https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PK/idziemy201002_swiecka (dostęp: 27.12.2022).

² Określenie „piłkarscy bogowie” często padało z ust komentatorów sportowych mistrzostw świata w piłce nożnej – Katar 2022 r.

w sztuce, a sztuka w sporcie. Teraz sport sam stał się sztuką poprzez dzieła sztuki, którymi są zarówno indywidualne, jak i zespołowe popisy mistrzów sportowych oraz wielkie widowiska sportowe, jak igrzyska olimpijskie czy mistrzostwa organizowane na lokalnym i światowym poziomie.

Kilka słów o sporcie jako sztuce

Każda epoka sama definiowała czym jest pojęcie sztuki³. Jeśli przyjąć, że sztuką jest dziedzina działalności artystycznej wyróżniana ze względu na reprezentowane przez nią wartości estetyczne i wytwór lub wytwory takiej działalności oraz umiejętność wymagająca talentu, zręczności lub specjalnych kwalifikacji⁴, to sport jest sztuką. Perfekcjonizm mistrzostwa sportowców i doskonałość opraw widowiska sportowego, dają dziś prawo do nazywania sportu sztuką, pomimo występujących tak w sporcie, jak i w sztuce dysfunkcji. Współczesny sport stanowi nie tylko inspirację dla artystów, ale sam stał się najwyższych lotów arcyzmem, sztuką sportową porównywalną ze sztuką cyrkową i widowiskiem sportowym porównywalnym z przedstawieniem teatralnym, wysokonakładowym filmem kasowym, koncertem gwiazd show biznesu czy z celebrowanymi na wysokim poziomie eventami w różnych dziedzinach życia społecznego, oglądanymi w różnych formach przekazu przez miliony widzów. Symbolem teatru jest maska, a symbolem sportu nagroda i ważne jest to, że nagroda musi być zakorzeniona „w samym działaniu”⁵, które jest „dziełem sztuki” w aktywności sportowej.

Zawód artysty jest trudny do zdefiniowania i spotyka się wypowiedzi, że w stosunku do tej profesji mamy do czynienia raczej z powołaniem, niż z zawodem. Jeśli przyjmiemy, że „artystą jest człowiek zajmujący się działalnością twórczą o indywidualnym charakterze, znamionującą biegłość, a przy tym wykazującą zaangażowanie talentu, wyobraźni i innych cech osobowości, która to działalność pełni swoistą funkcję społeczną, zaakceptowaną

³ Wyraz sztuka (łac. *ars*, gr. *technē*). W starożytności i średniowieczu oznaczał umiejętność lub znajomość ściśle określonych zasad oraz zgodne z nimi postępowanie. Odnosił się również do pojęcia rzemiosła. W początkach sztuki, poza malarstwem i rzeźbą, zaliczano również rzemiosła, takie jak garncarstwo czy krawiectwo, a także np. retorykę i strategię. W średniowieczu natomiast, sztuka miała często charakter anonimowy i celem było wielbienie Boga. <https://zpe.gov.pl/a/sztuka-definicja-funkcje-sztuki/DwSebqYti> (dostęp: 16.01.2023).

⁴ <https://sjp.pwn.pl/slovniki/sztuka.html> (dostęp: 16.01.2023).

⁵ P. Winch (1990), *Etyka a działanie*, Warszawa: 539, cyt. za: K. Zuchora (2009), *Nauczyciel i wartości. Z filozofii kultury fizycznej i pedagogiki sportu*, Warszawa: 312.

przez zbiorowość w wyniku zapotrzebowania na określone wartości, które artysta może oferować⁶, to sportowcy z pewnością są artystami. Niezależnie od tego, czy sportowi artyści występują/pracują indywidualnie czy zespołowo, są powiązani z najważniejszą dla nich grupą odniesienia, czyli z innymi sportowcami/artystami tworząc sportowe środowisko artystyczne. Natomiast nauczanie sztuki sportu tworzy swoisty system elementów uporządkowanych hierarchicznie, a na jego szczycie znajdują się sportowe cele. Z kolei z przyjętych celów sportowych wynikają metody i zasady nauczania, a z nich określone zadania sportowe.

Nauczanie sztuki sportu stanowi zawsze okazję do rozwoju sportowca i do podejmowania wysiłku zmierzającego do perfekcyjnego wykonania zadania/dzieła sportowego. Każde pokolenie stara się określić swój stosunek do sztuki w sporcie, ale i do swoich poprzedników – artystów sportowych. Podobnie jak w sztuce, każdy sportowy mistrz w systemie nauki, musiał być wcześniej uczniem lub naśladowcą innego mistrza, a tradycje tej nauki tworzą dynastie mistrzów i uczniów, którzy następnie stają się mistrzami dla kolejnych uczniów. Powszechnie jest również wiadome, że wybitni sportowi mistrzowie/artysci nie zawsze wyuczili wybitnych następców. Należy zaznaczyć, że w ostatnich latach uczniowie sztuki sportu mogą pobierać naukę w wyspecjalizowanych szkołach sportowych. Można również spodziewać się, że w niedalekiej przyszłości wymienione wcześniej placówki, będą zaliczane do szkół artystycznych, jakimi określane są obecnie szkoły muzyczne czy plastyczne.

Powiedzenie, że „podróże kształcą” jest słuszne w odniesieniu do sportu, ponieważ wzbogacają one i dopełniają proces nauczania sztuki sportu. Dzieje się tak między innymi poprzez bezpośredni kontakt z innymi sportowymi aktorami, z dziełami sportowej architektury, z obcym pejzażem stadionowych zmagani, ze „świątyniami” i „pałacami” sportu oraz powszechną w sporcie kwalifikowanym migracją zawodników pomiędzy klubami. Stymulująco na naukę sztuki sportu będzie oddziaływało całe dobrze rozwinięte i właściwie funkcjonujące otoczenie kulturowe. Mam tu na myśli instytucje sprzyjające kształceniu, obecność odbiorców na rynku sportowych usług, powszechne zainteresowanie sportową twórczością oraz cały szereg uwarunkowań obyczajowych, prawnych i gratyfikujących na polu sportu.

Mistrzami sztuki sportu są artyści sportowo utalentowani. Minęło już wiele wieków od czasu, kiedy Platon dostrzegł, że talent to 10% polotu i aż

⁶ Przytoczona definicja powstała w wyniku przeglądu różnych stanowisk takich autorów, jak między innymi Pierra Bourdieu, Floriana Znanieckiego, C. Harrisona i A. Cynthy White’ów, Andrzeja Oseki, Aleksandra Wallisa. W: M. Golka (2008), *Socjologia sztuki*, Warszawa: 79.

90% potu i ta konstatacja jest nadal aktualna. Sam talent to za mało, by zostać mistrzem sztuki w sporcie. Potrzeba jeszcze charakteru i twórczej osobowości. Współcześni badacze wymieniają różne cechy osobowości sprzyjające twórczości. Jak się wydaje, znakomicie oddają one charakterystykę cech osobowości wielu artystów/mistrzów sportowych, jak np. „wysoki iloraz inteligencji, niezależność, odwaga, dystans do dotychczasowego dorobku kulturowego, umiejętność koncentrowania się oraz upór w pozostawaniu wiernym pewnym zainteresowaniom, wiara w siebie, a przy tym elastyczność myślenia i skłonność do ryzyka, pragnienie osiągnięć, otwartość intelektualna, wyobraźnia, skłonność do fantazjowania, a przy tym umiejętność oderwania się od tzw. rzeczywistości, mała skłonność do poczucia winy, szczerość, a nawet naiwność, wysokie mniemanie o sobie, a nawet skłonność do dominacji, skłonność do samorealizacji i samorozwoju, skłonność do podejmowania wyzwań, umiejętność zadziwiania się światem, umiejętność dostrzegania całości, wreszcie intuicja”⁷. Jednak same tylko cechy osobowości nie wystarczają, by w sposób niejako automatyczny odnieść sukces w sztuce sportu. Niezbędna jest też do tego „ambicja, bezwzględność wobec siebie i wobec innych, umiejętność przeczekania własnych niepowodzeń a nawet ich wykorzystania, umiejętność radzenia sobie z sukcesami (szczególnie wczesnymi), zdolność pokonywania nieszczęść z dzieciństwa, umiejętność autoreklamy”⁸.

Uniwersalna funkcja modelowania wartości⁹ i jej przejawy w sztuce sportu

Spośród wielu propozycji wyodrębniania funkcji sztuki¹⁰ sportu, dla potrzeb niniejszego opracowania przyjmuję za Marianem Golką dwie uniwersalne, które sztuka pełni wszędzie i zawsze, tj. funkcje modelowania wartości i modelowania więzi społecznych. W pierwszej kolejności wymieniona

⁷ M. Golka (2008), dz. cyt.: 70, 71.

⁸ Tamże: 71.

⁹ M. Golka wyodrębnił dziewięć przejawów funkcji sztuki, które w niniejszym opracowaniu stanowią podwalinę do opisu sportu jako sztuki. M. Golka (2008), dz. cyt.: 207-219.

¹⁰ Jedną z propozycji jest wyodrębnienie funkcji pierwotnych i wtórnych sztuki. Według J. Białostockiego (1972), pierwsze oddziałują w momencie tworzenia dzieła, drugie natomiast w późniejszym czasie. Inną koncepcję przedstawił Moisiej S. Kagan (1979), postulując podział na funkcje twórczości artystycznej (działalność tworząca sztukę) oraz funkcję samej sztuki (dzieła już obecne w kulturze), w: M. Golka (2008), dz. cyt.

została funkcja tworzenia, upowszechniania, przenoszenia, ale także destrukcji wszelkich wartości, które mogą znaleźć się w polach życia społecznego, jak np. piękna, dobra, wiary, wiedzy, czy sportu. Wiele różnych wartości, podlega ciągłym przeobrażeniom. Przez jednych będą one wzmacniane jako ważne i cenne, a przez innych negowane jako niegodne uwagi i bez znaczenia. Natomiast funkcja modelowania więzi społecznych spełnia się w obrębie tych grup, które wyznają lub przejmują podobne wartości za pośrednictwem dzieł sztuki sportu, albo dzieła sztuki sportu znoszą pewne ich wartości. Zatem sztuka sportu ma moc integrującą, ale funkcja modelowania więzi przejawia się również w dezintegracji, w zaznaczaniu różnic społecznych, w dzieleniu wszędzie tam, gdzie mają miejsce granice pomiędzy wyznawcami różnych wartości¹¹.

Funkcja i wartość estetyczna sztuki sportu

Pierwszą wyodrębnioną w ramach funkcji modelowania wartości jest funkcja estetyczna, która w kulturze europejskiej uważana jest za najważniejszą, wręcz za autoteliczną. Skupia się wokół wartości będącej „formą” i polega na dostarczeniu form widzenia świata, ukazywaniu innych wartości społecznych i na spotęgowaniu władz percepcyjnych człowieka, często z domieszką silnych emocji. Funkcja estetyczna polega na uzmysławianiu sobie czegoś, co nie byłoby bez niej dostrzegalne i przyczynia się do powstawania percepcji połączonej z przyjemnością i satysfakcją¹².

Aspekt podmiotowy procesu recepcji sztuki uwzględnia dyspozycję estetyczną, kompetencję artystyczną i gusta odbiorców. Dyspozycja to naturalna predyspozycja ludzkiego organizmu, a dyspozycja estetyczna¹³ jest autotelicznym podejściem do sztuki i jedynym społecznie uznanym podejściem do zjawisk artystycznych. Termin ten oznacza wrażliwość na piękno i umiejętność koncentracji między innymi na jakości formalnej i artystycznej przy jednoczesnej rezygnacji z wartości praktycznych na płaszczyźnie przeżycia artystycznego. Równocześnie dyspozycja estetyczna zmienia się dzięki

¹¹ Funkcje sztuki, to wytwory sztuki oddziałujące zawsze w formach instytucjonalnych. Ostatecznym odbiorcą sztuki jest zawsze jednostka, uwikłana w różne relacje i role społeczne. Zatem funkcje społeczne sztuki muszą być realizowane z punktu widzenia jednostki. M. Golka (2008), dz. cyt.

¹² Tamże: 207.

¹³ Dyspozycja estetyczna jest przeciwieństwem podejścia praktycznego, a sam termin stosowany jest przez Bourdieu na oznaczenie słabo precyzyjnych pojęć z zakresu estetyki, jak np. wrażliwość estetyczna, zmysł estetyczny czy instynkt estetyczny. A. Matuchniak-Krasuska (2010), *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa.

wiedzy, obyciu ze sztuką i stanowi warunek konieczny do właściwego odbioru sztuki¹⁴. Kompetencja artystyczna jest związana z procesem nabywania wiedzy o sztuce sportu oraz pozwala rozumieć i interpretować dzieła sztuki w sporcie. Zatem czytelność dzieła sztuki w sporcie jest determinowana przez poziom kompetencji artystycznej odbiorcy. Dyspozycja artystyczna wiąże się z kompetencją artystyczną i obie zmienne charakteryzują odbiorców sztuki sportu i ich sposoby recepcji poprzez gusta.

Według Pierre'a Bourdieu gust, jako preferencja indywidualna, jest ściśle związany z trajektorią społeczną i pozycją jednostki oraz stanowi wskaźnik (etykietę) tej pozycji. Poza tym, wyróżnia gust czysty wykształcony i niewykształcony gust barbarzyński (nieczysty) u odbiorców sztuki¹⁵. Pierwszy pozwala na „czyste” spojrzenie na sztukę, jest podstawą estetyki uczonej i jest charakterystyczny dla jednostek i grup dysponujących kapitałem kulturowym, należącym do klas dominujących. Drugi wymaga od dzieła sztuki realizowania funkcji pragmatycznych, ceniąc w niej treść (intrygę, happy end) i podporządkowuje się estetyce popularnej, określanej jako przeciwieństwo estetyki uczonej. Estetyka uczona odrzuca potoczne doświadczenie piękna, a estetyka potoczna odrzuca nowatorskie formy kreacji artystycznej¹⁶.

W analizach społecznych uwarunkowań gustu, Bourdieu wskazuje na wykształcenie jako kapitał kulturowy, pochodzenie społeczne jako kapitał rodzinny (społeczny, ekonomiczny, kulturowy). Przy czym wykształcenie determinuje bezpośrednio gusty, kompetencje i aktywność kulturalną, a system edukacji formuje ogólną dyspozycję wobec kultury. Natomiast rola pochodzenia społecznego przejawia się w naukach nie objętych nauką czy kontrolą szkoły i determinuje ogólną postawę wobec kultury. Niski poziom rodzinnego kapitału kulturowego współgra z niskim poziomem kompetencji i praktyk kulturalnych, a wysoki poziom kapitału rodzinnego powoduje, że kultura staje się wartością uznawaną, odczuwaną i realizowaną. Natomiast wysoki poziom kompetencji kulturalnej oraz formowanie czystej percepcji estetycznej, związany jest w wyższym stopniu z wczesną i długą rodzinną socjalizacją artystyczną, niż z późniejszą edukacją¹⁷.

Obcowanie ze sztuką jest ważne, podobnie jak naturalne opanowywanie jej reguł. Dlatego każde kształcenie metodyczne służy skróceniu drogi

¹⁴ Tamże: 46-49.

¹⁵ Bourdieu wyróżnił za Kantem te dwa typy gustu, ale w analizach empirycznych posługuje się układem trójdzielny: gustem wyższym, średnim i popularnym, które odpowiadają poziomom wykształcenia i klasom społecznym. Tamże: 26, 53.

¹⁶ Tamże: 52.

¹⁷ A. Matuchniak-Krasuska (2010), dz. cyt.: 53-54.

do sztuki i kreuje bezpośrednie doświadczenie estetyczne. Takie działania krytykowane są przez koneserów sztuki z uwagi na niedoskonałość i neutralizację specyficznych funkcji kultury wysokiej. Poza krytyką, jest to również forma ochrony pozycji społecznej elity. Natomiast przejawem dążeń egalitaryzacyjnych masowej publiczności jest proces unieważnienia dotychczasowych reguł i dóbr powstających w polu produkcji ograniczonej. To prowadzi do nadania kwestiom estetycznym (z definicji bezinteresownym i apraktycznym) funkcji praktycznych i istotnych funkcji społecznych. Zatem teoretycznej opozycji gustu czystego i nieczystego Bourdieu nadaje funkcje praktyczne: identyfikacyjne, różnicujące i prestiżowe¹⁸. Natomiast preferencje estetyczne przedstawicieli różnych klas społecznych są homogeniczne, tak jak ich style życia. Stanowią zatem podstawę społecznego różnicowania i osądu, kreując jednocześnie społeczną inkluzję do danej grupy oraz ekskluzję z innych grup¹⁹ w społecznym świecie sztuki sportu.

Warto zwrócić uwagę na to, że przestrzenie społeczne, takie jak rodzina, szkoła, środowisko zawodowe to miejsca, w których powstają i są oceniane kompetencje kulturalne. Dobre kulturalne powstają w polu dóbr symbolicznych. Kultura masowa, której częścią jest sport, zyskuje zainteresowanie szerokiej publiczności wywodzącej się głównie z klas zdominowanych i stanowi dla niej wartości uznawane, odczuwane i realizowane. Natomiast publiczność elitarna z klas dominujących lekceważy sferę kultury popularnej, która stanowi dla niej wartości realizowane, ale nigdy nie uznawane²⁰.

Funkcja i wartość hedonistyczna sztuki sportu

Już Epikur miał stwierdzić: „jeśli mówisz o pięknie, to mówisz o przyjemności, bo piękno nie byłoby pięknem, gdyby nie było najprzyjemniejsze”²¹. Funkcja hedonistyczna sztuki sportu spełnia się w związku z wartością, którą jest przyjemność. Nie do końca można sformułować reguły określające, co, komu w odbiorze sztuki sportu może sprawiać przyjemność, bowiem sprawianie tej przyjemności odbywa się na wiele sposobów i ma wiele odmiennych wcieleń. Jednym z uzasadnień przyjemności czerpanej ze sztuki sportu (podobnie jak ze sztuki w ogóle) może być to, że daje możliwość ucieczki odbiorcy w inny świat, oderwania się od codzienności, kłopotów i przestrzegania praw, które życiem codziennym kierują. Niektórzy ze znawców poruszanej

¹⁸ Tamże: 54-55.

¹⁹ Tamże: 26, 53.

²⁰ Tamże: 55-56.

²¹ W. Tatarkiewicz (1962), *Historia estetyki*, t. 1-2, Warszawa: 212.

tu problematyki twierdzą, że przyjemność w sztuce polega na połączeniu piękna i dobra²². W sztuce sportu umiejscowiony jest jeszcze jeden termin – *prawda*, jako dopełnienie zakorzenionych od dawna w sporcie podstawowych kategorii etyki. Hedonizm w sztuce sportowej przejawia się zarówno u aktorów społecznego świata sportu, jak i jego odbiorców, choć z pewnością o różnym poziomie natężenia. W analizach zagadnień percepcji artystycznej Bourdieu wskazuje na dwie formy przyjemności artystycznej: kontemplację (delektację) artystyczną właściwą znawcom sztuki i przyjemność sensualną właściwą dla jej przeciętnych odbiorców²³. Jak już wcześniej zaznaczono poziom doznań wynikający z obu form przyjemności, będzie uzależniony zarówno od poziomu wiedzy aktorów, jak i odbiorców sztuki sportu. Trzeba pamiętać, że sztuka sportu przyczynia się również do przeżywania innych, niekoniecznie przyjemnych emocji i stanów, jak np. rozczarowanie a nawet rozgoryczenie, uczucie przykrości a nawet bólu. Faktem jest, że ich doświadczanie nie zmienia pragnienia kontaktu z wytworami/dziełami sztuki sportu i można odnieść wrażenie, że czasem styczność ze sztuką sportu „opiera się na jakiegoś rodzaju przyjemności masochistycznej”²⁴.

Funkcja i wartość terapeutyczna sztuki sportu

Opiera się ona na szeroko rozumianym zdrowiu jako wartości, bowiem „funkcją sztuki jest budzenie, utrzymywanie, i wzmocnianie żywotności w człowieku, co realizuje się poprzez wcześniejszą funkcję, czyli przyjemność płynącą ze sztuki, a szerzej przyjemność cieszenia się światem”²⁵. Momenty kontaktu ze sztuką sportu aktywizują energię życiową wywołują u odbiorcy „serdeczność” wobec świata, czemu sprzyja z pewnością poczucie wolności doznawane przez odbiorcę w czasie kontaktu z dziełem sztuki. Bez znaczenia w tej sytuacji jest czy odbiorca odczuwa wewnętrzny spokój czy poruszenie. Wyróżnia się kilka przejawów funkcji terapeutycznej i odniesionej w tym miejscu do sztuki sportu: dezalienacja (występuje łączność jednostki ze światem), działa katartycznie (rozładowuje wewnętrzne konflikty i napięcia, powodując u odbiorcy stan równowagi) i kompensacyjnie (wywołuje nowe doznania zastępujące doświadczenia codzienne odbiorcy i zaspakaja jego ukryte potrzeby). Oddziaływanie terapeutyczne funkcji sztuki prowadzi do integracji osobowości odbiorcy, co staje się możliwe poprzez wywołanie wewnętrznej homeostazy lub

²² M. Golka (2008), dz. cyt.

²³ A. Matuchniak-Karasuska (2008), dz. cyt.: 53.

²⁴ M. Golka (2008), dz. cyt.: 208.

²⁵ W. Dilthey (1982), *Pisma estetyczne*, Warszawa: 62.

poprzez ucieczkę od siebie, bądź od otaczającego świata²⁶. Zdolność pełnienia przez sztukę sportu funkcji terapeutycznej może być kwestionowana z uwagi na pojawienie się negatywnych stanów emocjonalnych, takich jak np. agresja. Zatem wpływ sztuki sportu na funkcje terapeutyczne odbiorców jest dwukierunkowy: pełni zarówno funkcje, jak i dysfunkcje.

Funkcja i wartość ekspresyjna sztuki sportu

Jest ona swoistym odpowiednikiem funkcji terapeutycznej i realizuje się w wartości „wyrażania się”. Pojęcie ekspresji odnosi się i oddziałuje głównie na twórców. Nie ma większego znaczenia z jakich pobudek artysta podejmuje twórczość (dla pieniędzy, z próżności itp.), bowiem proces twórczy jest urzeczywistnieniem wolności wypowiedzania się i kreatywnej siły człowieka. Nawet wtedy, kiedy odczucia odbiorcy różnią się od przeżyć towarzyszących ekspresji artystycznej twórcy, to są one zawsze uruchamiane poprzez dzieło²⁷. Język sztuki sportu nie zawsze jest wiarygodnym sposobem komunikowania, ale tworzenie i sam wytwór mogą powodować różne wzruszenia, które pozostają znakiem płynącym od twórcy. Chociaż dzieło sztuki wyraża zwykle odczucia jednostkowe, to mogą być ważne dla wielu adresatów, np. ktoś chce wyrzucić z siebie coś, co go wewnątrz męczy, a to okaże się ważne również dla innych.

Funkcja i wartość komunikacyjna sztuki sportu

Spełnia się poprzez wartość jaką jest porozumienie. Język sztuki to język niedyskursywny i z jednej strony wydaje się być nieco prymitywny, ale z drugiej jest wnikliwy i subtelny. W sztuce sportu artysta komunikuje się z odbiorcami językiem własnego ciała. Właściwe odczytanie komunikatów, zrozumienie, musi zatem choć w pewnym zakresie, być oparte na znajomości wspólnego języka. Zatem funkcja ta polega na kształtowaniu, utrzymaniu i doskonaleniu języka ciała w sztuce sportu.

Funkcja i wartość magiczna sztuki sportu

Wyrasta w nawiązaniu do wartości, którą jest różnie rozumiane „sacrum”. Zatem funkcja ta dzisiaj przejawia się i odnosi do tych sytuacji i postaw, w obrębie których sama sztuka sportu jawi się jako swoista świętość. Współczesny kształt funkcji magicznej sztuki sportu ma korzenie w poglądach

²⁶ M. Golka (2008), dz. cyt.

²⁷ Tamże.

dziewiętnastowiecznej cyganerii i w romantyzmie, bowiem wtedy traktowano sztukę jako świętość, a prace artysty jako ofiarę składaną na „ołtarzu” sztuki.

Funkcja i wartość ideologiczna sztuki sportu

Wyrasta w nawiązaniu do „władzy” jako wartości. Polega na świadczeniu przez sztukę sportu swoistych usług w zakresie pozyskiwania swoich „wyznawców”/odbiorców dla sił politycznych, społecznych czy religijnych. Takie instrumentalne traktowanie sztuki sportu jest w wielu przypadkach trudne do odczytania, jeśli intencją jest ukryte sprzyjanie pewnym siłom czy interesom. Sztuka sportu dąży również do stworzenia określonej świadomości, a nawet narzuca ją odbiorcom, ale nie zawsze służy czyimś interesom. Sztuka sportu może być też krytyką społeczną: „każde dzieło sztuki stanowi w mniejszym lub większym zakresie pewną krytykę życia i próbę zwalczania jego bezkształtności, próbę nadania mu większej spójności i jednoznaczności, jeśli nie próbę udoskonalenia”²⁸. Sztuka sportu pragnie niekiedy zmieniać świat, czynić życie ludzkie lepszym, bardziej znośnym, ale wskazuje też na różne zagrożenia. Czyni to poprzez zaoferowanie nowych wyzwań, marzeń czy nowej mitologii. Funkcja ideologiczna sztuki sportu może być również uznana za zaangażowaną w dążeniu do zmiany istniejącego układu różnych sił społecznych.

Funkcja i wartość wychowawcza sztuki sportu

Ta funkcja realizowana jest w odniesieniu do wartości, jaką jest „dobro zbiorowe” i może być silnie powiązana z poprzednią. Można również uznać, że sztuka sportu czyni w pewnych wypadkach ludzi lepszymi, bardziej ludzkimi. Tak artyści sportowi, jak i ich odbiorcy czasem traktują dzieła sztuki sportu jako rodzaj dyrektywy życiowej, moralitetu. Treści wytworów sztuki sportu i ich przesłania pochodzą zawsze od innych ludzi, zatem następuje uspołecznienie tych przesłań i uspołecznienie jednostki, czyli zespolenie jednostki ze zbiorowością. Sztuka sportu działa regulująco i zatrzymuje oraz podkreśla wartości, przyczyniające się do adaptacji jednostki do grupy. Funkcja wychowawcza jest zatem połączona z oddziaływaniem dydaktycznym sztuki sportu, dostarczając wzorów postępowania, podpowiadając jak żyć i jakich wyborów dokonywać w sytuacjach trudnych. Sztuka sportu „pokazuje nie to, co człowiek robić powinien, lecz co i jak robić może”²⁹.

²⁸ A. Hauser (1970), *Historia filozofii sztuki*, Warszawa: 114.

²⁹ Zaznaczył to w swym *Dzienniku* Ch.F. Hebbel, cyt. za: M. Golka, (2008), dz. cyt.: 214.

Funkcja poznawcza sztuki sportu

Jest funkcją, która opiera się na „wiedzy” jako wartości. Sztuka sportu przedstawia i uzupełnia to, czego nie mogą ukazać nauki, co trudno wyobrażalne i słabo dostępne władzom poznawczym. Emocjonalność, indywidualność, nieprzewidywalność, wieloznaczność to tylko nieliczne właściwości sztuki sportu, które sprzyjają realizowaniu przez nią funkcji poznawczej, a co ma swoje źródło w nieprzenikliwości artysty, jego bezpośredniości i jego zdolności rozumienia rzeczywistości sportowej. Funkcja poznawcza sztuki sportu może być realizowana na wielu płaszczyznach, np. w dokumentowaniu czasu bieżącego, problemów i sytuacji egzystencjalnych, przypominaniu i nauczaniu, dostarczaniu odbiorcom sensownego i uporządkowanego obrazu świata. Może też być przeciwnie: dostarcza pytań i wątpliwości związanych z tym światem, niszczy stereotypy poznawcze i tworzy nowe, asymiluje nowe sfery i proponuje nowe spojrzenie na ten świat. Należy pamiętać, że tylko współobecność funkcji estetycznej przyczynia się do tego, że mamy do czynienia ze sztuką sportu, a nie z nauką. Piękno dodaje blasku poznaniu i przyciąga prawdę. W sztuce sportu są takie zagadnienia i zjawiska, w których poznaniu nic tej sztuki nie zastąpi. Był taki czas, że funkcję poznawczą najlepiej spełniało malarstwo, kiedy indziej powieść czy dramat, a jeszcze nie tak dawno film i fotografia. Z uwagi na zmianę rangi sztuk w zakresie pełnienia funkcji poznawczej, wydaje się, że obecnie to właśnie sztuka sportu najpełniej tę rolę realizuje. Sztukę sportu można traktować jako źródło do badania np. świadomości społecznej czy jej historii. Obecne jest w dziele sztuki w sporcie odbicie świadomości nadawcy dzieła (choć nie zawsze spójne i wyraźne), jego wyobrażenia o rzeczywistości, w której się znajduje i do której odnosi się samo dzieło.

Funkcja ekonomiczna sztuki sportu

Ostatnia funkcja odnosi się do wartości finansowej sztuki sportu. W sztuce prawomocnej pełni ona rolę marginalną, ale w sztuce sportu wyjątkowo ważną. Sportowe dzieła sztuki są traktowane przez ich fundatorów/sponsorów jako swoiste reklamy. Posiadanie wytworów sztuki sportu jest traktowane jako manifestacja zasobów finansowych, jako środek walki o prestiż i jako lokata kapitału. Wielkie wydarzenia sportowe, zmagania wybitnych mistrzów artystów sportowych, rozumiane jako dzieła sztuki, zawsze były i są związane z wielkimi nakładami środków finansowych.

Uniwersalna funkcja modelowania więzi społecznych a sztuka sportu

Jeśli przyjmiemy, że funkcja modelowania wartości jest funkcją pierwotną, to jej wtórnym efektem jest funkcja modelowania więzi społecznych. Funkcja ta w integracyjnym działaniu jest uspołecznieniem w ramach systemu społeczno-kulturowego w sporcie. Dzieła sztuki w sporcie przenoszące wartości, różnią się co do poziomu swojego oddziaływania. Ludzie łączą się dzięki przeżywaniu podobnych wartości np. religijnych czy sportowych. Żyjąc w pewnych grupach lub aspirując do nich, jednostki dostrzegają, rozumieją i cenią podobne obrazy, filmy, muzykę czy dziedziny/dyscypliny sportowe, w których odnajdują bliskie im wartości. Wytwory sztuki sportu mogą być traktowane jako wyznaczniki różnic społeczno-kulturowych, którymi w sztuce sportu jest zazwyczaj język ciała i ubiór (*dress code*). Sztuka sportu zaspokaja potrzebę przynależności do zbiorowości i często te zbiorowości definiuje. Ludzie szukają potwierdzenia swoich grupowych więzi, a sztuka sportu, jako publiczna ich manifestacja stanowi swoisty test „kto jest swój, a kto obcy?”³⁰. Zatem sztuka sportu przyczynia się do integracji, ale i do dezintegracji w sferze różnic społecznych i obcości. Sztuka sportu jednoczy, strukturalizuje świat społeczny, ale też, jak każda sztuka, różnicuje go i czasem komplikuje jego obraz.

Zakończenie

Jak powiedział Kwintyliian: „do uczonych trafia sens sztuki, a do nieuczonych jej rozkosze”³¹. Nawet wskrzesiciel nowożytnych igrzysk olimpijskim francuski baron Pierre de Coubertin, który w *Odzie do sportu* pisał: *Sporcie Tyś Piękno*, nie mógł przewidzieć, że sport stanie się sztuką. „Nowa sztuka” nie jest sztuką prawomocną, nie funkcjonuje w szkolnym obiegu i można ją lekceważyć. Jak się wydaje, współczesne oblicze sportu zyskuje miano „nowej sztuki”, która może początkowo zostać odrzucona przez zwolenników i przeciwników „awangardy”. Jednakże dzięki werdyktom instytucji legitymizujących, jak np. ministerstwa sztuki, nauki czy muzea, wyznawcy gustów czystych i nieczystych, będą przejawiali gotowość do akceptacji i uznania sportu jako sztuki. Natomiast tworzenie sztuki w sporcie zawsze zaczyna się od stworzenia twórczej w nim jednostki i nie są nimi wąsko wyspecjalizowani zawodnicy, ale osobowości sportowe ukształtowane na wzór pięknego ideału *kalokaghatii*.

³⁰ M. Golka (2008), dz. cyt.: 219.

³¹ Tamże: 11.

OD GRECKIEGO GIMNASTY DO COACHA. EWOLUCJA SZTUKI TRENERSKIEJ¹

Zawód trenera sportowego jest współcześnie wysoce sformalizowany oraz zinstytucjonalizowany. Wskazuje na to m.in. działalność wielu instytucji prowadzących szkolenia trenerów sportu z zakresu metodyki różnorodnych dyscyplin sportowych, jak również instytucji promujących rozwój zawodowy trenerów (np. *The International Council for Coaching Excellence*). Współczesny status zawodu trenera sportowego i system kształcenia i doskonalenia zawodowego trenerów wynika z wielowiekowego, uwarunkowanego kulturowo procesu rozwoju sportu i kultury fizycznej oraz systemów oświatowych.

Badania dotyczące różnych aspektów pracy trenerów sportowych są współcześnie dosyć częste². Dominują w nich ujęcia przekrojowe i brak jest opracowań analizujących powstanie i ewolucję zawodu trenera sportowego. Sam sport jest zjawiskiem względnie nowym (pierwsze organizacje sportowe były tworzone w drugiej połowie XIX wieku) i próby sięgania głębiej w historię oraz rekonstrukcji statusu, cech i funkcji nauczycieli i instruktorów, których obecnie określilibyśmy zapewne mianem trenerów przysparza badaczom wielu problemów. Wynikać to może zarówno z definicyjnego klasyfikowania pewnych opisanych w historii nauczycieli czy instruktorów

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² Zob. P. Potrac, W. Gilbert, J. Denison [red.] (2015), *Routledge Handbook of Sports Coaching*, Londyn; L. Purdy (2017), *Sports Coaching: The Basics*, Londyn.

jako trenerów sportowych (w sytuacji braku desygnatów pojęcia sport) oraz niewielkiej liczby materiałów źródłowych.

Historycy kultury fizycznej opisują przypadki pierwszych mentorów spełniających funkcje na pograniczu współczesnych zadań nauczyciela wychowania fizycznego i trenera sportowego, pochodzące z okresu świetności starożytnej Grecji. Takie osoby nazywane były *paidotrybami* lub *gimnastami* i z założenia dbały o cielesne przygotowanie młodych Greków. Starożytni wierzyli, że przygotowanie sportowe rozwija nie tyle, lub nie tylko kondycję fizyczną, co wpaja wartości, które winny cechować doskonałego człowieka i obywatela. Na przestrzeni lat, odwołując się do czasów nowożytnych niestety takie wielowymiarowe pojmowanie kultury fizycznej zostało zatracone, aby z biegiem czasu i rozwojem społeczeństw ponownie rozkwitnąć w okresie renesansu³⁴.

Analiza genezy profesji trenerskiej powinna więc zacząć się od usystematyzowania kwestii odwołujących się do pojęcia określającego osobę prowadzącą treningi sportowe. W języku polskim funkcjonuje pojęcie trener, chociaż spotkać można zapożyczone z języka angielskiego miano coacha. W tym miejscu należy podkreślić, że obecny stan wiedzy i rozmaite definicje słowa coach przysparzają szczególnie polskim uczonym problemów podczas tłumaczeń na język polski⁵. Pojęcie coach w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza: 1) w odniesieniu do osoby – trener; 2) w odniesieniu do pojazdu – autokar, powóz, wagon. Niemniej podstawowa etymologia tego określenia zaczyna się od nazwy węgierskiej miejscowości Kocs, w której w XV wieku zaczęto produkcję czterokołowych pojazdów nazywanych ówczesznie koczi. W miarę wzrostu popularności węgierskiego wynalazku w całej Europie kolejne państwa ustalały dla niego nazwę w swoich ojczystych językach i tak w XV-wiecznej Anglii pojawił się coach – pojazd, który oferował przewóz osób nazywany w języku angielskim coachingiem⁶. Pojęcie coach

³ J.K. Stępniewski (1992), *Sport i medycyna w starożytności klasycznej*, „Meander”, 11-12: 634.

⁴ B. Biliński (1995), *Starożytna pochwała piłki czyli lekarza Galena traktat o małej piłce*, „Meander”, 5: 252.

⁵ Dla przykładu Małgorzata Sidor-Rządkowska w swoim opracowaniu *Profesjonalny coaching. Zasady i dylematy etyczne w pracy coacha* stosuje pojęcie coach w odniesieniu do trenerów drużyn sportowych, a pojęcie trener w odniesieniu do osoby prowadzącej szkolenia (czyli odwrotnie od współczesnego zastosowania). Natomiast Ryszard Panfil w tekście *Pragmatyka współcześnie stosowanych metod nauczania-uczenia się coaching* utożsamia z metodą nauczania – uczenia się (w wielu opracowaniach coaching tłumaczony jest jako trening).

⁶ B. Wujec (2012), *Geneza i definicje coachingu*, „Coaching Review”, 1(4): 5.

oznaczające tutora po raz pierwszy pojawiło się w roku 1830 w uniwersyteckim slangu oksfordzkim. Zadaniem coacha było swobodne przeprowadzenie studenta przez egzaminy, z kolei od 1861 roku coachem nazywano trenera prowadzącego sportowców do osiągnięcia wyróżniających wyników sportowych⁷. Sięgając wstecz do czasów pierwszego użycia terminu coach w odniesieniu do osoby szkolącej sportowców, należy nadmienić, iż owe określenie używane było tylko w przypadku sportów uprawianych przez ówczesną burżuazję (m.in. krykiet, wioślarstwo). Te dyscypliny uważano za wymagające rozwijania wyrafinowanych umiejętności sportowych. Z kolei w przypadku sportów klasy ludowej, jak boks, czy chodźlarstwo (które opisywane były jako te kształtujące głównie fizyczne atrybuty człowieka), używano określenia trener⁸. Obecnie termin coaching odwołuje się do procesu zachodzącego w sferze psychologicznej między coachem a jego podopiecznymi, jednak nie zawsze proces ten musi odbywać się w sferze kultury fizycznej⁹.

Chociaż niewiele jest źródeł wskazujących chronologiczny rozwój profesji trenerskiej, to w erze nowożytnej historykom udało się ustalić, że działania w zakresie treningu sportowego podejmowane były już od co najmniej XII wieku. W tych czasach szczególnie owocnie zawód trenera sportowego rozwijał się w Anglii, a to za sprawą arystokracji, dla której nie lada atrakcją stały się zakłady sportowe. Arystokraci zatrudniali trenerów przygotowujących zarówno zawodników reprezentujących dyscypliny sportowe przeznaczone dla burżuazji, jak również klasy ludowej. Osoby pełniące funkcje trenerskie najczęściej szkoliły sportowców na zasadzie prób i błędów, na bazie własnego doświadczenia. Wszelka wiedza, metody, środki czy też formy przekazywane były werbalnie kolejnym pokoleniom. Trenerami stawali się zatem najczęściej byli zawodnicy sportowi.

W XVIII wieku kształtował się stopniowo znany nam dzisiaj wymiar pracy trenerskiej. Od trenerów wymagano inteligencji oraz stanowczości działania, a ich praca nadzorowana była przez zatrudniającego zwierzchnika, najczęściej arystokratę. Wymagało to już od ówczesnych coachów sportowych prowadzenia w pełni zaplanowanego działania względem przygotowywanych zawodników¹⁰. Funkcje trenerskie przekazywane były z pokolenia na pokolenie. Wyodrębniły się dwa schematy zdobywania zawodu trenerskiego – wśród arystokratów najczęściej coachowie promowali sport

⁷ E. Weekley (1967), *Etymological Dictionary of Modern English*, New York.

⁸ D. Day (2013), *Historical perspective on coaching*. W: P. Potrac, W. Gilbert, J. Denison [red.], dz. cyt.: 5-15.

⁹ B. Wujec (2012), dz. cyt.

¹⁰ F.L. Dowling (1841), *Fistiana*, Londyn.

wśród swojej rodziny, a szczególnie potomstwa, które następnie zdobyte w rywalizacji sportowej doświadczenie wykorzystywało w pracy trenerskiej, zastępując tym samym swoich przodków. Wśród grupy robotniczej trenerzy sportowi bardzo często mieszkali ze swoimi zawodnikami, którzy podobnie jak w przypadku burżuazji, przejmowali stanowisko swojego trenera dzięki uprzednio zdobytym wiedzy i doświadczeniu. Kluczowe było to, że cała wiedza trenerska pochodziła z doświadczeń sportowych i rywalizacji, a przekazywano ją w wąskich grupach sportowych w sposób nieformalny. Stanowisko trenera w większości przypadków było przejmowane przez wykształconych przez niego zawodników. Twierdzono, że zdobycie odpowiedniej wiedzy i kwalifikacji trenerskich jest możliwe tylko poprzez osobiste doświadczenie treningu¹¹. Pierwsze przejawy formalizacji i profesjonalizacji zawodu trenerskiego pojawiły się w Europie w wieku XIX, kiedy to druk wielonakładowy i dystrybucja literatury naukowej umożliwiły czerpanie specjalistycznej wiedzy szerszemu gronu odbiorców. W środowisku trenerskim pojawiły się pierwsze instrukcje dotyczące treningów, żywienia sportowców, jak również stosowania substancji podnoszących wydolność sportowców¹². Choć nauka była już zinstytucjonalizowana i dostarczała coraz większej wiedzy o wielu aspektach biologicznych i medycznych, w środowisku trenerów nadal przeważały tradycyjne praktyki. Ówczesnie zawód trenera sportowego opierał się na jego wiedzy, która miała być zdobyta na drodze własnych praktycznych doświadczeń, obserwacji oraz procesie prób i błędów. Nauczyciele sportu podejmowali różne eksperymentalne metody treningu w ramach oceny potencjału atlety. Stawiano na pracę z danym sportowcem, co rozumiano przez – przykładowo – analizę wydolności i wytrzymałości sportowca oraz stosowanie adekwatnych do jego możliwości i potrzeb środków. Działania trenerskie nie łączyły się jeszcze wówczas z żadnymi teoretycznymi podstawami. Trenerzy nazywali się praktykami¹³. Pod koniec XIX wieku w Anglii

¹¹ D. Day (2013, dz. cyt.: 5-15) przytacza przykład m.in. Williama McTurka (szermierka), Jamesa Paxtona (golf) i Edmunda Tompkinsa (tenis), którzy byli mistrzami-coachami w reprezentowanych przez siebie dyscyplinach. Każdy z nich przekazał swoim potomkom wiedzę i warsztat trenerski. Tak naprawdę sportowy aspekt przeplatał się z życiem codziennym rodzin McTurka, Paxtona oraz Tompkinsa przez wiele lat. W przypadku Edmunda Tompkinsa należy mówić o kilku pokoleniach sportowych coachów. Przypadki wspomnianych rodzin ukazują proces dziedziczenia wiedzy, umiejętności a w końcu funkcji trenera sportowego w środowisku arystokracji.

¹² E. Wenger (1998), *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge.

¹³ H. Andrews (1903), *Training for Athletics and General Health*, Londyn.

ustrukturyzowały się rządowe organy do spraw sportu, zdominowane przez klasę średnią. Dotychczas trenerzy-arystokraci nauczali tylko dyscyplin przeznaczonych dla obywateli klas wyższych, a trenerzy-robotnicy – dyscyplin przeznaczonych dla obywateli klas niższych. Zarówno arystokraci jak i robotnicy przejawiali to samo podejście do nauczania nieoparte o żadne teoretyczne źródła wiedzy. Nowopowstałe organy rządowe podważyły ówczesnie stosowany coaching właśnie ze względu na brak teoretycznych podstaw ich pracy¹⁴.

Nastała era, w której podjęto działania formalizacji i instytucjonalizacji zawodu trenera sportowego. Pierwotnie zawód trenera warunkowany był przez ówczesnie panujące zwyczaje, tradycje oraz działania nieformalne osób zaangażowanych w sport. Rozwój przemysłowy wśród państw europejskich najszybciej zachodził w Anglii i towarzyszył mu także szybki rozwój sportu i kultury fizycznej. Nie oznacza to jednak, że w pozostałych krajach europejskich kultura fizyczna się nie rozwijała. Przykładowo na Węgrzech zjawisko profesjonalizacji zawodu trenerskiego zachodziło nieco mniej dynamicznie, jednak również objawiało się pojawieniem jednostek posiadających wiedzę praktyczną oraz doświadczenie sportowe, ze względu na amatorski wymiar nazywanych pomocnikami. Ogromny wpływ na rozwój profesji miały dwa kluby *Hungarian Athletics Club* i *Neptune Rowing Club*, które dodatkowo przyczyniły się do kształtowania teorii treningu¹⁵.

W społeczeństwie polskim rozwój kultury fizycznej i sportu dyktowany był ówczesną sytuacją polityczną i gospodarczo-społeczną. Należy zwrócić uwagę, iż w XIX wieku na ziemiach polskich zmiany w zakresie kultury fizycznej nie zachodziły równomiernie. Rotkiewicz i Hądzelek¹⁶ wyróżnili dwa etapy rozwoju sportu polskiego do roku 1918. Etap pierwszy dotyczył powstania stowarzyszeń sportowych w drugiej połowie XIX wieku. Drugi etap odnosił się do początku XX wieku i rozwoju ruchu klubowego w Galicji, Królestwie Polskim i Wielkopolsce.

Przełomem i krokiem w stronę profesjonalizacji i instytucjonalizacji sportu było założenie w 1894 roku Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego z inicjatywy francuskiego barona Pierre de Coubertina. Rozkwit sportu toczył się równoległe do rozkwitu szeroko pojętej kultury fizycznej. Ogromną

¹⁴ D. Day (2013), dz. cyt.: 5-15.

¹⁵ I. Bodnár, S. Perényl (2012), *A Socio-Historical Approach to the Professionalisation of Sporting Occupations in Hungary during the First Decades of the Twentieth Century: The Coach*, „The International Journal of the History of Sport”, 8: 1097-1124.

¹⁶ M. Rotkiewicz, K. Hądzelek (2007), *Powstanie i działalność polskich związków sportowych (I). Przełom wieku XIX i XX*, „Sport Wyczynowy”, 130.

rolę w kształtowaniu się dzisiejszego wymiaru sportu wyczynowego miały zmiany zachodzące w zakresie kształcenia młodzieży. Ćwiczenia fizyczne dawniej stosowane w celu przygotowania sprawnych żołnierzy, z biegiem czasu otrzymały całkowicie inną rangę. Zwrócenie uwagi na istotę rozwoju fizycznego dzieci i młodzieży przyczyniło się do ustanowienia wychowania fizycznego jako szkolnego przedmiotu. Dostrzeżono wartości zdrowotne ćwiczeń fizycznych, a z czasem zaczęły one przybierać formę rekreacji¹⁷. Zatem sport zaczął zajmować istotne miejsce w sferze edukacyjnej oraz w sferze społecznej, także jako atrakcyjne widowisko. Takie funkcje sport pełni do dziś.

Zawód trenera sportowego współcześnie

Profesjonalizacja jest m.in. procesem wyodrębniania się nowych zawodów lub specjalności w danej dziedzinie. Zgodnie z tą definicją, proces ten zachodzi poprzez przekształcanie się zainteresowań i czynności w zawód oraz podczas nabywania umiejętności do wykonywania danego zawodu¹⁸.

Profesjonalizacja rywalizacji sportowej przyspieszyła pod koniec XIX wieku, kiedy to „zaczęto dostrzegać potencjał komercyjny sportu i sprzedawać widzom prawo do ich oglądania na podobnych zasadach, na jakich płacono za oglądanie widowisk cyrkowych, walk bokserskich czy, w kulturze wyższej, sztuk teatralnych i występów muzycznych”¹⁹. Było to jednak ograniczone niewielką liczbą zamkniętych obiektów sportowych, które pozwalałyby na dobrą kontrolę dostępu widzów i wymuszenie zakupu biletów przez wszystkich oglądających²⁰. Prawdziwie dochodowym źródłem działalności, tak dla sportowców, jak i trenerów sport stał się jednak dopiero po połączeniu sił z mediami masowymi i włączeniu się w globalną kulturę konsumpcyjną²¹. Możliwość dotarcia produktu w postaci widowisk

¹⁷ R. Wroczyński (1979), *Powszechne dzieje wychowania fizycznego i sportu*, Wrocław: 90.

¹⁸ PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/profesjonalizacja;2508545> (dostęp: 5.12.2022).

¹⁹ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), *Stadiony i widowiska. Społeczne przestrzenie sportu*, Warszawa: 63.

²⁰ M. Lenartowicz, J. Mosz (2018), dz. cyt.: 63-64.

²¹ Więcej na ten temat piszą Giulianiotti i Numerato (2018), *Global sport and consumer culture: An introduction*, „Journal of Consumer Culture”, 18(2): 229-240 oraz M. Lenartowicz (2021), *Sport w pandemii – pomiędzy indywidualizmem a solidarnością społeczną*. W: Z. Dziubiński, W. Firek [red.], *Kultura fizyczna a komunitaryzm i liberalizm*, Warszawa: 58-67.

sportowych do szerokiego grona masowych odbiorców sprawiła, że sport stał się poważnym źródłem zarobków dla wszystkich zaangażowanych w niego na poziomie profesjonalnym²².

Współcześnie zawód trenera sportowego regulowany jest zazwyczaj²³ przez odpowiednie organy rządowe poszczególnych państw. Proces profesjonalizacji zawodu trenera sportowego w wielu krajach znajduje się na nieco odmiennych etapach, niemniej potrzeba certyfikowania zawodu trenera jako w pełni regulowanego prawem jest szeroko popierana przez działaczy i osoby zaangażowane w pracę w sektorze sportowym. W 1997 roku założono *International Council for Coach Excellence* (ICCE), obecnie działającą na terenie pięćdziesięciu państw ze wszystkich kontynentów. Główną misją ICCE jest doprowadzenie do stanu, w którym zawód trenera sportowego będzie w pełni uznawany formalnie i regulowany we wszystkich państwach na świecie²⁴. Istnieje wiele czynników utrudniających proces profesjonalizacji zawodu trenerskiego, głównie wynikających z wprowadzonych przez poszczególne rządy regulacji. Powołując się na dotychczasowe doniesienia naukowe można stwierdzić, że postęp w kierunku profesjonalizacji trenera sportowego jest niewielki²⁵. Dzieje się tak za sprawą m.in. braku jednolitych, zaawansowanych programów kształcenia trenerów; niskich lub braku oczekiwań względem kwalifikacji trenerskich; braku lub niskich poziomów wynagrodzenia oraz ograniczonego uznania i inwestycji publicznych.

W Polsce przed rokiem 2013 zawód trenera sportu był regulowany przez Ministerstwo Sportu i Turystyki. Rozporządzenie Ministra Sportu i Turystyki z dn. 18 lutego 2011 określało dokładnie jakie warunki należy spełniać oraz jakie kwalifikacje powinna posiadać osoba uzyskująca tytuł trenera lub instruktora sportu. Warunkiem zatrudnienia na stanowisku trenera było odpowiednie wykształcenie: ukończony kierunek wychowanie fizyczne lub

²² P. Rymarczyk (2019), *Kultura masowa i kultura fizyczna*. W: Z. Dziubiński, Z. Krawczyk, M. Lenartowicz [red.], *Socjologia kultury fizycznej*, Warszawa: 55.

²³ O zróżnicowaniu rozwiązań w tym zakresie w różnych państwach pisała szczegółowo J. Żyśko (2008), *Zmiany we współczesnych systemach zarządzania sportem wyczynowym w wybranych krajach europejskich*, Warszawa.

²⁴ ICCE (2011), *Sport coaching as a 'profession': challenges and future directions challenges and future directions*.

²⁵ Zob. J. Lyle, C.J. Cushion (2017), *Sport Coaching Concept. A framework for coaching practice*, Londyn; D. Malcolm, C. Pinheiro, N. Pimenta (2014), *Could and should sport coaching become a profession? Some sociological reflections*, „International Sport Coaching Journal”, 1: 42-45; W.G. Taylor, D. Garratt (2010), *The professionalisation of sports coaching: Definitions, challenges and critiques*. W: J. Lyle, C.J. Cushion [red.], *Sports coaching: Professionalisation and practice*, Edinburgh: 99-117.

sport w szkole wyższej, specjalistyczne studia podyplomowe lub kurs prowadzony przez podmiot posiadający kierunkowe wykształcenie lub odpowiednie przygotowanie zawodowe²⁶. Stopnie uprawnień zawodu trenera wynikały z podziału na trzy klasy: mistrzowską, klasę I oraz klasę II. W 2012 roku w Polsce zarejestrowano 9313 trenerów (w tym 779 klasy mistrzowskiej, 1777 klasy I, 6757 klasy II)²⁷. W roku 2013 nastąpiła deregulacja zawodu instruktora oraz trenera sportu²⁸, następstwem czego narodowe związki sportowe mają prawo do zatrudnienia osób w charakterze trenerów, spełniających wyznaczone przez daną organizację kryteria oraz warunki prawne (m.in. ukończone 18 lat, przynajmniej średnie wykształcenie, zaświadczenie o niekaralności). Ponadto, zdobywane tytuły i uprawnienia poza granicami kraju nie muszą być nostryfikowane po powrocie do Polski. W roku 2021 zarejestrowano w Polsce 33923 trenerów²⁹. Jest to ponad trzykrotnie większa liczba osób pracujących w sztabach trenerskich niż w roku 2012, kiedy zawód trenera był jeszcze regulowany. Obecnie za programy szkoleniowe kadry trenerskiej odpowiedzialne są poszczególne narodowe związki sportowe, które poza kursami trenerskimi organizują również konferencje szkoleniowe. Taki stan rzeczy umożliwia praktycznie każdemu, kto w odpowiednim stopniu posługuje się językiem polskim w mowie i w piśmie, ukończył szkołę średnią i nie posiada przeciwwskazań zdrowotnych, przystąpienie do kursu trenerskiego. Współcześnie więc w Polsce niemal każdy może formalnie zostać trenerem sportowym. Prowadzenie przez związki sportowe szkoleń trenerskich stanowi dla nich także znaczące źródło zysków.

Pojęcie „trenera” nie jest obecnie automatycznie przyporządkowywane do dziedziny sportu. Coraz częściej spotykani są trenerzy biznesu, trenerzy kompetencji miękkich, trenerzy życia itd.³⁰. Wraz z rozwojem coachingu w Polsce

²⁶ NIK (2018), *Kształcenie i doskonalenie zawodowe trenerów sportu wyczynowego*, <https://www.nik.gov.pl/plik/id,20594,vp,23222.pdf> (dostęp: 24.11.2022).

²⁷ GUS (2014), *Kultura fizyczna w Polsce w latach 2011-2012*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/sport/kultura-fizyczna-w-polsce-w-latach-2011-2012,1,2.html> (dostęp: 24.11.2022).

²⁸ Dz. U. z 2013 r., poz. 829.

²⁹ GUS (2021), *Kultura fizyczna w 2021 r.*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/sport/kultura-fizyczna-w-polsce-w-2021-roku,13,5.html> (dostęp: 24.11.2022).

³⁰ Dla przykładu Uniwersytet Warszawski prowadzi kształcenie na kierunku Pedagogika Ogólna, specjalność Trener Kompetencji Miękkich. Akademia Leona Koźmińskiego prowadzi szkolenie „Szkoła trenerów biznesu”, z kolei Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie prowadzi studia podyplomowe „Trener warsztatu umiejętności psychospołecznych”.

doszło do spolszczenia nazwy określającej osobę prowadzącą szkolenia wspierające rozwój osobisty. Obecnie stosowane są zamiennie oba pojęcia – coach i trener. Coaching zgodnie z definicją *International Coach Federation* to interaktywny proces, który pomaga pojedynczym osobom lub organizacjom w przyspieszeniu tempa rozwoju i polepszeniu efektów działania³¹. Powszechnie coaching nazywany jest metodą wspierania rozwoju osobistego i zawodowego. W Polsce zawód coacha został oficjalnie zarejestrowany w roku 2015³². Poszukując źródeł coachingu należy ponownie zwrócić się w kierunku sportu. Badacze uznają Colemana R. Griffitha za pioniera metody coachingu. To on po raz pierwszy użył terminu *psychology of coaching* w odniesieniu do swojego badania nad oddziaływaniem trenerów sportowych na ich zawodników³³. Chociaż badanie Griffitha odwołuje się do sytuacji sportowych, nowatorskość jego podejścia została zauważona przez naukowców reprezentujących inne dziedziny naukowe.

Sztuka pracy trenerskiej

Współcześni naukowcy podkreślają, że trenerzy realizują swe cele zawodowe głównie poprzez sukces podopiecznych, co pociąga za sobą fakt, że reputacja trenerów zależy od tego, czego zawodnicy się uczą oraz jak wzrost ich umiejętności rzutuje na uzyskiwane wyniki sportowe³⁴. Taki stan rzeczy sprawił, że chociaż trenerzy nigdy nie zdobędą absolutnej kontroli predykcyjnej, są skłonni do ścisłego zarządzania procesem sportowym oraz kreowaniem środowiskiem coachingowym³⁵.

W czasach wiktoriańskich w Wielkiej Brytanii obserwowalna była powyżej opisana tendencja w zachowaniach trenerskich, zarówno profesjonalnych oraz amatorskich trenerów. Woodgate podkreślił, że „autokracja jest pierwszym wymogiem względem trenera, a domniemana subordynacja – drużyny”. Niedorzeczny podziw jakim darzono takich trenerów doprowadził

³¹ Cyt. za: I. Ślęzak-Gładzik (2015), *Zawód coach. Kształcenie coachów w Polsce*, „Humanities and Social Sciences”, 20(22): 184.

³² Dz. U. 2014 poz.1145.

³³ A. Zemelka (2015), *Coaching jako niedyrektywna forma wsparcia rozwoju – inspiracje i perspektywy*. W: M. Piorunek [red.], *Dymensje poradnictwa i wsparcia społecznego w perspektywie interdyscyplinarnej*, Poznań: 19-20.

³⁴ W. Crossan, M. Bednar i R. Quinn (2021), *Perceptions of coaching success: an exploratory analysis of Czech coaches views on success*. „Physical Culture and Sport. Studies and Research”, 91(1): 1-12, <https://doi.org/10.2478/pcssr-2021-0014>.

³⁵ R.L. Jones, M. Wallace (2005), *Another bad day at the training ground: Coping with ambiguity in the coaching context*, „Sport, Education and Society”, 10: 220-224.

do tego, że zespoły nazywano imieniem „tego i tego pana”³⁶. Z biegiem czasu sztuka trenerska rozwinęła się na tyle, że trener oprócz „sportowego specjalisty” stał się wyraźnie postrzegany również jako pedagog, który kształci moralnych atletów-obywateli³⁷. Badacze zaczęli zwracać uwagę na etyczne aspekty pracy trenerskiej³⁸. Coraz częściej dyskusji poddaje się sposoby prowadzenia sportowców, pozostawioną lub mocno ograniczoną autonomię atletów czy też sposoby komunikacji. Na takie aspekty bardzo mocny akcent stawiany jest w przypadku sportu dzieci i młodzieży, bowiem przyjęto, iż każdy podmiot zaangażowany w sport młodzieżowy może mieć istotny wpływ na kształtowanie się jednostki³⁹. Dotychczas sformułowano wiele modeli normatywnych trenerów, np. tzw. *double-goal coach*⁴⁰; „*COACH*” *model*⁴¹; *multidimensional model of coach leadership*⁴²; *motivational model of the coach-athlete relationship*⁴³. Dodatkowo podkreśla się różnorodność przyjmowanych przez trenerów postaw w procesie nauczania i trenowania zawodników. Wymieniają m.in. *instructor-centered teaching approach* oraz *learner-centered teaching approach*⁴⁴. Style komunikowania się trenerów

³⁶ W.B. Woodgate (1890), *Rowing and sculling*. W: E. Bell [red.], *Handbook of Athletic Sports*, Londyn.

³⁷ Zob. W.J. Morgan (2007), *Ethics, ethical inquiry, and sport: An introduction*. W: Tenże [red.], *Ethics in Sport*, Champaign; D. Shields, B. Bredemeier (1995), *Character Development in Physical Activity*, Champaign; P.J. Arnold (1997), *Sport, Ethics and Education*, Londyn.

³⁸ D. Shogan i in. (1999), *The Making of High Performance Athletes: Discipline, Diversity, and Ethics*, Toronto; D. Shogan (2007), *Sport Ethics in Context*, Toronto. G.E. Chapman (1997), *Making weight: Lightweight rowing, technologies of power, and technologies of the self*, „Sociology of Sport Journal”, 14: 205-223; D.P. Johns, J.S. Johns (2000), *Surveillance, subjectivism, and technologies of power: An analysis of the discursive practice of high-performance sport*, „International Review for the Sociology of Sport”, 32: 219-234.

³⁹ D. Shields, B. Bredemeier (2007), *True competition. A guide to pursuing excellence in Sport and Society*, Champaign.

⁴⁰ J. Thompson (2003), *The Double-Goal Coach: Positive Coaching Tools for Honoring the Game and Developing Winners in Sports and Life*, Quill Books.

⁴¹ M.R. Champathes (2006), *Coaching for performance improvement: the „COACH” model*, „Development and Learning in Organizations”, 20(2): 17-18.

⁴² H.A. Riemer (2007), *Multidimensional Model of Coach Leadership*. W: S. Jowette, D. Lavallee [red.], *Social Psychology in Sport*, Londyn: 57-73.

⁴³ G. Mageau, R.J. Vallerand (2003), *The coach-athlete relationship: A motivational model*, „Journal of Sports Sciences”, 21: 883-904.

⁴⁴ M. Milistedt, W.V. Salles, P. Trudel, K. Paquette (2019), *Making direct teaching more learner-centered in university-based coach education courses*. W: B. Callary, B. Gearity [red.], *Coach education and development in sport: Instructional strategies*, London: 7-19.

i jakość interakcji z zawodnikami mogą mieć wpływ na motywację do dalszego uprawiania sportu, utrzymania zaangażowania w treningi, dobrostan psychiczny, społeczny (dobre samopoczucie w grupie, przyjazne relacje pomiędzy zawodnikami lub frustracje i niszcząca wewnętrzna rywalizacja zawodników) i fizyczny zawodników, ich stosunek do własnego ciała i kontuzji (np. informowanie trenerów o problemach zdrowotnych lub ich ukrywanie w związku ze spodziewaną negatywną reakcją trenera) lub przedwczesne odchodzenie ze sportu⁴⁵. Będzie miał na to m.in. wpływ poziomu autonomii, jaki trener pozostawia zawodnikom lub styl zarządzania zespołem opierający się na pełnej kontroli nad zawodnikami (który może nawet przyjmować formy dewiacyjne i postać mobbingu w postaci *abusive coaching*)⁴⁶. Dotyczyć to może zarówno sportu wyczynowego i profesjonalnego osób dorosłych, jak i sportu dzieci i młodzieży. Właściwa komunikacja trenera i zawodników, utrzymana w pozytywnym tonie nie tylko sprzyja efektywniejszemu podnoszeniu umiejętności sportowych zawodników, ale również stymuluje rozwój pewności siebie, ich motywację oraz zaangażowanie w uprawianie sportu⁴⁷.

Istnieje powszechnie uznawane twierdzenie, iż sport może służyć jako środek wychowawczy, kreujący wiele korzyści dla wszystkich uczestniczących w nim podmiotów. Niemniej to idylliczne wierzenie sukcesywnie burzone jest przez kolejne problemy i dewiacje pojawiające się szczególnie na najwyższym sportowym poziomie. Wiele z nich kreowanych jest przez instytucje i podmioty niezaangażowane wprost w proces treningowy. Niestety dużo problemów dotyczy trenerów i wykonywanych przez nich działań. Pierwszą z kluczowych dewiacji, obecną od lat w środowisku sportowców jest doping. Jak podkreśla Tomasz Bohdan „Doping wydolnościowy podważa sens sportu jako rywalizacji oraz ogranicza zaufanie społeczne do ruchu sportowego”⁴⁸.

⁴⁵ M.D. Fry, L.A. Gano-Overway (2010), *Exploring the Contribution of the Caring Climate to the Youth Sport Experience*, „Journal of Applied Sport Psychology”, 22(3): 294-304.

⁴⁶ S. Kim, S. Hong, M. Magnusen, Y. Rhee (2020), *Hard knock coaching: A cross-cultural study of the effects of abusive leader behaviors on athlete satisfaction and commitment through interactional justice*, „International Journal of Sports Science & Coaching”, 15(5-6): 97-609. M. Lenartowicz (2022), *Clash of sports organization cultures: Differences in table tennis training and coach-athlete relationships between China and Poland*, „International Journal of Sports Science & Coaching”, <https://doi.org/10.1177/17479541221122455>.

⁴⁷ À. Mora, J. Cruz, M. Torregrosa (2009), *Effects of a Training Program in Communication Styles of Basketball Coach*, „Revista de Psicología del Deporte”, 18: 299-302.

⁴⁸ T. Bohdan (2014), *Dehumanizacja sportu na łamach prasy*. W: Z. Borysiuk, J. Kozłowski [red.], *Aksjologiczny wymiar sportu. Olimpiada wiedzy i wartości w sporcie*, Opole: 222-233.

Jest równoznaczny ze złamaniem najwyższej zasady sportowej – fair play. Bywają sytuacje, w których zawodnicy sami podejmują decyzję o przyjmowaniu substancji o działaniu podwyższającym możliwości ludzkiego organizmu. Często, szczególnie w przypadku sportu młodzieżowego, zachowania atletów oraz ich decyzje zależą od sposobu postrzegania przez nich trenera i jego przekonań⁴⁹. Trenerzy odgrywają kluczową rolę przy problemie doping, gdyż przede wszystkim są świadomi jego znaczenia oraz ewentualnych konsekwencji, jednocześnie obserwując narastającą presję oddziałującą na ich podopiecznych, stąd często obserwowane jest ambiwalentne zaangażowanie trenerów w kwestie antydopingowe⁵⁰. Badania pokazały, że trenerzy niechętnie aktywnie przeciwdziałają stosowaniu niedozwolonego doping, czego powodów badacze doszukują się szczególnie w braku pewności trenerów co do swojej roli w tym zakresie⁵¹.

Trenerzy jako „szefowie” na boisku, bieżni czy pływalni cieszą się wśród swoich podopiecznych autorytetem – od podejmowanych przez nich działań zależy czy zjawisko autorytetu przyjmie wydźwięk pozytywny czy negatywny. Odpowiedzialni za atmosferę treningu oraz bezpieczeństwo, niejednokrotnie wykazują zachowania, które są wysoce nieetyczne. Wiele doniesień naukowych dostarcza wiedzy o praktykowanej przez trenerów sportowych przemocy emocjonalnej. Wskazuje się, że ok. 22-25% wyczynowych sportowców doświadcza podczas kariery sportowej działań przemocy emocjonalnej ze strony swoich trenerów⁵². Taki stan rzeczy utrzymuje się od lat w środowisku sportowym i najczęściej jest bagatelizowany. Wielokrotnie werbalne komunikaty kadry trenerskiej o negatywnym ładunku, obrażające, tłumaczone są jako forma motywacji czy też sposób trenera na zorientowanie swojego zawodnika np. na ważne w przypadku rywalizacji sportowej aspekty.

⁴⁹ P. Sullivan, P. Razavi (2017), *Are Athletes' Doping-Related Attitudes Predicted by Their Perceptions of Coaches' Confrontation Efficacy?* „Substance Use&Misuse”, 52: 1098-1103.

⁵⁰ S. Backhouse, J. McKenna (2012), *Reviewing coaches' knowledge, attitudes and beliefs regarding doping in sport*, „International Journal of Sports Science and Coaching”, 7: 167-176.

⁵¹ Zob. P. Laure, F. Thouvenin, T. Lecerf (2001), *Attitudes of coaches towards doping*, „The Journal of sports medicine and physical fitness”, 41: 132-136. L.B. Patterson, P.J. Duffy, S.H. Backhouse (2014), *Are coaches anti-doping? Exploring issues of engagement with education and research*, „Substance Use&Misuse”, 49(9): 1182-1185.

⁵² Np. A.R. Gravely, T.R. Cochran (1995), *Paper presented at the 35th annual forum of the Association for Institutional Research*, Boston. S. Kirby, L. Greaves, O. Han-kivsky (2000), *The dome of silence: Sexual harassment and abuse in sport*, Nova Scotia.

Najczęściej podopieczni, pomimo poczucia dyskomfortu i zdenerwowania, przyjmują na siebie emocjonalny atak trenera, a co więcej, nie tyle usprawiedliwiają go, a uważają za niezbędną część procesu treningowego. Problem zaciera się jeszcze bardziej w przypadku trenerów odnoszących duże sukcesy. Młodzi sportowcy niejednokrotnie podkreślają, że ich trener jest na tyle dobry, że darzą go bezgranicznym zaufaniem i dokładnie słuchają każdego komentarza i każdej uwagi, gdyż mają poczucie, że dzięki temu zostaną wybitnymi sportowcami⁵³. Tymczasem poddawanie się emocjonalnej przemocy najczęściej prowadzi do słabej samooceny, depresji, stanów lękowych, zaburzeń odżywiania i trudności w relacjach interpersonalnych⁵⁴. Zatrważający jest fakt, że takie zachowania trenerskie obserwowalne są nie tylko wśród seniorskich drużyn sportowych, ale również wśród drużyn dziecięcych i młodzieżowych. Badania pokazują, że w krótkoterminowej perspektywie przemoc emocjonalna oddziałująca na dzieci i młodzież wiąże się z m.in. większą aktywnością internalizacyjną i eksternalizacyjną, niższym dobrostanem emocjonalnym (np. niższa samoocena, skłonności samobójcze) oraz gorszymi wynikami w nauce (np. niższa inteligencja lub umiejętności czytania i pisanie)⁵⁵.

Liczba osób pracujących jako trenerzy tradycyjnego sportu, e-sportu, czy też w charakterze coacha z każdym rokiem wzrasta. Nie ma już współcześnie potrzeby uzasadniania tego, że trenerzy sportowi wykonują specyficzny i wymagający specjalistycznych kwalifikacji zawód. Także ze względu na deregulację tego zawodu w Polsce w roku 2013 grupa trenerów stała się jednak bardzo heterogeniczna i obejmuje zarówno wysoce profesjonalnych trenerów z doświadczeniem własnej kariery sportowej uzupełnionym o studia wychowania fizycznego lub trenerskie, jak i przypadkowe osoby, których

⁵³ A.E. Stirling, G.A. Kerr (2014), *Initiating and Sustaining Emotional Abuse in the Coach-Athlete Relationship: An Ecological Transactional Model of Vulnerability*, „Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma”, 23: 116-135.

⁵⁴ Zob. H. Gavin (2011), *Sticks and stones may break my bones: The effects of emotional abuse*, „Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma”, 20: 503-529; D. Iwaniec, E. Larkin, S. Higgins (2006), *Research review: Risk and resilience in cases of emotional abuse*, „Child and Family Social Work”, 11: 76-82; A. Kent, G. Waller (1998), *The impact of childhood emotional abuse: An extension of the child abuse trauma scale*, „Child Abuse & Neglect”, 22: 393-399; D.D. Matthews (2004), *Child abuse sourcebook*, Detroit.

⁵⁵ S.A. Maguire, B. Williams, A.M. Naughton, L.E. Cowley, V. Tempest, M.K. Mann, M. Teague, A.M. Kemp (2015), *A systematic review of the emotional, behavioral and cognitive features exhibited by school-aged children experiencing neglect or emotional abuse*, „Child: Care, Health and Development”, 41: 641-653.

doświadczenie sportowe i przygotowanie metodyczne jest bardzo niskie, często ograniczone jedynie do krótkiego kursu. Przyczynia się to moim zdaniem do dewaluacji zawodu i obniżania jego prestiżu społecznego. Warto pracować nad jego podnoszeniem, stałym rozwojem kwalifikacji i kompetencji trenerów ze zwróceniem uwagi zarówno na tak zwane kompetencje techniczne związane z organizacją treningów, jak i kompetencje społeczne i moralne, niezmiernie istotne szczególnie w sporcie dzieci i młodzieży, a podlegające najszybszej erozji w kulturze sukcesu i poszukiwaniu materialnych zysków.

Część III

HISTORYCZNE I PRAWNO-ORGANIZACYJNE ASPEKTY KULTURY FIZYCZNEJ

INSPIRACJE STAROGRECKIM SPORTEM W EUROPEJSKIEJ SZTUCE I LITERATURZE¹

Większość naszej wiedzy o starożytnym sporcie pochodzi z zapisów artystycznych i literackich. Przekazują nam one nie tylko nagie fakty, ale także głębsze znaczenia, które wykraczają poza wszystko, co ulotne i doczesne oraz pozwalają odkryć w greckich agonach coś o ponadczasowej wartości. Te znaczenia ukryte w symbolach i wartościach są charakterystyczne dla współczesnego świata. Wpisały się one bowiem w tradycje kulturowe wielu narodów do tego stopnia, że najczęściej uznawane są za własne. Problem polega na tym, że poza takimi ogólnymi obserwacjami, świadomość rzeczywistego wpływu starożytnej Grecji na kultury narodowe ma niekiedy zaskakująco ograniczony charakter. Przykładem jest grecka agonistyka i związana z nią sztuka i literatura. Różne elementy starożytnej sztuki i literatury sportowej przez ostatnie 400 lat przenikały do europejskiej kultury. Niektóre z nich, jak *Dyskobol* Myrona, niepostrzeżenie weszły do świata europejskich symboli kulturowych i można je spotkać na co dzień jako znak towarowy na różnych produktach, nie mówiąc już o artystycznych imitacjach czy literackich aluzjach spotykanych wśród przedstawicieli różnych szkół i nurtów artystycznych. W rzeczywistości trudno znaleźć europejską historię sztuki lub literatury bez znalezienia tam co najmniej tuzina artystów uwzględniających

¹ Praca Wojciecha Lipońskiego zatytułowana *Inspiracje starogreckim sportem europejskiej sztuki i literatury* jest nieco zmienionym i uzupełnionym tłumaczeniem artykułu *Cross-cultural Meaning of Greek Antiquity: Case of European Art and Literature on Ancient Sport*, opublikowanego w roczniku Międzynarodowej Akademii Olimpijskiej „International Olympic Academy”, *Ancient Olympia*, 1994: 76-86. Tekst przetłumaczony przez Zbigniewa Dziubińskiego za zgodą Autora.

w swej twórczości klasyczną rzeźbę grecką, w tym dotyczącą scen sportowych. To samo można powiedzieć o poetach naśladowujących ody Pindara lub prozaikach, którzy wykorzystują starożytne anegdoty lub konteksty sportowe, aby wyrazić idee: od sentymentalnych powieści o tematyce starożytności po literackie metafory, za pomocą których ukazują się współczesne problemy.

Przygotowując ten artykuł, spędziłem ponad dwa tygodnie na czytaniu historii sztuki i literatury polskiej, angielskiej, francuskiej, niemieckiej i włoskiej. Na tej podstawie sporządziłem listę malarzy, rzeźbiarzy, poetów i powieściopisarzy, którzy dobrze wpisywali się w narodowe historie kultury i którzy w danym momencie stworzyli przynajmniej jedno znaczące dzieło rzeźbiarskie, malarskie lub literackie związane ze starożytnym sportem. W ten sposób znalazłem 37 pisarzy i 41 artystów. Dokładna analiza tego, co zidentyfikowałem, wymagałaby odrębnej pracy. Na razie jednak pragnę zwrócić uwagę na najbardziej charakterystyczne, moim zdaniem, zjawiska w sztuce i literaturze sportowej opartej na inspiracjach motywami antycznymi.

Ich historia zaczyna się już w epoce renesansu. To właśnie wtedy, po prawie tysiącu lat średniowiecznej przerwy, odkryto na nowo klasyczną śródziemnomorską koncepcję piękna ludzkiego ciała. Nie trzeba było długo czekać, aby przekonać się, że tacy artyści jak Michał Anioł podążali za klasycznymi greckimi wzorami i wzbogacali je własną wizją artystyczną i pomysłowością. W ten sposób Leonardo da Vinci ustanowił swój słynny „canone di proporzia del fisico umano” (kanon proporcji budowy ciała człowieka). W czasach renesansu igrzyska olimpijskie nie istniały, a artyści nie mieli szans, jak w starożytności, oglądać i tworzyć arcydzieła rzeźby czy literatury na podstawie bezpośrednich obserwacji na stadionie piękna ludzkiego ciała w ruchu. Niemniej jednak, sporadycznie zdarzały się próby tworzenia we Włoszech gimnazjów wzorowanych na greckich, takich jak słynna Casa Giocosa, gdzie chłopców uczono w systematyczny sposób ćwiczeń fizycznych. Oprócz tego, w renesansowym Rzymie odbywały się igrzyska znane jako *Ludi Romani*. Były one jednak zbyt trywialne, by inspirować ówczesną sztukę wysokiego poziomu. Należy jednak nadmienić, że igrzyska te były w pewnym stopniu wzorowane na grach starożytnej Grecji. Widział je Maciej Rywocki, polski podróżnik do Rzymu w 1586 roku. Zostawił nam swoje wspomnienia o pewnej wartości literackiej, w których znajdujemy informację, że niektóre biegi rozgrywane były, jak pisze, „pieszo i naguchno”.

Około trzydziestu lat wcześniej Rzym odwiedził inny Polak, młody Jan Kochanowski, który stał się ojcem nowoczesnej poezji polskiej. W jego pismach nie ma ani jednego dowodu na to, że widział rzymskie igrzyska, ale pewne jest, że widział w Rzymie wiele starożytnych greckich pomników i posągów przedstawiających starożytnych sportowców. Niezwykle ciekawe jest to,

że poeta, który nigdy nie doświadczył niczego, co przypominałoby starożytny sport, zafascynował się greckimi zawodami olimpijskimi i opisał je w co najmniej dwóch utworach poetyckich. Kochanowski rozpoczął od łacińskiego *foricoenium*, wychwalającego starożytnego mistrza pięściarstwa Nikophontosa (*O zwycięstwie Nikophontosa*, ok. 1554). Drugi krótki wiersz w języku polskim (*Z greckiego*, ok. 1556-1558) opisywał etyczne aspekty zwycięstwa w zapasach, przeciwstawione tym, które są nieuczciwymi, „fortelnymi”, jak pisze poeta.

Dokładne badania z pewnością wykazałyby, że o wiele więcej europejskich pisarzy i artystów renesansu było zafascynowanych starożytnymi agonami. O ile Kochanowski i jemu współcześni nie mieli okazji oglądać igrzysk olimpijskich inaczej niż w wyobraźni artystycznej, taką szansę otrzymało w XVII wieku 31 angielskich poetów. Około 1618 roku Robert Dover, angielski katolik, zorganizował swoje słynne igrzyska olimpijskie na wzgórzach Cotswoldu, tylko po to, by zrobić na złość purytanom i ich rygorystycznemu podejściu do wszelkich rozrywek i rywalizacji fizycznej. Była to era ogromnych kontrowersji wokół tzw. *Deklaracji Sportu*. Aby rozślawić swe igrzyska, Dover zaprosił grupę znanych, w tym wybitnych elżbietzańskich poetów, takich jak Michael Drayton czy dramaturg Ben Jonson (nie należy go mylić z kanadyjskim „dopingowiczem” z igrzysk olimpijskich w 1988 roku). Igrzyska na wzgórzach Cotswold odbywały się co roku i za każdym razem zapraszano innego „nowoczesnego Pindara”, aby podkreślić ich związek z podobną, antyczną tradycją. W 1636 roku ukazał się tomik poezji, zawierający aż 34 wcześniejsze wiersze tyluż poetów. Nosił tytuł *Annalia Dubrensia (Roczniki Doverowskie)*. Charakter zawartej w nim poezji łatwo dostrzec w poniższym fragmencie:

Jak niegdyś dzielnym Grekom za dni ich chwały,
Święcącym igrzyska na cześć Heraklesa
Zbocza gór Olimp nazwę swoją dały
Tak weźmy ją i my a wzorem och młodzieży
Bierzmy się za skoki, oszczepu ciskanie,
Biegi cne zapasy i uczcijmy tego,
Co w pierwszeństwo mierząc, zwyciężcą zostanie².

W 1636 roku do wznowienia przez Coubertina igrzysk olimpijskich na skalę międzynarodową pozostało jeszcze 260 lat. Nie oznacza to, że temat olimpijski w sztuce i literaturze XVII, a następnie XVIII wieku ograniczał się do izolowanej twórczości poetów inspirowanych przez Roberta Dovera. Sztuka europejska tego czasu jest mocno naznaczona wyjątkowo licznymi zapożyczeniami antycznymi wszelkiego rodzaju i służącymi różnym celom oraz

² M. Drayton (1636), *To my Noble Friend Mr Robert Dover on His Brave Annual Assemblies upon Cotswold*, in *Annalia Dubrensia*, London: B-B1; tłum. W. Lipoński.

szkołom artystycznym, zjednoczonym pod sztandarem klasycyzmu. W tej ogromnej twórczości artystycznej łatwo znaleźć częste, choć nieregularne sportowe wątki zaczerpnięte z tradycji antycznej Grecji. Co najmniej czterech angielskich poetów tamtych czasów wykorzystywało dorobek Pindara w swojej literackiej twórczości. Byli to: Abraham Cowley (1618-1667), John Dryden (1631-1700), Alexander Pope (1688-1744) i Thomas Gray (1716-1771). W ich pracach starożytny motyw sportowy pojawiał się raczej sporadycznie, ale formalny wpływ Pindara jest niekwestionowany. Co najmniej dwóch spośród wymienionych poetów miało okazję dyskutować o swoich „poematkach greckich” w słynnej Grecian Coffee House przy Essex Street w Londynie, gdzie wielu anglojęzycznych literatów, w tym Joseph Addison i Richard Steel, rozmawiało o wielu problemach kulturowych, tak ważnych dla przyszłości europejskiej kultury.

Mniej więcej w tym samym czasie wielu artystów kontynentalnych, zwłaszcza rzeźbiarzy, poświęciło trochę energii starożytnym motywom sportowym jako części ogólnego dziedzictwa Grecji. Wśród nich był słynny francuski rzeźbiarz, malarz i architekt Pierre Puget (1620-1694), który stworzył swój znany posąg *Milon z Krotonu* (ok. 1671-1683), przedstawiający wybitnego, starożytnego atlety, zwycięzcę w sześciu igrzyskach olimpijskich, między 540 a 516 rokiem p.n.e.

Proces stopniowego, ponownego odkrywania starożytnej Olimpii dla współczesnej świadomości europejskiej został znacznie wzmocniony pod koniec XVIII wieku, kiedy brytyjski podróżnik i antykwariusz Richard Chandler zlokalizował starożytne miejsce rozgrywania igrzysk. Kilkadziesiąt lat później, w 1839 roku, Abel Blouet z Francji zainicjował prace archeologiczne w Olimpii. Jednak to niemiecki archeolog, Ernst Curtius, w 1875 roku zasugerował wszystkim europejskim intelektualistom, aby postrzegali Olimpię jako święte miejsce ich kulturowych korzeni. Od tego momentu Olimpia była traktowana, częściej niż kiedykolwiek, nie tylko jako starożytny, narodowy zabytek Grecji, ale jako międzynarodowy symbol kultury.

Oczywiście niezwykle trudno byłoby wymienić wszystkich poetów, powieściopisarzy, malarzy i rzeźbiarzy, którzy w XIX wieku, pod wpływem wykopalisk w Olimpii, poświęcali swoją twórczość antycznej tematyce sportowej. Ich liczba jest trudna do określenia. Jeszcze przed zakończeniem wykopalisk w Olimpii, artyści i poeci neoklasycyści dość często wykorzystywali jej temat. Przede wszystkim jest to znakomity przypadek Antonia Canovy (1757-1822). Karierę zaczynał naśladując greckie rzeźby przedstawiające starożytnych zapaśników. Dzieło to znane we włoskiej historii sztuki jako *Lottatori* (*Zapaśnicy*), wkrótce znalazło swoje miejsce we włoskiej Gallerii degli Uffizzi. Canova nie był badaczem sportu, ale antyczne agony uważał za ważny element

tradycji klasycznej, do której był tak bardzo przywiązany. Jego najsłynniejszą rzeźbą poświęconą sportowi jest grupa bokserska *Damasseno i Crecigante*.

Podczas gdy neoklasycyzm miał swoje oczywiste korzenie w starożytnej sztuce śródziemnomorskiej, dziewiętnastowieczny realizm można uznać za pozbawiony starożytnych inspiracji. Nie jest to jednak prawdą we wszystkich przypadkach. Niektórzy artyści tworzący w duchu realizmu świadomie lub nieświadomie wzorowali się na utworach greckich czy rzymskich. Jednym z liderów dziewiętnastowiecznego ruchu wykorzystującego współczesną im tematykę współzawodnictwa sportowego, ale z wyraźnie widocznym, przesycającym ich dzieła duchem antycznym, był Gustave Courbet (1819-1877). W 1853 roku namalował swoją znaną kompozycję olejną *Lutteurs (Zapaśnicy)*. Przedstawia ona dwóch półnagich mężczyzn walczących przed francuską, małomiasteczkową publicznością. Ogólne inspiracje malarstwa tego okresu, gdy artysta sięga po temat sportu, są często wyraźnie wzorowane na założeniach klasycznych, tak widocznych w starożytnych anonimowych rzeźbach, takich jak *Pancratiasts* czy *Athleta Vincitore*, zachowanych w Muzeum w Olimpii i Museo Nazionale w Neapolu.

We Francji idea *l'art pour l'art* (sztuka dla sztuki) pojawiła się około połowy XIX wieku. Grecja od początku wydawała się francuskim poetom tego nurtu tematem idealnym, pięknem nietkniętym przez szpetny, współczesny świat. Bez wątplenia idealizowali starożytny świat, ale przynajmniej było to uzasadnione: był to bowiem wyraz rozczarowania ludzkości cywilizacją. W poezji idea *l'art pour l'art* miała swoich znaczących zwolenników, których nazywano Parnasistami. Ich nieformalnym przywódcą był Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894), autor *Poèmes antiques* (1852). Odegrał także kluczową rolę w stworzeniu pierwszego *Parnasse contemporain*, zbioru wierszy czołowych parnasistowskich poetów, opublikowanego w 1866 roku.

Parnasiści celowali zwłaszcza w jednym gatunku potyckim, jakim była *ekfraz*, poetycki opis dzieła sztuki, zwłaszcza rzeźby. Większość ekfraz, napisanych przez Parnasistów, była poświęcona rzeźbie starożytnej Grecji. Wśród różnych starożytnych pomników często wychwalano posągi atletów, a mistrzem tego gatunku, zazwyczaj w formie sonetu, był José Maria de Heredia (1842-1905). Jego sonety, zebrane w jednym wielkim tomie, *Les Trophées (Trofea)*, zapewniły mu wybór do Akademii Francuskiej w 1894 roku. Wśród nich są dwie przepiękne ekfrazy poświęcone rzeźbom przedstawiającym starożytnych atletów. Są to *Le coureur (Biegacz)* poświęcony antycznemu posągowi Ladasa, biegacza i zwycięzcy igrzysk pytyjskich oraz *Le Cocher (Woźnica)*, którego tematem jest słynna olimpijska rzeźba *Auriga*, przedstawiająca zwycięzcę w wyścigu rydwanów. Oba sonety są wyjątkowo doskonałymi przykładami Parnasizmu jako estetycznego nurtu literackiego, ale z powodu

wysublimowanej francuszczyzny nie można ich idealnie przetłumaczyć na inne języki. Mimo to, przetłumaczono je na prawie wszystkie języki europejskie. W Polsce tłumaczono je niezależnie co najmniej dwukrotnie. W ten sposób niektóre elementy kultury greckiej miały okazję dotrzeć do umysłów Europejczyków poprzez francuską wyobraźnię:

To ten, który w Delfach laur wziął przed Tymosem,
I przez stadion na stopach jak wiatr szybkich frunął
Ladas wciąż na cokole budzi podziw tłumów,
Pęd czasu powstrzymując swym odwiecznym crossem.
Z wyciągniętym ramieniem i wzrokiem utkwionym
W przestrzeń, z potem zastygłym na czole wysokim
Trwa! Rzekłbyś, że opuścił formę jednym skokiem,
Gdy rzeźbiarz w spiż zaklinał ruch jego miniony.
Posąg dyszy nadzieją, gorączką, pragnieniem,
Łono jego faluje, piersi drżą zmęczeniem
A wysiłek wyrywa mięśnie z metalu.
W nieprzerwanym zrywie chęć zwycięstwa nieci,
Zda się, że opuści marmur piedestału,
Zda się, weźmie wieniec – ku mecie uleci³.

W drugim z sonetów uderza pozorna sprzeczność między statycznym posągiem woźnicy rydwanu, a dynamiką jego niegdysiejszego ruchu, piękne poetyckie podkreślenie żywotności martwych pomników greckich w świadomości współczesnego człowieka.

Cudzoziemiec ten stojąc w złocistym chitonie
Wsparty o burtę wozu; poczwórne wodzidło
W dłoni ściśniętej trzyma. Bicz nad nim jak skrzydło.
Śmielej niż heros Castor wie swoje konie.
Do czerwonego kresu kwadruga go niesie –
Pędzi siejąc rywali pośród hippodromu;
Porfiriusz zwycięstwa nie odda nikomu –
Syn sławnego ojca, sam jeszcze sławniejszy.
Wśród olśnionej widowni, tnąc rumaki bystre,
Siedem razy okrążył areny elipsę.
Pozdrowienie ci synu Calchasa z Fezanny!
Śmiertelniku! Czy zdołasz dotrzeć jak auriga
W Pędzie ziemi wydartym, aplauzem pijany
Na płonących kołach zwycięstwo dościga⁴.

³ J.M. de Heredia (1909), *Ladas*. W: *Les Trophées*, Paris; tłum. A. Hofmann-Lipońska.

⁴ J.M. de Heredia (1909), *Auriga*. W: *Tamże*; tłum. A. Hofmann-Lipońska.

Ta pierwsza wielka fala światowej poezji poświęconej antycznej sztuce, miała odtąd wielu zwolenników w Europie. W Polsce wywarła wpływ na co najmniej trzech znakomitych pisarzy. Ale tylko jeden poświęcił swoją poezję starożytnemu sportowi: był to Felicjan Faleński (1825-1910). Jest autorem trzech wierszy o starożytnym sporcie. Wszystkie zawarte są w jego tomiku poezji zatytułowanym *Kwiaty i kolce* (1857). Ten tom ma wyjątkową historię, ponieważ Faleński po jego napisaniu, wpadł w głęboką depresję psychiczną i postanowił spalić wszystkie wydrukowane egzemplarze tomiku, nie przeznaczając żadnego do sprzedaży i bibliotek. Tylko jeden egzemplarz został mu podstępnie wykradzony i uratowany przez jego przyjaciela i jest obecnie przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Ten pojedynczy tom stał się podstawą mojej analizy wszystkich trzech wierszy w antologii zatytułowanej *Zapomniani piewcy sportu*⁵, wydanej w 1970 roku. W zawartym tam wierszu *Zwycięzca (!) hipodromu* Faleński ukazuje w sposób porównywalny artystycznie do Heredii ożywiony posąg Aurigi. W drugim z wierszy, *Bój zabawa*, nawiązuje do znanej anegdoty, gdy perski wódz Mardoniusz przestraszył się Greków, którzy lekceważąc najeźdźników, odbywali jak gdyby nigdy nic igrzyska olimpijskie:

(...) Biadać perska potęgo!
Liczba – moc to słaba. Wierźcie jako wam prawię:
Tym, co w bój się bawią, walczyć – równo zabawie,
Zginąć tym, co ich sięga⁶.

Jednym z najbardziej znanych przykładów parnasistowskich wpływów w Polsce jest sonet zatytułowany *Dyskobol*⁷, autorstwa Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1865-1940), poety, który zasadniczo nie należał do Parnasistów, ale udatnie ich niekiedy naśladował:

Na jego marmurowe, nagie, smukłe ciało,
oliwą namaszczone, złotawe, błyszczące:
pada greckie, promienne, uśmiechnięte słońce⁸.

Nie tylko Parnasiści podejmowali antyczny temat olimpijski. Polski powieściopisarz Henryk Sienkiewicz (1846-1916), późniejszy laureat Nagrody Nobla, udał się do Olimpii w 1886 roku, w okresie największego zainteresowania, jakie wzbudził swymi wykopaliskami Curtius. Po powrocie do Polski

⁵ W. Lipoński (1970), *Zapomniani piewcy sportu*, Warszawa. W antologii tej znajdują się następujące wiersze Felicjana Faleńskiego: *Zwycięzca (!) hipodromu* (s. 42-43); *Bój zabawa* (s. 43-44); *Prawo pięści* (s. 45-47).

⁶ F. Faleński (1856), *Bój zabawa*. W: *Kwiaty i kolce*, Warszawa: 44.

⁷ K. Przerwa-Tetmajer (1926), *Dyskobol*. W: *Tenże, Poezje*, Warszawa.

⁸ Tamże: 43.

Sienkiewicz wygłosił w poznańskim hotelu Bazar cykl wykładów publicznych pt. *O roli Olimpii w cywilizacji światowej*. Kilka lat później Coubertin zorganizował pierwszy Kongres Olimpijski (1894), a wkrótce potem pierwsze nowożytnie igrzyska olimpijskie (1896). Zainteresowanie artystów osiągnęło swój szczyt. Następne kilka lat było niezwykle twórczych, z takimi arcydziełami Gabriela d'Annunzio, jak *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi* (*Ody do nieba, morza, ziemi i bohaterów*, 1909). Znajdziemy tu co najmniej cztery ody poświęcone Olimpii lub starożytnym agonom: *Gli Elleni a Olimpia, Pindaro, L'Afeo i L'alloro di Maratona*.

Jednak obok znakomitych dzieł znanych i uznanych twórców nie zabrakło poezji, malarstwa i rzeźby drugiej, jeśli nie trzeciej kategorii. Pewien współczesny krytyk literacki, który się tym zajmował, opisał sarkastycznie wszystkie takie dzieła: „Kiedy rozpoczynały się nowożytnie igrzyska olimpijskie (Ateny 1896), jedynym kulturowym zapleczem dla nich mogła być stara tradycja Grecji i Rzymu. Nową ideę ubrano więc w dawne szaty i, nie tylko na polu sztuki, stało się to, co się stać musiało: nastąpiła dyktatura stylizacji. Sukcesy archeologii (Troja, Olimpia) nie racjonalizowały świadomości, czego można było oczekiwać, lecz przeciwnie – pchnęły wyobraźnię, zwłaszcza poetów, ku niebotycznym obszarom ckliwości. Powstają androny o dyskobolach, napuszone patetyczne ody, płaskie emblematy i huczne slogany, jakby wielkie doświadczenie sztuki przełomu dwóch stuleci, minionego i obecnego, nie mogło znaleźć zastosowania właśnie w sporcie”⁹.

Jednocześnie pod koniec XIX wieku przedstawiciele europejskiej dekadencji odkryli w Olimpii jaskrawą sprzeczność między pięknem kultury greckiej i współczesnej, popadali w pesymizm wynikający z obserwacji ogólnoświatowego upadku cywilizacji. W Polsce Józef Weyssenhof, który podróżował do Olimpii w 1891 roku, trzy lata później opublikował swój wiersz *Tanatos* (tj. bogini śmierci), w którym wysławiał starożytną Olimpię, a następnie zestawiał jej jednoznacznie pozytywny obraz ze współczesną zrujnowaną Olimpią, jako symbolem schyłkowej fazy cywilizacji europejskiej:

Olimpia leży w gruzach szara,
W ciemnej zieleni dębów śpiąca
Nie woła tu już żadna mara –
Tylko daleki głos Pindara
Umarłe echa wspomnień trąca¹⁰.

⁹ M. Grzeźczak (1976), *Podium dla zwycięzców, podium dla zwyciężonych*, „Literatura na Świecie”, 7: 6.

¹⁰ J. Weyssenhof (1970), *Thanatos*. W: W. Lipoński [red.], *Zapomniani piewcy sportu*, dz. cyt.: 49-50.

Ten pesymistyczny ton, tak sprzeczny z radosną tradycją olimpijską, rozwijał się w Polsce jeszcze długo po zakończeniu okresu dekadencji. Inny polski poeta, Lucjan Rydel (1870-1918), znany jako przedstawiciel tzw. ruchu Młodej Polski, udał się w 1907 roku do Grecji. W 1909 roku opublikował dwa swoje utwory literackie związane w ten czy inny sposób z Olimpią. Pierwszym z nich był *W Olimpii*, wiersz, który można uznać za epigonizm nurtu dekadentckiego, albo, bardziej współcześnie, skargę na cywilizację.

Kto z terazniejszych ludzi się ośmieli
Wian olimpijski na skroń wdziać oliwnej?
W kim się tak serce do życia weseli?
Kto się w piękności skąpał tak przedziwnej?
Nam raczej wieńce z trupich asfodeli ...
Duch w nas rozdarty, sam sobie przeciwny,
Próżno w szarzyźnie powszechnej się miota,
Której na imię Nuda i Brzydota¹¹.

Ale Rydel był także autorem pierwszej polskiej powieści sportowej o tematyce antycznej. Oparta była na historycznej anegdotce o Greczynce o imieniu Kalipatheira lub Ferenike, która wbrew dawnemu greckiemu zwyczajowi weszła na stadion, aby zobaczyć, jak jej syn Peisidoros wygrywa igrzyska olimpijskie (*Ferenike i Pejsidoros*, 1909). Została ujawniona, ale nie skazana na śmierć, jak nakazywało helleńskie prawo i obyczaj, ponieważ wszyscy mężczyźni członkowie jej rodziny byli zwycięzcami olimpijskimi i sędziowie to uszanowali. Powieść Rydla była niezwykłym eksperymentem kulturowym, polegającym na przekazywaniu tradycji jednego odległego narodu drugiemu. Została napisana po długiej wizycie w Grecji i uważnym, wielomiesięcznym studiowaniu kultury starożytnej Grecji. Ponadto Rydel borykał się z licznymi trudnościami językowymi. Musiał wprowadzić i spolonizować wiele greckich terminów sportowych, które w Polsce wcześniej nie były znane. W ten sposób Polacy dowiedzieli się nie tylko o starożytnym sporcie i ogólnie o starożytnej kulturze, ale także wzbogacili swój język w stopniu niespotykanym wcześniej. Aby uczynić swoją powieść bardziej znaną, Rydel użył w dialogach archaicznej polszczyzny. Innym jego zamiarem było stworzenie wrażenia starożytności, choć nie do końca mu się to udało.

Krytycy literaccy byli bezkompromisowi. Wybitny polski klasyk, Tadeusz Sinko, napisał w swojej recenzji: „Tę anegdotę ubrał Rydel w tyle szczegółów o greckich szatach, sprzętach, naczyniach, instrumentach muzycznych, budowlach i posągach olimpijskich, topografii Olimpiii, technice igrzysk

¹¹ L. Rydel (1909), *W Olimpii*. W: *Poezje*, t. 3, Kraków. Także w: W. Lipoński [red.] (1970), *Zapomniani piewcy sportu*, dz. cyt.: 51-52.

itd., że przeczytanie jego noweli archeologicznej i filologicznej, zastępuje lekturę całej biblioteki fachowej, ale też nie dopuszcza do wrażenia czysto estetycznego¹².

Mimo całej tej krytyki, *Ferenike i Pejsidoros* odniosła sukces. Została ona dość ciepło przyjęta przez nauczycieli szkół średnich, którzy widzieli w niej możliwość zwiększenia zainteresowania młodzieży językami klasycznymi. Przetarła również drogę dla innych powieści o starożytnym sporcie. Następcy Rydla wiedzieli już, czego należy unikać: przeładowania szczegółami historycznymi, nadmiernej archaizacji języka potocznego, która wywołuje poczucie fałszerstwa itp., jak podnoszono w niektórych recenzjach. Od tego czasu w literaturze polskiej ukazało się około 15 powieści, nowel i opowiadań poświęconych w całości lub w znacznej części igrzyskom antycznej Grecji. Co najmniej dwa z nich wymagają szczególnej uwagi. W 1932 roku Hanna Malewska (1911-1983) napisała obszerną nowelę, ewentualnie mini-powieść, zatytułowaną *Wiosna grecka*. Skierowana była głównie do uczniów szkół średnich, ale tym razem dotyczyła nie tylko sportu, ale także filozofii starożytnej Grecji, co było zadaniem podwójnie trudnym. Ta opowieść w rzeczywistości rekonstruuje, w jaki sposób ćwiczenia fizyczne i rywalizacja na igrzyskach pytyjskich wpłynęły na młodego Platona i jak jego doświadczenia cielesne znalazły odzwierciedlenie w jego późniejszej dojrzałej filozofii. Jego dzieła, jak wiadomo, pełne są sportowych metafor. Malewska łączy je z agonistycznym doświadczeniem Platona, co czyni opowieść niezwykle interesującą z czysto intelektualnego punktu widzenia. Wspomniany wyżej Tadeusz Sinko, określił tę książkę jako „arcydzieło literatury i filozofii zarazem”¹³. Książka Malewskiej była czterokrotnie wznawiana i tłumaczona na język czeski (*Jaro řecka*, 1960), dając kolejny przykład pośredniego obiegu kultury greckiej.

Ale najlepsza polska powieść o antycznych agonach miała dopiero się ukazać. Wkrótce po Malewskiej, inny polski powieściopisarz, Jan Parandowski (1895-1978), ukończył pełnowymiarową powieść *Dysk olimpijski* (1932). Ukazywała się w odcinkach w jednym z najpopularniejszych polskich czasopism „Tygodniku Ilustrowanym” i dwukrotnie została wyemitowana jako powieść radiowa. W latach 1932-1992 była w Polsce wznawiana 23 razy i tłumaczona na siedem języków obcych. Na igrzyskach olimpijskich w Berlinie (1936) zdobyła brązowy medal w konkursie literackim. Tak niezwykła jej popularność wynikała prawdopodobnie z faktu, że pod osłoną starożytności, *Dysk olimpijski* pokazuje i omawia niektóre istotne kwestie

¹² T. Sinko (1933), *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów: 284.

¹³ Tamże: 382-383.

moralne współczesnego sportu, które i dziś pozostają niewyjaśnione. Książka Parandowskiego wymagałaby odrębnego studium języka, którym Autor się posługuje: jest to piękne połączenie polskiego słowa i stylu z antycznym zabarwieniem, co zbliża ją do powieści poetyckiej. Jako wzorzec językowy jest nadal zalecana w polskich szkołach średnich.

Koncentrowałem się, być może zbyt długo, na polskich powieściach o starożytnym sporcie, ale oczywiście Polska nie jest jedynym krajem, w którym taka literatura kwitła. Francuski specjalista w dziedzinie literatury sportowej, Pierre Chareton, w swoim esej *Le thème sportif dans la Littérature Française Moderne (Temat sportu we współczesnej literaturze francuskiej, 1986)* wymienia trzy wybitne powieści o greckich agonach: *La beauté d'Alcias* autorstwa Jeana Bertheroya (1905), *Ménétés le Thébain* Maurice'a Hueta (1920) i przede wszystkim słynny *Euthymos vainqueur Olympique* Maurice'a Genevoix (1924). Wiele innych narodów ma podobną „starożytną” bibliografię.

Prawdziwy dorobek Olimpijskich Konkursów Plastycznych w latach 1912-1948 jest ogromny, zawiera wiele dzieł o tematyce antycznego sportu (w rzeczywistości dotyczy to także 1952 r., ponieważ na igrzyskach w Helsinkach w 1952 r. konkursy: plastyczny i literacki, zostały unieważnione po tym, jak wiele prac dotarło do stolicy Finlandii. Uznano je bowiem za dzieła zawodowych artystów, które nie powinny być wystawiane na imprezie amatorskiej, za jaką wówczas uchodziły igrzyska olimpijskie. Pewne jest, że olimpijskie konkursy plastyczne i literackie były w dużym stopniu nasycone tematyką antyczną, według szybkich szacunków około 20-25%.

Dla dopełnienia obrazu należy jeszcze wspomnieć o pewnych odchyleniach w sztuce i literaturze, związanych ze sportem starożytnym. W faszystowskich Włoszech i nazistowskich Niemczech artyści tacy, jak Italo Ciampolini Rossi czy Arno Breker świadomie wykorzystywali greckie doświadczenie artystyczne do celów politycznych, a nawet do demonstrowania antropologicznej wyższości swoich narodów. Każdy, kto widział film Leni Riefenstahl *Olympia – Fest der Voelker*, nakręcony podczas Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936 roku, z łatwością rozpozna wpływ sztuki klasycznej na realizację celów dalekich od jej pierwotnych, antycznych założeń. Bezpośrednio po drugiej wojnie światowej właśnie ten antyczny temat posłużył artystom z różnych szkół, jako pretekst i narzędzie do przeciwstawienia barbarzyństwa wojennego greckiej tradycji *ekecheirii* – bożemu pokojowi. Popularność tej starożytnej, antywojennej metafory szybko przygasła (w Polsce krótko po 1952 r.), ale nie zniknęła całkowicie. Świat nie przestał toczyć wojen i nie było roku (w latach 1945 a 2020, a i obecnie gdy na Ukrainie trwa najazd rosyjski) bez licznych starć zbrojnych o charakterze międzynarodowym lub lokalnym. Dlatego starożytna metafora *ekecheirii* może być i jest

często wykorzystywana w sztuce i literaturze, która pojawiała się, zwłaszcza w każdym roku olimpijskim, bez względu na to, kiedy i gdzie odbywają się igrzyska.

Wielu krytyków twierdziło, że klasyczna sztuka i literatura grecka umarły. Pozornie można by sądzić, że to prawda, ale w rzeczywistości bywa zupełnie inaczej. Ostatnio przejrzałem cztery różne antologie współczesnej literatury sportowej: dwie polskie, jedną międzynarodową i jedną hiszpańską. Stwierdziłem, że w każdej z nich od 4 do 19 tekstów było poświęconych w taki czy inny sposób dawnemu sportowi. Mamy tu na przykład *Osiem etiud greckich i olimpijskich* polskiego poety Jerzego Hordyńskiego, czy Hiszpana Eugenio d'Orsa i jego dwie pindaryjskie ody¹⁴.

Antyczne motywy czy formalne zapożyczenia są oczywiście obecnie mniej popularne niż, powiedzmy, zaraz po wznowieniu igrzysk olimpijskich w 1896 roku. Równie oczywiste wydaje się jednak to, że współczesnej literaturze, malarstwu i rzeźbie tak często brakuje jasno sprecyzowanych celów artystycznych, tracących swoją tożsamość estetyczną na rzecz agresywnych środków masowego przekazu. W takiej sytuacji wielu artystów, którzy nie należą ani do żadnej formalnej szkoły, ani w ogóle nie zajmują się starożytnością, próbuje na nowo czerpać inspirację z antycznych doświadczeń. Historia sztuki i literatury pokazuje, że artyści europejscy zawsze co jakiś czas wracali do klasycznych korzeni od ponad dwóch tysięcy lat, zwłaszcza w ciągu ostatnich lat 500. Nic nie jest bardziej trwałe w sztuce europejskiej niż systematyczne powroty do Grecji i Rzymu. Jakże wiele z naszego myślenia o współczesnym sporcie podświadomie lub także świadomie wynika z antycznej tradycji i stereotypów. Sceptycy powinni przeczytać słynny esej Rolanda Barthesa *Tour de France comme épopée (Tour de France staje się epopeją)*. Tam słynny wyścig kolarski, jego etapy i bohaterowie są porównywani do rozdziałów i bohaterów starożytnych eposów Homera.

Ale nawet gdyby uznać, że sztuka i literatura oparta na starożytnych tematach i formach jest przestarzała, to pozostaje problem ich długiego istnienia i bogatych wpływów współczesnych, które wciąż są żywe lub przynajmniej widoczne choćby w albumach, muzeach, filmach dokumentalnych i programach telewizyjnych. Przypominają nam dawny sport i jego sztukę niezależnie od wszelkich barier między przeszłością a teraźniejszością, ponad różnymi granicami kulturowymi. Głęboko oddziałują na wyobraźnię, na nasze pojmowanie sportu i kultury i w żadnym wypadku nie mogą być traktowane

¹⁴ Zob. E. D'Ors (1969), *Pindarica primera* i *Pindarica segona*, w antologii poezji hiszpańskiej i katalońskiej o tematyce sportowej *Literatura de gtema deportivo*, red. A.G. Morell, Madrid: 323-324.

jedynie jako relikty starożytności. Są one także dziedzictwem jednej wielkiej cywilizacji europejskiej, udostępnionej jej współczesnym spadkobiercom wielu narodów. Niestety wśród krytyków sztuki i literatury istnieją tendencje do traktowania całej starożytnej tradycji w pewnym sensie monolitycznie. Zazwyczaj każdy element grecki traktowany jest, jako taki sam dla różnych ludów, kultur itp. Tymczasem pozornie to samo dzieło sztuki czy literatury, jak np. *Dyskobol* Myrona, z oczywistych względów nie może odgrywać tej samej roli w różnych kontekstach kulturowych czy nawet politycznych, nie wspominając o różnych sytuacjach historycznych. W 1909 roku, w wolnych politycznie Włoszech, Gabriele D'Annunzio napisał *Laloro di Maratona*, skupiając się na indywidualnym akcie bohaterstwa podczas słynnego biegu z miejsca bitwy pod Maratonem. Zajmuje to sto procent tekstu D'Annunzia. Pod piórem polskiego poety Kornela Ujejskiego (1823-1897), elementy zbiorowej walki o wolność zostały podkreślone w jego wierszu *Maraton* (1844). Polska była wówczas podzielona między trzy mocarstwa europejskie: Rosję, Niemcy i Austrię i oczywiście problem niepodległości był dla niej o wiele ważniejszy niż pojedyncze bohaterskie czyny.

W ten sposób ten sam fakt antyczny służył różnym celom artystycznym, w zależności od różnych okoliczności historycznych. Ale jest też kwestią wyboru. Jeśli przyjrzymy się uważnie starożytnym tematom wybranym i zastosowanym w poszczególnych krajach lub nawet różnych warstwach tego samego społeczeństwa lub narodu, zobaczymy, że poza stosunkowo ograniczonym zestawem uniwersalnych starożytnych symboli, reszta jest zwykle obierana zgodnie z różnymi, a nawet kontrastującymi celami. Angielski dżentelmen czy francuski mieszczanin z początku XX wieku bardziej interesował się walorami estetycznymi starożytnego sportu, ukrytymi w ekskluzywnej, elitarnej sztuce. Jednocześnie rosyjski rewolucjonista szukał inspiracji „proletariackiej”. Odrzucił nie tylko sztukę tego rodzaju, ale także ruch olimpijski jako „arystokratyczny”, a jednocześnie zaakceptował inne starożytne symbole, takie jak niewolnik, gladiator Spartakus i jego bunt przeciwko antycznemu establishmentowi. Z tego powodu Związek Radziecki nie brał udziału w igrzyskach olimpijskich przed 1952 rokiem i podjął próbę stworzenia filozofii sportu wyczynowego w oparciu o Ruch Spartakiad, czyli igrzysk upamiętniających Spartakusa i jego walkę ze „społeczeństwem klasowym”. Inny przykład: dla Maxa Klingera, słynnego niemieckiego artysty, *Dyskobol* Myrona był symbolem czysto estetycznej inspiracji, kiedy tworzył własnego *Dyskobola*. W Polsce, w 1912 roku rzeźba Myrona pełniła przez jakiś czas zupełnie inną rolę. W tymże roku polskie próby stworzenia odrębnej narodowej drużyny olimpijskiej nie powiodły się, ponieważ nie było niepodległego państwa polskiego. Polacy mogli pojechać na igrzyska w Sztokholmie

jako reprezentanci Rosji, Austrii czy Niemiec. Wówczas to niektórzy polscy działacze sportowi próbowali zorganizować w Warszawie „małą olimpiadę”, aby zademonstrować polską obecność na arenie sportowej, ale władze rosyjskie natychmiast tego zabroniły. Narodził się wtedy oryginalny pomysł. Szybko zorganizowano międzynarodową wystawę przemysłową, i z jej okazji zorganizowano wielkie ogólnopolskie święto sportu. Tym razem nie było to zabronione, bo oficjalnie było tylko częścią „większego” przedsięwzięcia, na które Polacy uzyskali zgodę. Dziwnym skutkiem tej sytuacji był plakat antyczny z elementem olimpijskim, podobizną *Dyskobola* Myrona w centralnej części afisza, plus francuski napis: *Exposition Internationale des Sports et de l'Industrie*.

Jaki wniosek można wyciągnąć z tych analiz, które nie obejmują wszystkich istotnych aspektów problemu?

1. Sztuka i literatura sportowa oparta na starożytnych ideałach stanowi ważny element kultury międzynarodowej.

2. Nawet uznane za ograniczone standardami estetycznymi wielkie dzieła przeszłości, nadal odgrywają znaczącą rolę w międzynarodowej świadomości i międzykulturowej wymianie wartości oraz wzorów.

3. Grecka sztuka i literatura związana ze sportem została przedłużona w innych niż greckie tradycjach narodowych. Mamy wiele spisanych i opublikowanych historii starożytnej literatury sportowej i sztuki, jakie istniały w starożytnej Grecji. Ale to dopiero „pierwszy krok”. Drugi powinien być związany z zagadnieniami greckiej historii sztuki i literatury w krajach poza Grecją.

4. Taki „drugi krok”, dotyczący greckiej obecności w sztuce i literaturze sportowej innych narodów, powinien przygotować międzynarodowy zespół uczonych, być może pod patronatem Międzynarodowej Akademii Olimpijskiej (IOA). Takie przedsięwzięcie może służyć różnym celom. Grecy mieliby okazję szczegółowo zobaczyć, jak ich starożytne ideały i standardy estetyczne, zrodzone na greckiej ziemi, służyły innym narodom i kulturom. Z drugiej strony nie-Grecy mogliby się przekonać, w jakim stopniu zawdzięczają Helladzie intelektualne i kulturowe wartości sportu.

NOWOŻYTNA OLIMPIA – UTOPIJNE MARZENIE COUBERTINA O IDEALNYM MIEŚCIE SPORTU I PRZYCZYNEK DO OLIMPIJSKICH KONKURSÓW LITERATURY I SZTUKI¹

Na kongresie w Paryżu w czerwcu 1894 roku, początkowo nazywanym Międzynarodowym Kongresem w Paryżu dla zbadania i propagandy zasad amatorstwa², podjęto szereg fundamentalnych decyzji, których efektem było ustanowienie nowożytnych igrzysk olimpijskich oraz powołanie Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego. Pośród wielu zasad regulujących rodzący się nowożytny ruch olimpijski była również rotacyjność miejsc, w których miałyby się odbywać co cztery lata kolejne edycje igrzysk. Ostatecznie ustalono, że pierwsze igrzyska mają się odbyć w 1896 roku w Atenach, kolejne w 1900 roku w Paryżu³, „następne zaś co cztery lata w każdym innym mie-

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² G. Młodzikowski (1984), *Olimpiady ery nowożytnej*, Warszawa: 12-19.

³ A. Włodarczyk (2020), *Za kulisami kongresu dla wznowienia igrzysk olimpijskich – początki instytucjonalizacji idei*. W: Z. Dziubiński, M. Jasny [red.], *Kultura fizyczna a instytucjonalizacja*, Warszawa: 313-326. Postanowienia kongresu zostały opublikowane w: *Le Congrès de Paris*, „Bulletin du Comité International des Jeux Olympiques”, 1894, 1: 1, dostępny także w: N. Müller [red.] (2000), *Pierre de Coubertin 1863-1937: Olympism: Selected Writings*, Lozanna: 299.

ście świata”⁴. Wszystkie te decyzje zostały zaakceptowane przez komisję zajmującą się ustanowieniem igrzysk olimpijskich bez głosu sprzeciwu, zatem można założyć, że i biorący aktywny udział w pracach komisji, uważany za ojca nowożytnego ruchu olimpijskiego francuski baron Pierre de Coubertin był zwolennikiem rotacyjności miejsc kolejnych edycji odrodzonych igrzysk. Istnieją jednak pewne przypuszczenia, że Coubertin przynajmniej przez pewien czas odrzucał ten pogląd. Wydaje się, że główną przyczyną był szereg organizacyjnych niedociągnięć w szczególności w trakcie igrzysk II i III Olimpiady, które odbyły się odpowiednio w Paryżu w 1900 roku oraz Saint Louis w 1904 roku, kiedy to zostały połączone z Wystawą Światową i przez tą imprezę zdominowane.

W 1906 roku na łamach listopadowego numeru „Revue Olympique” – oficjalnego biuletynu Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego – Pierre de Coubertin napisał: „Jeśli tylko pewnego dnia „Nowożytna Olimpia” będzie mogła powstać gdzieś w Europie, jest to bardzo prawdopodobne, że jej gmachy wzniosłyby się na brzegach szwajcarskiego jeziora”⁵. To zdanie można uznać za załączek zmiany poglądu francuskiego barona w kwestii rotacyjności miejsc kolejnych edycji igrzysk. Publiczne wyrażenie takiej opinii oznaczało, że Coubertin zaczynał się poważnie zastanawiać nad zmianą zasad rozgrywania igrzysk na rzecz jednego miejsca, tak jak odbywało się to w starożytnej Grecji, gdzie igrzyska odbywały się w Olimpii⁶. Wstępnym obszarem, zdającym się pasować do koncepcji Coubertina był – jak sam autor podkreślał – teren neutralnej Szwajcarii. Faktem jest, iż na początku XX wieku nie było zbyt wielu chętnych miast mogących podjąć się przygotowania dużych, międzynarodowych imprez sportowych. W związku z tym Coubertin najprawdopodobniej rozpoczął na własną rękę poszukiwania stałego miejsca dla – jak to nazwał – „Nowożytnej Olimpii”, a jego punktem docelowym stał się region zachodniej Szwajcarii.

Jak wskazuje inne źródło – w jednym z listów wysłanych do Godefroy’a de Blonay’a, Szwajcara będącego członkiem Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, francuski baron opracował „techniczne specyfikacje” swojego pomysłu podczas pobytu w położonym nad brzegiem Jeziora Genewskiego

⁴ G. Młodzikowski (1988), *U źródeł nowożytnego olimpizmu – kongresy Sorbona 1892 i 1894*, „Kultura Fizyczna”, 7-8: 13.

⁵ P. de Coubertin (1906), *La Suisse, Reine des Sports*, „Revue Olympique”, XI: 163-165 (O ile nie jest podane inaczej w pracy, wszystkie tłumaczenia zostały wykonane przez autorów).

⁶ S.G. Miller (2004), *Ancient Greek Athletics*, New Haven: 113-128.

mieście Morges⁷. Miejsce to odwiedził 19 października 1906 roku w towarzystwie swojego przyjaciela, powszechnie znanego w całym kantonie Vaud doktora René Moraxa. Podobne inspiracje znalazł także w Vidy oraz Dorigny, dzielnicach Lozanny. Do tego ostatniego miasta dotarł po raz pierwszy dopiero w 1906 roku, co stało się możliwe dzięki otwarciu tunelu kolejowego Simplon.

W 1908 roku Edouard Secretan, dziennikarz „Gazette de Lausanne”, wymieniał na łamach pisma nazwiska wielu prominentnych osobistości z Vaud, które mogłyby podjąć się przygotowania igrzysk olimpijskich w Morges⁸. Na tym etapie trudno było jednak ustalić, czy francuskiemu baronowi chodzi o jednorazowe miejsce organizacji igrzysk, czy też przeniesienie ich na stałe na niezależny i apolityczny grunt Szwajcarii. Na specjalnie zwołanym spotkaniu wywodzący się z Radykalno-Demokratycznej Partii Szwajcarii burmistrz Morges Frédéric Châble poinformował przybyłych, iż przewodniczący Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego „zastanawia się, czy nasze miasto spełni wymagania i może później stać się wyłącznym miejscem, w którym odbywałyby się igrzyska olimpijskie”⁹. W 1909 roku, po zmianie ówczesnie panującej ekipy rządzącej w Morges i rozpoczęciu kadencji burmistrza Louisa Laffely’ego, miasto zaniechało dalszych dyskusji dotyczących tego zagadnienia.

Mimo rezygnacji z pomysłu zorganizowania igrzysk w Szwajcarii, Coubertin nie zrezygnował z koncepcji organizacji kolejnych edycji igrzysk w jednym, specjalnie do tego przystosowanym miejscu, bowiem w 1909 i 1910 roku powstał dokument opisujący ten zamiar i wydawany częściami na łamach biuletynu Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego „Revue Olympique”, zatytułowany *Une Olympie Moderne* (Nowożytna Olimpia). Pierwsza jego część pojawiła się w numerze październikowym w 1909 roku, ostatnia zaś – szósta – w marcu 1910 roku¹⁰. Dodatkowo w 1910 roku w Paryżu powstał zbiorczy 24-stronnicowy dokument zatytułowany tak samo – *Une Olympie Moderne*. Autorstwo dokumentu wydawanego zarówno w częściach, jak i w postaci wydawnictwa zwartej przypisuje się francuskiemu

⁷ List P. de Coubertina do G. de Blonay’a z 20 października 1906 roku. Dokument dostępny jest w zasobach Archiwum Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego.

⁸ C. Gilliéron (1992), *Les relations de Lausanne et du Mouvement olympique à l’époque de Pierre de Coubertin (1894-1939)*, Memoire: 32.

⁹ Tamże: 32.

¹⁰ *Table des matières* (1909), „Revue Olympique”, 48: 189-192; *Table des matières* (1910), „Revue Olympique”, 60: 189-192.

baronowi¹¹. Dokument stanowi zbiór informacji i wskazówek przeznaczonych dla wszystkich zainteresowanych uczestników międzynarodowego konkursu architektonicznego, mającego na celu wyłonienie najbardziej kompleksowego i optymalnego projektu „Nowożytnej Olimpii”, będącej efektem dążeń do przywrócenia koncepcji starożytnej Olimpii, tylko w innym geograficznie miejscu. W tym miejscu należy zaznaczyć, iż pochodzący w zdecydowanej większości z XIX wieku działacze sportowi oznajmiali potrzebę zachowania ciągłości dziejów przywołując niejednokrotnie fragmenty historii sprzed kilku tysięcy lat. Oczywiście jest jednak, co potwierdzono różnego rodzaju wywodami naukowymi, iż filozofia grecka towarzyszyła idei olimpizmu nowożytnego wyłącznie w tle, gdyż ani Coubertin, ani inni wiodący działacze Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego zasadniczo nie odwoływali się do antyczności¹². Dowodem tego może być wspomniany już kongres dla wzniesienia igrzysk olimpijskich z 1894 roku. Podczas prac komisji zajmującej się igrzyskami nie było zgody, co do głębokiej inspiracji nowożytnych igrzysk, starożytnymi olimpijskimi agonami. W zasadzie tylko nazwa imprezy nie budziła żadnych zastrzeżeń, a w przypadku pozostałych kwestii toczyły się dyskusje, przy czym największymi zwolennikami mocnego powiązania starożytnych igrzysk z nowożytnymi byli Demetrios Vikelas i Fredrik Bergh¹³.

Koncepcja nowożytnej Olimpii

Jak już wspomniano, tekst „Nowożytnej Olimpii” to swego rodzaju wskazówki bądź wytyczne dla uczestników konkursu architektonicznego, mającego w założeniu być częścią planowanych Olimpijskich Konkursów Literatury i Sztuki, obejmujących oprócz architektury rzeźbę, malarstwo, literaturę oraz muzykę¹⁴. Po raz pierwszy koncepcja wprowadzenia Olimpijskich Konkursów Literatury i Sztuki pojawiła się w maju 1906 roku, kiedy Międzynarodowy Komitet Olimpijski zwołał w Paryżu konferencję konsultatywną, której celem było, jak podkreślał wówczas Coubertin: „...w jakiej mierze i w jakiej formie sztuka i literatura mogłyby wziąć udział w święceniu nowożytnych

¹¹ P. de Coubertin (1910), *Une Olympie moderne*, Paris. Należy podkreślić, że dokument ten został przetłumaczony na język polski przez Agnieszkę Sulisz i zamieszczony w: P. de Coubertin (1988), *Nowożytna Olimpia*, „Kultura Fizyczna”, 11-12: 26-32.

¹² J. Lipiec (1999), *Filozofia olimpizmu*, Warszawa: 209-212.

¹³ A. Włodarczyk (2020), dz. cyt.: 325.

¹⁴ Z. Porada (1980), *Starożytne i nowożytne igrzyska olimpijskie*, Kraków: 774-775.

igrzysk olimpijskich (...) tak by, z jednej strony, odnosić stąd dla siebie korzyść, a z drugiej, by je uszlachetnić i nobilitować¹⁵. Pierwotnie planowano, by takie konkursy zostały wprowadzone na igrzyskach w Londynie w 1908 roku, zaś organizatorzy wraz z Królewską Akademią Sztuk Pięknych opracowali program, w którym jasno przedstawiono tematy objęte konkursem: defilada antycznych sportowców, mecz piłki nożnej, grupa dyskoboli, pawilon sportów wodnych z pływalnią oraz klub sportowy z towarzyszącymi budynkami. Z powodu braku czasu (program zatwierdzono w październiku 1907 roku) pomysł ten nie został zrealizowany podczas Igrzysk IV Olimpiady¹⁶. Wizja idealnego miasta sportowego Coubertina przedstawiona w „Nowożytnej Olimpii” była więc także kolejnym elementem przybliżającym wprowadzenie do programu igrzysk olimpijskich rywalizacji artystów.

Co zaś się tyczy samego tekstu to został on podzielony na kilka części, na które według Coubertina powinni szczególną uwagę zwrócić architekci w swych projektach konkursowych. Były to kwestie związane z oprawą, administracją, programem igrzysk, zasadami dopuszczenia sportowców do igrzysk, widzami i ceremoniałem obchodów. Wszystkie te elementy miały mieć przełożenie na koncepcję architektoniczną Olimpii XX wieku. Jednocześnie zasady konkursowe zaproponowane przez Coubertina nie były tezami narzuconymi przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski, a jedynie sugestiami inicjatora i pomysłodawcy całego przedsięwzięcia, które mogły być przez uczestników konkursu przyjmowane bądź nie. Francuski baron pozostawiał biorącym udział ocenę zasadności tych sugestii i jasno podkreślał, że brak ich uwzględnienia nie będzie równoznaczny z odrzuceniem projektu konkursowego¹⁷.

Wprowadzenie do koncepcji utworzenia nowożytnej Olimpii, Coubertin rozpoczyna od odwołania się – jak na filohellena przystało – do antycznej Olimpii, która według niego była miastem sportu, sztuki i modlitwy (w takiej właśnie kolejności). Pierwszy element, choć dominujący, eksponowany był tam w zasadzie jedynie podczas igrzysk olimpijskich, natomiast pozostałe dwa stałe i wynikały z roli, jaką odgrywał w Olimpii sport. Inspirując się wzorcem antycznym, Coubertin twierdził, że „Nowożytna Olimpia” ma być w tym aspekcie odwzorowaniem starożytności z punktem kulminacyjnym w postaci igrzysk, a w okresie pomiędzy nimi odbywać by się tam miały zawody o mniejszej randze: uroczystości, pielgrzymki czy prace przygotowawcze

¹⁵ P. de Coubertin (1986), *Arts, letters et sport*. W: N. Müller [red.], *Textes choisis*, t. 2, Zürich-Hilesheim-New York: 485-496, cyt. za: W. Lipoński (2012), *Historia sportu*, Warszawa: 537.

¹⁶ P. de Coubertin (1988), *Nowożytna Olimpia*, „Kultura Fizyczna”, 11-12: 29-30.

¹⁷ P. de Coubertin (1910), *Une Olympie moderne*, Paris: 4-6.

do organizacji kolejnej edycji igrzysk. Nie chodziło francuskiemu baronowi jednak o stawianie budynków o charakterze religijnym, a bardziej o kult nabożnego patriotyzmu. W dalszej części Coubertin nie wymienia jedynie Szwajcarii (w szczególności okolic Jeziora Genewskiego), jako obszaru docelowego ulokowania nowej Olimpii, jak to miało miejsce kilka lat wcześniej, proponując przykładowo zatokę San Francisco, brzegi Tamizy czy Dunaju. Wybór konkretnej lokalizacji ma mieć wpływ na ostateczny kształt koncepcji sportowego miasta, które ma być harmonijnie wkomponowane w krajobraz, zaś jego zabudowa nie może być chaotyczna. Przeważać ma koncepcja wielkich przestrzeni, a sam kompleks budynków ma wzbudzać w odwiedzającym podziw i dumę. Budynki swym kształtem mają od razu przypominać istotę i podwójny charakter miasta: sportowy i artystyczny¹⁸.

Konkretne zalecenia pojawiły się także w kontekście administrowania nowożytną Olimpią. W zamyśle Coubertina należy jak najbardziej ograniczyć „bezczytność” miasta w okresie, kiedy nie będą tam rozgrywane igrzyska, stąd pomysł, by przygotowanie do igrzysk olimpijskich zajmowało co najmniej sześć miesięcy. Tyle samo mają trwać prace po ich zakończeniu. W międzyczasie należy organizować różnego rodzaju imprezy mniejszej rangi, które przyciągałyby potencjalnych zainteresowanych. Fundator nowożytnych igrzysk olimpijskich proponuje także powołanie dwóch głównych instytucji zarządzających kompleksem: Rady Administracyjnej i Senatu Olimpijskiego (po czym stwierdza, że właściwie Senatem Olimpijskim jest Międzynarodowy Komitet Olimpijski). Na potrzeby tych dwóch organów należy zbudować odpowiednio pałac administracyjny i pałac senatu, których wygląd Coubertin szczegółowo opisuje. Oprócz tego powinien powstać hotel dla ważnych osobistości związanych z organizacją igrzysk¹⁹. Odniesienia do starożytnej Olimpii wydają się być oczywiste, wszak można stwierdzić, że Coubertin wręcz kopiuje niektóre budowle tam istniejące i dostosowuje do ówczesnych potrzeb. W antycznej Olimpii wybudowano chociażby Leonidajon, który pełnił funkcję domu gościnnego dla honorowych gości czy Bu-leuterion, w którym rejestrowano zawodników, ogłaszano program igrzysk, rozstrzygano spory, składano przysięgę i – co najważniejsze – mieściła się tam siedziba senatu Elidy, który odpowiadał za organizację igrzysk olimpijskich²⁰.

¹⁸ P. de Coubertin (1988), dz. cyt.: 28-29.

¹⁹ Tamże: 30.

²⁰ S.G. Miller (2003), *The organization and functioning of the Olympic Games*. W: D.J. Phillips, D. Pritchard [red.], *Sport and Festival in the Ancient Greek World*, Swansea: 1-40; N.B. Crowther (2003), *Elis and Olympia: City, sanctuary and poitics*. W: D.J. Phillips, D. Pritchard [red.], dz. cyt.: 61-74.

Francuski baron optował również, by wybudować kompleks budynków dla zawodników na wzór wioski olimpijskiej wraz z budynkami pomocniczymi (np. stajnie na ok. 60 koni) i przy okazji stwierdził, że komitet organizacyjny nie powinien liczyć więcej niż 50 osób. Oprócz budynków administracyjnych i pomocniczych Coubertin zwrócił uwagę na obiekty, w których eksponowano by prace powstałe w ramach konkursów literatury i sztuki oraz na obiekty sportowe, jakie muszą powstać. W tym przypadku posiłkował się ówczesnym programem sportowym igrzysk obejmujących sport lekkoatletyczne i gimnastyczne, sporty walki, sporty wodne, sporty konne oraz gry. Do każdego z tych działów Pierre de Coubertin proponował rozwiązania architektoniczne. Ciekawym wydaje się być stwierdzenie Francuza, że program sportowy igrzysk pod względem liczby dyscyplin prawdopodobnie nigdy nie zostanie przekroczony, a odrzucenie niektórych automatycznie przekreśla budowę dedykowanych do tego sportu obiektów (np. kolarstwo torowe)²¹. Z perspektywy lat wiadomo jednak, że kolarstwo torowe znajduje się w programie igrzysk olimpijskich, a liczba dyscyplin i konkurencji od czasów igrzysk w Londynie w 1908 roku zmieniała się wielokrotnie z tendencją na ich zwiększanie.

Podobnie wyglądała sytuacja z zasadami kwalifikacji zawodników do igrzysk, czemu Coubertin poświęcił dosyć długi wywód i w zasadzie rozwinął kwestię poruszaną już podczas kongresu w 1894 roku²². Istotna dla uczestników samego konkursu architektonicznego była według Coubertina liczba sportowców-olimpijczyków dopuszczonych do samej imprezy, zapewne, by mieli rozeznanie, jakiej wielkości chociażby zaprojektować wioskę olimpijską czy inne obiekty. W tym przypadku ponownie francuski baron brał pod uwagę ówczesne realia, szacując, że w igrzyskach powinno brać udział od 1000 do 1700 zawodników, uwzględniając wszystkie wymienione wcześniej sportowe działy²³. Tymczasem podczas ostatnich igrzysk olimpijskich w Tokio w 2021 roku, liczba sportowców uczestniczących w imprezie wyniosła ponad 11 000²⁴, a w igrzyskach zimowych rozegranych w Pekinie w 2022 roku było ich prawie 2 900²⁵.

²¹ P. de Coubertin (1988), dz. cyt.: 30.

²² G. Młodzikowski (1988), dz. cyt.: 13.

²³ P. de Coubertin (1988), dz. cyt.: 28-29.

²⁴ *Final report celebrates Tokyo 2020 achievements whilst identifying measures to evolve Games delivery*, <https://olympics.com/ioc/news/final-report-celebrates-tokyo-2020-achievements-whilst-identifying-measures-to-evolve-games-delivery> (dostęp: 14.12.2022).

²⁵ *XXIV ZIO Pekin 2022 w liczbach*, https://olimpijski.pl/igrzyska_zimowe/pekin-2022/liczby-igrzysk/ (dostęp: 17.11.2022).

Ważną kwestią była liczba widzów dopuszczonych do oglądania igrzysk. Coubertin ustanowił ją na 10 000, był bowiem przeciwnikiem kilkudziesięciotysięcznych tłumów. Francuz miał jednocześnie świadomość problemu wyłonienia owych 10 000 szczęśliwców, którzy mogliby na żywo uczestniczyć w najważniejszym sportowym święcie. Wpadł zatem na pomysł, by część biletów sprzedawać po bardzo wysokich cenach, a pozostałe rozdać na drodze losowania, podając przykład, że tak czyniono w starożytnych Atenach. Była to kolejna sugestia dla uczestników konkursu architektonicznego, a następną związaną z tym zagadnieniem było zalecenie rezygnacji z klasycznych trybun na rzecz trawników i tarasów (podobnie jak w starożytnej Olimpii)²⁶. Ostatnim elementem, który poruszył Coubertin był ceremoniał olimpijski, jaki miałyby się pojawić podczas igrzysk olimpijskich i który miałby wyróżniać tę imprezę spośród innych wydarzeń sportowych. Cały tekst fundator nowożytnych igrzysk kończy jasnym przesłaniem, w jakim celu powstał: „...dostarczenie niezbędnych danych technicznych oraz sprecyzowanie sensu i zasięgu programu, narzuconego uczestnikom konkursu architektonicznego. Do nich należy teraz realizacja tego wielkiego marzenia, jakim jest wydobyć z tajników wyobraźni pełnej blasku Olimpii, jednocześnie oryginalnej w swej nowoczesności i majestatycznej w swym nawiązaniu do starożytnych tradycji, ale przede wszystkim doskonale przystosowanej do pełnienia swych zadań”²⁷.

Międzynarodowy konkurs architektoniczny

W styczniu 1910 roku, co ciekawe – zanim opublikowano wszystkie części *Une Olympie moderne* w biuletynie Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, ogłoszono zorganizowanie międzynarodowego konkursu architektonicznego pod patronatem prezydenta Francji. Tytuł konkursu brzmiał „Nowożytna Olimpia”, a jego ogólne zasady wypunktowano w bardzo syntetyczny sposób, nawiązując do tekstu Coubertina. Uczestnicy mogli rejestrować się do 1 maja 1910 roku, zaś prace konkursowe należało przysyłać do 15 listopada. Zwycięzcę miało wybrać międzynarodowe jury złożone z pięciu ekspertów na czele z przewodniczącym Gastonem Trélat – dyrektorem Specjalnej Szkoły Architektury. Wszyscy uczestnicy mieli otrzymać dyplomy pamiątkowe, zwycięzca zaś medal olimpijski²⁸.

²⁶ P. de Coubertin (1988), dz. cyt.: 31.

²⁷ Tamże: 32.

²⁸ *Programme du concours international d'architecture, Paris 1910, organisé par le Comité International Olympique sous le haut patronage de M. le Président de la République Française* (1910), „Revue Olympique”, 49: 3-4.

W 1911 roku ogłoszono wyniki konkursu²⁹. Zwrócenie uwagi na „Olimpię na prawym brzegu Jeziora Genewskiego” ukazuje konsekwencję przewodniczącego Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego w dążeniu do osiągnięcia postawionego wcześniej celu. Christian Gilliéron uważał, że „... była to jedna z jego głównych trosk (Coubertina – przyp. aut.) przez ostatnią dekadę, blaknąca przed świtem lat dwudziestych”³⁰. Jury postanowiło nagrodzić projekt autorstwa Eugène-Édouarda Monoda i Alphonse’a Laverrière’a, który następnie pod nazwą „Stadion Nowożytnej Olimpii”, został również nagrodzony złotym medalem w konkursie dla architektów na Igrzyskach V Olimpiady w Sztokholmie w 1912 roku³¹.

Laureaci byli doświadczonymi architektami – Alphonse Laverrière już od dziecka uczęszczał do miejscowego warsztatu architektonicznego w szwajcarskim Carouge, a w kolejnych latach studiował architekturę w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych u boku Jeana-Louisa Pascala. Na studiach poznał Eugène-Édouarda Monoda, z którym w 1902 roku otworzył biuro architektoniczne w Lozannie. Architekci byli między innymi współautorami projektu mostu Montbenon-Chauderon, a także dworca kolejowego w Lozannie. W okresie, w którym Laverrière i Monod pracowali nad olimpijskim zgłoszeniem konkursowym, stali się jednocześnie bardzo dużymi zwolennikami i propagatorami ruchu olimpijskiego. Ostatecznie ich zwycięski projekt składał się z dwóch osobnych części obejmujących sporty terenowe (w tym korty tenisowe czy boisko do piłki nożnej) oraz wodne (z basenami, torami regatowymi i przystanią dla jachtów). Kompleks budynków administracyjnych oraz senackich powiązany był triumfalną Aleją Chwały³². Należy pamiętać, że ówczesne zasady konkursu wskazywały na branie pod uwagę przez jury wyłącznie projektów nie będących wcześniej opublikowanymi bądź wystawionymi³³. Projekt nowoczesnego stadionu olimpijskiego, który miał być usytuowany pod Lozanną nad brzegiem Lemanu, nigdy jednak nie został zrealizowany³⁴.

²⁹ G. Trélat (1911), *Rapport sur le Concours d'Architecture*, „Revue Olympique”, 68: 116-120.

³⁰ C. Gilliéron (1992), dz. cyt.: 34.

³¹ R. Stanton (2001), *In Search of the Artists of 1912*, „Journal of Olympic History”, 9(2): 3; *Rapport sur les Concours artistiques et littéraires de la Vme Olympiade (1912)*, „Revue Olympique”, 79: 102-107.

³² W. Zabłocki (2006), *Architecture Gold Medal: Alphonse Laverrière SUI *16 May 1872 †11 March 1954 and Eugene Edouard Monod SU (Stockholm 1912)*, „Journal of Olympic History”, 14: 12.

³³ P. de Coubertin (1911), *Règlements des Concours littéraires et artistiques de 1912*, „Revue Olympique”, 69: 131.

³⁴ G. Młodzikowski (1973), *20 olimpiad ery nowożytnej*, Warszawa: 62.

Całkiem prawdopodobną wydaje się być teza, iż w obliczu I wojny światowej i potrzebie ratowania Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego przed politycznymi wpływami, z pomysłu „Nowożytnej Olimpii” ostatecznie zrezygnowano i nigdy do niego nie powrócono. W 1915 roku przeniesiono natomiast do Lozanny siedzibę główną Komitetu wraz z jej wszystkimi archiwami w celu zagwarantowania bezpieczeństwa administracyjnego organizacji³⁵, a w 1918 roku Alphonse Laverrière, co prawda zainicjował nowy projekt inspirowany poprzednim, który miał powstać w dzielnicy Dorigny i przewidywać budowę nowego stadionu olimpijskiego w miejscu budynku Unithèque na terenie Uniwersytetu w Lozannie, jednak choć koncepcja ta miała być kolejnym krokiem do ukształtowania społeczeństwa olimpijskiego, ostatecznie zakończyła się fiaskiem³⁶.

Podsumowanie

Koncepcja nowożytnej Olimpii Pierre de Coubertina była wynikiem połączenia dwóch kwestii: pierwsza z nich dotyczyła niepowodzeń organizacyjnych igrzysk w 1900 i 1904 roku, druga zaś to kielkujący w głowie Coubertina pomysł wprowadzenia do programu igrzysk olimpijskich konkursów literatury i sztuki, które byłyby tak samo ważne i nagradzane jak konkurencje sportowe. Konsekwencją tego był tekst Coubertina opublikowany w oficjalnym biuletynie Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego – „Revue Olympique”, który z jednej strony przypominał i rozwijał najważniejsze zasady ruchu olimpijskiego, z drugiej zaś był pewnego rodzaju instrukcją, niezobowiązującymi zaleceniami dla uczestników międzynarodowego konkursu architektonicznego – zapowiedzi wprowadzenia pomysłu olimpijskich konkursów literatury i sztuki do programu igrzysk, co ostatecznie nastąpiło w 1912 roku.

Patrząc natomiast z perspektywy czasu można stwierdzić, że koncepcja Coubertina odbywania każdej edycji igrzysk w jednym miejscu, najprawdopodobniej przyczyniłaby się do ograniczenia rozwoju ruchu olimpijskiego na świecie i być może nawet konsekwencją tego byłby upadek igrzysk lub ich stagnacja. Obzar, na którym miałyby powstać nowożytna Olimpia nie mógłby być zabudowywany w nieskończoność, zatem program sportowy igrzysk uległby ograniczeniu, podobnie jak liczba uczestników. Wątpliwe także, by w takim wypadku zdecydowano się na zimowe igrzyska olimpijskie, chyba że na ich potrzeby powstałaby koncepcja nowożytnej Olimpii, tym razem w wydaniu zimowym.

³⁵ M. Rozmiarok (2020), *Pierre de Coubertin a olimpijska i pedagogiczna działalność instytucjonalna*. W: Z. Dziubiński, M. Jasny [red.], *Kultura fizyczna a instytucjonalizacja*, Warszawa: 303-312.

³⁶ J-L. Chappelet (2013), *In the steps of Pierre de Coubertin in Lausanne*, Lozanna: 12.

BRAKUJĄCE OGNIWO IDEI WŁĄCZENIA KONKURSÓW SZTUKI DO PROGRAMU IGRZYSK OLIMPIJSKICH¹

Każda historia opisująca drogę wprowadzenia konkursów sztuki do programu igrzysk olimpijskich, zaczyna się od słów Pierre'a de Coubertina napisanych do „Le Figaro” w 1904 roku: „Nadszedł czas, aby wejść w nowy etap i przywrócić Olimpiadzie jej pierwotne piękno. W czasach świetności Olimpii... literatura i sztuka harmonijnie połączone ze sportem, zapewniały wielkość igrzyskom olimpijskim. W przyszłości musi być tak samo (...) możliwe i pożądane stało się zjednoczenie w przyszłych festiwalach mięśni i myśli, tak jak to było w festiwalach dawnych. Do tej pracy zaoferował się Rzym. Potężny Komitet, którego orędownikiem w Londynie był hrabia Eugenio Brunetta d'Usseaux, zwrócił się z prośbą, aby Igrzyska Olimpijskie w 1908 roku odbyły się w cieniu prestiżowego Kapitolu. Teraz to Rzymianie powinni dać nam wzorcową Olimpiadę i ponownie otworzyć świątynię sportu dla dawnych towarzyszy jej chwały. Niektórzy niewątpliwie zwrócą uwagę, że nie mają już tam co robić i że jeśli dawniej poeci przyjeżdżali do Olimpii, by czytać swoje niepublikowane utwory, a malarze, by wystawiać swoje ostatnie obrazy, to teraz ten rozgłos nie interesuje żadnego z nich. Nie chodzi więc o rozgłos, ale po prostu o złagodzenie wyspecjalizowanego i technicznego charakteru dzisiejszego sportu, aby przywrócić jej miejsce w życiu w ogóle; a być może, rzemieślnicy pióra i pędzla, których zaprosiliśmy do pomocy w tym zakresie, będą nam kiedyś wdzięczni za to, że przypomnieliśmy ich talentom,

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

spragnionym odnowy, zapomniane źródła szlachetności i piękna”². Przed 1904 rokiem twórca olimpizmu nie wspominał o swoim pomysle, mimo że później pisał, że od początku przyświecała mu ta idea. Uważał, że najpierw należało igrzyska ożywić, a dopiero potem myśleć o ich przystrojeniu. Wcześniej według niego próba ta byłaby przedwczesna³. Jeśliby przyjąć słowa Francuza z 1904 roku za pierwszy oficjalny akt połączenia sportu i sztuki na wzór antyczny, to zdaje się, że nie zrobił z tym nic przez kolejne dwa lata aż do 1906 roku. Rzeczywistym aktem fundującym olimpijskie konkursy sztuki są wszystkim znane słowa wygłoszone podczas konferencji konsultacyjnej z przedstawicielami sztuki i literatury w Paryżu 23 maja 1906 roku: „Panowie, zebraliśmy się w tej jedynej na świecie siedzibie dla szczególnej uroczystości, chodzi bowiem o połączenie legalnym węzłem małżeńskim dwu rozwiezionych od dawna stron: Mięśni i Ducha (...). Zgodne ich pożycie trwało, co prawda przez długie lata i okazało się płodnym, lecz gdy przeciwnie okoliczności rozdzieliły je, doszło wreszcie do tego, iż nie chciały się już więcej znać – oddalenie zrodziło zapomnienie”⁴. Organizator konferencji nawiązywał do igrzysk antycznych⁵, gdzie konkursy sztuki spletały się z wy-

² P. de Coubertin (1904), *L'Olympiade romaine* (tłum. własne), „Le Figaro”, 218. Wśród badaczy istnieje spór o źródło cytatu. Arnd Krüger (1996) uważa, że Müller (2000: 605) podał błędną datę i w rzeczywistości cytat pochodzi z *Une Campagne de vingt-et-un ans* (1909), bo nigdzie w „Le Figaro” nie znalazł tych słów, a przeszedł numery od 15 czerwca do 15 lipca 1904 roku. Obaj nie mają racji, ale bliżej prawdy jest Müller, który w podanym przypisie podał jedynie błędną datę. Wydanie „Le Figaro”, w którym de Coubertin napisał te słowa, nie pochodzi z 4 a z 5 sierpnia 1904 roku. Taką datę podaje się już na oficjalnej stronie MKOl w artykule *Art and sport: Pierre de Coubertin's vision is just as relevant today!* (2020), <https://olympics.com/ioc/news/art-and-sport-pierre-de-coubertin-s-vision-is-just-as-relevant-today> (dostęp: 5.02.2023).

³ P. de Coubertin (1910), *Un Olympia moderne. IV. Programme de Jeux*, „Revue Olympique”, 10: 10; w języku polskim fragment ten znajdziemy w: P. de Coubertin (1912), *Nowożytna Olimpia*. W: G. Młodzikowski (1994) [red.], *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 55.

⁴ P. de Coubertin (1906), *Przemówienie na otwarciu konferencji konsultacyjnej z przedstawicielami sztuk, literatury i sportów, wygłoszone w foyer teatru Comédie Française w Paryżu 23 maja 1906 r.* W: G. Młodzikowski (1994) [red.], dz. cyt.: 48.

⁵ Pierre de Coubertin pisał o związkach sportu i sztuki podczas igrzysk olimpijskich, choć nie wiadomo na ile zdawał sobie sprawę, że bardziej zgodne z prawdą byłoby przywołanie igrzysk nemejskich, pytyjskich i istmijskich. Müller pytał nawet złośliwie: czy de Coubertin nie zdawał sobie sprawy, że w igrzyskach olimpijskich nie było konkursów sztuki? Zob. N. Müller (2006), *Paris 1906 – Inviting the Artist*, „Journal of the Olympic History”, 14: 4-8; przedrukowane z N. Müller (1994), *One Hundred Years of Olympic Congresses. 1894-1994. History – Objectives – Achievements*, Lausanne: 69-78.

darzeniami sportowymi. Nie przez przypadek – pisał de Coubertin – pisarze i artyści zbierali się kiedyś w Olimpii wokół sportu; z tego niezrównanego zgromadzenia wziął się jej prestiż, którym cieszyła się tak długo⁶. Francuscy artyści odpowiedzieli na zadanie organizatora zawarte w pytaniu: „w jakiej mierze i w jakiej formie sztuka i literatura mogłyby wziąć udział w święceniu nowożytnych igrzysk olimpijskich i w ogóle włączyć się w uprawianie sportów, tak aby z jednej strony odnosić stąd dla siebie korzyść, a z drugiej, aby je uszlachetnić”⁷; popierając włączenie do igrzysk „pięcioboju muz”. Kolejne lata to już organizacyjna praca i przekonywanie środowiska artystów, które nie bez protestów przystało na rywalizację, kłócając się z ideą sztuki dla sztuki. Talent i upór przewodniczącego MKOl doprowadził do pomyślnego przeprowadzenia olimpijskich konkursów sztuki w 1912 roku.

Paryskie gazety nazwały w 1906 roku związek sztuki i sportu *un grand mariage*. De Coubertin skomentował, że nigdy prasa tak właściwie nie użyła tego zwrotu⁸. Tytuł „wielkiego małżeństwa” miał towarzyszyć olimpizmowi już zawsze, ale czas to szybko zweryfikował. Nie był to zresztą jedyny zawarty związek olimpizmu z inną instytucją. Drugi dotyczył relacji ruchu olimpijskiego z Wystawami Światowymi. Oba związki nie były udane. Wystawy Światowe, jako partner znacznie bardziej ugruntowanej pozycji, przyćmił igrzyska i o mało ich nie „zatopił”⁹. Drugi związek był dłuższy od pierwszego, ale również się rozpadł, tyle że z powodu miłości nieodwzajemnionej. Na gorące uczucie de Coubertina do sztuki, nie otrzymał równie mocno zaangażowanego partnera. Związek zakończył się fiaskiem – jak pisze Judith Swaddling – „pomysł nie zainteresował ani pisarzy, ani muzyków, a rzeźbiarze przedstawiali prace „raczej komiczne”¹⁰. W Polsce ocena koegzystencji sportu i sztuki oceniana jest łagodniej i z większym sentymentem. Zapewne dlatego, że mieliśmy znaczne grono olimpijczyków. Nie dziwi więc, że kiedy związek rozpadł się na dobre, Polski Komitet Olimpijski nie był zadowolony i postulował, żeby go ratować, choćby rozszerzając program kulturalny

⁶ P. de Coubertin (1933), *Aarau, Prague, Los Angeles*, „Bulletin du Bureau International de Pédagogie Sportive”, 9: 6.

⁷ P. de Coubertin (1906), *Przemówienie na otwarcie konferencji konsultacyjnej...*, dz. cyt.: 48.

⁸ P. de Coubertin (1906), *Un „grand mariage”*, „Revue Olympique”, 6: 83.

⁹ O ile po wydarzeniach z Paryża z 1900 r. Coubertin pisał, że „to cud, że ruch olimpijski przetrwał te uroczystości”, bo tak „sknociliśmy naszą pracę”, to do 1908 r. ruch olimpijski „z trudem utrzymywał się na wodzie i często bliski był utonięcia” (Coubertin, cyt. za: D. Miller (2012), *Historia igrzysk olimpijskich i MKOl. Od Aten do Londynu 1894-2012*, Poznań: 49.

¹⁰ J. Swaddling (2010), *Starożytne Igrzyska Olimpijskie*, Warszawa.

igrzysk. Historia występów Polaków w olimpijskich konkursach sztuki jest w Polsce pielęgnowana i przekazywana kolejnym pokoleniom przede wszystkim dzięki pracom Zbigniewa Porady¹¹.

Rozpoczynając rozważania na temat olimpijskich konkursów sztuki, przyzwyczailiśmy się do przywoływania helleńskiej tradycji, bo wychowaliśmy się na lekturze znakomitych historyków ruchu olimpijskiego i filozofów olimpizmu w kraju, dla których Grecja była lub jest znajomą przystanią. Może warto poluzować te więzi? Co by było, gdyby nowożytny igrzyska, w tym idea połączenia ich ze sztuką, były ekspresją bardziej dziewiętnastowiecznych, mniej starożytnych idei? Nie jest to nowy sposób myślenia, bo nie brakuje głosów, że opisujemy współczesny olimpizm w niewłaściwej historycznej perspektywie (Boulongne¹²; Quanz¹³; Lipiec¹⁴; Wassong¹⁵; Firek¹⁶; Płoszaj, Firek¹⁷). Dla niektórych może to trącić herezją, ale na szczęście nie ma potrzeby dokonywania ostatecznych rozstrzygnięć. Olimpizm jest z pewnością spadkobiercą idei antycznych, ale zrealizowanych w nowoczesnej odsłonie, właściwej realiom przełomu XIX i XX wieku¹⁸.

Trudno wyobrazić sobie, aby wszystkie idee Pierre'a de Coubertina były oryginalne, wcześniej niespotykane. Efekty jego pisarskiej i organizatorskiej pracy były połączeniem indywidualnego geniuszu z ówczesnymi ideami społeczno-kulturowymi świata zachodniego. Czym się ten geniusz objawił? Najpewniej tym, że jak nikt inny odczytał potrzeby globalizujących się społeczeństw, odpowiadając na nie olimpijską ideą. Świadczy o nim przede wszystkim to, że spośród mnogości pomysłów, także pojawiających się na granicy polityki i sportu¹⁹, świat przyjął z entuzjazmem olimpizm i dzisiaj kojarzymy

¹¹ Zob. np. Z. Porada (2017), *Polscy artyści w olimpijskich konkursach sztuki*, Kraków.

¹² Y.P. Boulongne (1993), *Coubertin's multicultural Olympism*. W: K. Georgiadis [red.], *The Different Applications of Olympism in the Major Cultural Zones of the World. Report of the thirty-third Session 7th-22nd July 1993*, Ancient Olympia: 87-94.

¹³ D.R. Quanz (1993), *Civic Pacifism and Sports-based Internationalism: Framework for the Founding of the International Olympic Committee*, „Olympika”, 2: 1-23.

¹⁴ J. Lipiec (1999), *Filozofia olimpizmu*, Warszawa.

¹⁵ S. Wassong (2012), *Intercultural Education for Student Youth: A Fundamental Idea of Pierre de Coubertin*, „Nikephoros”, Special Issue: Youth-Sports-Olympic Games: 199-211.

¹⁶ W. Firek (2016), *Filozofia olimpizmu Pierre'a de Coubertina*, Warszawa.

¹⁷ K. Płoszaj, W. Firek (2018), *Międzykulturowa edukacja olimpijska. Dokończenie pedagogicznej symfonii Pierre'a de Coubertina*, Warszawa.

¹⁸ J. Lipiec (2017), *Przedmowa*. W: Z. Porada, *Polscy artyści w olimpijskich konkursach sztuki*, Kraków: 7-10.

¹⁹ Mam tu na myśli na przykład równoległe promowaną imperialistyczną ideę igrzysk panbrytyjskich J.A. Coopera.

de Coubertina z festiwalem sportowym, rzadziej z jego reformatorskimi działaniami w oświacie. Znamy lepiej działalność Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, niż Międzynarodowego Biura Pedagogiki Sportowej (*Bureau International de Pédagogie Sportive*). Pierre de Coubertin zawdzięcza swoją międzynarodową reputację sukcesowi w ożywieniu igrzysk olimpijskich, choć w 1908 roku w fachowych publikacjach przedstawiano go jeszcze jako „niestrudzonego francuskiego reformatora edukacji”, bez wzmianek o wkładzie w rozwój międzynarodowego sportu. Do 1930 roku jego nazwisko pojawiało się w encyklopediach wyłącznie pod hasłami związanymi z edukacją²⁰.

Celem niniejszej pracy jest zwrócenie uwagi na czynniki, które wpłynęły na de Coubertina, i z których wyrosło następnie wielkie dzieło olimpijskie wiążące sport ze sztuką. Niemniej jednak te czynniki nie sięgają czasów Peryklesa, nie odnoszą się do filhellenizmu europejskiego romantyzmu, ani historii starożytnych igrzysk pisanych przez pryzmat świata angielskiej burżuazji. Odwołują się do konkretnych ruchów politycznych, które mogą wyjaśnić część olimpijskiej ideologii, która wyszła spod pióra francuskiego barona. Wprowadzenie konkursów artystycznych do programu igrzysk zostało przez niego uzasadnione bliskim związkiem sportu i sztuki w starożytności. Ale nawet krytycznie spoglądając na jego znajomość faktów historycznych; nawet jeśli rzeczywiście nie organizowano konkursów sztuki podczas antycznych igrzysk olimpijskich, tylko w innych, w warstwie filozoficzno-antropologicznej i propagandowej de Coubertin odtworzył ten związek znakomicie. Jednak hermeneutyczne podejście, przyjęcie w analizach szerszego tła oraz znajomość pism Francuza z różnych faz jego życia, otwiera odmienną perspektywę spojrzenia na tytułowy problem brakującego ogniwa idei włączenia konkursów sztuki do programu igrzysk olimpijskich. Zapoznany w wieloma biografiami Pierre'a de Coubertina, przyjmuję perspektywę zaproponowaną przez francuskich historyków, którzy sugerują powracać do przeoczonych wydarzeń i tematów²¹. Będę się opierał na tezie Pierre'a Bourdieu o „biograficznej iluzji”²² – a więc wezmę pod uwagę możliwe iluzje tworzone w jego autobiografiach. Ponadto myśląc o roli sztuki w poglądach

²⁰ N. Müller (2000), *Coubertin's Olympism*. W: Tenze [red], *Pierre de Coubertin 1863-1937. Olympism, Selected Writings*, Lausanne: 33.

²¹ Sugeruję się metodologią zaproponowaną przez P. Clastres (2010), *Playing with Greece. Pierre de Coubertin and the Motherland of Humanities and Olympics*, „Histoire@Politique. Politique, culture, société”, 12: 1-14.

²² P. Bourdieu (2004), *The Biographical Illusion*. W: A. Reader, P. Du Gay, J. Evans, P. Redman [red.], *Identity*, London: 297-303.

Pierre'a de Coubertina, przyjmuję za Arndem Krügerem²³ dwa jej wymiary: 1. Włączenie sztuki do igrzysk olimpijskich; 2. Upiększanie/estetyzacja samych igrzysk. W pracy interesuję się tylko pierwszym wymiarem, choć drugi w Polsce nie doczekał się jeszcze poważnych opracowań²⁴. Olimpizm musiałby zostać opisany w perspektywie ruskianizmu, a to zadanie najpewniej dla znawcy historii sztuki. Przed przystąpieniem do realizacji zamierzenia badawczego przyjąłem, że będę porównywał poglądy Pierre'a de Coubertina z pomysłami prominentnego działacza ogólnoswiatowego ruchu pokojowego Hodgsona Pratta, ze świadomością, że poglądy Francuza wymagają również konfrontacji z ideami Johna Astleya Coopera, pomysłodawcy Festiwalu Pan-Brytyjskiego (ang. *Pan-British Festival*), znanego nam dzisiaj jako The Commonwealth Games.

W pierwszej części pracy zostanie opisany związek de Coubertina z ogólnoswiatowym ruchem pokojowym. Będę argumentował, że pierwotny pomysł zorganizowania międzynarodowej cyklicznej imprezy sportowej został uzupełniony o olimpijską ornamentykę w ostatniej chwili i wyrażał w swej zasadniczej treści idee pacyfistyczne. W drugiej części pojawią się argumenty, że idea konkursów sztuki, na moment włączonych do programu igrzysk olimpijskich, mogła być inspirowana konkursami sztuki dla młodzieży uniwersyteckiej, planowanymi do realizacji rezolucją III Światowego Kongresu Pokojowego z Rzymu 1891 r. Postuluję, aby uznać wystąpienie Hodgsona Pratta jako ważną inspirację dla de Coubertina. To także dobry moment i miejsce, aby dokonać tłumaczeń fragmentów innych pism de Coubertina i Pratta, które do tej pory nie funkcjonowały w polskiej literaturze.

Pacyfizm Pierre'a de Coubertina

Zanim Pierre de Coubertin ogłosił chęć przywrócenia światu igrzysk olimpijskich, jego priorytetem była idea pokoju międzynarodowego osiąganego przez sport. Kwestią sporną jest dzisiaj źródło owego pacyfizmu. Grecy

²³ A. Krüger (1996), *The masses are much more sensitive to the perfection of the whole than to any separate details: The Influence of John Ruskin's Political Economy on Pierre de Coubertin*, „Olympika: The International Journal of Olympic Studies”, V: 25-44.

²⁴ O wpływach Johna Ruskina na Pierre'a de Coubertina wspomina, ale nie rozwija, M. Mańkowska-Gleaves w nieopublikowanej rozprawie doktorskiej pt. *Koncepcja związków sportu z literaturą i sztuką w dziełach Pierre de Coubertina*, AWF Poznań 2016.

są oczywiście zdania, że to ewokacja antycznej *ekecheirii*²⁵. Innego rodzaju wyjaśnianie dostarczył Dietrich Quanz²⁶, któremu potem wtórowali m.in. Norbert Müller²⁷, Christina Koulouri²⁸, Patric Clastres²⁹, James Krieger³⁰, Katarzyna Płoszaj i Wiesław Firek³¹. D. Quanz w przekonujący sposób powiązał poglądy de Coubertina z działalnością ogólnoswiatowego ruchu pokojowego. Uważa on, że nie można olimpijskiego pacyfizmu wyprowadzić ani z wcześniejszej nacjonalistycznie zorientowanej reformy oświaty we Francji, ani z jego filhellenizmu.

W 1889 roku z okazji setnej rocznicy Wielkiej Rewolucji, odbyło się w Paryżu ok. 70 różnych międzynarodowych konferencji i spotkań. To był ten moment, kiedy Pierre de Coubertin przeszedł od działalności pisarskiej do dynamicznych działań na rzecz wdrażania wyników własnych badań nad wychowaniem fizycznym. Zorganizował wówczas pierwszy Światowy Kongres Wychowania Fizycznego i Zawodów Szkolnych wraz ze swoim mentorem Julesem Simonem, przewodniczącym *Comité Jules Simon*³², premierem Francji w latach 1876-1877. To on zapoznał późniejszego restauratora igrzysk z działaczami ruchu pokojowego, którzy dokładnie w tym samym czasie w Paryżu przyczynili się do założenia dwóch różnych, ale ściśle ze sobą współpracujących na rzecz pokoju organizacji. Jules Simon z Frédérikiem Passym oraz Williamem Randalem Cremerem i innymi brytyjskimi parlamentarzystami zorganizowali kongres założycielski Unii Międzyparlamentarnej (ang. *Inter-Parliamentary Union*, IPU; fr. *Union Interparlementaire*, UIP). Passy i mieszkający wówczas pod Paryżem Anglik Hodgson Pratt

²⁵ Grecki Komitet Olimpijski oraz MKOl w 2000 roku utworzyli International Olympic Truce Centre odwołujące się do starogreckiej *ekecheirii* (rozejmu bożego).

²⁶ D.R. Quanz (1993), *Civic Pacifism and Sports-based Internationalism...*, dz. cyt.; D.R. Quanz (1995), *Formatting power of the IOC: Founding the Birth of a New Peace Movement*, „Citius, Altius, Fortius”, 3(1): 6-16.

²⁷ N. Müller [red.] (2000), *Pierre de Coubertin 1863-1937. Olympism, Selected Writings*, Lausanne.

²⁸ Ch. Koulouri (2009), *Olympic Games, Olympism and Internationalism: a Historical Perspective*, Hitotsubashi, <https://hermes-ir.lib.hit.u.ac.jp/rs/bitstream/10086/16836/2/070inv01001.pdf> (dostęp: 29.01.2023).

²⁹ P. Clastres (2010), dz. cyt.

³⁰ J. Krieger (2016), *Internationalism at the Youth Olympic Games*. W: S. Wassong, N. Müller, J.L. Chapelet [red.], *Pierre de Coubertin and the future: CIPC-Symposium Lausanne 24th-25th January 2014*, Kassel: 243-254.

³¹ K. Płoszaj, W. Firek (2018), *Międzykulturowa edukacja olimpijska...*, dz. cyt.

³² *Comité Jules Simon* działał wcześniej pod nazwą Komitetu Propagandy Ćwiczeń Fizycznych w Wychowaniu (*Comité pour la propagation des exercices physiques dans l'éducation*), założonego w 1888 roku przez de Coubertina.

przygotowali równoległe pierwszy Światowy Kongres Pokojowy (ang. *Universal Peace Congress*, fr. *Congrès universel de la paix*). Nie będzie przesadą jeśli napiszę, że ruch pokojowy, który przekształcił się później w Ligę Narodów, następnie w Organizację Narodów Zjednoczonych, zrodził się wśród znajomych i na oczach Pierre'a de Coubertina. Nie wiadomo czy on sam brał udział w kongresach założycielskich wspomnianych wyżej pokojowych organizacji, ale z pewnością znał ich przebieg, czego dowodem jest napisany przez niego artykuł *L'éducation de la paix*, opublikowany w *La Réforme Sociale*³³. Clastres³⁴ uważa, że osobiste kontakty młodego barona z członkami i wydarzeniami rodzącego się ruchu pokojowego były zdumiewająco bliskie. Oprócz wcześniej wspomnianych, jego bliskim przyjacielem był Węgier Ferenc Kemény, kolega z lat studenckich, założyciel Węgierskiego Towarzystwa Pokojowego, przewodniczący Światowego Kongresu Pokojowego w 1896 roku w Budapeszcie, równocześnie uczestnik sorbońskiego kongresu założycielskiego Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego i założyciel Węgierskiego Komitetu Olimpijskiego. Kemény, na wieść, że Grecy mają problem z organizacją pierwszych igrzysk, zaproponował włączenie ich do programu Światowego Kongresu Pokojowego i budapesztańskiej Wystawy Milenijnej (1000-lecie Węgier). Jakże inaczej potoczyłaby się historia igrzysk, jak odmienne byłoby ich aksjologiczne podłoże, gdyby propozycja Węgry została przyjęta. Igrzyska otrzymałyby więcej pacyfistycznej, a mniej klasycznej greckiej stylistyki.

Przyglądając się liście patronów honorowych kongresu sorbońskiego z 1894 roku, znajdziemy na niej nie tylko tradycyjny arystokratyczny patronat. Quanz uważa, że była to lista reprezentująca bardziej środowisko pacyfistyczne niż arystokratyczne. Scharakteryzował ją w następujący sposób³⁵: 1. Lista sorbońska obejmowała całą strukturę władzy Międzynarodowego Biura Pokoju, tzn. jego przewodniczącego, wiceprzewodniczącego, sekretarza generalnego, honorowego prezesa, członków międzynarodowej rady nadzorczej oraz profesjonalnych propagandystów. Na liście znaleźli się także przewodniczący światowych kongresów pokojowych, które odbyły się w Paryżu (1889 r.), Londynie (1890 r.) i Rzymie (1891 r.). Ponadto znajdują się nazwiska sekretarzy kongresów pokojowych z lat 1894 i 1896; 2. Na liście widnieli parlamentarzyści Unii Międzyparlamentarnej, zwłaszcza grupa

³³ P. de Coubertin (1889), *L'éducation de la paix*. W: M.E. Demolins [red.], *La Réforme Sociale*, VII, Société d'Economie Sociale, Paris: 361-363.

³⁴ P. Clastres (2010), dz. cyt.

³⁵ D.R. Quanz (1993), *Civic Pacifism and Sports-based Internationalism...*, dz. cyt.: 9-10.

założycielska, czyli Passy, Pratt i Simon. Wraz z Frédérikiem Bajerem i Henrim La Fontainem na liście można znaleźć jeszcze ośmiu innych członków, deputowanych parlamentów europejskich; 3. Lista zawierała „kosmopolityczną szlachtę”, którą wyróżniono w nagłówku. Na liście znalazł się król belgijski, który odegrał rolę głównego patrona Światowego Kongresu Pokojowego, który odbył się w Antwerpii kilka tygodni po obradach w Sorbonie. Kolejnym członkiem tej grupy był marszałek parlamentu miejskiego Paryża (*M. le President du Conseil municipal de Paris*); 4. Na liście było co najmniej dwóch Francuzów związanych z ruchem pokojowym: astronom Jules Janssen i senator Baron de Courcel, który prowadził obrady podczas Kongresu. Quanz nie widzi w tym zestawie przypadku, lecz zamierzone działanie de Coubertina, choć nie wszyscy badacze historii ruchu olimpijskiego odnajdują w tej liście symptomy pacyfizmu Francuza³⁶. Czy można pominąć fakt, że na liście patronów honorowych znalazło się czterech przyszłych laureatów pokojowej nagrody Nobla?

Jeśli pacyfistyczne otoczenie Pierre'a de Coubertina nie przekonuje, warto zwrócić uwagę, że przed 1892 rokiem, kiedy po raz pierwszy zaczął mówić o igrzyskach olimpijskich³⁷, swoją uwagę koncentrował wyłącznie na edukacyjnej funkcji sportu, najpierw lokalnego, wykorzystywanego na potrzeby indywidualnego rozwoju dzieci i młodzieży, potem wykorzystywanego jako środek w procesie podnoszenia tężyzny fizycznej i moralnej narodu francuskiego; w końcu używanego w procesie budowania pokoju międzynarodowego w duchu oświeconego patriotyzmu i internacjonalizmu. Zatem chronologicznie w poglądach de Coubertina wcześniej pojawiła się idea międzynarodowych spotkań sportowych, potem dopiero ubrał ten festiwal w antyczne szaty. Sam pomysł zawodów międzynarodowych dla młodzieży uniwersyteckiej nie był nowy. Müller³⁸ pisze, że niewykluczone, iż do przywrócenia igrzysk olimpijskich zmotywowała de Coubertina wizyta w Stanach Zjednoczonych w 1889 roku u historyka Williama M. Sloana, profesora w Princeton. Znaczące dla dojrzewania olimpijskiego projektu mogły być lokalne igrzyska, odbywające się w Much Wenlock i kontakty z ich organizatorem, prezesem

³⁶ Np. J.A. Lucas (1976), *Review of V.P. Boulogne, La vie et l'oeuvre pedagogique de Pierre de Coubertin, 1863-1937* (Ottawa, 1975), „Stadion”, 2: 317; R.D. Mandell (1976), *The First Modern Olympics*, Berkeley.

³⁷ P. de Coubertin (1892), *Końcowe słowa przemówienia Pierre'a de Coubertina wygłoszonego na jubileuszowej sesji Unii Francuskich Towarzystw Sportów Atletycznych (USFSA) na Sorbonie w dniu 25 listopada 1892 r.* W: G. Młodzikowski [red.] (1994), dz. cyt.: Warszawa: 14.

³⁸ N. Müller (2000), *Coubertin's Olympism*, dz. cyt.: 38.

Towarzystwa Olimpijskiego Williamem Pennym Brookesem³⁹. Jeśli spojrzemy na listę zawodów sportowych odbywających w XVII, XVIII i XIX wieku pod olimpijskim szyldem w Anglii, USA, Kanadzie, Niemczech, Szwecji, Francji, Grecji, Jugosławii⁴⁰, trudno mówić o oryginalności francuskiego barona. Trudność sprawia także wskazanie konkretnego momentu, w którym dojrzał do nazwania planowanej imprezy „igrzyskami olimpijskimi”.

Przed 1892 rokiem nie przywiązywał do starożytnych igrzysk wielkiej wagi. W październiku 1888 roku wyśmiewał jeszcze plany Paschala Grousseta, który w opozycji do jego własnych zamierzeń, założył Narodową Ligę Wychowania Fizycznego (fr. *Ligue nationale d'éducation physique*), przeciwstawiającą się anglofilli Komitetu Propagandy Ćwiczeń Fizycznych w Wychowaniu. Krytykując konkurencję, pisał o niej prześmiewczo: „Narodowa Liga Wychowania Fizycznego jest bardzo zajęta, toczy wojnę ideami przypominającymi igrzyska olimpijskie i wizjami oficjalnych wydarzeń u stóp Wieży Eiffla, gdzie głowa państwa wieńczy wieńcami laurowymi głowy młodych sportowców”⁴¹. Cały wiek XIX przesiąknięty był olimpijskim duchem⁴², na którego de Coubertin długo wydawał się odporny, z wyjątkiem ateńskiego systemu edukacji, który wyraźnie do niego przemawiał. Kiedy w październiku 1890 roku odwiedził dra Wiliama P. Brookesa, organizatora Much Wenlock Olympic Games, nie widział jeszcze siebie jako apostoła nowej religii sportu; jako osoby, która miałaby przekształcić je w imprezę międzynarodową. Pisał: „Nie ma potrzeby, abyśmy przywoływali wspomnienia o Starej Grecji i szukali zachęty w przeszłości. Ludzie lubią sport dla

³⁹ P. de Coubertin (1890), *Les Jeux Olympique à Much Wenlock*, „La Revue Athlétique”, 1(12): 705-713.

⁴⁰ Np. Robert Dover's Olympic Games (Cotswold, Anglia 1612-1999); Drehberg Olympic Games (koło Dessau, Niemcy 1776-99, 1840-1842); Les Jeux olympiques au Rondeau (Grenoble, Francja 1832-1954); Ramlosa Olympic Games (Szwecja 1834, 1836); Montreal Olympic Games (Kanada 1844); Much Wenlock Olympic Games (Anglia od 1850); New York Olympic Games (USA 1853); Shropshire Olympian Games (Anglia 1860-62, 1864); Evangelis Zappas' Olympic Games (Ateny, Grecja 1859, 1870, 1875, 1888-98); National Olympic Games (Anglia 1866-68, 1874, 1877, 1883); Liverpool Grand Olympic Festivals (Anglia 1862-67); Morpeth Olympic Games (Northumberland, Anglia 1870-1958); Lake Palic Olympic Games (Jugosławia 1880-1914), za N. Müller (2000), *Coubertin's Olympism*, dz. cyt.: 39.

⁴¹ P. de Coubertin (1889), *L'Education anglaise en France* (tłum. własne), Paris: 205.

⁴² Ch. Koulouri (2004), *Rewriting the history of the Olympic Games*. W: Tenże [red.], *Athens, Olympic city, 1896-1906*, Athens: 13-53.

niego samego²⁴³. Nie chciał naśladować antycznych agonów i faworyzował szlachetne – w jego opinii – sporty, takie jak szermierka, jazda konna, czy pochodzące z Anglii wioślarstwo, boks, bieganie, piłkę nożną, rugby, tenis i żeglarstwo. To, co fascynowało go w poglądach Brookesa, to wiara, że wielka kolonialna i kulturowa ekspansja Anglii, wzięła się „ze wzmacniających ćwiczeń w sali gimnastycznej, męskich gier, sportów na świeżym powietrzu, które dają zdrowie i życie”²⁴⁴. Jako redaktor „La Revue Athlétique” od 1890 roku publikował na łamach swojego czasopisma artykuły autorów z jednej strony wychwalających wagę, jaką Grecy i Rzymianie przywiązywali do formowania duszy i ciała; z drugiej potępiające igrzyska olimpijskie jako formę gimnastyki bez żadnej praktycznej użyteczności, przeznaczonej dla wąskiej liczby adeptów, rywalizujących ku ucieście kibiców ze szkodą dla własnego zdrowia⁴⁵. Nie można oczywiście utożsamić poglądów de Coubertina z treścią artykułów innych autorów, ale można to uznać za poszlakę.

Z pewnością rozstrzygającymi argumentami we wnioskowaniu, że ubranie projektu międzynarodowych zawodów sportowych w olimpijską ornamentykę było decyzją podjętą na ostatnią chwilę⁴⁶, jest treść pamiętnego przemówienia Pierre’a de Coubertina wygłoszonego na Sorbonie podczas sesji jubileuszowej 5. rocznicy Unii Francuskich Towarzystw Sportów Atletycznych 25 listopada 1892 roku. Przemówienie to uznawane jest dzisiaj za olimpijski manifest⁴⁷, moment ujawnienia światu chęci organizacji igrzysk olimpijskich. Znaleziony przez François’a d’Amata rękopis tego przemówienia w 1991 roku, stał się dokumentem fundującym nowożytny ruch olimpijski. Dla rodziny olimpijskiej niezwykle cenny, także w wymiarze finansowym. To najdroższa w historii sportu pamiątka wylicytowana na aukcji w 2019 roku za prawie 9 mln dolarów⁴⁸. Znalezienie rękopisu jest dla naszej dyskusji o tyle ważne, że można, śledząc skreślenia i korekty tekstu, odtworzyć sposób myślenia autora. Pierre de Coubertin, szykując swoją przemowę,

⁴³ P. de Coubertin (1890), *The Olympic games at Much Wenlock – A page from history of athletics* (tłum. własne). W: N. Müller [red.] (2000), *Pierre de Coubertin 1863-1937. Olympism, Selected Writings*, Lausanne: 286.

⁴⁴ Tamże.

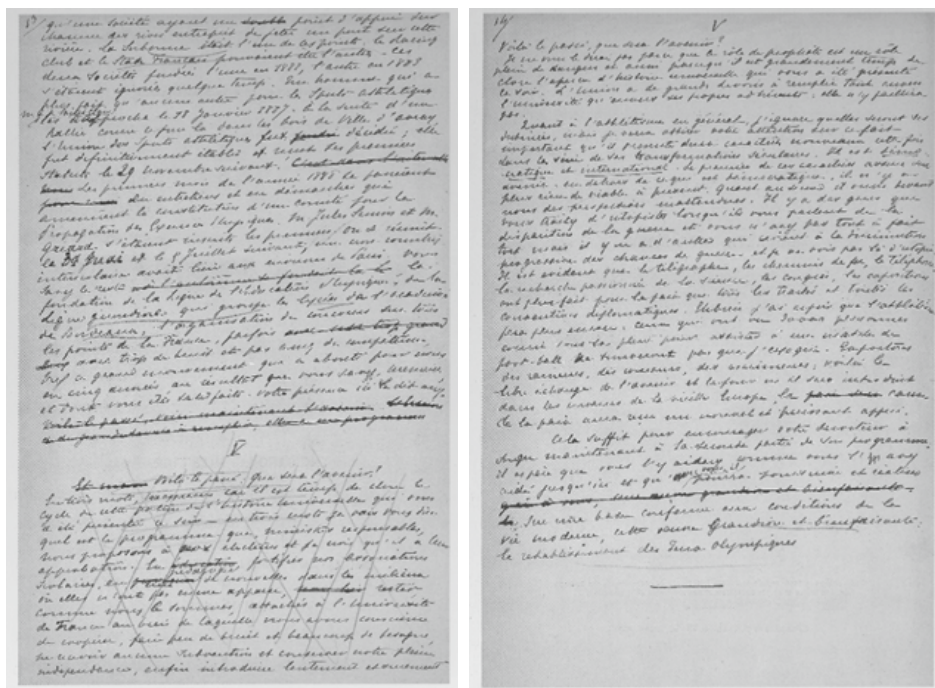
⁴⁵ Taki artykuł opublikował np. G. Strehly (1890), *La gymnastique chez les Anciens*, „La Revue athlétique”, 25: 209-210.

⁴⁶ To znaczy bezpośrednio przed sesją jubileuszową 5. rocznicy Unii Francuskich Towarzystw Sportów Atletycznych 25 listopada 1892 roku.

⁴⁷ F. d’Amat (1994), *Le Manifeste olympique*, Lausanne.

⁴⁸ H. Loft (2019), *The Original Olympic Manifesto Brings Home the Gold*, <https://www.sothebys.com/en/articles/coming-to-auction-this-december-the-original-olympics-manifesto> (dostęp: 5.02.2023).

początkowo nie myślał o restauracji igrzysk. Planował wezwać do rozwoju sportu we francuskim szkolnictwie średnim i na poziomie uniwersyteckim. Potem przeformułował treść, uzupełniając swój projekt o międzynarodowe spotkania sportowe i dopiero na końcu nazwał je olimpijskimi. Skąd te zmiany? Clastres⁴⁹ sugeruje, że de Coubertin zmodyfikował przemówienie (Ryc. 1) i w konsekwencji swój program, kiedy zapoznał się z rezolucjami III Światowego Kongresu Pokojowego w Rzymie (1891)⁵⁰.



Ryc. 1. Ostatnie dwie strony rękopisu 14-stronicowego przemówienia Pierre'a de Coubertina z 25 listopada 1892 roku (źródło: F. d'Amat (1994), *Le Manifeste olympique*, Lausanne: 39-41)

Podczas tego kongresu Hodgson Pratt wyszedł z propozycją organizacji dorocznych konferencji dla młodzieży uniwersyteckiej, która oprócz dyskusowania o sprawie pokoju, miała rywalizować w sporcie i sztuce (rezolucje kongresu zostaną szczegółowo omówione z następnej części tekstu). De

⁴⁹ P. Clastres (2010), *Playing with Greece...*, dz. cyt.
⁵⁰ Raport z kongresu został opublikowany w 1892 roku. Zob. I. Rome, A. Teso, C. Facelli (1892), *Troisième Congrès international de la paix: Rome, novembre 1891*, Rome.

Coubertin, pod wpływem Pratta, zamienił ideę unii sportu z francuskimi uniwersytetami, na promowanie międzynarodowego pokoju przez sport. Nowy projekt skierował już nie tylko do studentów, ale do najlepszych sportowców-amatorów na świecie. Ostatecznie podczas przemówienia 25 listopada 1892 roku powiedział⁵¹: „Są ludzie, których nie bez racji uważacie za utopistów, kiedy wam mówią o zaniku wojen; istnieją jednak i tacy, którzy wierzą, a w czym utopii nie dostrzegam, w stopniowe zmniejszanie szans na wojny. Jest rzeczą oczywistą, że telegraf, kolej żelazna, telefon, pasjonujące badania naukowe, kongresy i wystawy dokonały dla sprawy pokoju znacznie więcej aniżeli wszystkie traktaty oraz konwencje dyplomatyczne. A zatem! Mam nadzieję, że sport zdoła osiągnąć jeszcze więcej. Ci, którzy widywali 30 000 ludzi biegnących w strugach deszczu, aby być świadkami meczu piłki nożnej, nie będą uważali moich słów za przesadne. Eksportujmy wioślarzy, biegaczy, szermierzy: oto wolna wymiana handlowa przyszłości i w dniu, w którym do obyczaju starej Europy zostanie ona wprowadzona, sprawie pokoju wyróżnie nowa i potężna podpora. Oto, co właśnie ośmiela z kolei waszego służyć do marzeń o drugiej części jego programu; pozwala on sobie żywić nadzieję, że pośpieszycie mu, jak to czyniliście dotychczas, z pomocą i że wspólnie z wami będzie mógł kontynuować i realizować, na fundamencie odpowiadającym warunkom współczesnego życia, owo wspaniałe i dobroczynne dzieło: wznowienie igrzysk olimpijskich”⁵².

Odnalezienie zaginionego rękopisu nie wniosło wiele nowego do historii nowożytnej idei olimpijskiej. Niektóre części tego przemówienia są identyczne z treścią artykułu, który opublikował później w „The Chautauquan Magazine” pt. *Re-establishment of the Olympic Games* we wrześniu 1892 roku⁵³. Ponadto de Coubertin zamieścił też w niezmienionej formie ostatnią część przemówienia w swojej pierwszej autobiografii *Une Campagne de vingt-et-un ans* (1909)⁵⁴. Wczytując się w treść przemówienia nietrudno zauważyć pacyfistyczną retorykę. Oto sportowcy mają być przedmiotem eksportu, wolnej wymiany handlowej; czytamy, że pokój osiąga się organizując wystawy światowe i cykliczne spotkania reprezentantów różnych narodów. To język używany przez ówczesnych pacyfistów, z tą różnicą, że mowa tu jest o wymiarze

⁵¹ Przytaczam obszernie fragmenty, bo jest to konieczne dla logiki mojego wyводу.

⁵² P. de Coubertin (1892), *Końcowe słowa przemówienia Pierre’a de Coubertina wygłoszonego na jubileuszowej sesji Unii Francuskich Towarzystw Sportów Atletycznych (USFSA) na Sorbonie w dniu 25 listopada 1892 r.* W: G. Młodzikowski [red.] 1994, dz. cyt.: 14.

⁵³ P. de Coubertin (1894), *Re-establishment of the Olympic Games*, „The Chautauquan Magazine”, 19: 696-700.

⁵⁴ P. de Coubertin (1909), *Une Campagne de vingt-et-un ans (1887-1908)*, Paris.

emocjonalnym pokojowych kontaktów międzynarodowych, a nie formalnych, regulowanych traktami⁵⁵.

Drugi z rozstrzygających argumentów znajduje się w przemówieniu Pierre'a de Coubertina z konferencji *Union Chrétienne de Jeunes Gens de Paris* (YMCA Paris) z 25 kwietnia 1891 roku. Okazuje się, że manifest olimpijski, w interesujących nas fragmentach, został napisany już rok wcześniej. Oto co mówił wówczas⁵⁶: „Nie wiem, jakie będą dalsze jego losy, ale chcę zwrócić waszą uwagę na ważny fakt, że współczesny sport ma dwie zupełnie nowe cechy: jest demokratyczny i międzynarodowy. Pierwsza z tych cech zapewni mu przyszłość; nic innego poza demokracją już istnieć nie może. Druga cecha otwiera przed nami dość nieoczekiwane perspektywy. Są ludzie, których nie bez racji uważacie za utopistów, kiedy wam mówią o zaniku wojen; istnieją jednak i tacy, którzy wierzą, a w czym utopii nie dostrzegam, w stopniowe zmniejszanie szans na wojny. Jest rzeczą oczywistą, że telegraf, kolej żelazna, telefon, pasjonujące badania naukowe, wystawy dokonały dla sprawy pokoju znacznie więcej aniżeli wszystkie traktaty oraz konwencje dyplomatyczne. Mam nadzieję, że sport zdoła osiągnąć jeszcze więcej. Jesteśmy świadkami odrodzenia francuskich uniwersytetów, co zaowocowało już niezwykłym ruchem zrzeszania się naszych studentów ze studentami zagranicznymi. Kilka dni temu Pan Lavisie żartobliwie wznosząc toast za wolny handel, pił «za nieustanny obieg studentów». Eksportujmy, Panowie, eksportujmy wioślarzy, biegaczy, szermierzy: będą oni posłańcami pokoju. Ci, którzy nie widywali 30 000 ludzi biegnących w strugach deszczu, aby być świadkami meczu piłki nożnej, będą uważali moje słowa za przesadzone. Nie wiedzą z jakim zainteresowaniem czyta się na całym świecie o zwycięstwach Oksfordu nad Cambridge, Chicago nad Nowym Jorkiem, Australii nad Anglią. Nie znają tego entuzjazmu i uniesienia. Panowie, to uniesienie i entuzjazm przyniosą pokój w dniu, w którym czempioni starej Europy staną ze sobą do walki”⁵⁷.

W przytoczonym przemówieniu znajdujemy dokładnie to samo pacyfistyczne przesłanie ogólnoswiatowego ruchu pokojowego. De Coubertin

⁵⁵ Więcej informacji o wymiarze emocjonalnym i formalnym działalności pacyfistów można znaleźć w: K. Płoszaj, W. Firek (2018), *Międzykulturowa edukacja olimpijska...*, dz. cyt.

⁵⁶ Znowu przytaczam obszerny cytat, żeby pokazać powtórzone rok później fragmenty składające się na manifest olimpijski. Jest to też okazja do kolejnych polskich tłumaczeń pism Pierre'a de Coubertina.

⁵⁷ Tłumaczenie z języka francuskiego jest kompilacją tłumaczenia własnego z tłumaczeniem G. Młodzikowskiego. P. de Coubertin (1891), *L'Athlétisme: son rôle et son histoire. (Conférence faite le 11 avril à l'Union Chrétienne de Jeunes Gens de Paris)*, „La Revue Athlétique”, 4: 193-207.

po latach przyznał⁵⁸, że świadomie ukrył rzeczywisty cel wskrzeszenia igrzysk – pokój między narodami. Powstrzymywała go obawa przed ogólnym niezrozumieniem środowiska sportowego, przed którym maskował nawet chęć powołania Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego. Olimpijskość planowanego festiwalu sportowego pojawiła się w ostatniej chwili. Wcześniej kierował nim pacyfistyczny oświecony internacjonalizm i nieszowinistyczny nacjonalizm. Na tak zarysowanym tle można przejść do omówienia brakującego ogniwa idei wprowadzenia konkursów sztuki do programu igrzysk olimpijskich.

Hodgson Pratt i jego pomysł organizacji dorocznych spotkań młodzieży uniwersyteckiej rywalizującej w sporcie i sztuce

Wraz z końcem wojen napoleońskich w 1815 roku, zaczęły pojawiać się stowarzyszenia pokojowe, będące częścią liberalnego ruchu na rzecz reform politycznych, zmierzających do ustanowienia praw człowieka, wolnego handlu, zniesienia niewolnictwa i zakończenia wojen. Założono m.in. *The American Peace Society* w Nowym Jorku oraz *The Society for the Promotion of Permanent and Universal Peace* (znane jako *The London Peace Society*). Nigel Young⁵⁹ zaliczył pierwsze organizacje pokojowe do nurtu pacyfizmu zwanego „sprzeciwem sumienia” (ang. *conscientious objection*), odmawiającego odbywania służby wojskowej z powodów religijnych, moralnych lub etycznych. Potem, kiedy ideologia tego ruchu uzupełniana była pomysłami rozwiązywania konfliktów międzynarodowych poprzez stanowienie prawa międzynarodowego, ruchy pokojowe przeszły do drugiej fazy, którą Young nazwał liberalnym pacyfizmem⁶⁰. Zaczęto organizować pierwsze kongresy pokojowe, które z założenia miały mieć charakter międzynarodowy, choć w rzeczywistości były przed-

⁵⁸ Powtarzam za D.R. Quanzem, który przytacza odnaleziony przez N. Müllera nieopublikowany fragment *Souvenirs Olympique* Pierre’a de Coubertina: „I refrained from speaking too much of the topic of peace among nations as I believed this would serve the athletes even less well than it would the pacifists themselves”; Zob. D.R. Quanz (1995), *Formatting power of the IOC...*, dz. cyt.

⁵⁹ Przywołuję N. Younga (1984), za R. Santi (1991), *100 years of peace making A history of the IPB and other international peace movement organisations and networks*, <https://www.ipb.org/wp-content/uploads/2017/02/100-Years-of-Peacemaking-46pp.pdf> (dostęp: 6.02.2023).

⁶⁰ Tamże.

sięwzięciem głównie brytyjsko-amerykańskim. Pierwszy kongres odbył się w Londynie 1843 roku, kolejne w Brukseli (1848), Paryżu (1849), Frankfurcie (1850), Londynie (1851), Manchesterze (1852) i Edynburgu (1853). W 1889 roku rozpoczął się nowy cykl Światowych Kongresów Pokojowych, dla których początkowymi celami była reforma szkolnych programów nauczania, rozbrojenie oraz tworzenie międzynarodowego prawa wraz z instytucjami arbitrażowymi⁶¹. Na początku kongresy pokojowe odbywały się razem ze spotkaniami Unii Międzyparlamentarnej, ale później parlamentarzyści zaczęli stronić od zbyt bliskich relacji z pacyfistami różnej maści (anarchistami, socjalistami itp.). Kongresy odbywały się w miastach goszczących Wystawy Światowe. Pacyfiści chcieli w ten sposób pokazać, że są częścią prezentowanego na nich postępu. Aż do 1914 roku niósł ich optymizm, że cywilizowany świat jest na dobrej drodze do światowego pokoju. Relatywny spokój społeczny państw o ustroju konstytucyjnym, dawał naiwną nadzieję, że prawo światowe może stać się taką samą konstytucją ogólnoludzką. W pierwszych latach ich działalności – jak pisał Michael Howard – istniała szczerza nadzieja, że zanik wojen „jest prawie na wyciągnięcie ręki [poprzez] cywilizowane stosunki racjonalnych [ludzi], reprezentujących aspiracje szerokich, miłujących pokój mas”⁶². Rozpoczął się złoty wiek pokoju, którego ukoronowaniem była budowa Pałacu Pokoju (*Palace of Peace*) w Hadze w 1913 roku⁶³.

Pierwszy kongres odbył się w Paryżu w 1889 roku pod przewodnictwem Frédérিকা Passy’ego; kolejny w Londynie (1890) na czele z Davidem Dudleyem Fieldem, trzeci w Rzymie (1891) pod kierunkiem Ruggiero Bonghiego. Trzeci kongres zdecydował o utworzeniu Międzynarodowego Stałego Biura Pokoju (*Permanent International Peace Bureau*, przemianowanego potem na IPB), stałej siedziby w Bernie, odpowiedzialnego za organizowanie i zarządzanie całym ogólnoswiatowym ruchem oraz wydawanie pacyfistycznego periodyku. Dla podejmowanej w tej pracy tematyki interesujące jest wystąpienie Hodgsona Pratta, który poddał wtedy pod obrady temat: *Organizacja dorocznej konferencji w celu nawiązania stosunków między uniwersytetami Europy i Ameryki w kwestii pokoju i arbitrażu*. Poniżej prezentuję znaczny fragment jego wystąpienia, ponieważ znajduje się tam wiele myśli i idei, które rozproszone znajdujemy w wielu pismach Pierre’a de Coubertina. Oto przemówienie Pratta: „Zastąpienie reżimu siły i wojny, reżimem pokoju i prawa nie będzie ani pewne, ani powszechne, dopóki duch niezgody i nienawiści,

⁶¹ E.C. Bona (2015), *Les événements de l’année aux congrès universels de la paix (1889-1914)*, „Cahiers de la Méditerranée”, 91: 59-69.

⁶² M. Howard (1978), *War and the Liberal Conscience*, New Brunswick: 53.

⁶³ D. Cortright (2008), *Peace: a history of movements and ideas*, Cambridge.

który obecnie panuje wśród narodów, nie zostanie rozproszony lub przynajmniej zmniejszony (...) Absurdem jest powtarzanie dzisiaj, tak jak można to było robić jeszcze pół wieku temu, że królowie są jedynymi sprawcami wojen. Istnieje wiele przyczyn, które mogą wojnę usprawiedliwić; jednym z celów stowarzyszenia⁶⁴, które reprezentuję, jest zwrócenie szczególnej uwagi na pośrednie i bezpośrednie jej przyczyny, oraz dążenie, aby wobec każdej z nich zastosowano praktyczny i odpowiedni środek zaradczy. Mówiliśmy już przy wielu okazjach, że dopóki ślepe uprzedzenia, wzajemna ignorancja i nienawiść, nie mówiąc już o pozornych różnicach interesów, dzielą narody, zawsze będą istniały wielkie trudności w zapewnieniu arbitrażu i uchronieniu się przed niebezpieczeństwem wojny. Nie wolno nam tracić z oczu faktu, że wszędzie, z wyjątkiem Rosji, opinia publiczna staje się wielką siłą świata; że opinia ta jest w mniejszym lub większym stopniu kształtowana przez gazety, przez kartki wyborcze, przez członków parlamentów. Jeśli królowie i ministrowie idą na wojnę, to zbyt często z obawy przed opinią współobywateli, przed oskarżeniem o tchórzostwo, o ustępstwa wobec podłego wroga lub o zdradę stanu. Dlatego też sprawą najwyższej wagi jest wychowanie wyborców wszystkich krajów, a zwłaszcza klas rządzących, w duchu sprawiedliwości wobec obcych krajów, wyciągając ich z tyranii nienawiści, uprzedzeń, a przede wszystkim ignorancji wobec innych narodów; wszystkich przyczyn, które biednych ludzi, nawet w naszych czasach, tak samo zaślepiają, jak i podniecają. Jak możemy osiągnąć ten cel? Odpowiadam: poddając młodzież uniwersytetów cywilizowanego świata wpływowi, które podsuną jej właściwe poglądy w tej sprawie; bo w okresie wrażliwości człowieka, kiedy praca nie pochłania jeszcze całkowicie wszystkich jej myśli; kiedy nadmierny egoizm nie stłumił w niej jeszcze wrodzonej szczerości, entuzjazmu szlachetnych pomysłów; zanim nie zahartuje jej obłąkana niesprawiedliwość partyjnych kłótni i ambicji; czyż nie jest to zatem właściwy moment, aby zasiać w niej ziarna umiłowania sprawiedliwości i humanitarności, dobra i prawdy? Jakie są najskuteczniejsze sposoby ich osiągnięcia? Niektóre są tak oczywiste, że nie ma potrzeby ich w szczegółach omawiać. Ograniczę się do ich wskazania: np. ułatwianie studiowania prawa międzynarodowego, wykłady lub kursy z najnowszej historii Europy (...) Ale chcę położyć nacisk na konieczność zaproponowania innych sposobów realizacji tego wielkiego dzieła, takich, które rozwiewałyby u młodych ludzi wszystkich narodów przesady, animozje i nieznamość międzynarodowych spraw, u tych, których wzywa do stania się przemysłowcami, kupcami, adwokatami, prawnikami, lekarzami,

⁶⁴ Hodgson Pratt podczas kongresu był delegatem International Arbitration and Peace Association.

pisarzami itp. Dlatego chciałbym przedłożyć obecnemu Kongresowi pytanie, czy nie byłoby wskazane organizowanie dorocznych konferencji studentów i profesorów wszystkich krajów, podczas których omawiano by istniejące trudności i rozważano sposoby usuwania przeszkód, zwłaszcza przez ułatwienie zrzeszania się studentów różnych narodowości, przez tworzenie międzynarodowych hoteli wyłącznie dla studentów; także przez listy polecające do przyjaciół, profesorów i wpływowych osób oraz przez organizowanie międzynarodowych kongresów. Uniwersytety europejskie i amerykańskie zostałyby poproszone o zaliczenie czasu spędzonego przez ich własnych studentów w zagranicznym uniwersytecie na poczet studiów w macierzystej uczelni. Doroczne spotkanie przedstawicieli uniwersytetów nie powinno ograniczać swoich sesji wyłącznie do ważnych kwestii i do poszukiwania środków wspierania sprawy, którą właśnie nakreśliliśmy. Nie powinno być to tylko spotkanie poważanych profesorów i rektorów, ale także spotkanie, w którym znajdzie miejsce również młodzież różnej narodowości. To spotkanie byłoby prawdziwym «świętem braterstwa» tych, którzy pewnego dnia zostaną powołani, aby być najlepszymi przewodnikami i najbardziej oddanymi sługami swojego kraju; dla tych, którzy będą mieli za zadanie tworzyć opinię, zachęcać do prawdziwej cywilizacji, i którzy będą musieli być pionierami rozsądnych reform społecznych i politycznych. Moglibyśmy przy okazji tych spotkań ustanowić ćwiczenia, gry, w których młodzież wykazywałaby się siłą, wigorem, zwinnością i odwagą, jak przystało na zdrowych i cnotliwych mężczyzn. Byłyby to np. zmagania w marszach długodystansowych; w szybkości i zwinności w bieganiu, pływaniu, wiosłowaniu itp. Jako ukoronowanie tych ćwiczeń fizycznych, aby również umysł mógł mieć swój udział, zostaną ustanowione konkursy w wierszu i prozie, odnoszące się do tematów zgodnych z tą wielką ideą. Tematy byłyby wybierane z półrocznym wyprzedzeniem przez Międzynarodowy Komitet Uniwersytecki. Te zgromadzenia i festiwale mogłyby być dodatkowo ożywione wycieczkami do miejsc malowniczych i historycznych, organizowanymi, bez wątpienia, przez władze miast, w których odbywałyby się te spotkania. Miasta, które miałyby być wybrane na te zgromadzenia, to oczywiście główne ośrodki uniwersyteckie w Europie, takie jak Oxford, Cambridge, Edynburg, Glasgow, Paryż, Montpellier, Berlin, Heidelberg, Rzym, Pawia, Padwa itd. W ten sposób zostanie osiągnięty wielki cel Richarda Cobdena, jednego z najszlachetniejszych rzeczników jedności międzynarodowej. Wielka sprawa pokoju i sprawiedliwości zostanie wygrana, gdy ludzie poznają się, będą razem studiować i wspólnie współpracować na rzecz powszechnego postępu⁶⁵.

⁶⁵ I. Rome, A. Teso, C. Facelli (1892), dz. cyt.: 118-129 (tłumaczenie własne).

Następnie Hodgson Pratt przedstawił wnioski, które zostały przyjęte i opublikowane jako pokongresowe rezolucje: „Kongres wyraża życzenie: 1) Aby na uniwersytetach Europy i Ameryki podjęto kroki w celu podtrzymania wśród studentów ducha szacunku i przyjaźni dla obcych narodów; 2) Aby w tym celu profesorowie historii każdego uniwersytetu studiowali pełną historię postępu cywilizacyjnego i instytucji politycznych, społecznych lub religijnych we wszystkich narodach, a przede wszystkim zwracali uwagę na szczególne zasługi każdego z nich dla postępu ludzkości; 3) Aby w statucie każdego uniwersytetu dokonano niezbędnych zmian, żeby nie było przeszkód, aby student jednego uniwersytetu mógł studiować w innym, bez szkody dla uzyskania stopni, i aby studenci różnych narodowości mogli się spotykać i w ten sposób uwolnić się od uczucia nienawiści i wszelkich uprzedzeń wobec obcych im narodów; 4) Należy wystosować apel do studentów uniwersytetów o pracę na rzecz triumfu zasad pokoju. Aby w konsekwencji corocznie i sukcesywnie w różnych siedzibach wielkich uniwersytetów odbywały się spotkania braterstwa uniwersyteckiego i festyny, których zadaniem będzie badanie sposobów, za pomocą których można osiągnąć powyższe cele, a obchody powinny obejmować zarówno konkursy wychowania fizycznego, jak i konkursy prozy i poezji na wielki temat międzynarodowej harmonii i współpracy”⁶⁶.

Przewodniczący kongresu Frédéric Passy poprosił uczestników o jednogłośnie ich zatwierdzenie, ponieważ odpowiadają zarówno potrzebom ludzkości, jak i sprawie pokoju. Mówił, że już nie wystarcza starożytne motto *nosce te ipsum*. Wiedzę o samym sobie, trzeba uzupełnić wiedzą o innych, bowiem źródłem nieporozumień między narodami jest wzajemna ignorancja. Wykładnia wyżej przedstawionego wystąpienia Pratta, mogłaby być kluczem do zrozumienia sporej części poglądów Pierre’a de Coubertina. Na przykład warunek poznania Innego obszernie opisał w *Szacunku wzajemnym*⁶⁷ i wdrożył w praktykę igrzysk, m.in. w ceremonii otwarcia igrzysk, podczas której gospodarze mają dać się poznać innym. Apel o wymianę europejskiej i amerykańskiej młodzieży uniwersyteckiej realizował ze Sloanem powołując w tym celu *American Committee*. Zainicjował kampanię medalową w amerykańskich uniwersytetach, mającą na celu upowszechnianie wiedzy o Francji. Nas w tym przemówieniu interesuje coś innego. Rezolucje rzymskiego

⁶⁶ Tamże: 128-129.

⁶⁷ To ostatnia, trzecia część trylogii *Wychowanie fizyczne młodzieży w XX wieku (L'éducation des adolescents au XXe siècle)*, zatytułowanej *Wychowanie moralne. Szacunek wzajemny (Education morale. Le respect mutuel)*. Zob. P. de Coubertin (1915), *Szacunek wzajemny*. W: G. Młodzikowski [red.] (1994), dz. cyt.: 75-95.

kongresu nakłoniły de Coubertina do modyfikacji przemówienia, podczas którego ogłosił zamiar restauracji igrzysk. Norbert Müller pisze wprost – widząc, jak Anglik Hodgson Pratt zaproponował międzynarodową wymianę studentów – de Coubertin podjął ten pomysł i... połączył ze sportem⁶⁸. Don Anthony⁶⁹ sugeruje nawet, że to Pratt jako pierwszy wpadł na pomysł międzynarodowego sportu studenckiego! Jeśli ruch olimpijski wyraża dokładnie te same idee, co ruch pokojowy, funkcjonuje organizacyjnie dokładnie tak samo⁷⁰, dlaczego nie przyjąć, że ojciec olimpizmu nie zasugerował się również pomysłem, aby sport połączyć ze sztuką, rywalizację sportowców z rywalizacją artystów? Jediną różnicą był motyw przewodni konkursów sztuki. Pratt ustalił ideę pokoju, dla de Coubertina inspiracją miał być sam sport („dzieło zrodzone z ducha sportowego”⁷¹).

Pratt znalazł się potem na liście patronów honorowych kongresu de Coubertina w 1894 roku, reprezentując *International University Alliance*. W swoim liście z przeprosinami za nieobecność, napisał Francuzowi, że zgadza się z ideą „spotkań młodych mężczyzn różnych narodowości, aby promować wielki cel jedności i braterstwa” i przypomniał mu, że idea międzynarodowych festiwali studenckich łączących sport i sztukę, była czymś, co zaproponował na kongresie pokojowym w Rzymie trzy lata wcześniej⁷². Inny prominentny działacz ruchu pacyfistycznego, pierwszy redaktor „International Peace Journal”, laureat pokojowej nagrody Nobla z 1911 roku – Alfred Hermann Fried – zauważył, że międzynarodowe działania w sporcie, w nauce, w usługach społecznych, sztuce i kulturze były ważnymi aspektami potężnego międzynarodowego trendu historycznego, mającego miejsce poza właściwym politycznym ruchem na rzecz pokoju. Wspomniał o powstawaniu międzynarodowych federacji w poszczególnych dyscyplinach sportowych, które można zaobserwować od 1892 roku, w tym oczywiście o założeniu Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, organu, którego zamiarem było organizowanie międzynarodowych festiwali sportowych „podobnych

⁶⁸ T. Page (2021), *The story behind the \$8.8 million speech that fizzled, then set the Olympic movement ablaze*, <https://edition.cnn.com/2021/07/22/sport/de-coubertin-olympic-speech-1892-spc-intl/index.html> (dostęp: 6.02.2023).

⁶⁹ D. Anthony (1998), *Hodgson Pratt Nineteenth Century Leader for International Understanding Through Sport*, „Journal of Olympic History”, 6(3): 44.

⁷⁰ To ideologiczne i organizacyjne pokrewieństwo nazywamy z K. Płoszaj „olimpijskim mimetyzmem. Zob. K. Płoszaj, W. Firek (2018), dz. cyt.: 132.

⁷¹ I. Rome, A. Teso, C. Facelli (1892), dz. cyt.

⁷² D. Anthony (1998), dz. cyt.

do igrzysk olimpijskich”⁷³. W takiej optyce, należałoby zmienić perspektywę oceny działalności Pierre’a de Coubertina. Z pewnością nie można utożsamiać jego poglądów z ideologią pacyfistyczną, zbyt wiele jest u niego oryginalnych myśli, ale nie można też stwierdzić, że był samotną wyspą na morzu XIX-wiecznych idei.

Zakończenie

Podczas antycznych igrzysk olimpijskich artyści rywalizowali niejako obok. Nigdy konkursy sztuki nie były w ich programie. Nie można zatem powiedzieć, że de Coubertin znalazł ten pomysł w Olimpii. Nie można też powiedzieć, że duże wydarzenia sportowe, uświetniane przez ludzi sztuki, były specjalnie dzięki temu wyróżnione. Tam gdzie odbywa się prawdziwe święto, zaprasza się tych, którzy pięknym słowem/dziełem je uszlachetnią.

Mimo obszernej argumentacji przedstawionej w tym tekście, powstrzymuję się od ogłoszenia, że konkursy sztuki wprowadzone do programu igrzysk olimpijskich były bardziej inspirowane ruchami społecznymi czasów de Coubertina, niżli antyczną tradycją. W pierwszym momencie projekt olimpijski mógł być modalnością ogólniejszego zjawiska opisanego przez Frieda⁷⁴, czyli wiary w powodzenie pokojowych przedsięwzięć, czerpanej z trendu powstawania na świecie wielu organizacji międzynarodowych, które traktowano jako naturalny rozwój ludzkości; jako sposób doskonalenia przez rywalizację narodów w cywilizowanej formule handlowej, technologicznej, naukowej i sportowej. Nie można jednak zignorować autorskiego wkładu restauratora igrzysk, który dla celów propagandowych znakomicie wykorzystał tradycje igrzysk antycznych, platońską kalokagatię i tamtejsze bliskie związki sportu ze sztuką. Intencją rozważań było zwrócenie uwagi, jak pozasportowe prądy ideowe mogły stworzyć fundamenty, warunki wstępne olimpizmu, w tym ścisły związek sportu i sztuki.

Ruch olimpijski dzielił z ruchem pokojowym te same cele, tyle że olimpizm działał na płaszczyźnie emocjonalnej, a nie formalnej (racjonalnej). De Coubertin nie wymyślił nowego sposobu wspierania pokoju na świecie, ale jedynie wzmocnił pacyfistyczną rolę sportu. Pomysł, aby jednoczyć świat przy użyciu środka międzynarodowych cyklicznych spotkań młodzieży uniwersyteckiej wokół sportu, kultury/sztuki i przemysłu/techniki, nie był jego

⁷³ A.H. Fried [red.] (1908), *Die moderne Friedensbewegung*, Leipzig: 27, 104; A.H. Fried (1911), *Handbuch der Friedensbewegung*, Berlin/Leipzig: 35.

⁷⁴ A.H. Fried (1911), dz. cyt.

oryginalną ideą. Ruch pokojowy wcześniej od twórcy olimpizmu zabiegał o organizację takich spotkań. De Coubertin zakładając MKOl pisał dokładnie to samo co pacyfiści, tyle że ukrył początkowo przewodnią ideę pokoju; niektórzy piszą, że również cele francuskiego imperializmu i ideologię burżuazyjną; i ubrał swój sportowy festiwal w antyczne szaty. Czas pokazał, że był skutecznym organizatorem i to jego pomysł bardziej odpowiadał potrzebom ówczesnego świata, niż rezolucje rzymskiego kongresu pokojowego, które już rok później przyćmione zostały zabiegami o ustanowienie stałej siedziby w Bernie oraz działaniami na rzecz międzynarodowych trybunałów arbitrażowych. Idea olimpijska poszybowała przez świat niczym „błyszczący stero-wiec”⁷⁵, zaś spotkania młodzieży organizowane przez ruch pokojowy, ustąpiły płaszczyźnie formalnej – drodze ustanawiania prawa międzynarodowego.

⁷⁵ Określenie P. de Coubertina. Zob. P. de Coubertin (1936), *Niedokończona symfonia*. W: G. Młodzikowski [red.] (1994), dz. cyt.: 142-143.

KOLEKCJA SZTUKI W MUZEUM SPORTU I TURYSTYKI W WARSZAWIE

Artyści uwieczniali sport od czasów antycznych. W epoce narodzin sportu nowożytnego, szczególnie od połowy XIX wieku, łamy czasopism zaczęły wypełniać postaci atletów, cyklistów, wioślarzy. Od czasu tryumfu fotografii przed artystami pojawiły się nowe drogi rozwoju, nieograniczone już tak wyraźnie funkcjami użytkowymi. Artyści zainteresowani sportem rozpoczęli poszukiwania formalne, chociaż wszyscy stale zmagali się z najtrudniejszym problemem sztuki o tematyce sportowej – przedstawieniem ruchu. Szybko też pojawiły się chęci polemicznego patrzenia na sport, na problem zwycięstwa i porażki, na kult ciała, na utrwalenie w różnym materiale ulotności zmagania sportowych.

W Polsce, po odzyskaniu niepodległości, szybko zaczęto przywiązywać uwagę do sportu i wychowania fizycznego. Budowano stadiony, pływalnie i uczelnie wychowania sportowego. Po głośnej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki w 1936 roku, będącej pokłosiem konkursu przedolimpijskiego, nastąpiło ożywienie publicystów, ludzi sztuki oraz rozlicznych wizjonerów, chcących urządzić odrodzoną Ojczyznę w najdrobniejszych detalach. Juliusz Starzyński, historyk i krytyk sztuki, snuł wizję: „Idealnie wyobrażałbym sobie udział plastyki polskiej w przyszłej olimpiadzie jako dzieło zespołowe, zbiorowo opracowany projekt jakiegoś monumentalnego stadionu, w którym wszystkie rodzaje sztuki i wytwórczości artystycznej związanej ze sportem, znalazłyby możliwość swobodnej wypowiedzi i wydzielone właściwe zadania”¹.

„Tworzenie kolekcji sztuki jest «pisaniem» pewnej historii. Kolekcja dzieł malarstwa, rzeźby, grafiki jak też nowych form sztuki współczesnej jest gotowym repertuarem «rzeczowników, przysłówków, czasowników», trzeba

¹ J. Starzyński (1936), *Uwagi o tematyce w plastyce. Sport w sztuce*, Arkady, maj: 243.

je tylko umiejętnie ułożyć w zdania, stworzyć wyrazistą wypowiedź. Oczywiście, kolekcja sztuki, w tym sztuki współczesnej, może pełnić rozmaite funkcje: reprezentacyjną, historyczną, a nawet inwestycyjną. W okresie modernizmu posiadanie kolekcji sztuki stało się ambicją nie tylko kolekcjonerów i miłośników sztuki, ale też muzeów, centrów sztuki, galerii publicznych i prywatnych, w końcu miast, regionów i narodów. W ślad za tym podstawową funkcją kolekcji publicznej jest dziś jej funkcja edukacyjna².

Te pięknie brzmiące słowa można określić jako teoretyczne rozważania o stanie idealnym tworzenia i funkcjonowania kolekcji sztuki. Rzeczywistość jest zazwyczaj mniej idealna, zwłaszcza w muzeach, które prawie zawsze cierpią na brak środków finansowych na zakupy. Jednak siedemdziesiąt lat temu, w roku 1952, kiedy powstawało w Warszawie dzisiejsze Muzeum Sportu i Turystyki, zwane wówczas Muzeum Kultury Fizycznej, nawet nie można było marzyć o takim wsparciu merytorycznym. Tym bardziej, że nowatorska specyfika nowej placówki, nie miała żadnych odniesień w światowej literaturze przedmiotu. Pionierzy muzealnictwa sportowego musieli intuicyjnie wytyczać sobie zakres działania na wielu polach eksploracji, bowiem polskie Muzeum Sportu było wówczas jedną z niewielu placówek tego typu w Europie³.

Szczęśliwy traf sprawił, że inicjatorka powstania muzeum i przez ponad dwadzieścia lat jego pierwsza dyrektorka była żoną historyka sztuki, która uprzednio, przez pewien czas, pracowała w Muzeum Narodowym⁴. To połączenie wyraźnie wpłynęło na myślenie o profilu zbiorów muzeum. Koncepcja tego programu była luźno konsultowana ze środowiskiem przedwojennego CIWF, z prezesem Komitetu Kultury Fizycznej – Włodzimierzem Reczkiem, wielkim entuzjastą utworzenia muzeum sportu i kilkoma artystami, wśród których był między innymi rzeźbiarz Alfons Karny. Właśnie wtedy, w pierwszych latach pięćdziesiątych XX wieku, podczas koleżeńskich dyskusji i towarzyskich spotkań dojrzywał pomysł stworzenia instytucji muzealnej, interesującej się możliwie najszerzej kulturą fizyczną i sportem jako globalnym zjawiskiem społecznym, a przede wszystkim wieloma aspektami sportu polskiego i olimpizmu.

Tworzenie kolekcji sztuki, zwłaszcza w pierwszym jej okresie było bardzo „intuicyjne” i – można powiedzieć – dynamiczne. Młoda placówka nie dysponowała „środkami na przemyślane zakupy”, pozyskiwała więc dzieła sztuki z różnych innych – niż Salony DESY – miejsc. Już pierwszy spis inwentarzowy,

² Obraz w kolekcji nowoczesnej – *Modernizm i jego paradygmaty. Szósta edycja otwartych wykładów z historii sztuki 2014/2015*, Lublin, Instytut Historii i Sztuki KUL.

³ Wcześniej powstały jedynie muzea skandynawskie.

⁴ Maria Morawińska-Brzezicka (1917-2011), absolwentka CIWF (1938), dyrektor Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie (1952-1978), doktor nauk wychowania fizycznego.

przeprowadzony w styczniu 1953 roku, czyli w pierwszych tygodniach oficjalnego funkcjonowania Muzeum, przypomniał nam, że w 1952 roku zakupiono do zbiorów obraz Józefa Korolkiewicza *Bokserzy* (olej/plótno, 90x100), wyróżniony na Krajowym Olimpijskim Konkursie Sztuki w 1952 roku. Oprócz oczywistego gromadzenia artefaktów z większości dyscyplin sportowych, dokumentowania polskich sukcesów na arenach i stadionach świata, od pierwszych dni myślano także o włączeniu dorobku polskich artystów plastyków do kolekcji muzealnej. Korzyści płynące z tego fundamentalnego dla instytucji kultury założenia Muzeum odczuło dopiero po latach, kiedy rozrastająca się kolekcja sztuki, stała się niejako znakiem firmowym placówki. Wtedy też Muzeum otrzymało w formie przekazu i depozytów obrazy z Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Głównego Komitetu Kultury Fizycznej. To właśnie one stały się początkiem kolekcji, którą się tutaj zajmujemy.

Polityka gromadzenia zbiorów sztuki od lat zakłada pozyskiwanie nagradzanych na najważniejszych konkursach prac lub ich autorskich replik, oczywiście polskich autorów. Dzięki temu kolekcja muzealna składa się z dzieł najwyższej próby i jest przeglądem twórczości kolejnych generacji najlepszych polskich artystów. Po kilkunastu latach doświadczeń zaczęto gromadzić, jako pewnego rodzaju ciekawostkę, prace tworzone przez sportowców. Nie są to dzieła wyjątkowe, ale mają duży ładunek emocjonalny i dokumentacyjny. W zbiorach znajdują się już prace: Jerzego Pawłowskiego, Wojciecha Zabłockiego oraz pierwszej złotej olimpijki – Haliny Konopackiej.

Z okresu międzywojennego udało się zgromadzić prace Pawła Dadleza, Vlastimila Hoffmana, Alfonsa Karnego, Olgi Niewskiej, Wacława Piotrowskiego, Felicjana Szczyńskiego-Kowarskiego, a z pierwszych lat powojennych Leona Dołżyckiego, Stanisława Horno-Popławskiego, Antoniego Kenara, Franciszka Strynkiewicza, Jana Ślusarczyka, Mieczysława Wejmana. Tę galerię wybitnych nazwisk uzupełnia lista ponad stu kilkudziesięciu artystów, dla których sport stał się w następnych dziesięcioleciach również intrygującym tworzywem artystycznym.

Zbiory sztuki, według Sprawozdania MSiT do GUS za rok 2022, liczyły 9020 pozycji inwentarzowych. W tym: obrazy 227 poz. inw., rzeźba 116 poz. inw., medale artystyczne 75 poz. inw., tkanina artystyczna 65 poz. inw., grafika, rysunek, karykatura 2957 poz. inw.⁵

Przeważająca część zbiorów sztuki, to powojenna twórczość polskich artystów, niemniej znajdują się w niej obrazy i rzeźby powstałe przed wybuchem II wojny światowej.

⁵ W tym prace powstałe przed wybuchem II wojny światowej – obrazy – 22 poz. inw., rzeźby – 10 poz. inw.

Łącznie, w zbiorach Muzeum znajdują się prace prawie tysiąca artystów, twórców obrazów, rysunków, grafik, rzeźb, medali artystycznych i tkanin. W kolekcji proporcjonalnie przeważa sztuka polska, powstała od połowy XIX wieku do czasów nam współczesnych. Najstarsze są litografie Zygmunta Bogusza Stęczyńskiego (1850-1856), Napoleona Ordy (1878), akwaforty Walerego Eljasza Radzikowskiego (1865-1904) i rysunek Władysława Podkowińskiego „Epizod z wycieczki inauguracyjnej członków WTC do Jabłonny w 1890 roku”. Zbiór grafiki obecnej obejmuje drzeworyty, metaloryty i litografie francuskie, angielskie, niemieckie i holenderskie. W pozostałych dziełach sztuki prace współczesnych twórców są mniej liczne. Oczywiście tematyka prac artystycznych pozyskiwanych do zbiorów musiała i nadal musi być związana tematycznie z profilem Muzeum.

W Dziale Sztuki największym ilościowo zbiorem jest kolekcja plakatów polskich i zagranicznych, która liczy obecnie 5580 pozycji inwentarzowych. Plakaty te – sportowe i turystyczne, polskie i obce – w różnych konfiguracjach tematycznych były wielokrotnie wystawiane w kraju i za granicą: „Plakat turystyczny”, Warszawa 1973, Plakat sportowy, Warszawa 1972, „Ateny – Atlanta, 100 lat nowożytnych igrzysk olimpijskich”, Warszawa 1996. Ukazywały się do nich katalogi, różnego rodzaju artykuły i opracowania, dlatego w niniejszych rozważaniach o kolekcji sztuki, zostały one pominięte.

Jednym z wyznaczników poziomu kolekcji oraz jej poszczególnych dzieł są wystawy czasowe własne lub wypożyczenia przez inne muzea w kraju i za granicą.

Muzeum Sportu stosunkowo szybko zaczęło organizować wystawy sztuki o tematyce sportowej. Debiut nastąpił w roku 1956, kiedy to pokazano w Pałacu Kultury i Nauki, wówczas bardzo nowym i prestiżowym miejscu, wystawę „Sport w sztuce”. Wystawa była pierwszą na taką skalę prezentacją zbiorów nowego i prawie nieznanego jeszcze Muzeum. Po kilkunastu latach, z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia Polskiego Komitetu Olimpijskiego, w lipcu 1969 roku, w dużym namiocie cyrkowym zorganizowana została wystawa „50 lat pod olimpijską flagą”. Zgromadzono na niej liczne eksponaty własne Muzeum, jak też wypożyczone od osób prywatnych, w tym dzieła sztuki, które pokazano w efektownej aranżacji oraz kilkanaście medali olimpijskich i inne pamiątki olimpijskie. Sprawiały wrażenie bogactwa eksponatów wysokiej klasy oraz realnego połączenia sztuki i sportu w głoszeniu i wspieraniu idei olimpijskiej.

Na delegatach reprezentujących wiele krajowych Komitetów Olimpijskich oraz samym Avere Brundage, prezydencie MKOl, wystawa zrobiła olbrzymie wrażenie. Pytaniom do organizatorów nie było końca. Nikt już zapewne dzisiaj nie pamięta, że obecność na tej wystawie tak zainspirowała

prezydenta MKOl, że Lozanna szybko zaczęła interesować się problemem muzeum olimpizmu oraz gromadzeniem w nim, między innymi, dzieł sztuki. Tak więc prakoncepcja dzisiejszego, wspaniałego, nagradzanego licznymi nagrodami muzealnymi Muzeum Olimpijskiego MKOl, nazywanego od lat „matką muzeów sportu”, ma związek z początkami działalności wystawieniczej polskiego Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie.

Prawdziwie pierwsze zagraniczne prezentacje, stale powiększającej się kolekcji sztuki polskiego Muzeum, miały miejsce dwukrotnie: w Budapeszcie w latach 1984 i 1986 oraz wcześniej w Szwajcarii w 1976 roku. Pierwsza, duża wystawa wzbudziła takie zainteresowanie, że oprócz standardowej obsługi mediów, o wystawie powstał film dokumentalny i odrębne audycje radiowe. Węgierskie muzeum sportu i współorganizator wystawy tak nalegał na przedłużenie jej trwania, że organizatorzy obiecali w niedługim czasie przyjechać z kolejną odsłoną tej wystawy, pokazując pod tym samym tytułem inne prace ze zbiorów MSiT. Podobna w odbiorze sytuacja zaistniała w Bazylei. Pokazane na niej tkaniny artystyczne o tematyce sportowej wywołały prawdziwy zachwył. Wystawa „Polnische Wandteppiche mit Sportmotiven” eksponowana w Schweizerisches Turn und Sportmuseum w Bazylei została zaproszona do kolejnych pokazów w innych szwajcarskich placówkach kultury. Niestety, Ministerstwo Spraw Zagranicznych sprzeciwiło się tym planom i tkaniny, pod pretekstem konieczności przeprowadzenia konserwacji, wróciły do Warszawy i zostały na długie lata nawinięte w magazynie na wałki. Ani strona szwajcarska ani pracownicy Muzeum nigdy nie dowiedzieli się co było przyczyną takiego finału komplementowanej wystawy.

Szacuje się, że MSiT do roku swojego siedemdziesięciolecia działalności (2022), zorganizowało, nie licząc wystaw oświatowych, ponad 300 wystaw czasowych o różnej tematyce, w tym około 1/3 dotyczyła sztuki.

Ostatnią w tej grupie była wystawa „Citius-Altius-Fortius. Polska sztuka olimpijska”, którą Muzeum zadedykowało Polskiemu Komitetowi Olimpijskiemu z okazji jubileuszu 100-lecia jego działalności.

W Centrum Olimpijskim, w Galerii 1, pierwszy raz zagościła sztuka wyłącznie o tematyce sportowej. Sto prac, autorstwa osiemdziesięciu siedmiu polskich artystów, wywołało niemałe zdziwienie poziomem prac, nazwiskami autorów i nagrodami, bowiem aż 68 prac z pokazanych zostało nagrodzonych na Krajowych Olimpijskich Konkursach Sztuki, Olimpijskich Konkursach Sztuki i Literatury, Wawrzynach Olimpijskich, na międzynarodowych hiszpańskich konkursach Biennale „Sport w sztukach pięknych”, a ponad 20 prac było na tych konkursach prezentowanych, chociaż nie otrzymało nagród ani wyróżnień.

Na wystawie pokazano, między innymi, prace Olgi Boznańskiej, Eugenia Gepperta, Antoniego Fałata, Jerzego Jarnuszkiewicza, Kazimierza Karpińskiego, Jana Kucza, Edwarda Łagowskiego, Jerzego Mazusia, Jerzego Nowakowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Piotra Ożerskiego, Edwarda Piwowarskiego, Wojciecha Sadleya, Stanisława Sikory, Mieczysława Wejmana, Jacka Żuławskiego.

Zamiarem autorki było przypomnienie niemałego wkładu PKOl w rozbudzenie zainteresowań polskich artystów tematyką sportową i olimpijską. Dorobek PKOl w tej dziedzinie jest godny przypomnienia. Wszak Polska jako pierwsza po zlikwidowaniu Olimpijskich Konkursów Sztuki (1948) zadeklarowała chęć ich kontynuowania w wersji krajowej i czyniła to do roku 1967, kiedy ustanowiono nagrodę Wawrzynu Olimpijskiego „jako wyraz uznania i szacunku dla polskich twórców kształtujących humanistyczne wartości sportu i jego wizerunek w społeczeństwie”. Przez lata nagroda Wawrzynu tak zdominowała Olimpijskie Konkursy Sztuki, że z czasem prawie o nich zapomniano. Wystawie, która otrzymała nagrodę Marszałka Województwa Mazowieckiego „Mazowieckie Zdarzenie Muzealne – Wierzba 2019” towarzyszył katalog ze zdjęciami wszystkich prezentowanych na wystawie prac.

Każde Muzeum zazwyczaj posiada artefakt, który pełni rolę ikony jego zbiorów. W przypadku Muzeum Sportu, od wielu lat tak był postrzegany, wykonany z brązu grot oszczepu datowany na VIII/VII wiek p.n.e., pochodzący z wykopalisk w Olimpii. Kilkanaście lat temu podobną rolę zaczął pełnić również składany kajak turystyczny Pelikan, którym od lat sześćdziesiątych po polskich rzekach i jeziorach pływał ksiądz Karol Wojtyła.

Jednak wielowątkowość zbiorów Muzeum oraz ciężar gatunkowy zgromadzonych dzieł sztuki sprawił, że w tym obszarze pojawiła się kolejna muzealna ikona „Tkanina olimpijska”. W roku 1975 Muzeum zamówiło u czołowego polskiego artysty wizualnego Wojciecha Sadleya (ur. 1932), malarza i architekta wnętrz, uprawiającego z sukcesami tkaninę unikatową, wyjątkowo dużego formatu czarno-biały gobelin. Pisano o nim, że jest bliski technikom graficznym autora i że można określić go mianem „tkaniny narracyjnej”. Rozmiary gobelinu (2x12m) i związane z tym trudności ekspozycyjne nie przeszkodziły w kilku znaczących wypożyczeniach. „Tkanina olimpijska”, pierwotnie przeznaczona do eksponowania na wystawie stałej Muzeum, była pokazywana na głośnej wystawie w Zachęcie, na jubileuszowej wystawie „Citius-Altius-Fortius” oraz odbyła spektakularną podróż do Chin, by w 2016 roku wziąć udział w Triennale tkaniny artystycznej w mieście Hangzhou. Była gwiazdą imprezy, wspaniale prezentowała się, jako jedyna, w ciekawie zaaranżowanej dla niej sali. Odbiegała też swoją „filozofią” i techniką wykonania od licznych tkanin z wielu krajów. Rzeczywiście, przez blisko

półwiecze interesowania się tkaniną o tematyce sportowej, nie spotkaliśmy dotąd żadnej tkaniny artystycznej tak ciekawie ujmującej problematykę olimpijską.

Budowanie kolekcji sztuki jest zajęciem fascynującym, a w muzeum, można powiedzieć – permanentnym, rozciągniętym na długie lata pracy wielu kustoszy. Skromne środki finansowe nie pozwalają na szybkie reagowanie, kiedy na rynku antykwarycznym pojawiają się interesujące Muzeum tytuły. Są też i inne ograniczenia, które utrudniają podręcznikowe działania na tym polu. Kolejni dyrektorzy MSiT w Warszawie dosyć szybko nauczyli się powiększać zbiory sztuki innymi sposobami. GKKFiT, PKOl – organizatorzy wielu plenerów plastycznych o tematyce sportowej, przekazywali do zbiorów Muzeum część prac powstałych podczas tych zgrupowań. Ostatnimi laty już tylko PKOl okazjonalnie podejmuje się organizacji plenerów, a ich regulamin wymaga by powstałe prace pozostawały w rękach organizatorów i sponsorów.

Przy Ministerstwie Kultury, od roku 1949, z różnymi zmianami nazw oraz zmieniających się preferencji artystycznych, działał wydzielony Fundusz, który, między innymi, pozwalał małym muzeom uzupełniać kolekcje sztuki. W latach osiemdziesiątych XX w. był to Państwowy Fundusz Zakupów Plastycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki. W roku 1982 Muzeum pozyskało



Fot. 1. Fragment wystawy „Citius-Altius-Fortius”, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie 2019

Źródło: Ze zbiorów MSiT.

dzięki temu Funduszowi aż osiem wybitnych prac spośród nagrodzonych na hiszpańskim Biennale „Sport w sztukach pięknych”. Były to prace Tadeusza Markiewicza, Adama Myjaka, Lecha Okołowa, Piotra Ożerskiego oraz nagrodzone na innych konkursach obrazy Teresy Pągowskiej, Janiny Góral oraz tkanina artystyczna Janiny Dobrzyńskiej. Dobrą tradycją stało się przekazywanie przez artystów swoich prac do zbiorów Muzeum, które gościło ich wystawy. Tą drogą muzealna kolekcja wzbogaciła się o prace Teresy Pastuszka-Kowalskiej, Eugeniusza Gerlacha, Ireneusza Chmurzyńskiego, Piotra Pawińskiego, a ostatnio o obrazy Pierre Sobotty, polskiego architekta i malarza, od wielu lat żyjącego i tworzącego w Nicei.

Te krótkie uwagi o kolekcji sztuki w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie pozwalają chociaż trochę zorientować się w funkcjonowaniu tej bez wątpienia największej polskiej kolekcji sztuki o tematyce sportowej.

GENEZA OLIMPIJSKICH KONKURSÓW SZTUKI

„Gdzie jest człowiek – tam jest i sztuka” stwierdził w 1890 r. Stanisław Witkiewicz¹. Jego słowa w sposób lapidarny określają związki sztuki z dziejami ludzkości, które nie tylko ilustrują wydarzenia (skutek zdarzeń historycznych), czy też obrazują społeczeństwa z jego aspiracjami i zainteresowaniami, ale także, o ile nie przede wszystkim stanowią artefakt kultury symbolicznej będący ważnym nośnikiem znaczeń odzwierciedlających wzory i wartości określonej zbiorowości. Zatem sztuka w specyficzny sposób jest powiązana z życiem społecznym, w którego dziejach ważną rolę odgrywała szeroko rozumiana kultura fizyczna, zwłaszcza z jej niekwestionowanym fenomenem, jakim był i jest sport. Ten swoisty związek sztuki i sportu rozpoczął się w starożytnej Grecji, gdzie pełnił funkcję modelowania wartości związanych z systemem kalokagatii, co nadało prozaicznej aktywności ruchowej ważne ogólnoludzkie znaczenie, by jednocześnie uczynić ze sportu fenomen wysublimowanych wartości humanistycznych. To właśnie sztuka antycznej Grecji uwzniośliła kulturę fizyczną uwieczniając triumfatorów popisów sprawności, którym nadała status herosa. Ukazani na freskach świątyń, zakłęci w marmurowych postaciach, żyjący w literaturze, pośród swoich pobratymców, cieszyli się niemałą sławą i wielką czcią. Nie dziwi więc, że urzeczeni ideałem olimpijskim, artyści greccy, tak chętnie tworzyli dzieła związane z tematyką sportową. Przez cały antyk sztuka towarzyszyła zmaganiom sportowym. Nie tylko je ilustrowała, ale na swój sposób kreowała ich mit. Dzięki sztuce apokryf olimpijski przetrwał. Agony sportowe, przysypane przez średniowiecze popiołem skrajnej spirytualizacji i pogardy dla wszystkiego, co miało związek z cielesnością doczekały się wiatru, który zdmuchnęła popiół odkrywając

¹ S. Witkiewicz (2009), *Wybór pism estetycznych*, Kraków: 6.

idealistyczny blask antycznego sportu. Na nowo odczytany w XIX w. sport rozwijał się w zmienionej „teraźniejszości odtwarzania z pamięci”², w której było miejsce dla sportu i sztuki.

Olimpia każdemu Grekowi była bliska. To miejsce kultu uświęcone agonami obfitowało w dzieła związane z tematyką sportową, dzięki której wielu antycznych twórców ugruntowało swą sławę, przyczyniając się jednocześnie do utrwalenia w pamięci zbiorowej wielu pokoleń fenomenu sportu, aczkolwiek nie w formie realnych śladów pamięci, ale przez pryzmat rozproszonych wyobrażeń indywidualnych miłośników antyku, kształtowanych właśnie pod wpływem sztuki. Olimpijska twórczość artystyczna (rzeźby i literatura), zachowały się w okrucinach. Być może właśnie dzięki temu i wynikającej z tego pewnej niewiedzy o przeszłości helleńskiej aktywności ruchowej, przygotowującej o zawrót głowy ciężar wielości szczątkowych informacji o minionych herosach i wydarzeniach sportowych oraz jeszcze bardziej frustrująca świadomość, że wielu agonetów przeminęło bez śladu, stały się warunkiem sensu narratywizacji historii greckiej aktywności ruchowej, czyli publicystyki wyjaśniającej. Poezja reprezentowana przez Symonidesa, Bakchylidesa i Pindara opiewająca sportowych herosów umacniała przekonanie o ich wyjątkowości. Lektura epinikiów i ód sportowych zanurzała w afektywnych wyobrażeniach, których czytelnik doświadczał, a gdy wynurzał się z nich, by krytycznie spojrzeć na własne oczarowanie, jeszcze bardziej cenił zwycięzców. Uwielbienie dla agonistyki wzmacniały rzeźby. W nich agony znalazły godne odbicie swej wielkości. Jak podkreślił J. Szczepański „nie wszystkie posągi olimpijczyków w Altis odznaczały się wysoką wartością artystyczną”³. Wartość artystyczna rzeźb sportowych nie była najistotniejsza, albowiem najważniejsza była tematyka oraz jej bohaterzy, a także to, na ile potrafiły rozpalić wyobraźnię odbiorcy. Jak słusznie zauważył wskrzesiciel idei olimpijskiej Pierre de Coubertin ruch (agonistyka) w starożytnej Grecji stał się istotnym źródłem dla sztuki i bodźcem inspirującym do tworzenia pięknych rzeczy, gdyż „produkuje on piękno” i ożywia atletę, który jest żywą rzeźbą⁴.

W rzeźbach wysportowanych efebów wyrażał się duch, radość, młodość, zdrowie, siła i energia atlety, które wedle Bakchylidesa stanowiły kwintesencję „pięknego czynu, uwiecznionego, pieśnią wzbijającą się ku wysokiej siedzibie bogów”⁵. Właśnie w tym tkwiło znaczenie rzeźb sportowców, będą-

² J. Lipiec (2005), *Powrót do estetyki*, Kraków: 100.

³ J.A. Szczepański (1980), *Od Olimpii do Olimpiad*, Kraków: 264.

⁴ P. de Coubertin (1994), *Pedagogika sportowa*. W: G. Młodzikowski, K. Hądzelek [red.], *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 128.

⁵ Tamże: 115.

cych syntezą człowieka z bóstwem: piękna cielesnego i ludzkiej sprawności oraz mistycznego związku z bogiem Zeusem. Sztuka przedstawiała najszlachetniejsze humanistyczne wartości greckiej kultury fizycznej. Stały się artefaktami przypomnienia triumfu aktywności ruchowej. Jakkolwiek materiał pamięciowy pod względem ilościowym może nie był zbyt duży, za to pod względem intensywności doświadczeń zbiorowych całkiem sporym, opartym na absolwentach szkół, w których dominowała edukacja humanistyczna związana z lekturą dzieł klasycznej literatury greckiej i łacińskiej. Tajemnicza Olimpia, pod którą kryły się tęsknoty za dawnymi czasy, była na tyle inspirująca, że wielu urzeczonych jej mitem usiłowało odtworzyć sportową rywalizację, co było głównie udziałem postępowych edukatorów. Ten trend, pojawiający się sporadycznie od XVII w., przybrał na sile w XIX w. Uległo mu wielu wizjonerów, ale tylko jednemu udało się marzenia wcielić w czyn. Tą osobą był Pierre de Coubertin.

Coubertin był zafascynowany kulturą starożytnej Grecji. Uwiodła go antyczna kalokagatia, czyli idee cielesnego piękna, harmonii duszy i ciała, których wizualizacją była sztuka. Urodzony w rodzinie utalentowanej artystycznie, wykazujący zdolności malarskie, doskonale zdawał sobie sprawę z funkcji jaką pełni sztuka oraz ze strukturalnych uwarunkowań odbioru sztuki. Jak można przypuszczać, dla potrzeb wskrzeszenia idei olimpijskiej oraz jej utrwalenia szczególnie bliskie były mu funkcje sztuki, takie jak: poznawcza, wychowawcza, ideologiczna i komunikacyjna⁶. Każda z nich na swój sposób służyła do modelowania wartości związanych z aktywnością ruchową i była adresowana do określonych zbiorowości, które podobnie postrzegały, rozumiały i ceniły zbliżone wartości, często sprowadzane do uniwersalnej maksymy „w zdrowym ciele, zdrowy duch”. Toteż nader często w swych wystąpieniach promujących aktywność i mających doprowadzić do wznowienia igrzysk wykorzystywał paralele odnoszące się do sztuki. Analizując wystąpienia Coubertina, należy wziąć pod uwagę, że od samego początku rywalizację sportową pragnął połączyć z emulacją w dziedzinie sztuki związanej z problematyką szeroko pojętej aktywności ruchowej. Niewykluczone, że sztuka w jego zamyśle miała pozyskiwać zwolenników dla uprawiania aktywności ruchowej i do ewentualnej konfrontacji swych umiejętności, sprawności i możliwości fizycznych z innymi śmiałkami, ufającymi w swoje zdolności i skuteczność motoryczną. Sztuka miała stanowić, swego rodzaju spoiwo dla artystów i sportowców, którzy z ruchu, sprawności, siły, prędkości uczynili majstersztyk. Triumf sportowca, aczkolwiek będący udziałem

⁶ K. Niziołek (2015), *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*, Białystok: 63-65.

publiczności i odnotowany w kronikach, nieco później utrwalony na taśmie filmowej zdawał się być ulotnym w stosunku do wytworu artystycznego mającego większą siłę oddziaływania na wyobraźnię, która podpowiadała, że warto być aktywnym fizycznie, cokolwiek by to nie oznaczało. Coubertin zdawał sobie sprawę, że dzieło sztuki jest w stanie dotrzeć do szerokiej rzeszy odbiorców i wywołać w nich wstrząs adekwatności dowodzący wbrew logice, że dzieło (rzeźba, obraz, utwór literacki) powstało dla wiadomego i bieżącego widza (czytelnika). Niezależnie od gatunku owo dzieło stanowiło jednostkową epifanię, które dzięki sztuce, prozaicznej aktywności ruchowej, nadawało pojmowalność i wzbudzało podziw, a nierzadko było zachętą do pokonywania własnej bierności fizycznej. Zdaje się, że podobnie postrzegał rolę piśmiennictwa w propagowaniu i urzeczywistnianiu sportu oraz idei olimpijskiej. Wielokrotnie podkreślał, że „Olimpiady w żadnym wypadku nie mają na celu sławienia wyłącznie potęgi mięśni: głoszą one chwałę intelektu i arcyzmu”⁷, toteż anonsując korzyści literatury dla upowszechnienia sportu już w 1891 r. wystąpił z propozycją konkursu na utwór literacki dotyczący sportu, który adresowany był do młodych członków szkolnych klubów sportowych⁸. Pomysł może nie był oryginalny, bowiem dosyć często okazjonalnym oraz lokalnym zawodom sportowym, przez organizatorów nazywanymi olimpijskimi, towarzyszyły różnego rodzaju artystyczne konkursy. Przykładem niech będą Igrzyska Olimpijskie w Much Wenlock. Ich twórcą był angielski lekarz i wizjoner William Penny Brookes⁹. Był organizatorem, odbywających się regularnie od 1850 r., zawodów lekkoatletycznych w Much Wenlock w hrabstwie Shroshire, do których w 1860 r. wprowadził rzut oszczepem i konkurs literacki na „Ody do Igrzysk”¹⁰. Wrażliwy artystycznie i wyczulony na piękno, Coubertin miał sposobność uczestniczyć w nich jako obserwator. Poczynione spostrzeżenia przydały się w realizacji dążeń, które utwierdziły go w przekonaniu, że powrót do antycznej formuły łączącej sport ze sztuką jest możliwy. Na takie rozumowanie Coubertina miał też wpływ John Ruskin i jego artystyczno-estetyczne koncepcje oraz głoszone przez niego projekty reformy stosunków społecznych i wychowanie w kulcie

⁷ P. de Coubertin (1994), *Edukacyjna rola Olimpiad*. W: G. Młodzikowski, K. Hądzelek [red.], *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 68.

⁸ R. Stanton (2000), *The forgotten Olympic art competitions*, Canada: 3.

⁹ William Penny Brookes (1809-1895) angielski sędzia, botanik, chirurg, pedagog promujący wychowanie fizyczne. Zob. H. Ashrafian (2005), *William Penny Brookes (1809-1895): forgotten Olympic Lord of the Rings*, „British Journal of Sports Medicine”, 39: 969.

¹⁰ P. de Coubertin (1890), *Les Jeux Olympiques à Much Wenlock*, „Rev Athlèt”: 705-713.

piękna¹¹. Jakkolwiek w przeważającej mierze były one nazbyt idealistyczne by mogły być zrealizowane, to jednak skłaniały do refleksji i były po części swoistą motywacją do podejmowania działań promujących nie tyle sztukę, co poprzez przekaz artystyczny manifestować ważne treści. Nie inaczej było w przypadku Coubertina, który nawoływał do moralnej odnowy i nowoczesnej edukacji wykorzystując do tego olimpijski sport¹². Mogłoby się wydawać, że utalentowany plastycznie Coubertin do promocji sportu wykorzysta obrazy i rzeźby, które wizualizowałyby arcyzm aktywności ruchowej i tym samym sztuka stałaby się częścią sportu olimpijskiego i będzie w nim pełnić funkcję scalającą sport wokół idei olimpijskiej, aby jednocześnie podkreślać wyjątkowość sportu olimpijskiego manifestującego się co cztery lata igrzyskami. Coubertin, jednak nie pędzłem, lecz piórem kreślił obraz jedności sztuki i sportu. Czynił to w czasach, w których zaczęła się pojawiać kultura obrazu – kinematografia jako nowy sposób ukazywania i opisywania świata. Czyżby zdawał sobie sprawę, że nie da się zastąpić słowa pisanego (literatury). Jego publikacje za sprawą narracji i metafory okazały się być najlepszą formą organizowania, tak sportu olimpijskiego, jak i olimpijskich konkursów sztuki.

Słowo pisane docierało do szerokiego kręgu odbiorców. Sztuka wystawiana w galeriach i muzeach miała mniejsze grono odbiorców i jako cecha indywidualna manifestowała się „pewnym zestawem dyspozycji i kompetencji kulturowych (nawyków, zwyczajów, gustu) związanych z przynależnością klasowo-warstwową”¹³. Podobnie było z aktywnym uczestnictwem w sporcie, które wymagało odpowiedniego zestawu dyspozycji motorycznych. Ani muzea nie demokratyzowały dostępu do sztuki, ani stadiony nie demokratyzowały uczestnictwa w aktywności sportowej. Co więcej, w obu przypadkach pogłębiały dystans między laikami i uczestnikami. Wyraźnie widoczna stawała się potrzeba edukacji, która, z jednej strony uświadomiłaby ważność i potrzebę aktywności ruchowej opartej na współczesnej kalokagatii, zaś z drugiej strony przekonałaby do rywalizacji artystycznej. Plan był ambitny, ale jak się okazało możliwy do zrealizowania. W kwestii sportu poszło mu

¹¹ Zob. L. Diem (1973), *Intellectual Influences to the Work of Coubertin*, „Olympic Academy Report”: 87-100; J. Ruskin (1977), *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, Warszawa; A. Arno (2011), *Niewinnym okiem*, „Znak” (październik).

¹² P. de Coubertin (1994), dz. cyt.: 75-95.

¹³ Międzynarodowe porównawcze badania zrealizowane w latach 1964-1965 w sześciu krajach europejskich (Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Polska, Włochy) wykazały, że stosunek do sztuki (wizyty w muzeach i galeriach sztuki) wiązał się ściśle ze społecznym pochodzeniem i wykształceniem. Zob. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper (1969), *L'Amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris.

bardzo szybko. W dniu 23 czerwca 1894 r., na zakończenie kongresu obwieścił światu jednomyślną decyzję wznowienia igrzysk, które stały się faktem już w 1896 r., kiedy to w dniu 5 kwietnia w Atenach zainicjowano I Igrzyska Olimpijskie. Nieco wolniej trwały prace dotyczące organizacji olimpijskich konkursów sztuki. Te zajęły mu parę lat. Były to lata pracowite. Obfitowały w zabiegi dyplomatyczne, mające przekonać kolegów z ruchu olimpijskiego, że sport i sztuka choć mogą istnieć oddzielnie, mieć własnych wyznawców, to mogą też być komplementarne, a w przypadku sportu olimpijskiego powinny być nierozłączne. Jednak zdawał sobie sprawę, że do problemu trzeba podejść z dużym wyczuciem, aby skutecznie zaszczepić tę koncepcję wśród działaczy ruchu olimpijskiego. Przede wszystkim musiał działać z rozważą. Nie chcąc „rozbić ogniska swojego nowego i kruchego ruchu, pozostawił kwestię sztuki w zawieszeniu do czasu, gdy płomień olimpijski ponownie rozbliśnie jasno w XX wieku”¹⁴. To była, jak najbardziej właściwa taktyka działania, gdyż tak po prawdzie wczesne igrzyska z lat 1896, 1900 i 1904 spotykały się z dużymi utrudnieniami, więc Coubertin nie chciał, ale też nie miał zbyt wielu okazji do spełnienia osobistego marzenia o włączeniu do igrzysk konkursów artystycznych. Igrzyska z 1900 r. przeplatały się z Wystawą Światową w Paryżu. Igrzyska z 1904 r. odbywały się wraz ze Światowymi Wystawami z okazji stulecia zakupu Luizjany w St. Louis. Tak po prawdzie, to igrzyska z Francji i USA były dodatkiem do owych imprez. W obu przypadkach były nazbyt rozciągnięte w czasie i „ginęły niemal w cyrkowej atmosferze do tego stopnia, że niemal zagroziło to przetrwaniu ruchu olimpijskiego”¹⁵. Na dokładkę, gdy Międzynarodowy Komitet Olimpijski wyznaczył kolejne obchody igrzysk na 1908 r., pojawiły się głośne domagania Greków o ustanowienie Aten jako prawowitej siedziby igrzysk. To było całkowicie sprzeczne z ideą oraz międzynarodową koncepcją igrzysk Coubertina, który słusznie założył, że „narody rozsiane po całym globie współczesnego świata nie ustosunkują się pozytywnie do jednego stałego miejsca igrzysk”¹⁶. Urodzonemu dyplomacie udało się pogodzić roszczenia Greków. Kompromis był niezbędny, gdyż nie chciał mieć Greków przeciwko sobie, gdy w grę wchodziły olimpijskie konkursy sztuki. Te niesprzyjające jego idei okoliczności nie zniechęciły Coubertina do działania. Co najwyżej nieco odroczyły aktywność. Gdy nadszedł czas przystąpił do działania. Trzeba było przekonać członków MKOl, działaczy sportowych i środowisko artystyczne, co nie było takie proste.

¹⁴ R. Stanton (2000), dz. cyt.: 3.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże: 4.

Odnowione igrzyska olimpijskie wywołały eksplozję zainteresowań sportem. Jak słusznie zauważył Jan Alfred Szczepański zaciekawienie sportem ogarnęło „najszerze kręgi cywilizowanych i półcywilizowanych społeczeństw; niemała część tych zainteresowań objęła i sport starożytny. A intelektualisci pozostawali nieczuli, obojętni wobec sportowo-olimpijskich ekstaz. Archeologia, filozofia i coraz silniej podróżnictwo – owszem, a twórcy kultury, artyści wciąż skąpo się w ten ruch włączali”¹⁷. Ta swoista opieszałość wydaje się zastanawiająca, bowiem według polskiego filozofa i historyka sztuki Władysława Tatarkiewicza sztuka zajmuje się „odtworzeniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać”¹⁸. A przecież sport, widowisko sportowe dostarczające wielu emocji wpisywało się ową definicję. Zatem skąd to swoiste *votum separatum* środowiska artystycznego? Pytanie retoryczne. Każda odpowiedź będzie poprawna i jednocześnie może być negatywna. Jak można sądzić, sportowcy ze swą nieskazitelną urodą ciała, poruszający się z gracją, rywalizujący z sobą podobnymi efebami stanowili artystyczną kreację, którą niepodobna odtworzyć, a jeszcze trudniej zinterpretować i wyrazić drżące w niej emocje. Olimpijska aktywność ruchowa, to majstersztyk. Sprostac mu artystycznie trudno. Jeżeli uznamy, że sport może być swego rodzaju sztuką, to aktywność sportowa zdaje się być egzemplifikacją pojęcia sztuki dla sztuki¹⁹. Wedle tej koncepcji, dzieło artystyczne, jako takie, miało być doskonałe w swej formie. Doskonałość granicząca z perfekcją decyduje o wygranej w rywalizacji sportowej. Ta sama doskonałość charakteryzuje dzieło sztuki uznawane za wybitne.

Nieskazitelnosć i uroda sportowej emulacji były wyzwaniem dla malarstwa i rzeźby. Pośród nich literatura była uprzywilejowana. Inaczej niż obraz czy rzeźba, literatura za sprawą języka i wyobraźni kreowała indywidualne pojęcie sportu, będące efektem emocji powstających w trakcie lektury. Tak, czy owak Coubertin nie miał łatwego zadania, aby zachęcić artystów, by, jak to określił cytowany już Szczepański „wskrzესili w sobie ochotę do poruszania tematów sportowych”²⁰. Łatwo nie było, ale Coubertin „nieuleczalnym entuzjasta wszystkiego, co jest lub może być olimpijskie”²¹ postanowił

¹⁷ J.A. Szczepański (1980), dz. cyt.: 232.

¹⁸ W. Tatarkiewicz (1988), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: 38.

¹⁹ Sztuka dla sztuki, to pojęcie, które wprowadził Vitcor Cousin, jako wyraz sprzeciwu wobec utylitaryzmu w sztuce, spełnianiu przez nią innych funkcji prócz estetycznych. Zob. V. Cousin (1845), *Du Vrai, du Beau y du Bien*, Paris.

²⁰ J.A. Szczepański(1980), dz. cyt.: 232.

²¹ Tamże.

zrealizować swój zamiysł połączenia „legalnym węzłem małżeńskim dwu rozwiedzionych od dawna stron: Mięśni i Ducha”²². Dążąc do nobilitacji sportu przez sztukę już w 1904 r. na łamach poczytnego dziennika „Le Figaro” ogłosił, że nadszedł czas, aby przywrócić igrzyskom olimpijskim ich pierwotne piękno z czasów największego rozkwitu antycznych agonów, kiedy to nieodłączną towarzyszką rywalizacji sportowej była sztuka, która to przyczyniła się do chwały Olimpi. Swój postulat zakończył dezyderatem koniecznie „trzeba to wdrożyć”²³. Przystąpił więc do działania. Jak to określił J. A. Szczepański „uruchomił odpowiednie motory i już w 1906 r. doprowadził do zjazdu dżentelmenów, nazwanego szumnie *Konferencją porozumiewawczą w sprawie literatury, sztuki i sportu*”²⁴. Oczywiście najpierw wysłał list będący zaproszeniem do udziału w sympozjum inicjującym olimpijskie konkursy sztuki. Warto przytoczyć treść listu: „Mam zaszczyt zaprosić Państwa, w imieniu Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, z wielką przyjemnością do wzięcia udziału w Konsultatywnej Konferencji, która odbędzie się w *Comédie Française (Foyer)* w środę 23, czwartek 24 i piątek 25 maja 1906, pod Honorowym Przewodnictwem, pana Dujardin-Beaumetz²⁵, przewodniczącego Towarzystwa Sztuk Pięknych oraz pana Jules Clariete²⁶ dyrektora Teatru Française, celem ustalenia środków i pod jakimi formami Sztuka i Literatura mogłyby współuczestniczyć w obchodach nowożytnych Olimpiad i ogólnie zrzeszać się w uprawianiu sportu dla jego pożytku i błogosławieństwa”²⁷.

W załączeniu znajdował się program Konferencji, który miał dotyczyć: architektury, sztuki dramatycznej, choreografii, dekoracji, literatury, muzyki, malarstwa, rzeźby.

Przygotowania do konferencji odbywały się w imponującym tempie. Korespondencja do członków MKOl wysyłana była między 29 marcem a 2 kwietnia w 1906 r. Zaproszenie do artystów wysłane zostało około 24 kwietnia, a termin spotkania został wyznaczony na 23 maja. Czasu nie było zbyt dużo. Dla barona, to nie był problem, bowiem znany był ze sprawności

²² P. de Coubertin (1994), *Przemówienie na otwarcie konferencji konsultacyjnej z przedstawicielami sztuk, literatury i sportów, wygłoszone w foyer teatru Comédie Française w Paryżu 23 maja 1906 r.* W: G. Młodzikowski, K. Hądzelek [red.], *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 48.

²³ P. de Coubertin (1904), *L'Olympiade romaine*, „Le Figaro”, 281: 1.

²⁴ J.A. Szczepański (1980), dz. cyt.: 232.

²⁵ Etienne Dujardin-Beaumetz (1852-1913), francuski malarz artysta i polityk.

²⁶ Jules Arsène Arnaud Claretie (1840-1913), francuski literat i dyrektor Théâtre Française.

²⁷ Cyt. za R. Stanton (2000), dz. cyt.: 6.

i skrupulatności w sprawach organizacyjnych. Był pedantem i zwracał uwagę nawet na najdrobniejsze szczegóły. Tradycyjne, arystokratyczne wychowanie wyznaczało reguły dla jego świata. Zatem nieco dziwi, że w czasach, gdy praktycznie transport publiczny jeszcze nie istniał zwołał konferencję w tak krótkim czasie, trzy tygodnie po zakończeniu Olimpiady Letniej w Atenach (1906), która była międzynarodowymi zawodami sportowymi rozegranymi dla uświetnienia 10-lecia nowożytnych igrzysk olimpijskich. Coubertin nie uczestniczył w tej celebracji, bądź co bądź własnego dzieła. To wzbudza ciekawość i skłania do różnych interpretacji. Stanton sugeruje, że być może ze strony Coubertina była to chęć zapoznania się z odpowiedziami pisarzy i artystów z całego świata i czy chodziło o to, żeby pozbawić ich możliwości udziału w sympozjum²⁸. Trudno wyrokować, ale wielu ówczesnych uznanych artystów odmówiło udziału w projekcie Coubertina. Wśród wielkich nieobecnych byli: L. J. Maxse²⁹, L. Strachey³⁰, E. Poynter³¹, A. Vigeland³², A. Dobson³³, S. Lemche³⁴, J. Borecký³⁵, R. Bonaparte³⁶, R. de Bèarn³⁷, G. Berger³⁸, M. Barrès³⁹, E. Guimet⁴⁰, J. Aicard⁴¹, M. Boulenger⁴², E. Pessard⁴³, A. Roll⁴⁴,

²⁸ Tamże: 8.

²⁹ Leopold James Maxse (1864-1932), angielski tenisista amator, dziennikarz, redaktor konserwatywnego „National Review”.

³⁰ Giles Lytton Strachey (1880-1932), angielski pisarz i krytyk, twórca nowej biografistyki.

³¹ Edward Poynter (1836-1919), angielski malarz, projektant, rysownik, mecenas sztuki, przewodniczący Królewskiej Akademii Sztuk.

³² Adolf Gustav Vigeland (1869-1943), norweski rzeźbiarz, uczeń Rodina.

³³ Henry Austin Dobson (1840-1921), angielski poeta, przedstawiciel parnasizmu.

³⁴ Søren Lemche (1864-1955), duński architekt.

³⁵ Jaromír Borecký (1869-195), czeski poeta, tłumacz, librecista, krytyk muzyczny, krytyk sztuki, historyk literatury.

³⁶ Roland Bonaparte (1858-1924), francuski książę, geograf.

³⁷ Martine-Marier-Pol de Bèhague, herabina Bèarn (1870-1039), francuska kolekcjonerka i mecenas sztuki.

³⁸ Georges Berger (1834-1910), polityk, prowadził wykłady w Państwowej Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu.

³⁹ Maurice Barrès (1862-1923), francuski powieściopisarz, eseista, polityk, teoretyk nacjonalizmu.

⁴⁰ Emil Guimet (1836-1918), przemysłowiec, pomysłodawca Muzeum Guimet, w którym zgromadził sztukę starożytnego Egiptu i krajów azjatyckich.

⁴¹ Jean Aicard (1848-1921), francuski poeta, pisarz, dramaturg.

⁴² Marcel Boulenger (1873-1932), francuski szermierz i pisarz, medalista olimpijski.

⁴³ Émile Pessard (1843-1917), francuski kompozytor.

⁴⁴ Alfred Philippe Roll (1846-1919), francuski malarz.

E. Bastien-Lepage⁴⁵, H. Zo⁴⁶, R. Rolland⁴⁷, S. Lagerlöf⁴⁸. Dla współczesnych, te nazwiska są mało znane. Niegdyś byli to ludzie uznawani za znawców w swej artystycznej profesji i śmiało można powiedzieć, że mogli być opiniotwórczymi. Ich odmowa bynajmniej nie zaszkodziła pomysłowi Coubertina. Jak można przypuszczać, wiedział, co czyni. Specjalnie nie dał zbyt dużo czasu ewentualnym uczestnikom na przygotowanie się do konferencji. Liczył na spontaniczny udział entuzjastów dzielających jego zdanie.

Frekwencja nie była najmocniejszą stroną konferencji, ale przecież nie oto chodziło, lecz o zatwierdzenie olimpijskich konkursów sztuki. Mniejsza liczba uczestników oznaczała sprawniejsze obrady: mniej dyskutujących, polemizujących i wątpiących. W konferencji wzięło udział 60 osób⁴⁹. Byli to artyści (30 osób), dygnitarze (25 osób) i członkowie MKOI (5 osób). Artyści w przeważającej większości pochodzili z Francji, co było w pełni zrozumiałe. Jak zauważył dosyć oględnie Richard Stanton „Byli jednak artyści i dygnitarze z Polski, Czesi z Austro-Węgier, USA, Włoch i Anglii. Większość uczestników nie miała swoich nazwisk związanych z żadnym konkretnym krajem na liście obecności”⁵⁰. Coubertina wspierało czterech członków Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, czyli: wielebny Robert de Courcy Laffan z Anglii, hrabia Brunetta d’Usseaux z Haly, Hébrard de Vileneuve i Ernst Callot z Francji.

Konferencja została zdominowana przez Coubertina, którego płomienne wystąpienie dotyczące nobilitacji sportu przez sztukę zostało przyjęte z należytą uwagą. Zebrani powzięli szereg uchwał, które zadecydowały o włączeniu na stałe do olimpijskich igrzysk „wielkiego międzynarodowego konkursu sztuki”⁵¹ podzielonego na pięć konkurencji w dziedzinach: architektura, literatura, malarstwo, muzyka, rzeźba. I tym razem Coubertin odniósł sukces. Udało mu się zrealizować kolejne marzenie. Dzięki determinacji na nowo związał sport ze sztuką, która miała przynieść chwałę nowożytnym igrzyskom olimpijskim. Jednak początki tego olimpijskiego związku nie były łatwe. Podczas igrzysk w Londynie (1908) sztuka była nieobecna. Dopiero

⁴⁵ Émile Bastien-Lepage (1854-1938), francuski malarz i architekt.

⁴⁶ Henri-Achille Zo (1873-1933), francuski malarz i ilustrator pochodzenia baskijskiego. Jego prace brały udział w konkursach artystycznych letnich igrzysk olimpijskich (1928, 1932).

⁴⁷ Romain Rolland (1866-1944), francuski pisarz, ojciec powieści rzeki.

⁴⁸ Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf (1858-1940), szwedzka pisarka, nowelistka, przedstawicielka realizmu fantastycznego, laureatka literackiej Nagrody Nobla z 1909 r.

⁴⁹ N. Müller (1994), *One Hundred Years of Olympic Congresses 1894-1994*, IOC: 70.

⁵⁰ R. Stanton (2000), dz. cyt.: 10.

⁵¹ J.A. Szczepański (1980), dz. cyt.: 232.

w Sztokholmie (1912) pojawiły się pierwsze, acz nieliczne prace, które pozwoliły na rozstrzygnięcie konkursu sztuki. Pośród zwycięzców znalazł się ich pomysłodawca, któremu za utwór poetycki „Oda do sportu” przyznano złoty medal. Było to piękne zwieńczenie starań Coubertina o uwznioślenie igrzysk olimpijskich.

POSĄGI OLIMPIONIKÓW W ANTYCZNEJ OLIMPII

Sport, w czasach nam współczesnych stał się największą sceną świata, na której występujący sportowi aktorzy spotykają się nie tylko z podziwem i uznaniem widzów, ale również przyciągają uwagę artystów z różnych dziedzin, między innymi przedstawicieli świata muzyki, literatury czy też sztuk plastycznych. Jest to zbieżne z poglądami głoszonymi już na przełomie XIX i XX w. przez barona de Coubertina, iż „Sport powinien być traktowany jako źródło sztuki i jako czynnik pobudzający do rzeczy pięknych”¹. Pomiędzy sportem a sztukami pięknymi można znaleźć wyraźny związek, którego tradycje sięgają jeszcze czasów starożytnych igrzysk olimpijskich (776 r. p.n.e. – 393 r. n.e.).

W antycznej Olimpii podczas igrzysk niejednokrotnie były prezentowane dzieła sławnych greckich pisarzy i poetów, a zwycięzcy zawodów sportowych (olimpionicy) umieszczali na terenie Olimpii (w świętym gaju Altis) swoje posągi, których autorami często byli najsłynniejsi rzeźbiarze. Także na cześć zwycięzców czołowi poeci greccy pisali specjalne ody². Pierwsze antyczne igrzyska olimpijskie (776 r. p.n.e.) miały w swym programie tylko jedną konkurencję, a mianowicie bieg prosty mężczyzn (długość tego biegu – 1 stadion ustalono dopiero podczas igrzysk 6 olimpiady). Bieg odbywał się na równinie posypanej piaskiem gdyż w początkowym okresie w Olimpii nie było jeszcze stadionu.

Podczas tych pierwszych igrzysk, jak i kilku następnych, trudno jeszcze było znaleźć związki między sportem a sztuką, ale z przekazów wiadomo,

¹ P. de Coubertin (1994), *Pedagogika sportowa*. G. Młodzikowski, K. Hądzelek [red.], *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 128.

² Z. Porada (2021), *Antyczne a współczesne igrzyska olimpijskie*, Kraków: 81.

że już w VII w. p.n.e. na cześć zwycięzców olimpijskich był wykonywany *Hymn na Heraklesa*, którego autorem, według antycznej tradycji, był Archiloch z Paros (ok. 680 – ok. 640 r. p.n.e.), wybitny grecki poeta liryczny, uważany za twórcę poezji jambicznej, który oprócz hymnów pisał też elegie i epigramy. Hymn ten to pieśń pochwalna, podczas igrzysk powtarzana trzykrotnie na cześć mitycznego herosa tebańskiego Heraklesa, wymienianego wśród założycieli igrzysk olimpijskich i jego wiernego towarzysza Iolaosa. Stanowiła ona prawzór *epinikionu*. *Hymn na Heraklesa* przez kilka stuleci (prawdopodobnie do III w. p.n.e.), był śpiewany w Olimpii na cześć olimpijczyków³.

Także na cześć zwycięzców olimpijskich wybitni poeci greccy pisali specjalne ody zwane *epinikionami*. Prawdopodobnie w VI w. p.n.e., lub nieco wcześniej, powstała tradycja umieszczania pomników w Olimpii przedstawiających zwycięzców igrzysk olimpijskich – olimpijczyków.

Antyczni rzeźbiarze i ich dzieła znajdujące się w Olimpii

Posągi olimpijczyków znajdowały się w centrum Olimpii, w świętym gaju zwanym Altis. Podróżnik i geograf Pauzaniusz zwiedzający Olimpię w drugiej połowie II w. n.e. opisał 187 takich posągów, podpisanych imieniem zawodnika, imieniem jego ojca oraz nazwą miasta-państwa, z którego pochodził. Jak jednak napisał w swym dziele zatytułowanym *Wędrowki po Helladzie*, „nie wszyscy zwycięzcy igrzysk olimpijskich mają tutaj (w Olimpii) swoje posągi. Oto niektórzy odznaczywszy się znakomicie w zakresie zawodów, inni znowu na innym polu, nie otrzymali jednak posągów”⁴.

„Jako pierwsze posągi zawodników ufundowano w Olimpii posągi: Paraksydamasa z Eginu, zwycięzcy w walce na pięści w czasie 59 olimpiady (544 r. p.n.e.) oraz Reksibiosa z Opuntu, zwycięzcy pankrationu w czasie 61 olimpiady (536 r. p.n.e.). Wykonane są z drzewa. Posąg Reksibiosa z drzewa figi, natomiast Paraksydamasa z drzewa cyprysu i mniej od tamtego zniszczony”⁵. Pauzaniusz opisał jeszcze jeden stary posąg, a mianowicie posąg Eutelidasa ze Sparty, zwycięzcy igrzysk 38 olimpiady (628 r. p.n.e.) w zapasach i pentatlonie w kategorii chłopców⁶, lecz posąg ten był ustawiony w Olimpii prawdopodobnie w późniejszym okresie.

³ M. Rotkiewicz (2011), *Światło Olimpii*, Warszawa: 91-92.

⁴ Pauzaniusz (2004), *Wędrowki po Helladzie*, VI 1, 1, Wrocław.

⁵ Tamże: VI: 18, 7.

⁶ Tamże: V: 9, 1.

Pauzaniasz podawał też w wielu przypadkach imiona autorów posągów, a byli to często najslawniejsi rzeźbiarze greccy. Wśród wymienionych przez niego autorów 47 posągów byli też i tacy, o których dzisiaj prawie nic nie wiadomo. Poniżej podano w kolejności alfabetycznej imiona rzeźbiarzy greckich, autorów posągów olimpioników znajdujących się w antycznej Olimpii, o których pisał Pauzaniasz:

- Alypos z Sykionu, uczeń Naukydesa z Argos – autor posągów olimpioników: Symmachosa z Elidy (zapasy; 94 ol.), Archedamosa z Elidy (zapasy chł.; 96 ol.), Neolajdasa z Feneos w Arkadii (zapasy chł.; 97 ol.);
- Akestor z Knossos na Krecie, rzeźbiarz brązownik, działający w IV w. p.n.e. – autor posągu Aleksibiosa z Herei (pentatlon; 117 ol.);
- Andreas z Argos – autor posągu Lysipposa z Elidy (zapasy chł.; 154 ol.);
- Apellas⁷ syn Kalliklesa z Megary, rzeźbiarz brązownik – autor pomnika Kyniski ze Sparty (czterokonne rydwany; 96 i 97 ol.);
- Asterion syn Ajschylosa – autor posągu Chajreasa z Sykionu (pięściarstwo chł.);
- Daippos syn i uczeń sławnego rzeźbiarza Lizypa z Sykionu, działający na początku III w. p.n.e. – autor posągu Nikandrosa z Elidy (diaulos; 119 i 120 ol.);
- Dajtondas z Sykionu, rzeźbiarz brązownik działający na początku III w. p.n.e. – autor posągu Teotimosa z Elidy (pięściarstwo chł.; 118 ol.);
- Dameas z Krotonu, działający w VI w. p.n.e. – autor pomnika Milona z Krotonu, najslawniejszego zapaśnika w czasach starożytnych, sześciokrotnego olimpionika (zapasy; 60, 62, 63, 64, 65 i 66 ol.);
- Damokrytos z Sykionu, uczeń Pizona z Kalaurii, działający w IV w. p.n.e. – autor posągu Hipposa z Elidy (pięściarstwo chł.; 100 ol.);
- Dedal z Sykionu, syn i uczeń Patroklesa, działający od około 400 r. p.n.e. do 369 r. p.n.e. – autor posągów olimpioników: Tymona z Elidy (czterokonne rydwany; 95 ol.), Ajsepos z Elidy, syn Tymona (wyścigi klaczy; 95 ol.), Eupomelos z Elidy (stadion; 96 ol.), Arystodamos z Elidy (zapasy; 98 ol.);
- Dionizykles z Miletu – autor posągu Demokratesa z Tenedos (zapasy; 144 ol.);
- Eutykides z Sykionu, uczeń sławnego rzeźbiarza Lizypa z Sykionu, działał na przełomie IV i III w. p.n.e. – autor posągu olimpionika Tymostenesa z Elidy (stadion chł.; 120 ol.);

⁷ <http://pldocs.docdat.com/docs/index-3483.html?page=15> (dostęp: 22.10.2022).

- Fidiasz, syn Charmidesa z Aten, uczeń Hageladesa i Hegiasa z Argos (żył w latach: ok. 490 r. p.n.e. – ok. 420 r. p.n.e.). Był jednym z najslawniejszych rzeźbiarzy starożytności. Autor wielu znakomitych rzeźb, które niestety nie dotrwały do naszych czasów, w tym posągu „Zeusa Olimpijskiego” (znajdował się w świątyni tego boga w Olimpii), zaliczanego do jednego z „7 cudów” świata starożytnego. Oprócz posągu Zeusa, według Pauzania, w Olimpii był też wykonany przez Fidiasza posąg Pantarkesa z Elidy zwycięzcy zapasów chłopców podczas 86 olimpiady (426 r. p.n.e.);
- Filotimos z Eginy w Argos, rzeźbiarz brązownik, działający w V w. p.n.e. – autor posągu Ksenombrotosa z Kos (wyścigi wierzchowców; 90 ol.);
- Fradmon, rzeźbiarz argiński, autor pomnika olimpijczyka Amertasa z Elidy (zapasy chl.; 90 ol.);
- Glaukias z Eginy, działał na przełomie VI/V w. p.n.e., był autorem pomników olimpijczyków: Filona z Korkyry (pięściarstwo; 70 i 71 ol.), Gelona z Geli (czterokonne rydwany; 73 ol.), Teagenesa z Tasos (pięściarstwo; 75 ol. i pankration; 76 ol.), Glaukos z Karystos (pięściarstwo; 65 ol.);
- Hageladas z Argos, rzeźbiarz grecki, miał wielu wybitnych uczniów, w tym najslawniejszego z nich, Fidiasza, działał w V w. p.n.e. – był autorem posągów olimpijczyka Tymazyteosa z Delf (pankration; 66 i 67 ol.), Kleostenesa z Epidamnos (czterokonne rydwany; 66 ol.) i Anochosa z Tarentu (stadion i bieg podwójny; 65 ol.);
- Hippias, autor pomnika Skajosa z Samos (pięściarstwo chl.; między 365 a 322 r. p.n.e.);
- Kalamis pochodził z Beocji, tworzył głównie w brązie, działał około połowy V w. p.n.e., był autorem pomnika olimpijczyka Hierona z Syrakuz (wyścigi wierzchowców; 76 i 77 ol. oraz czterokonne rydwany; 78 ol.);
- Kallikles z Megary syn Teokosmosa, rzeźbiarz brązownik działał w V w. p.n.e., autor posągu Diagorasa z Rodos (pięściarstwo; 79 ol.) oraz Gnatona z Dipai (pięściarstwo chl.; 85 ol.);
- Kanachos z Sykionu, brat innego rzeźbiarza Arystoklesa, działał na przełomie V/IV w. p.n.e., autor posągu olimpijczyka Bykelosa z Sykionu (pięściarstwo chl.; 96 ol.);
- Kantaros z Sykionu, syn Aleksisa, uczeń Eutychedesa, działał w III w. p.n.e., był autorem rzeźby olimpijczyka Aleksinikosa z Elidy (zapasy chl.; 128 ol.);

- Kleon z Sykionu, uczeń Antyfanasa, działał w IV w. p.n.e., był autorem co najmniej pięciu posągów olimpioników wymienionych przez Pauzania: Alketosa z Klejtoru (pięściarstwo chl.; 99 ol.), Dejnolocha z Elidy (stadion chl.; 100 ol.), Hysmona z Elidy (pentatlon; 99 ol.), Lykinosa z Herei (stadion chl.; 99 ol.) i Damokrytosa;
- Kratinos ze Sparty był autorem rzeźby olimpionika Filleasa z Elidy (zapasy chl.);
- Lizyp z Sykionu, jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy greckich, reprezentant stylu późnoklasycznego, działający w latach około 370-320 p.n.e.; był m.in. nadwornym rzeźbiarzem Aleksandra Wielkiego, autorem około 1500 rzeźb. Pauzaniasz wymienił pięć pomników jego autorstwa, znajdujących się w Olimpii i przedstawiających olimpioników, a byli to: Pulydamas ze Skotuzy (pankration; 93 ol.), Ksenarkes ze Stratos w Akarnanii (pankration; 98 ol.), Troilos z Elidy (dwukonne i czterożrebiące rydwany; 102 ol.), Kallikrates z Magnezji (bieg zbrojny; 109 i 110 ol.) i Chilon z Patraj (zapasy; 112 i 113 ol.);
- Lyzos z Macedonii, autor posągu olimpionika Krianniosa z Elidy (bieg zbrojny);
- Mikon malarz i rzeźbiarz ateński, autor pomnika Kalliasa z Aten (pankration; 77 ol.);
- Myron z Eleuteraj w Beocji, jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy greckich tworzył w latach 480-445 p.n.e. Był uczniem Hageladasa i uważany był za mistrza rzeźby realistycznej, dynamicznej, perfekcyjnej technicznie. Do dzisiaj zachowały się tylko dwa jego dzieła w postaci rzymskich kopii (*Dyskobol* oraz *Atena i Marsjasz*). Pauzaniasz wymienił jego cztery rzeźby znajdujące się w Olimpii, przedstawiające olimpioników, a byli to: Ladas ze Sparty (bieg długi; 80 ol.), Tymantes z Kleonaj (pankration; 81 ol.), Filip z Pellany (pięściarstwo chl.; 86 ol.), Lykinos ze Sparty (czterokonne rydwany; 87 ol.);
- Naukydes z Argos, jego uczniem był Alypos z Sykionu. Tworzył głównie w drugiej połowie V w. p.n.e., a jego dziełem w Olimpii był posąg Euklesa z Rodos syna Kalianaksa (pięściarstwo; 94 ol.);
- Nikodamos z Majnalu, rzeźbiarz brązownik, uczył się rzeźby w Sykionie, działał na przełomie V/IV w. p.n.e., autor posągów znajdujących się w Olimpii przedstawiających olimpioników: Antiocha z Lepreosu (pankration; 95 ol.), Androstenesa z Majnalu (pankration; 90 i 91 ol.), Damoksenidasa z Majnalu (pięściarstwo; 99 ol.);
- Olympos rzeźbiarz, autor pomnika olimpionika Ksenofonta syna Mefefylosa z Ajgion (pankration; 100 ol.);

- Onatas z Eginy, syn Mikona. Był jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy greckich okresu archaicznego. Żył na przełomie VI/V w. p.n.e., a tworzył głównie w Delfach, Olimpii i Atenach na początku V w. Pausaniasz wymienił, znajdujący się w Olimpii, pomnik jego autorstwa, przedstawiający zwycięski rydwan Hierona z Syrakuz (czterokonne rydwany; 78 ol.; Hieron zwyciężył również dwa razy w wyścigach wierzchowców – 76 i 77 ol.);
- Pantias z Chios, syn i uczeń Sostratosa. Tworzył w IV w. p.n.e. i był autorem pomników olimpijczyków: Arysteusa z Argos (bieg podwójny; 90 ol.), Nikostratosa z Herai (zapasy chl.; 91 ol.), Ksenodikosa z Kos (pięściarstwo chl.; 95 ol.);
- Pitagoras z Region na Sycylii, rzeźbiarz brązownik, słynął z tego, że znakomicie odtwarzał muskulaturę ciała ludzkiego. Żył w pierwszej połowie V w. p.n.e., a tworzył od około 480 do 450 r. p.n.e. Był autorem ponad 20 rzeźb zwycięzców olimpijskich i delfickich, a w Olimpii były to pomniki: Astylosa z Krotonu i Syrakuz (ośmiokrotny zwycięzca w biegu na jeden stadion, biegu podwójnym i biegu w uzbrojeniu; 73-76 ol.), Protolaosa z Manynei (pięściarstwo chl.; 79 ol.), Eutymosa z Lokrów Italskich (trzykrotny zwycięzca w pięściarstwie; 73, 74 i 76 ol.), Dromeusa ze Stymfalos (bieg długi; 74 i 75 ol.), Mnazeasa z Kyreny (bieg w uzbrojeniu; 74 ol.), Kratystenesa z Kyreny (czterokonne rydwany; 79 ol.);
- Poliklet z Argos (starszy), wybitny grecki rzeźbiarz, uczeń Naukydesa i Hageladesa, żył i tworzył w V w. p.n.e. Był założycielem szkoły rzeźbiarskiej w Argos, a także autorem kanonu proporcji ludzkiego ciała. Pausaniasz wymienił pomniki olimpijczyków znajdujących się w Olimpii, będących jego dziełem, a byli to: Kyniskos z Mantynei (pięściarstwo chl.; 80 ol.) i Pytokles z Elidy (pentatlon; 82 ol.);
- Poliklet z Argos (młodszy), siostrzeniec i uczeń Polikleta starszego, działał w latach 390-340 p.n.e., autor posągów: Antypatra z Miletu, syna Klejnopatrosa (pięściarstwo chl.; 98 ol.), Ksenoklesa z Majnalu (zapasy chl.; 102 ol.), Tersylocha z Korchyry (pięściarstwo chl.; 102 ol.);
- Polykles z Aten, rzeźbiarz brązownik, działający na początku IV w. p.n.e., autor posągu Amyntasa z Efezu (pankration chl.; 156 ol.), a jego synowie wykonali pomnik Agesarchosa z Tritai (pięściarstwo; 165 ol.);
- Ptolichos z Eginy, syn i uczeń Synnoona, tworzył w V w. p.n.e., autor posągu olimpijczyka Teogneta z Eginy (zapasy chl.; 76 ol.);
- Pytokrytos, grecki rzeźbiarz z przełomu III/II w. p.n.e., autor posągu dwukrotnego olimpijczyka Epitersesa syna Metrodora z Erytrei (pięściarstwo; 149 i 150 ol.);

- Pyrilampes z Messenii, autor pomników olimpioników: Pyrilampesa z Efezu (bieg długi; 106 ol.), Ksenona z Lepreosu (bieg prosty chł.; 105 ol.), Asamona z Elidy (pięściarstwo; 110 ol.);
- Serambos z Eginy, grecki rzeźbiarz działający na przełomie VI i V w. p.n.e.; wykonał posąg olimpionika Agiadasa z Elidy (pięściarstwo chł.; 73 ol.);
- Somis, rzeźbiarz grecki, wg Pauzanasza był to autor pomnika Proklesa z Andros (zapasy chł.);
- Stennis z Olintu, rzeźbiarz grecki tworzący w IV w. p.n.e., autor posągów olimpioników: Chojrilosa z Elidy (pięściarstwo chł.; 116 ol.), Pyttalosa z Elidy (pięściarstwo chł.; 115 ol.);
- Stomios, rzeźbiarz grecki działający w V w. p.n.e., autor posągu olimpionika Hieronima z Andros (pentatlon; 72 ol.);
- Sylanion z Aten, rzeźbiarz działający w IV w. p.n.e., wykonał posągi olimpionika Satyrosa z Elidy (pięściarstwo; 113 ol.) i Damaretosa z Messenii (pięściarstwo chł.; 109 ol.);
- Teomnestos z Sardes, działający w IV w. p.n.e., autor posągu olimpionika Agelasa z Chios (pięściarstwo chł.);
- Teron z Beocji, działający w pierwszej połowie II w. p.n.e., autor posągu olimpionika Gorgosa syna Eukletosa z Messenii (pentatlon). Kolejność igrzysk podano wg Morettiego⁸.

Do naszych czasów nie zachowała się jednak w Olimpii żadna z rzeźb przedstawiających olimpioników, a najwięcej o tych rzeźbach wiadomo z dzieła Pauzanasza.

W 1880 r., podczas prac wykopaliskowych został znaleziony w Olimpii, w północnej części Prytanejonu, fragment rzeźby w postaci głowy wykonanej z brązu, datowanej na 330-320 r. p.n.e., przypuszczalnie głowy Satyrosa z Elidy, zwycięzcy agonów pięściarskich 112 i 113 olimpiady (332 i 328 r. p.n.e.). Prawdopodobnie autorem tej rzeźby, według współczesnych badaczy, był Sylanion⁹, rzeźbiarz z Aten działający w IV w. p.n.e. Niestety nie odnaleziono innych fragmentów tej rzeźby, ani też bazy tego posągu.

Główne wiadomości na temat znajdujących się w Olimpii rzeźb przedstawiających olimpioników pochodzą z dzieła Pauzanasza (II wiek n.e.), lecz jaka była ich wielkość i jak one wyglądały można jedynie przypuszczać między innymi na podstawie rzeźb znalezionych w Delfach, Koryncie czy Istmie. Jedną z takich rzeźb, zachowanych prawie w całości jest statua znaleziona

⁸ L. Moretti (1957), *Olympionikai i vincitori negli antichi agoni olimpici*, Roma.

⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronze_Portrait_Head_of_Boxer.jpg (dostęp: 22.10.2022).

w Delfach, przedstawiająca Agiasa z Farsalos, który był olimpijczykiem 74 olimpiady w pankrationie, a także trzykrotnym zwycięzcą w Delfach oraz pięciokrotnym w Nemei i Istmie.

Według różnych przekazów jest prawdopodobne, że większość pomników przedstawiała olimpijczyków w naturalnej wielkości, a jedynie nieliczne odbiegały od normy, jak na przykład pomnik Pulydamasa ze Skotuzy¹⁰, który był nadnaturalnych rozmiarów. Należy jednak zdać sobie sprawę, że o pomnikach zwycięzców olimpijskich z III i IV w. n.e. wiadomo bardzo niewiele. Można przypuszczać, że w Olimpii nadal stawiano pomniki olimpijczykom, gdyż jednym z ostatnich znanych olimpijczyków, któremu taki pomnik postawiono był Valerios Eklektos z Synope (zwycięzca agonów heroldów na igrzyskach w 245, 253, 257 i 261 r. n.e.) oraz Filumenos z Filadelfii (zapasy, pięściarstwo lub pankration – zwycięzca 287 ol. w 369 r. n.e.), o czym wspomina w swym opracowaniu Luigi Moretti¹¹.

Niestety nie znamy twórców tych ostatnich pomników. Nie ma też przekazów o ewentualnych innych osiągnięciach artystycznych prezentowanych w Olimpii w III i IV w. po Chrystusie.

Bazy pomników znalezione w Olimpii

Podczas prac archeologicznych prowadzonych pod koniec XIX w., znaleziono w Olimpii szereg baz pomników, w tym też bazy pomników olimpijczyków w liczbie 25. Poniżej, w kolejności alfabetycznej zostały podane imiona tych olimpijczyków, których bazy pomników zostały dotychczas odnalezione¹²:

- Agiadas z Elidy (73 ol.; pięściarstwo chl. – znaleziono w 1879 r., część bazy statuy wykonanej z białego marmuru;
- Antygonos z Macedonii (122 i 123 ol.; bieg na jeden stadion; fragmenty bazy znaleziono w 1879 r.);
- Archippos z Mytyleny (120 ol.; pięściarstwo; bazę statuy znaleziono w 1876 r.);
- Arystofont z Aten (117 ol.; pankration; bazę znaleziono w 1876 r.);
- Dejnostenes z Lacedemonu (116 ol.; bieg na jeden stadion; znaleziono części poświęconej mu kolumny w 1880 r.);

¹⁰ Pauzaniusz (2004), *Na olimpijskiej bieżni i w boju*, Wrocław: VI: 5, 1.

¹¹ L. Moretti (1957), dz. cyt.

¹² Pauzaniusz (2004), dz. cyt.: VI.

- Demokrates z Tenedu (201, 202 i 203 ol.; pięściarstwo; znaleziono tablicę z brązu ze statuy wykonanej przez Dionizyklesa z Miletu);
- Epiterses z Erytraj w Beocji (149 i 150 ol.; pięściarstwo; w 1879 r. znaleziono bazę statuy wykonanej przez Pytokrytosa);
- Eukles z Rodos (94 ol.; pięściarstwo; bazę statuy znaleziono w 1878 r., a autorem pomnika był Naukydes z Argos);
- Eutymos z Lokrów (74, 76 i 77 ol.; pięściarstwo; w 1878 r. znaleziono bazę statuy wykonanej przez Pytagorasa z Region);
- Filip z Pelleny (86 ol.; pięściarstwo chl.; znaleziono tablicę ze statuy w 1878 r.);
- Gelon z Geli (73 ol.; czterokonne zaprzęgi; znaleziono części bazy w latach 1878 i 1884);
- Glaukon z Aten (127 ol.; czterokonne zaprzęgi; znaleziono bazę w 1880 r.);
- Gorgos z Messenii (137 ol.; pentatlon; około 1880 r. znaleziono bazę statuy, którą wykonał z brązu Teron z Beocji);
- Hellanikos z Lepreosu (89 ol.; pięściarstwo chl.; znaleziono bazę jego pomnika w 1878 r.);
- Krytodamos z Klejtoru (101 ol.; pięściarstwo chl.; znaleziono bazę pomnika w 1879 r.);
- Ksenokles z Majnalos (102 ol.; zapasy chl.; znaleziono bazę pomnika w 1878 r., którego autorem był Poliklet młodszy z Argos);
- Ksenombrotos z Kos (90 ol.; wyścigi koni; znaleziono fragmenty bazy w latach 1878 i 1880, a autorem pomnika był Filotimos z Eginy);
- Kyniska ze Sparty (96 i 97 ol.; czterokonne zaprzęgi; w 1879 r. znaleziono część bazy pomnika autorstwa Apellasa z Megary);
- Kyniskos z Mantynei (80 ol., pięściarstwo chl.; baza pomnika znaleziona w 1877 r., a autorem pomnika był Poliklet starszy z Argos);
- Pajanos z Elidy (141 ol.; zapasy; bazę pomnika znaleziono w 1881 r.);
- Pytokles z Elidy (82 ol.; pentatlon; bazę pomnika znaleziono w 1878 r., a autorem pomnika był Poliklet starszy z Argos);
- Sofios z Messenii (119 ol.; stadion chłopców; baza posągu została znaleziona w 1885 r. w korycie Kladeosu);
- Telemach z Elidy (122 ol.; czterokonne zaprzęgi; w 1877 r. znaleziono bazę pomnika, którego autorem był Filonides);
- Tellon z Orestazjon (77 ol.; pięściarstwo chl.; baza pomnika z białego marmuru została znaleziona w 1877 r.);
- Tersyloch z Korczyry (102 ol.; pięściarstwo chl.; bazę pomnika znaleziono w 1878 r., a jego autorem był Poliklet starszy z Argos).

Podsumowanie

Z przekazu Pauzanasza wynika, że w jego czasach (koniec II wieku n.e.) w Olimpii znajdowało się około 200 lub więcej pomników olimpioników oraz, że były one jeszcze w bardzo dobrym stanie. Do chwili obecnej nie ustalono, co stało się z tymi statkami ani też, dlaczego znaleziono tak niewiele baz (tylko 25) z tych 200 pomników.

W drugiej połowie III wieku n.e., gdy plemiona Herulów wtargnęły do Grecji, rozebrano w Olimpii niektóre budowle dla uzyskania materiału do budowy fortyfikacji. Herulowie do Olimpii jednak nie dotarli. W 395 r. na wschodnią część cesarstwa bizantyjskiego najechali Wizygoci pod wodzą Alaryka. Zdobyli i złupili Ateny, Eleuzis, spalili Korynt, wdarli się na Peloponez, nie oszczędzili także Olimpii.

Nie wiadomo do końca, jaki los spotkał najslawniejsze dzieło sztuki znajdujące się w Olimpii, ogromny posąg Zeusa, wykonany przez Fidiasza. „Świadczenia nie są zgodne. Jedno z nich twierdzi, że posąg spłonął w czasie pożaru, jaki strawił świątynię w roku 426; inne świadectwo podaje, że posąg przewieziono już przedtem do Konstantynopola i umieszczono w pałacu zwanym Lauzejon¹³; tam padł ofiarą pożaru wraz z innymi arcydziełami sztuki w roku 476¹⁴.

Tak zwany „Pałac Laususa” (*Lauzejon*) był bizantyjskim pałacem, którego właścicielem był Lausus lub Lausos (ok. 400 r. – ok. 450 r.). W swym pałacu zgromadził jedną z największych i najszlachetniejszych kolekcji rzeźb greckich w cesarstwie¹⁵. Kolekcja Laususa, podobnie jak wszystkie inne duże kolekcje z Konstantynopola, znana jest wyłącznie z opisów literackich. Najważniejszym obiektem znajdującym się w kolekcji Laususa był posąg Zeusa ze świątyni Zeusa w Olimpii, autorstwa Fidiasza. To arcydzieło zostało prawdopodobnie przywiezione z Olimpii około 420 r. Według opisów literackich, kolekcja obejmowała także posąg Afrodyty z Knidos Praksytelesa (IV w. p.n.e.), Erosa Myndosa wyrzeźbionego przez Lyssiposa (IV w. p.n.e.), rzeźbę Hery z Samos autorstwa Bupalosa (VI w. p.n.e.), Atenę z Lindos autorstwa Skyllisa i Dipoinosa (VI wiek p.n.e.) oraz wiele innych cennych rzeźb autorstwa wybitnych greckich rzeźbiarzy¹⁶. Wśród nich mogły też znajdować się

¹³ J. Swaddling (2004), *Starożytne igrzyska olimpijskie*, Poznań.

¹⁴ A. Krawczuk (1988), *Ostatnia olimpiada*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: 17.

¹⁵ <https://www.thebyzantinelegacy.com/lausus-palace> (dostęp: 22.10.2022).

¹⁶ Tamże.

niektóre pomniki olimpijczyków prawdopodobnie, przywiezione wraz z posągami Zeusa Olimpijskiego.

W VI w. dwa potężne trzęsienia ziemi, jakie nawiedziły Peloponez, dokonały dalszych zniszczeń w Olimpii, zwalając kolumny i niszcząc obiekty świętego sanktuarium. Szczegółowe badania wykazały, prowadzone m.in. przez prof. Vötta, że Olimpia była wielokrotnie zalewana katastrofalnymi powodzią, a resztki skorupiaków, mięczaków i obfitość otwornic w osadach wskazują, że Olimpię zalewała woda morską¹⁷. Musiała ona wdzierać się z wielką siłą i prędkością, gdyż miasto położone jest na wysokości 33 metrów nad poziomem morza, a najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem powodzi jest zatem fala tsunami. Teorię o tsunami potwierdzają też osady znajdujące się na wzgórzach położonych powyżej Olimpii.

W rezultacie ruiny Olimpii zostały przykryte prawie czterometrową warstwą mułu, a okoliczni mieszkańcy z czasem zapomnieli o istnieniu tej miejscowości i dopiero w XIX w. na tym terenie podjęto prace archeologiczne, które z przerwami są też prowadzone do chwili obecnej.

¹⁷ <http://www.q-mag.org/the-tsunami-which-destroyed-ancient-olympia.html> (dostęp: 22.10.2022).

SPORT JAKO DZIEŁO SZTUKI. STUDIUM PRZYPADKU KOMPLEKSU SPORTOWEGO KS WARSZAWIANKA NA WARSZAWSKIM MOKOTOWIE¹

Architektura to specyficzna dziedzina twórczej aktywności człowieka. Od czasów starożytnych, gdy pierwsze prace teoretyczne dotyczące architektury i budownictwa ogłaszał Witruwiusz, trwa dyskusja, czy tę formę estetycznej ekspresji możemy włączyć do kategorii sztuki, czy też należy ją traktować jako pożyteczne, niezbędne, ale jedynie rzemiosło². Współcześnie zdaje się dominować pogląd pośredni, uznający architektów za bardzo potrzebnych społeczeństwu rzemieślników, którzy w sprzyjających okolicznościach mogą, a wręcz powinni aspirować do roli artystów, aby tworzone przez nich piękno budowli i przestrzeni podnosiło jakość codziennego życia nas wszystkich³.

Architektura sportu i widowiska ma długą tradycję. Już w antyku klasycznym powstawały monumentalne rozwiązania architektoniczne jak słynne Koloseum czy Circus Maximus – najpojemniejsza arena sportowa w dotychczasowej historii⁴. W średniowieczu i okresie nowożytnym nie powstawała

¹ Praca naukowa sfinansowana ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki w roku 2023 w ramach działalności Uczelnianego Programu Badawczego Nr 6 „Humanistyczne i społeczne aspekty kultury fizycznej” realizowanego w Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

² M. Leśniakowska (1996), *Co to jest architektura?*, Warszawa: 13-28.

³ W. Rybczyński (2014), *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*, Kraków: 296-332.

⁴ A. Pawlikowska-Piechotka, M. Piechotka (2017), *Dzieje obiektów sportowych w Europie. Historia architektury sportowej od czasów starożytnych do współczesności*, Warszawa: 39.

specjalistyczna architektura sportowa, a sama ta sfera życia, chociaż nigdy, ze względu na naturalną dla człowieka potrzebę ludyczności i rywalizacji całkowicie nie znikła⁵, pozostawała na marginesie zainteresowań twórców sztuki i kultury wysokiej lub całkowicie poza nimi. Rewolucja przemysłowa i związane z nią przemiany społeczne przyczyniły się do pojawienia się w ludzkiej codzienności nowego elementu, jakim stała się szeroko rozumiana kultura fizyczna, która w II połowie XX stulecia odcisnęła – pośrednio lub bezpośrednio – piętno na niemal każdym mieszkańcu naszego globu⁶.

Aktywność fizyczna dla zachowania zdrowia i dobrego samopoczucia, zawierająca komponent rywalizacji lub nie, zalecana jest każdemu. Zgodnie z filozofią olimpijską zwerbalizowaną przez Pierre'a de Coubertina, jej ukoronowaniem jest wyczyn sportowy i rywalizacja najlepszych o olimpijskie laury. Igrzyskom olimpijskim potrzebny jest efektowny teatr zmagania, a więc stadion. Olimpizm, którego precyzyjne zdefiniowanie jest równie trudne, jak ujęcie w semantyczne ramy pojęcia „dzieło sztuki” (do czego jeszcze wrócimy) potrzebuje odświeżonej oprawy⁷. Daje to pole architektom, urbanistom, konstruktorom zajmującym się budownictwem sportowym do stania się artystami.

W latach 1912-1948 architektura stanowiła jedną z dyscyplin olimpijskich konkursów sztuki, a na igrzyskach w Amsterdamie projekt olimpijskiego stadionu sportowego Jana Wilsa uzyskał złoty medal. Również dzieła polskich architektów – projekt Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego w Warszawie autorstwa Edgara Norwertha oraz projekt pływalni i basenów kąpielowych w Ciechocinku, dzieło Romualda Gutta i Aleksandra Szniolisa – uczestniczyły w rywalizacji na olimpijskim konkursie sztuki⁸. W okresie międzywojennym stawało się również coraz bardziej jasne, że stadiony sportowe oraz tereny rekreacyjne i wypoczynkowe są potencjalnymi wizytówkami miast, atrakcjami turystycznymi, przestrzeniami podnoszącymi jakość miejskiego życia. W latach po II wojnie światowej to zjawisko jedynie się umacniało⁹. W Warszawie XX stulecia wiele obiektów sportowych mogło uchodzić za reprezentacyjne w skali miasta czy nawet całego kraju. Zmieniało

⁵ J. Huizinga (2007), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa: 189-190.

⁶ Z. Dziubiński (2022), *Socjologia sportu i olimpizmu*, Warszawa: 2022.

⁷ W. Firek (2016), *Filozofia olimpizmu Pierre'a de Coubertina*, Warszawa: 13-14.

⁸ Z. Porada (2017), *Polscy artyści w olimpijskich konkursach sztuki*, Kraków: 281.

⁹ A. Lasiewicz-Sych (2016), *Wspólna przestrzeń. Nowe krajobrazy kulturowe w amerykańskich miastach*. W: R. Nowakowski [red.], *Integracja sztuki i techniki w architekturze i urbanistyce*, Bydgoszcz: 5-16.

się pojęcie zarówno reprezentacyjności, jak i funkcjonalności stadionu¹⁰. Jednym z obiektów, który od chwili wybudowania był uznawany za wybitną realizację i zachwycał krytyków architektury, a obecnie znajduje się w fazie daleko posuniętej degradacji, jest modernistyczny obiekt Warszawianki przy ul. Dominika Merliniego 2 w Warszawie, którego analiza będzie przedmiotem niniejszego tekstu.

Klub sportowy Warszawianka powstał w 1921 r. z inicjatywy grupy młodych zawodników związanych wcześniej z Polonią Warszawa. W latach 20. i na początku lat 30. klub nie posiadał własnego stadionu. W 1934 r. udało się doprowadzić do otwarcia obiektu przy ul. Wawelskiej projektu Stanisława Odyńca-Dobrowolskiego¹¹. Pod koniec lat 30. perspektywy stadionu były niejasne. W związku z planami budowy Dzielnicy Reprezentacyjnej Marszałka Piłsudskiego na Polu Mokotowskim rozważano zarówno jego likwidację, jak i rozbudowę i modernizację¹². Kwestii tej nie rozstrzygnięto przed wybuchem II wojny światowej. Po wojnie obiekty Warszawianki otrzymała robotnicza Skra. Sam klub jednak przetrwał, choć nie udało mu się odzyskać przedwojennej pozycji potężnej, wielosekcyjnej organizacji. Reaktywacja Warszawianki po 1945 roku przebiegała „na raty”, jej sekcje piłkarskie pojawiały się i zniknęły kilkakrotnie w warszawskich niższych ligach. W czasach wymuszonej reformy organizacyjnej sportu w okresie stalinowskim funkcjonowała jako część Zrzeszenia Sportowego „Start”. Do przedwojennej nazwy klubu udało się powrócić w grudniu 1955 r.¹³ W połowie lat 50. perspektywy jego rozwoju znacznie się poprawiły, gdy za aprobatą Głównego Komitetu Kultury Fizycznej rozpoczęły się prace nad budową nowego kompleksu stadionowego na Mokotowie, ówczesnie pod adresem Puławska 101. Ten zespół obiektów projektu grupy artystów Zespołu Artystyczno-Badawczego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierownictwem Jerzego Sołtana, który zwyciężył w konkursie architektonicznym Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej (SARP) w 1954 r., realizowano na przełomie lat 50. i 60., a jego pierw-

¹⁰ K. Potrzuski (2016), *Ewolucja architektury stadionu. Analiza problemu na przykładzie reprezentacyjnych stadionów Warszawy*. W: A. Ostrowski [red.], *Modern futbol a świat kibiców. Interdyscyplinarne studia nad kulturą futbolu*, Wrocław: 268-285.

¹¹ R. Gawkowski (2007), *Infrastruktura sportowa międzywojennej Warszawy. Zarys tematyki*. W: J. Chelmecki [red.], *Spoleczno-edukacyjne oblicza współczesnego sportu i olimpizmu*, t. 2: *Wychowanie patriotyczne przez sport*, Warszawa: 185-192.

¹² K. Potrzuski (2021), *Stadion sportowy KS Warszawianka w okresie międzywojennym – budowa, funkcjonowanie, perspektywy*. W: Z. Dziubiński, Z. Mazur [red.], *Kultura fizyczna w interakcyjnej perspektywie*, Warszawa: 402-411.

¹³ A. Gowarzewski (2003), *Polonia, Warszawianka, Gwardia. Prawdziwa historia trzech klubów*, Katowice: 138-140.

szy etap ukończono w 1961 r., choć rozbudowa trwała aż do połowy lat 70. Realizacja stworzona według projektu zespołu w skład którego, oprócz Sołtana, wchodził między innymi architekt Zbigniew Ihnatowicz, Franciszek Strynkiewicz (pracujący także nad dekoracjami rzeźbiarskimi), Włodzimierz Wittek i Wiktor Gessler (kierownicy pracowni), malarz Wojciech Fangor, plastyczka Viola Damińska czy konstruktor Lech Tomaszewski, została uznana za modelową realizację przestrzeni sportowej w trudnym terenie. Wybitny architekt Oskar Hansen pisał o niej „przykład poetycko-przestrzennego wykładu o Ziemi, o możliwości koegzystencji Natury i Działalności Człowieka (pisownia oryg. – KP)”¹⁴. Uważa się, że realizacja kompleksu Warszawianki na skarpie łączącej Górny i Dolny Mokotów w pewnym sensie wyprzedzała swoją epokę, stanowiąc wyróżniający się przykład *land-artu*, sztuki ziemi, a więc działalności artystycznej, której obszarem działania (tłem, kontekstem czy tworzywem) jest przestrzeń ziemi, obszar środowiska naturalnego. Realizacje tego nurtu pojawiły się bowiem w sztuce dopiero w drugiej połowie lat 60. XX wieku, a na dobre zagościły w kolejnej dekadzie¹⁵.

Definiowanie pojęcia dzieła sztuki jest zajęciem trudnym. Wśród przedstawicieli nauk humanistycznych nie istnieje konsensus dotyczący warunków, jakie spełnić musi wytwór, realizacja, artefakt, aby mógł zostać uznany za dzieło sztuki. Istnieją w tej materii rozmaite teorie: fenomenologiczna, idealizmu obiektywnego, organicystyczna, systemów, żadna z nich nie jest jednak powszechnie zaaprobowana¹⁶. Władysław Tatarkiewicz próbował definiować dzieło sztuki jako „odtworzenie rzeczy, bądź konstrukcji form, bądź wyrażenie przeżyć, jakie jest zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”¹⁷. Trywializując nieco złożoną dyskusję naukową, której niuanse wpływają na wiele sfer życia, jak choćby porządek prawny związany z ochroną wartościowych wytworów ludzkich¹⁸, możemy powiedzieć, że dziełem sztuki jest wytwór rąk i/lub umysłu ludzkiego zdolny do poruszania, rezonowania, wywoływania emocji, którego wysoka wartość jest intuicyjnie wyczuwana przez przynajmniej część odbiorców. Jeśli przyjmiemy tę uproszczoną definicję, wówczas kompleks sportowy Spółdzielczego Klubu Sportowego Warszawianka bez wątplenia za dzieło sztuki będziemy musieli uznać. Wywołał

¹⁴ O. Hansen (1995), *Wspomnienie*. W: J. Gola [red.], *Jerzy Sołtan*, Warszawa: 55.

¹⁵ P. Jastrzębska (2022), *KS „Warszawianka”*, „Stolica”, 9-10: 82.

¹⁶ M. Korzeniowska-Marciniak (2001), *Międzynarodowy rynek dzieł sztuki*, Kraków: 17-21.

¹⁷ W. Tatarkiewicz (2005), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: 32.

¹⁸ P. Górecki (2015), *Definicja pojęcia „dzieło sztuki” i jej przydatność w stosunkach międzynarodowych*, „Zeszyty Prawnicze”, 15(4): 51-67.

on bowiem ogromne poruszenie wśród architektów i urbanistów czasów Polski Ludowej. Większość odnosiła się do tej realizacji z uznaniem i podziwem. Rekonstrukcji odbioru realizacji kompleksu sportowego Warszawianki w środowisku fachowców i nie tylko, poświęcony będzie niniejszy tekst. Bazę źródłową pracy stanowiły przede wszystkim materiały prasowe ukazujące się w latach 50. i 60. w czasopiśmie specjalistycznych, ale też w prasie sportowej czy codziennej, zinwentaryzowane dzięki Bibliografii Warszawy¹⁹. Kwerenda objęła również źródła fotograficzne, w tym zdigitalizowane zasoby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Narodowego Archiwum Cyfrowego.

Kompleks sportowy SKS Warszawianki realizowano w oparciu o zwycięski projekt od 1954 r. W roku jubileuszu czterdziestolecia klubu (1961) oddano do użytku pierwszą część inwestycji: stadion piłkarsko-lekkoatletyczny o pojemności siedmiu tysięcy widzów, stadion tenisowy z pawilonem dla sędziów, boiska treningowe na tarasach skarpy wiślanej i sztuczne wzgórze. W latach 60. i na początku lat 70. do kompleksu dobudowano jeszcze kilka basenów odkrytych, które stały się na pewien czas jednym z ulubionych miejsc letniego wypoczynku mieszkańców Warszawy. Dopiero po transformacji ustrojowej na szczycie skarpy wiślanej zrealizowano krytą pływalnię o wymiarach olimpijskich (aczkolwiek bez związku z pierwotnym projektem) oraz sale gimnastyczne. Możliwość użytkowania przez sportowców wielu dyscyplin, wielofunkcyjność stanowiły niewątpliwe atuty obiektów przy ul. Puławskiej. Musimy jednak zadać sobie pytanie, co sprawiło, że Warszawiankę uznano za tak wyjątkową i dość jednomyślnie oceniono jako dzieło sztuki?

„Odnośnie założeń stadionów sportowych specjalnie rozstrzygające jest usytuowanie, na które wpływ ma wiele czynników. (...) Jednym z nich jest krajobraz. Teren nadający się pod stadion musi być wycinkiem interesującego krajobrazu (...) Na umieszczenie trybun wpływają również strony świata. Widz bowiem nie lubi patrzeć pod słońce. Opierając się na tym znany francuski architekt Le Corbusier zaprojektował stadion asymetryczny, formując całą trybunę tylko od strony zachodu, gdyż imprezy sportowe odbywają się przeważnie po południu” – wygłaszał w grudniu 1947 r. na zebraniu SARP architekt Julian Brzuchowski, powołując się na największy autorytet teorii modernistycznej architektury²⁰. Obie kwestie poruszone przez Brzuchowskiego zostały w kompleksie Warszawianki rozwiązane wzorcowo. „Stadion

¹⁹ J. Durko [red.] (1964), *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1944-1954*, Wrocław; J. Durko [red.] (2006), *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1955-1970*, Warszawa.

²⁰ J. Brzuchowski (1948), *Problem nowoczesnego stadionu*, „Wychowanie Fizyczne”, 1: 43-50.

będzie miał wielką widownię jednostronną w stosunku do boiska, w czym będzie upodobniony do antycznych stadionów greckich. Widz nie będzie miał uczucia jakby zamknięcia w kotle. Charakterystyczną cechą stadionu jest, że na węższych krańcach boiska nie będzie trybun. Doświadczenie wykazało, że miejsca na krzywiznach są najmniej korzystne dla widza (...) Wszystkie miejsca na stadionie będą siedzące. W ten sposób realizujemy zasadę jednakowych warunków dla wszystkich widzów, zarówno pod względem wygody, jak i widoczności. (...) Stadion i tereny sportowe będą oddane w całości do użytku w drugiej połowie 1951 r.” – oceniał w rozmowie z Zygmuntem Weissem, przedwojennym sprinterskim rekordzistą Polski, a później dziennikarzem sportowym prof. Jerzy Hryniewiecki²¹. I choć nadmiernie optymistycznie określił on moment możliwego ukończenia inwestycji, a także przeszacował pojemność stadionu, to w pozostałych kwestiach jego opinie były zbieżne z późniejszymi opracowaniami projektowymi, w których trybuny stadionu umieszczono tylko po stronie zachodniej, w oparciu o skarpe.

Kluczową kwestią dla projektantów było jednak przede wszystkim samo wpisanie kompleksu sportowego w skarpe warszawską, która stanowić miała dominantę założenia, wykorzystanie jej uskoków dla realizacji elementów programu urządzeń sportowych. Zbigniew Czarski komentował zwycięski projekt na łamach czasopisma „Stolica”: „Właściwe opracowanie skarpy warszawskiej, wydobycie jej naturalnych walorów w przyszłym krajobrazie miasta jest przedmiotem szczególnej troski architektów i urbanistów. Konkretną propozycję porządkującą jeden jej fragment (między Kościołem św. Michała a Królikarnią) jest projekt ośrodka sportowego zrzeszenia „Start”. (...) Mamy tu do czynienia z opracowaniem terenu, którego zróżnicowany obraz wzbogaca niezwykła architektura budynku pływalni. (...) Zaciekawi nas sama architektura. Oto w ścianie wschodniej rysują się dziwnego kształtu otwory. W dole, w oprawie łagodnych łuków otwiera się daleka, canaletowska panorama łuków wilanowskich. W górze, w okrągłych otworach ostro rysuje się błękit nieba, przerywany przesuwanymi się chmurami. (...) W zakończeniu należy życzyć, żeby ta racjonalnie przemyślana i artystycznie przeżyta wizja twórcza doczekała się jak najszybszego urzeczywistnienia. Nowoczesna architektura polska wzbogaci się o nowe, świeże i ciekawe architektonicznie dzieło”²². Marzenie Czarskiego nie w pełni się jednak urzeczywistniło, gdyż pływalnia, która zachwycała go w projekcie najbardziej, nigdy w pierwotnym

²¹ Z. Weiss, J. Hryniewiecki (1950), *Stadion na 50.000 widzów stanie na terenie Mokotowa*, „Przegląd Sportowy”, 10: 1.

²² Z. Czarski (1954), *Projekt ośrodka sportowego*, „Stolica”, 9: 4-5.

kształcie – ze wschodnią elewacją z charakterystycznymi dziurami niby szwajcarski ser ostatecznie nie powstała.

„Zadanie brzmiało: stworzyć nowoczesny kompleks urządzeń sportowych, nie zapominając, że to jedyne bodaj miejsce w Warszawie, z którego można do woli spoglądać «w siną dal», że banalne z natury obiekty sportowe muszą zachować plastyczną harmonię z subtelnym pejzażem. Autorzy projektów poszli jeszcze dalej. Postanowili nie tylko jak w fotoplastykonie zachować widok na łągi aż het do Wilanowa, lecz jeszcze go przy pomocy zabudowy wzbogacić o różne ujęcia, słowem reżyserować po filmowemu. (...)” – pisał o projekcie w 1956 r. Jerzy Szperkowicz²³, zwracając uwagę na to, co później będzie konsekwentnie oceniane jako największy atut obiektu Warszawianki – połączenie atrakcyjności krajobrazowej w skali mikro (np. ładny widok na stadion ze sztucznego wzgórza czy ze szczytu skarpy) ze skalą makro (efektowna, szeroka panorama starorzecza Wisły widoczna ze skarpy). Nawiasem mówiąc, duże nadzieje związane z umiejscowieniem reprezentacyjnego kompleksu sportowego na skarpie wiślanej pokładano jeszcze przed rozpisaniem konkursu na budowę Warszawianki, kiedy dojrzała decyzja o lokalizacji obiektu w tym wyjątkowym miejscu. „Centralny stadion sportowy powinien stanowić jeden z najsilniejszych akcentów w rozplanowaniu miasta (...) Oparcie stadionu na skarpie warszawskiej umożliwi piękne rozwiązanie architektoniczno-urbanistyczne” – pisał w 1951 r. Jerzy Olszowski²⁴.

O wkomponowaniu stadionu w krajobraz w 1967 r. opowiadał Witoldowi Błażejowskiemu z czasopisma „Architektura” jeden z głównych projektantów założenia, Zbigniew Ihnatowicz. Na uwagę Błażejowskiego zwróciły „właściwa skala architektury, relacja między nią a krajobrazem, funkcjonalność, oraz walory plastyczne zawarte w formie – oto podstawowe cechy stanowiące o wartości danego dzieła architektonicznego. Stadion Warszawianki jest moim zdaniem jednym z najlepszych projektów tego typu zrealizowanych w całej Polsce. Wśród fachowców uznawany jest za najciekawszy powstały po wojnie na terenie Warszawy”. Ihnatowicz powiedział: „Chodziło o to, żeby nie zatracić walorów krajobrazowych, ale raczej podnieść je, stworzyć z tego jakąś atrakcję. Ze skarpy roztacza się szeroki widok na dawną dolinę Wisły. To najbardziej chcieliśmy wygrać. W związku z tym kompozycja przyjęła charakter szeregu tarasów położonych jeden nad drugim, przy czym tarasy

²³ J. Olszowski (1950), *Centralny stadion sportowy w Warszawie powstanie na Dolnym Mokotowie*, „Trybuna Ludu”, 112: 2.

²⁴ J. Szperkowicz (1956), *Stadion na mokotowskiej skarpie*, „Życie Warszawy”, 209: 6.

te usiłowaliśmy kształtować każdy na sposób odmienny, obarczając każdy z nich również odmienną treścią urządzeń sportowych²⁵.

O niezwykłości kompleksu przy ul. Puławskiej świadczą również jego rozwiązania konstrukcyjne, zwłaszcza mur oporowy zaprojektowany przez Lecha Tomaszewskiego, chroniący przed osuwaniem się gruntu. „Jako podstawowe środki kształtowania materiałowego zaprojektowano ziemię, zieleń, wodę i beton. (...) Zaprojektowany system murów oporowych (...) należałoby nazwać „organicznym”, gdyż nie stanowi on konstrukcji podpierającej układ ziemny, lecz jest uzbrojeniem niejako tejże ziemi. Zarówno układ tego muru, jak i jego praca jest zbliżona do układu środowiska otaczającego ziemi” – oceniano na łamach „Architektury”²⁶. Istotnie, mur oporowy stanowił specyficzny konstrukcyjny mikrokosmos, który umożliwiał przesiąkanie wody, a nawet przenikanie ziemi, tworzył warunki do bytowania owadów czy ptaków, a jednocześnie spełniał zasadnicze zadanie, chroniąc przed osuwiskami. Stanowi on przykład, jak dziełem sztuki może stać się rzecz o czysto utylitarnym charakterze.

Jeszcze jednym wyróżnikiem zespołu obiektów sportowych Warszawianki były „pięte elewacje”, czyli dachy. W przypadku kompleksu o budowie tarasowej było to bardzo istotne, gdyż goście przebywający na pływalni czy kortach tenisowych mieli możliwość spoglądania na urządzenia sportowe położone niżej, a więc z estetycznego punktu widzenia istotnym stało się, aby ich zwieńczenia nie psuły ogólnego wrażenia wizualnego. Problem ten rozwiązano w następujący sposób: „na większości dachów zaprojektowano tarasy o różnym sposobie użytkowania (plażowanie, solaria, tarasy kawiarniane, zieleń), z pozostałych zaś wyeliminowano papę jako pokrycie wierzchnie, zastępując betonem lub terakotą”. W cytowanym fragmencie pojawia się również ogólna ocena zespołu sportowego: „Kompozycję uznano za interesującą, gdyż daje ona możliwość doznań przestrzennych w dwóch skalach – kameralnej (np. widok na taras sąsiedni) oraz wieloprzestrzennej (krajobraz osiągalny wzrokowo po Al. Sobieskiego, a nawet po zgrupowanie wilanowskie)”²⁷. Owa wizualna atrakcyjność przyczyniła się do nagrodzenia tej realizacji w 1972 r. prestiżowym tytułem Mistera Warszawy, nagrodą architektoniczną dla najlepszych realizacji warszawskich przyznawaną w latach 1959-1980 przez dziennik „Życie Warszawy”.

²⁵ W. Błaziejewski, Z. Ihnatowicz (1967), *Autor o swym projekcie stadionu Warszawianki przy ul. Puławskiej*, „Architektura”, 5/6: 217-218.

²⁶ *Ośrodek sportowy „Warszawianka” w Warszawie* (1967), „Architektura”, 5/6: 218-225.

²⁷ Tamże.

Chcąc zachować bezstronność powinniśmy dodać, iż nie wszystkie opinie dotyczące projektu parku sportowego Warszawianki były entuzjastyczne. Krzysztof Blauth na łamach „Stolicy” oceniał, iż efekt pracy artystów warszawskiej ASP „to śmiałe wcinanie się w układ terenu wielkimi robotami inżynierskimi, świadome przekształcanie i naruszanie tego istniejącego układu, które niweczy drobną skalę i charakter tego odcinka skarpy warszawskiej. Wydaje się, że omawiana praca przedstawia pewien konkretny pogląd na sport – sport antycznego Rzymu, gladiatorski, którego wyrazem jest nadnaturalna skala amfiteatru”. Blauth z większym entuzjazmem wypowiadał się o alternatywnych projektach założenia, które nie zdobyły uznania w konkursie, choć pozostawały w zgodzie z wciąż obowiązującą, choć w połowie lat 50. coraz częściej krytykowaną doktryną socrealizmu w sztuce, z którą zespół ASP świadomie i odważnie zrywał. Blauth był w swojej opinii jednak odosobniony, a w cytowanym tekście uczciwie przyznawał, że „krańcowo różny pogląd wyraził prof. Urbanowicz, który nie zgadza się z rzuconym tu określeniem «skala nieludzka» i uważa, że skalę tworzy człowiek zależnie od potrzeb (...) a humanizm rozwiązania nie może polegać na chowaniu kompozycji w zieleni, w krzaczki. Stadion winien manifestować swoje istnienie, przyciągać tłumy nowymi perspektywami, szerokim oddechem kompozycji”²⁸. W połowie minionego wieku stadion SKS Warszawianki wraz z towarzyszącym mu zespołem obiektów sportowych i rekreacyjnych powszechnie uważano za dzieło sztuki. Opinie takie podtrzymywane są również współcześnie mimo skali degradacji założenia. Nawiasem mówiąc, zbiegła się ona w czasie z kryzysem samej Warszawianki, która w okresie świetności prowadziła ponad 20 sekcji sportowych, a w latach 90. kontynuowały działalność jedynie cztery (w 1975 r. przestała istnieć sekcja piłkarska) i stan taki utrzymuje się do dziś (działają sekcje tenisa, piłki ręcznej, szermierki i lekkiej atletyki). „Obecnie stadion Warszawianki to ruina, ale wprawne oko doszuka się tam śladów unikalnej koncepcji krajobrazowo-architektonicznej. Grupa twórców stworzyła tu na przełomie lat 50. i 60. ubiegłego wieku jeden z najbardziej nowatorskich obiektów w Polsce, o swoiście «interdyscyplinarnym» charakterze, łączącym architektoniczne wyrafinowanie, konstrukcyjną precyzję i kreatywność, plastyczność całego założenia. Nie ma wątpliwości, że koncepcja kompleksu sportowego Warszawianki była wyjątkowa w latach, gdy powstawała. Byłaby wyjątkowa i dziś, w czasach, gdy najwyżej się ceni architekturę zintegrowaną

²⁸ K. Blauth (1954), *Stadion sportowy na Wierzbnie. Projekt urbanistyczny*, „Stolica”, 31: 3.

z krajobrazem, powstającą w poszanowaniu natury” – napisała na łamach portalu culture.pl Anna Cymer²⁹.

Stadion Warszawianki pozostaje w sferze zainteresowań znawców i miłośników architektury modernistycznej. W 2016 r. był jednym z tematów konferencji naukowej odbywającej się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i pod auspicjami Generalnego Konserwatora Zabytków pt. „Modernizm prawem chroniony”³⁰. Dwa lata później założenie ośrodka sportowego Warszawianki stało się jednym z głównych motywów pawilonu polskiego na 16. Międzynarodowej Wystawie Architektury „La Biennale di Venezia”³¹. Inicjatywie tej towarzyszyło kilka spacerów architektonicznych po terenie pozostałości stadionu. W jednym z nich miał przyjemność uczestniczyć autor niniejszego tekstu³². Muzeum Sztuki Nowoczesnej przeprowadziło również konkurs na projekt rewitalizacji Warszawianki, który zakończył się sukcesem Grupy Projektowej Centrala oraz Skweru Sportów Miejskich, zgodnie z którymi na Warszawiance znów miały powstać tereny sportowe, rekreacyjne i wypoczynkowe. Na razie większość tego projektu pozostaje w szufladzie (na płycie stadionu udało się uruchomić jedynie trzy niewielkie komercyjnie użytkowane boiska o sztucznej nawierzchni, które są regularnie użytkowane na zasadach komercyjnych przez mieszkańców Warszawy w celach rekreacyjnych, nawet w godzinach późnowieczornych³³), a przyszłość kompleksu sportowego pozostaje niejasna. Nie przyjęto wciąż, procedowanego od 2006 r., planu zagospodarowania przestrzennego dla tego terenu. Ponadto, w ostatnich latach klub sportowy utracił status użytkownika wieczystego obiektu, którego tereny wróciły do zasobów miasta, które, jak się wydaje, w chwili obecnej nie ma sprecyzowanych planów związanych z nim.

²⁹ A. Cymer, *Ośrodek Sportowy SKS Warszawianka*, <https://culture.pl/pl/dzielo/osrodek-sportowy-sks-warszawianka>, (dostęp: 28.06.2022).

³⁰ Stadionu SKS Warszawianki dotyczył referat Patrycji Jastrzębskiej wygłoszony w panelu pt. *Maraton obrońców modernizmu* 12 maja 2016 r. (notatki z panelu w zbiorach autora).

³¹ Katalog pawilonu polskiego wraz z komentarzami: A. Ptak [red.] (2018), *Amplifikacja natury. Wyobrażenia planetarna architektury w epoce antropocenu*, Warszawa. Rozdział poświęcony Warszawiance pt. *Czas geologiczny architektury. Ośrodek sportowy Warszawianka 1954-1972*: 57-78.

³² Spacer architektoniczno-geologiczny po terenie Warszawianki 5 lipca 2018 r. o godz. 18.00 prowadzony przez Małgorzatę Kuciewicz, Simone de Iacobisa i Dariusza Grabowskiego (notatki ze spaceru w zbiorach autora).

³³ Podczas wycieczki rowerowej na tereny Warszawianki, jaką autor tekstu odbył 29 czerwca 2022 r., o godz. 22.30 wciąż wszystkie trzy boiska były użytkowane i odbywały się na nich treningi i amatorskie rozgrywki.

Trudno sobie dziś wyobrazić, aby na Warszawiance gościły jeszcze kiedyś duże, ogólnokrajowe rozgrywki sportowe w piłce nożnej, lekkoatletyce czy tenisie, zmieniły się bowiem standardy architektoniczne oczekiwane od obiektów służących takim wydarzeniom, a omawiany stadion na warszawskim Mokotowie, przy całej architektonicznej maestrii, byłby dziś na ich potrzeby zbyt mały i niewystarczająco funkcjonalny. Przestrzeń sportowa Warszawianki wciąż jednak jest społecznie użyteczna, miejsce codziennie odwiedzane jest w celach rekreacyjnych przez setki osób. Nie można zatem tracić nadziei, że to wyjątkowe dzieło sztuki, od 2018 r., figurujące w Gminnej Ewidencji Zabytków, odzyska jeszcze w nowym społecznym kontekście część dawnego blasku.



Fot. 1. Stadion Warszawianki
Źródło: „Architektura”, 1967, 5/6: 225.

SPORTY PŁYWACKIE W WYBRANYCH DZIEDZINACH SZTUKI – ARCHITEKTURA PŁYWAŁNI OD CZASÓW ANTYKU DO WSPÓŁCZESNOŚCI

W czasach, które przedstawiają prehistoryczne rysunki „Jaskini Pływaków” na Saharze (ok. 10 000 lat p.n.e.), umiejętność pływania była najprawdopodobniej ważną częścią strategii przetrwania: umożliwiała przemieszczanie się (z jednego brzegu jeziora lub rzeki na drugi brzeg), ucieczkę przed wrogiem (człowiekiem, dzikim zwierzęciem), ratunek z tonącej łódki – dłubanki, wreszcie możliwość zdobywania pożywienia. Ponadto od czasów najdawniejszych pływanie, nurkowanie i skoki do wody – były i są dla nas źródłem radości, przyjemności i sportowej satysfakcji. Malowidło z greckiego grobowca w Paestum datowane na V wiek p.n.e. pokazuje młodego człowieka skaczącego do rzeki, kierowanego być może tymi właśnie motywami¹.

Współczesne sporty pływackie, to zgodnie z regulaminem FINA (*Federation Internationale de Natation*): pływanie, piłka wodna, skoki do wody, pływanie synchroniczne, maratony pływackie i skoki z wielkiej wysokości. Pełne gracji i precyzji ruchy pływaków w wodzie, ich proporcjonalne i szczupłe, zgrabnie wymodelowane sylwetki, przyciągały niegdyś uwagę i nadal inspirują artystów. Wymienione dyscypliny stały się od czasów najdawniejszych inspiracją dla malarzy i grafików oraz współczesnych autorów

¹ B. Krynicki, A. Pawlikowska-Piechotka (2022), *Sporty pływackie*, Warszawa; W. Lipoński (2012), *Historia sportu*, Warszawa.

fotografii i filmu. Dowodem są serie obrazów i grafik wybitnego polskiego artysty Jerzego Nowosielskiego (1923-2011) pt. „Pływaczka”, powstałe w drugiej połowie XX wieku, nagradzane fotograficznie treningów i zawodów pływackich². Do wyjątkowych, niezwykle rzadkich rzeźb o tematyce pływackiej, należy zaliczyć dzieło szwedzkiej artystki Assa Kauppi (1977) „Wyścig skończony” – zaprezentowany w czasie słynnej wystawy „Sport w sztuce” w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie Mocak (2012 rok)³.

W czasach prehistorycznych i wczesnego antyku pływano wyłącznie w naturalnych akwenach otwartych: strumieniach, rzekach, jeziorach, stawach, zatokach morskich i lagunach. Późniejszym, rozwiniętym już cywilizacjom, znane były sposoby budowania sztucznych basenów pływackich (Egipt, Grecja, Rzym, Libia, Persja, Cejlon)⁴. Wyraz architektoniczny tych obiektów sportowych przez wieki ewaluował znacząco, ponieważ zmieniały się ich funkcje i program – jako odpowiedź na zmianę oczekiwań użytkowników, stosowano wciąż nowe konstrukcje i materiały – co umożliwiał postęp w technologiach budownictwa.

Pływalnie od antyku do XX wieku

Pływakom w okresie dojrzałego antyku przestały wystarczać akwenty naturalne – powstawały sztuczne zbiorniki umożliwiające pływanie, nurkowanie i skoki do wody. Pierwsze, znane nam pływalnie (z wykorzystaniem wody źródlanej lub rzecznej), powstały przed dwa i pół tysiącami lat. Najstarsze z tych obiektów, zachowane do czasów nam współczesnych, znajdują się na terenie Cejlonu, Persji, Libii, Egiptu, Rzymu i Grecji.

W miastach Cesarstwa Rzymskiego, baseny pływackie były budowane przy łaźniach i termach. Część z nich miała znaczne rozmiary (odkryty basen *natatio* w Termach Dioklecjana miał około 90 m długości), pływalnie bywały zadaszone i wypełniane podgrzewaną wodą; ich przepych i rozmach, bogactwo

² Jerzy Nowosielski za cykl kilkudziesięciu obrazów „Pływaczka” został nagrodzony Wawrzynem Olimpijskim PKOl w roku 1972.

³ Do współczesnych polskich artystów malarzy inspirowanych tematyką sportu należy zaliczyć między innymi Eugeniusza Gerlacha (w roku 2015 miał miejsce w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie pokaz jego prac), Marcina Maciejowskiego, Romana Gruszeckiego; do artystów fotografików – Janusza Szewińskiego, Kamila Kuskowskiego, Zdzisława Sosnowskiego, Tomasz Gudzowatego, Jana Simona.

⁴ Najstarsze baseny pływackie, dobrze zachowane do dnia dzisiejszego, znajdują się na terenie dzisiejszej Sri Lanki (Anuradhapura): jest to zespół dwóch basenów o wymiarach nieckek 40m x 16m oraz 28m x 16m, zbudowanych około IV w p.n.e.

dekoracji budzą powszechny podziw wśród współczesnych turystów odwiedzających dobrze zachowane termy rzymskie w Bath (Anglia) lub Rzymie (Włochy)⁵. Ponieważ termy były ośrodkiem życia kulturalnego i umysłowego, były tam biblioteki, sale koncertowe, aule do zebrań, bufety. Dla chcących zażyć ćwiczeń fizycznych, w termach były przewidziane sale gimnastyczne (na wzór greckich *palestra*) i sale do gier zespołowych. Luksusowe wnętrza były urządzone niezwykle starannie. Betonowa i ceglana konstrukcja ścian była obłożona płytami z różnokolorowego marmuru, wnętrza term ozdabiały stiuki, rzeźby i mozaiki, salę nimfeum z płaskim wielokątnym basenem – fontanny. Wspaniały 3-metrowej wysokości posąg *Herkules Farnese* (obecnie w Muzeum Narodowym w Neapolu), niegdyś zdobiący termy Karakali w Rzymie, jest świadectwem bogactwa dekoracji i przepychu tych obiektów.

Baseny pływakie budowane w Europie w okresie średniowiecza i renesansu, były najczęściej wznoszone przy siedzibach władców świeckich i dostojników kościelnych. Wznoszone najczęściej z kamienia bywały sporych rozmiarów – jak w średniowiecznym klasztorze Heilbronn w Niemczech (okrągły basen o średnicy 7 m) lub w pałacu w Augsburgu z 1583 roku (prostokątny basen o wymiarach 20 m x 16 m)⁶. Pływalnie publiczne i powszechnie dostępne pojawiły się dopiero w XIX wieku w wielkich miastach przemysłowych Europy i Ameryki Północnej (Anglia, Niemcy, Francja, Szwecja, Austria oraz USA). Były to przede wszystkim obiekty całoroczne, kryte, zarówno te wznoszone przy miejskich lub zakładowych łaźniach, jak i pływalnie o charakterze sportowym (Uniwersytet w Oxfordzie). Za najstarszą nowożytną pływalnię miejską w Europie uważa się St. George's Baths, otwartą w roku 1828 w Liverpoolu. Wkrótce powstały kolejne i tylko w samym Londynie funkcjonowało w roku 1837 sześć krytych pływalni miejskich⁷.

Pływalnie w XX i XXI wieku

Należy zaznaczyć, że po I wojnie światowej, w latach 20. ubiegłego wieku, nastąpiła prawdziwa rewolucja w popularności, różnorodności i programie publicznych pływalni: we wszystkich zamożnych, wysoko uprzemysłowionych krajach, wznoszono obiekty kryte i otwarte, baseny sportowe

⁵ B. Fletcher (2021), *A History of Architecture*, London; H. Honour, J. Fleming (2005), *A World History of Art.*, London; M. Moffett, M. Fazio, L. Woodehouse (2003), *A World History of Architecture*, London.

⁶ N. Davis (1998), *Europa*, Kraków.

⁷ www.britannica.com (dostęp: 15.12.2021).

(umożliwiający trening i zawody, w tym olimpijskie 50-metrowe – zgodnie z ówczesnymi standardami federacyjnymi FINA), ponadto baseny rekreacyjne i rehabilitacyjne, często o fantazyjnych kształtach lub gigantycznych rozmiarach (Elbląg, San Francisco, Queens-Nowy Jork, Moskwa)⁸.

W kolejnych dekadach pierwszej połowy wieku XX budowano zarówno pływalnie miejskie o charakterze publicznym, jak i pływalnie przy budynkach użyteczności publicznej. Powstawały wówczas pływalnie przy szkołach i uczelniach, przy sanatoriach, przy hotelach, przy domach akademickich, przy zakładach przemysłowych, przy osiedlach mieszkaniowych i w parkach miejskich, na terenach sportowo-rekreacyjnych miejscowości turystycznych. Pływalnie kryte i odkryte budowały także zamożniejsze (elitarne) kluby sportowe, jako uzupełnienie innych urządzeń: kortów tenisowych, pól golfowych, boisk i sal gimnastycznych (na przykład YMCA).

Należy zaznaczyć, że pływalnie budowane wówczas dla pracowników przy zakładach przemysłowych (np. Zakłady Ceramiki w Bolesławcu, Zakłady Kruppa w Essen), stanowiły część większego zespołu sportowego i były w latach 20. i 30. elementem realizacji ważnego programu społecznego: promocji sportu i zdrowego trybu życia wśród pracowników tych zakładów i ich rodzin. Pływalnie wznoszone w uzdrowiskach były i są nadal budowane z myślą o wykorzystaniu lokalnych surowców leczniczych. Są to zazwyczaj wody termalne (zakładane w oparciu o wodę z gorących podziemnych źródeł, w tym siarkowych) oraz baseny solankowe (funkcjonujące w oparciu o źródła solankowe – pływalnie w Ciechocinku projektu Romualda Gutta i Aleksandra Sznoliisa). Zarówno baseny rekreacyjne, lecznicze i rehabilitacyjne w uzdrowiskach są często wyposażone w urządzenia do hydromasażu. Szczególnie liczne pływalnie funkcjonujące w oparciu o wody termalne znajdują się w Islandii, największy i najbardziej znany – to Blue Lagoon pod Reykjavikiem, stanowiący jedną z większych i popularniejszych atrakcji turystycznych tego kraju. W XX wieku pływalnie (najczęściej odkryte) wznoszone w miejscowościach nadmorskich – były często zasilane słoną wodą

⁸ Publiczny basen Fleishhacker Pool (nazwisko prywatnego fundatora obiektu) w San Francisco został zbudowany w 1924 roku, był zasilany wodą morską z Pacyfiku, miał wymiary 300 m x 50 m, został rozebrany w 2000 roku; miejski basen Astoria Pool w Nowym Jorku został zbudowany w 1936 roku, ufundowany przez miasto – Works Progress Administration (WPA), miał wymiary 101 m x 50 m, jest nadal czynny; basen w Elblągu wybudowany w 1936 roku, miał wymiary 300 m x 100 m, miał głębokość 3 m, był zasilany bezpośrednio wodą z pobliskiej rzeki, zimą po zamarznięciu wody był wykorzystywany jako tor lodowy (w okresie powojennym trenowały na nim łyżwiarstwo szybkie polskie mistrzyni olimpijskie – Elwira Seroczyńska i Helena Pilejczyk), basen został zamknięty w pierwszej dekadzie XXI wieku z powodów sanitarnych.

morską, dla wzmocnienia leczniczego oddziaływania pływania i kąpieli – modną i szeroko popularyzowaną w okresie międzywojennym przez europejskich lekarzy – talassoterapią (Fleishhacker Pool w San Francisco z 1925 roku, pływalnia nad Oceanem w Sydney).

Warto w tym miejscu dodać, że budowane w pierwszej połowie XX wieku luksusowe liniowce pasażerskie (MS Batory, RMS Titanic, RMS Queens Mary) były wyposażone w baseny pływackie, często więcej niż jeden – zarówno odkryty na pokładzie jak i zadaszony pod pokładem. W latach 30. uważano, że nawet skromniejsze statki (jak wycieczkowy MS Wilhelm Gustloff) powinny mieć krytą pływalnię i salę do ćwiczeń umożliwiając pasażerom rozrywkę i utrzymanie dobrej kondycji w czasie długiego rejsu. Część z zabytkowych pływalni wzniesionych w ubiegłych wiekach, po odpowiednich zabiegach modernizacyjnych, do dnia dzisiejszego służy użytkownikom, zgodnie ze swoją pierwotną funkcją. Do nich należy pływalnia na kampusie Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie (w okresie II RP – CIWF w Warszawie) czy pływalnia YMCA w Krakowie. Ponadto nadal są otwarte liczne baseny w zabytkowych i wciąż czynnych łaźniach Paryża, Berlina, Wiednia, Pragi, Wrocławia, Karlskrony, Bolesławca i Budapesztu, których historia sięga XIX i początków XX wieku.

Po II wojnie światowej pojawiło się, w niespotykanej dotąd skali, zjawisko prywatnych basenów przydomowych towarzyszących zarówno zabudowie jednorodzinnej, luksusowym apartamentowcom, jak i skromniejszym domom rekreacyjnym w miejscowościach wypoczynkowych (szczególnie liczne baseny ogrodowe pojawiły się wówczas przede wszystkim na południu Europy i w południowych stanach USA). W XXI stuleciu, postęp technologii i stałe obniżanie kosztów takich inwestycji (realizacji i utrzymania) sprawiły, że baseny przydomowe, z początku obecne wyłącznie w luksusowych dzielnicach zamożnych europejskich i amerykańskich miast – z czasem stały się dostępne dla szerokich rzesz przedstawicieli klasy średniej w wielu krajach.

Współczesne pływalnie, jako obiekty sportowo-rekreacyjne, można zdefiniować następująco: kryty lub niezadaszony (odkryty) obiekt wyposażony w jedną lub więcej niecek basenowych, z trwałym brzegiem i dnem, z systemem uzdatniania wody oraz zapleczem (węzeł sanitarny, szatnie i natryski, administracja, magazyny sprzętu i pomieszczenia techniczne, ewentualnie także sklep sportowy i lokal gastronomiczny. Ze względu na przeznaczenie, możemy pływalnie podzielić na następujące obiekty⁹:

⁹ Należy zaznaczyć, że nie ma w warunkach polskich przepisów jednoznacznej, ujednoliconej systematyki basenów. Inny jest podział przyjęty przez Ministerstwo Sportu, inny w polskich normach (PN-EU 13451).

- a) pływalnie sportowe, przeznaczone do treningu i organizacji zawodów sportowych, z prostokątnymi basenami o wymiarach zgodnie z aktualnymi przepisami FINA i urządzeniami spełniającymi wymagania Federacji, podzielonymi na tory¹⁰,
- b) pływalnie rekreacyjne i lecznicze, przeznaczone do zajęć niesportowych (rekreacyjnych, rehabilitacyjnych, edukacyjnych – nauka pływania), mają często wyodrębnione brodziki dla dzieci (głębokość do 40 cm), niekiedy mogą mieć nieregularne, fantazyjne kształty, są często wyposażone w zjeżdżalnie i urządzenia typu „przeciwprąd”.

Szczególnym przykładem współczesnych pływalni rekreacyjnych o rozbudowanych funkcjach są aqua-parki (parki wodne), nie tylko składające się z basenów różnej wielkości i kształtów, ale także mające bogaty program komercyjny (handel, usługi spa, gastronomia, hotele), rozmaite, wymyślne urządzenia rozrywkowe (zjeżdżalnie, „dzikie rzeki”), otoczenie zielenią parkową wzbogaconą kortami tenisowymi i boiskami do gier zespołowych, placami zabaw dla dzieci. Biorąc pod uwagę tak bogaty program parków wodnych, nasuwa się od razu porównanie do antycznych term rzymskich. Należy dodać, że nierzadko jest tam możliwe uprawianie, poza pływaniem, innych sportów wodnych: flowboardingu (flowriding), windsurfingu, żeglarstwa. Aby było to jednak możliwe, baseny, poza odpowiednimi parametrami powierzchni i głębokości, muszą być wyposażone w urządzenia do wytwarzania „sztucznego wiatru” lub „sztucznej fali”.

Stały postęp technologiczny i płynące stąd możliwości konstrukcyjne i materiałowe, pozwalają obecnie spełnić nawet najbardziej fantazyjne kaprysy współczesnych inwestorów pływalni. Największym obecnie odkrytym basenem na świecie jest San Alfonso del Mar (Chile), jest położony nad Pacyfikiem (na zdjęciach lotniczych wygląda jak naturalna laguna), zasilany wodą morską, ma powierzchnię 8 ha, a głębokość dochodzi do 35 m. Z kolei największy kryty basen, Seagala Ocean Dome, znajduje się w Miyazaki (Japonia), ma wymiary 100 m x 300 m, ciekawostką tej konstrukcji jest rozsuwany dach. Najwyżej położony basen znajduje się na dachu 200-metrowego wieżowca w Singapurze, jest często wykorzystywany w branży reklamowej i filmowej jako sceneria kręconych filmów i klipów. Jest już tak dobrze rozpoznawalny, że stał się ikoną miasta.

¹⁰ www.fina.org (dostęp: 15.01.2022).

Architektura pływalni i procesy globalizacji

Wyraz architektoniczny większości współczesnych obiektów pływalni jest międzynarodowy, bez cech regionalnych. Jest to konsekwencja wszechobecnych, już we wszystkich niemal dziedzinach naszego życia procesów globalizacji, doświadczanych przez nas w ciągu ostatnich kilku dekad także w sektorach budownictwa dla sportu (pływalniach, stadionach, halach sportowych).

Silna globalizacja w odniesieniu do pływalni przewidzianych dla treningu i zawodów sportowych oznacza przede wszystkim unifikację rozwiązań funkcjonalnych, programowych, inżynierskich, materiałowych i stylistycznych. Współczesne pływalnie przeznaczone do treningu i organizacji zawodów sportowych rangi międzynarodowej muszą w stopniu rygorystycznym odpowiadać regulaminowi federacji FINA. Jest to warunek organizacji zawodów sportowych w dyscyplinach: pływanie, skoki do wody, pływanie synchroniczne i turnieje piłki wodnej, przed którymi konieczne jest uzyskanie dla danego obiektu specjalnego Certyfikatu FINA. Ponieważ ten warunek obowiązuje w skali globalnej – w rezultacie forma współczesnych pływalni, pomimo wysiłków lokalnych patriotów, ma w coraz mniejszym stopniu charakter regionalny. Choć procesy globalizacji dotyczą wszystkie sektory budownictwa dla sportu, w dziedzinie architektury pływalni, szczególnie obiektów odkrytych, ich skutki są nawet silniejsze niż dla innych obiektów. Wystarczy porównać odkryte (zewnątrzne, nie pokryte dachem) olimpijskie pływalnie budowane w ciągu XX wieku z myślą o letnich igrzyskach olimpijskich: w Berlinie (1936), w Helsinkach (1952), w Barcelonie (1992) i w Atenach (2004). Obiekty te powstały w różnych okresach ostatniego stulecia, a tak niewiele je różni – są ludzko podobne. Jest tak, ponieważ sporty wodne ulegają światowej globalizacji i unifikacji. Różnorodność pływalni jest bardziej widoczna w obiektach zadaszonych, ponieważ możliwa różnorodność konstrukcji przykrycia dachowego, rzeźbiarskie potraktowanie bryły obiektu wielokubaturowego, pozwalają na wprowadzenie silnych cech indywidualnych dzięki kreatywności projektantów, ostatnio dodatkowo wspomaganym programami komputerowymi.

W tym miejscu należy także odnotować, coraz bardziej wyraźną fascynację twórców dla możliwości kształtowania niebanalnych form, śmiałego, rzeźbiarskiego traktowania brył i konstrukcji przykryć dachowych obiektów sportowych (pływalnie olimpijskie w Monachium, Londynie, Tokio). Pomocą przy rozwiązywaniu tych niezwykle skomplikowanych zadań inżynierskich są specjalne programy komputerowe. Ale nadal ich architektura nie ma najmniejszych cech rodzimych, nie wyrasta z tradycji stylów budowania i tradycji architektury regionu, mogą być wzniesione gdziekolwiek. Po prostu wiemy,

tylko dzięki ich sławie i często publikowanym wizerunkom, że to są właśnie one. W rezultacie tak daleko idących podobieństw, doprawdy trudno jest nam osądzić, czy wizerunek współczesnego obiektu pływalni, jaki mamy przed oczami na anonimowej fotografii, pochodzi z Europy, Azji, Afryki, którejs z Ameryk czy Australii. Szczególnie w stosunku do mniej znanych obiektów sportowych, bez podpisu mówiącego o jego danych lokalizacji – jesteśmy bezsilni i skazani na bezradne zgadywanie.

Naturalnie te opinie nie dotyczą ani obiektów zabytkowych, o wartościach historycznych, ani współczesnych unikatowych budowli dla sportu, bo i z takimi mamy wciąż na szczęście do czynienia. Takimi wyróżniającymi się współczesnymi obiektami są bez wątpienia słynne pływalnie olimpijskie uznane za architektoniczne arcydzieła: w Monachium („Schwimmhalle” projektu Frei Otto z 1972 roku), w Pekinie („Kostka Wody” z roku 2008, projektu pracowni CSCEC International Design), w Londynie (zespół basenów projektu architektki pochodzenia irańskiego – Zaha Hadid z 2012 roku). Te wybitne, oryginalne obiekty jesteśmy w stanie bez wahania natychmiast identyfikować, dzięki ich cechom indywidualnym.

W rezultacie wznoszone obecnie na wszystkich kontynentach, zunifikowane stylistycznie i funkcjonalnie, obiekty pływalni – są symbolem przynależności do globalnej cywilizacji. Jest to zaprzeczenie dla architektury pływalni w przeszłości, wyrosłej na gruncie nie tylko tradycji i historii, ale również miejscowej wiedzy o budowaniu i lokalnych materiałach. Obecnie mamy do czynienia z niepokojącym w swej skali masowym odcinaniem historii i tradycji na rzecz unifikacji potrzeb, technologii i materiałów – a to daje estetyczną, konstrukcyjną, materiałową i funkcjonalną ujednoliconą „globalną stylistykę” obiektu sportowego. W konsekwencji nie jesteśmy w stanie wyróżnić w obiektach nowo wznoszonych pływalni żadnych cech tożsamy dla danego miejsca na Ziemi. Brak cech indywidualnych, uniemożliwia rozpoznanie obiektu i identyfikację miejsca ich lokalizacji.

Wawrzyny Olimpijskie dla wybitnych twórców obiektów sportowych

Już w okresie antycznym zauważalny był ścisły związek kultury fizycznej i sztuk pięknych: sportowców przedstawiano na malowidłach ściennych, w postaci rzeźb, ich smukłymi, stylizowanymi sylwetkami ozdabiano gliniane amfory. Tematyka sportowa pojawiała się w kolejnych epokach i do czasów nam współczesnych dzieła sztuki poświęcone kulturze fizycznej są wysoko

cenione i poszukiwane przez kolekcjonerów – nie tylko muzea, galerie, ale i kluby sportowe, pragnące swoje środowisko wzbogacić o wartości artystyczne. W uznaniu wagi udziału sztuki i artystów w ruchu olimpijskim, nawiązując jednocześnie do wspaniałej antycznej tradycji – MKOl i PKOl przez szereg lat przyznawały nagrody w tym zakresie. Laureatami byli poeci, literaci, kompozytorzy, malarze, rzeźbiarze oraz architekci – autorzy wybitnych obiektów sportowych.

Do nagradzanych projektów należą stadiony, sale gimnastyczne, miejskie tereny sportu i wypoczynku, tory wyścigów konnych, mariny żeglarskie, skocznie narciarskie i pływalnie. Pływalnia w Ollerup, Dania, została nagrodzona w konkursie igrzysk w Amsterdamie w 1928 roku (projekt Ejnar Mindebal Rasmussen), pływalnia na Forum Mussoliniego w Rzymie w konkursie igrzysk w Berlinie w 1936 roku (projekt Contantino Constantini), pływalnia w Gothenburgu, Szwecja, w Londynie w 1948 roku (projekt Nils Olsson).

Od roku 1967 Polski Komitet Olimpijski przyznaje zasłużonym dla szerzenia humanistycznych wartości sportu nagrody – Wawrzyny Olimpijskie, przyznawane w różnych dziedzinach twórczości, w tym architekturze dla sportu. W roku 2005 PKOl przyznał Srebrny Wawrzyn Olimpijski za projekty pływalni w Warszawie przy ulicy Rokosowskiej oraz w Ożarowie (projekt Jacek Kwieciński, Tomasz Kosma-Kwieciński, Michał Adamczyk, Mikołaj Kwieciński), pływalnię w Myślenicach (projekt Jacek Kwieciński, Tomasz Kosma-Kwieciński) oraz za pływalnię w Piasecznie przy ulicy Sikorskiego (projekt Jacek Kwieciński, Tomasz Kosma-Kwieciński). W roku 2012 PKOl przyznał Złoty Wawrzyn Olimpijski za projekt Basenu Olimpijskiego „Floating Arena” w Szczecinie (projekt Pracowni Orłowski, Szymański Architekci)¹¹. Wymienione projekty pływalni, uznanych za wybitne dzieła architektury sportowej, są dowodem, jak wielką wagę ich twórcy, mecenas i odbiorcy, przywiązują do społecznego i kulturowego znaczenia sportu, jak istotne jest piękno i funkcjonalność obiektów sportowych dla szerzenia idei olimpijskich.

Zakończenie

Postępująca unifikacja obiektów dla pływalni sportowych, którą obecnie obserwujemy, wynika zarówno z uwarunkowań konstrukcyjnych i materiałowych, jak i funkcjonalnych i użytkowych, w tym od precyzyjnych (choć należy podkreślić, wciąż ewoluujących w szczegółach) rekomendacji federacji

¹¹ www.olimpijski.pl (dostęp: 15.01.2022).

FINA. Są to przepisy odnośnie wymiarów niecek basenu, niezbędnych urządzeń, pomieszczeń towarzyszących, bezpieczeństwa i innych standardów, jakie musi spełnić dany obiekt, w którym planowane są zawody (kryteriów mierzonych i badanych przed udzieleniem certyfikatu FINA).

W rezultacie obecnie mamy do czynienia z jednej strony z coraz bardziej widoczną potrzebą poszukiwania cech indywidualnych w architekturze pływalni (obiekty olimpijskie w Monachium, Pekinie, Londynie, Tokio), z drugiej z narastającym szacunkiem dla historycznych pływalni – zabytków, które cechy indywidualne niewątpliwie posiadają, silną chęcią ich zachowania i ochrony, „przydania nowego życia” po koniecznych zabiegach modernizacyjnych. W konsekwencji tego niezwykle wartościowego sentymentu mamy do czynienia z prawdziwym renesansem użytkowania zabytkowych pływalni jaki obserwujemy przez ostatnie dwie dekady w XXI wieku.

Przykłady pieczołowitych renowacji XIX-wiecznych pływalni w Wiedniu (Amalienbad), Wrocławiu (SPA Wrocław), Bolesławcu (SPA Bolesławiec), wreszcie pływalni wzniesionej na letnie igrzyska w 1900 roku w Paryżu i do dzisiaj treningom sportowym służącej (Piscine Tourette, Paryż) – są tych tendencji najlepszym dowodem. Tylko w Warszawie przykładami dla udanych modernizacji zabytkowych pływalni są pływalnia Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie (wzniesiona przed 90. laty, w stylu modernizmu, według projektu Edgara Norwertha), pływalnia w Domu Akademickim na placu Narutowicza (wzniesiona w stylu modernizmu, według projektu Kazimierza Tołłoczko), pływalnia w KS Polonia (wzniesiona w stylu socrealizmu według projektu Danuty i Juliana Brzuchowskich) oraz pływalnia Pałacu Młodzieży w PKIN Warszawa (wzniesiona w stylu socrealizmu, projektu Lwa Rudniewa).

Należy podkreślić, że pływalnie wznoszone w XIX i XX wieku były często niezwykle wartościowe pod względem artystycznym, był to efekt działań twórczych architektów i współpracujących z nimi rzeźbiarzy, artystów plastyków, architektów wnętrz – tworzących wspólnie spójne dzieło. Szczególnie ich wnętrza budzą dzisiaj podziw i zachwyt dla wysmakowanej dekoracji ścian, rzeźb i płaskorzeźb, witraży, starannej kompozycji oświetlenia, pięknych detali mających znaczenie dekoracyjne, marmurowych wykładzin i użytych luksusowych materiałów wykończeniowych. Te przykłady dowodzą, że odpowiednio ukierunkowane zabiegi renowacyjne, dobrze przemyślane i zrealizowane prace, starannie wyważone niezbędne kompromisy mogą nie tylko uratować bezcenną, zabytkową substancję obiektu sportowego, ale również wzmocnić jego funkcjonalną użytkowość, sprostać wielorakim współczesnym wymaganiom.

Możemy w tym momencie śmiało powiedzieć o potrzebie piękna, wysokiej etyki sportu oraz architektury; o potrzebie postępowania twórców obiektów sportowych na gruncie humanizmu i społecznie odpowiedzialnych działań – w tym szacunku dla tradycji. Gwarantują je spójność wartości artystycznych, skuteczność, racjonalność oraz dążenie do stabilności społecznej, kulturowej, ekonomicznej i ekologicznej. Na te aspekty, ważnych związków architektury (sztuki budowania) i kultury fizycznej (etyki sportu), zawsze z naciskiem zwracał uwagę w swoich pracach i wystąpieniach profesor Wojciech Zabłocki (1930-2020), wybitny architekt, twórca licznych obiektów sportowych, szermierz i olimpijczyk – kilkakrotnie laureat Wawrzynów Olimpijskich przyznawanych przez PKOl za wybitne osiągnięcia w dziedzinie architektury dla sportu¹².

¹² Z. Dziubiński, N. Organista [red.] (2019), *Kultura fizyczna a etos*, Warszawa; W. Zabłocki (2007), *Architektura*, Leszno.

„NIE BYĆ BOKSEREM TO JEST NIE BYĆ WCALE”. O SZTUCE BOKSU I BOKSIE W SZTUCE (NA PRZYKŁADZIE TADEUSZA „TEDDY’EGO” PIETRZYKOWSKIEGO)

Boks jest różnie odbierany¹. U jednych budzi odrazę², ponieważ kojarzy się z przemocą, innych natomiast fascynuje³. Walery Szejnbach w słowie wstępnym do antologii *Polskie pisanie o boksie* w następujący sposób opisał fenomen pięściarstwa i niegasnące nim zainteresowanie: „Po pierwsze (...) jest uniwersalną i ostateczną metaforą człowieczeństwa, jakkolwiek pompatycznie to brzmi. Po drugie, w boksie wyraźnie ukazują się konteksty polityczne, kulturowe i społeczne danego okresu. Po trzecie, walka na pięści to sztuka sama w sobie”⁴.

¹ Za możliwość rozprawienia się z mitami krążącymi wokół boksu i bokserów dziękuję Panu Mariuszowi Biskupskiemu, legendzie poznańskiego boksu.

² J.C. Oates (2006), *On Boxing*, New York, zauważa, że oglądanie walk bokserskich jest podobne do oglądania pornografii. W obu przypadkach widz znajduje się w pozycji „zdystansowanego podglądacza”, który wie, że nie powinien „ogłądać” walki na ringu czy aktu seksualnego, gdyż narusza to tabu kulturowe. Synonimem złego stylu w boksie jest Mike Tyson. Zob. R. Holloway, E. Wilson (2020), *Poskromić bestię. Nieznana historia Mike’a Tysona*, Kraków.

³ Zob. A. Kostyra (2017), *Walki stulecia. Bohaterowie wielkiego boksu*, Kraków.

⁴ W. Szejnbach (2021), *Słowo wstępne, czyli lot nad ringiem*. W: J. Biłuński, M. Cetnarowski, S. Chutnik, Ł. Dynowski, E. Kurowski, S. Majewski, J. Małecki, A. Pastuszek, L. Płażewski, P. Polansky, J. Skotnicki, J. Dobek, *Polskie pisanie o boksie*, Gliwice, Oborniki Śląskie: 7.

Boks wymyka się jednoznacznym definicjom i ocenom. Bezsprzecznie jest sportem⁵, ale jednocześnie można go rozpatrywać w kategoriach sztuki. Marcin Darmas, który na podstawie obserwacji uczestniczącej napisał książkę *Na dystans. Rozważanie socjologiczne o boksie*, przyznał się do pewnej naukowej bezradności, gdyż, jego zdaniem, „boks, podobnie jak muzykę trudno ubrać w słowa”⁶. Nie miał wątpliwości, że pięściarstwo jest sztuką, a tłumaczył to w następujący sposób: „Boks uznawany jest za rodzaj walki najbardziej honorowej, zasługującej na miano szlachetnej sztuki. Sport ten wymaga od zawodników kwalifikacji moralnych, takich jak wytrwałość, posłuszeństwo, koncentracja. Bokser nie ma prawa przez ułamek sekundy spuścić z oka swojego przeciwnika. Regułą tego współzawodnictwa jest równość gwarantowana podziałem na kategorie wagowe oraz klasy umiejętności. Jest wreszcie w tych zawodach gwarancja pewnej cielesnej szlachetności: przeciwnicy mogą uderzać jedynie w pewne partie ciała, wykluczając inne. Pole rażenia w boksie jest więc maksymalnie ograniczone i ma wyeliminować zagrożenia. Walka pięściarzy powinna być pojedynkiem mięśni, bardziej jednak zmaganiem bicia serc, systemów nerwowych, energii i ducha”⁷.

Pięściarstwo opiera się na ściśle określonych zasadach⁸. Paradoksem jest to, że istotą boks, będącego najbardziej kontaktową klasyczną dyscypliną sportu (nb. jedną z najstarszych), jest dystans. On też odgrywa pierwszoplanową rolę w samej walce: „Jądrzem bokserskiego jestestwa jest utrzymanie przeciwnika poza zasięgiem własnych pięści. Uderzyć, a jednocześnie

⁵ Stereotypowo zarezerwowanym dla mężczyzn. Zob. L. Wacquant (2022), *Body & soul: notebooks of an apprentice boxer*, New York; H. Jakubowska (2014), *Gra ciałem. Praktyki i dyskursy różnicowania płci w sporcie*, Warszawa: 125-126 i n.

⁶ M. Darmas (2019), *Na dystans. Rozważania socjologiczne o boksie*, Warszawa: 12.

⁷ Tamże: 28-29.

⁸ Pisał o tym P. Wolski w artykule *Boks w Auschwitz: opór ciała*: „Boks jest (...) skrajnie nieużyteczny. Nie dlatego, że nie prowadzi do celu, którym – pozornie – ma być unieszkodliwienie przeciwnika, ale dlatego, że prowadzi do niego w sposób zaprzeczający optymalnej skuteczności. Boks jest w zasadzie oparty o strukturę zakazów, takich jak zakaz uderzania w najbardziej czułe miejsca (tył głowy i tym podobne) lub używania najsilniejszych lub najtwardszych części ciała (noga, kolano, łokieć, czoło) czy, co ważniejsze, uniemożliwienie chwytania – czynności, która w sensie fizjologicznym czyni człowieka figurą demiurgiczną, a więc bliską bogom. Ten system reguł należących do sfery rytuału wytłumaczalnego tylko w porządku mitycznym sprawia, że boks należy rozpatrywać w kategoriach metafizycznych, czyli jako niewytłumaczalną inaczej niż przez rytuał rozgrywkę toczącą się pomiędzy pragnieniem sakralnego absolutu a uświadomioną koniecznością profanum”, https://www.academia.edu/4968044/Bokser_i_%C5%9Bmier%C4%87_Sport_a_predstawialno%C5%9B%C4%87_Zag%C5%82ady (dostęp: 13.02.2022).

samemu nie zostać uderzonym”⁹. W tej walce najważniejsza jest szybkość, bezbłędna orientacja, przenikliwość i wytrzymałość.

Wielu mistrzów pięściarstwa ujawniło inne swoje uzdolnienia. Niektórym udało się wywrzeć realny wpływ na politykę i życie społeczne. Legendarny czarnoskóry amerykański bokser, Muhammad Ali (1942-2016)¹⁰, stał się symbolem przemian społecznych i walki z nietolerancją rasową, za swoje poglądy, udział w manifestacjach antywojennych (chodziło o amerykańską interwencję w Wietnamie) i odmowę odbycia służby wojskowej poniósł dotkliwą karę – otrzymał trzyletni zakaz walk. Jerzy Kulej (1940-2012), dwukrotny mistrz olimpijski, trener i menedżer boksu zawodowego, komentator sportowy, w latach 2001-2005 był posłem na Sejm¹¹.

Obecnie najbardziej znany przykład aktywności politycznej zawodowych bokserów stanowią bracia Witalij i Wołodimir Kliczkowie¹² z Ukrainy. Początki ich działalności nie były łatwe, ponieważ, jak powszechnie wiadomo, w świecie polityki nie obowiązują zasady *fair play* stosowane w sporcie¹³. Witalij Kliczko stwierdził, że uprawianie boksu jest bezpieczniejsze niż czynny udział w życiu politycznym. Innym problemem było podważanie jego kompetencji, ponieważ Witalij Kliczko zajmował się tylko walką na ringu. Ukoronowaniem kariery był doktorat nt. *Metodologia określania zdolności bokserów w wielostopniowym systemie selekcji sportowej*¹⁴ na podstawie obserwacji 91 czynnych pięściarzy. Po jego obronie na Uniwersytecie Kijowskim

⁹ M. Darmas (2019), dz. cyt.: 19.

¹⁰ Urodzony jako Cassius M. Clay zmienił imię i nazwisko przechodząc na islam. Z boksu zawodowego zrobił widowisko, uprawiał specyficzny taniec na ringu, którym wyprowadzał z równowagi wielu przeciwników. Przeszedł do historii boksu jako jeden z najszybszych pięściarzy. Zob. T. Hauser (2013), *Muhammad Ali. Moje życie moja walka*, Kraków.

¹¹ Zob. M. Najman (2014), *Jerzy Kulej – mój mistrz*, Warszawa.

¹² Witalij Kliczko, ur. 1971, Wołodimir Kliczko ur. 1976. Dzieciństwo spędzili na Ukrainie, pierwsze sukcesy odnosili jeszcze w czasach socjalizmu. Szansą na międzynarodową karierę była dla nich jedynie przeprowadzka na Zachód. W Polsce przygotowywali się pod okiem profesjonalnych trenerów warszawskiej Gwardii. Sukcesy zaczęli odnosić w 1996 roku, kiedy Witalij stoczył pierwszą zawodową walkę, a Wołodimir zadebiutował na Igrzyskach Olimpijskich w Atlancie. Od tej pory ich kariera rozwijała się w zawrotnym tempie. Witalij w 2008 roku zdobył tytuł mistrza świata w wadze ciężkiej, Wołodimir został superczempionem WBA. Zob. L.G. Linder (2014), *Bracia Kliczko. Biografia*, Feeria.

¹³ P. Słowiński (2022), *Bracia Kliczko*, Chorzów: 328.

¹⁴ Tamże: 246. W 2011 r. ukończył drugi fakultet – zarządzanie rozwojem społecznym w Narodowej Akademii Administracji Publicznej przy Prezydencie Ukrainy.

w 2000 roku zyskał przydomek „Doktor Żelazna Pięść”¹⁵. Rok później stopień doktora na podstawie dysertacji *Wielostopniowa kontrola treningu sprawności fizycznej w boksie* uzyskał Wołodimir Kliczko. Po awansie naukowym nazywano go „Doktor Stalowy Młot”¹⁶. Starszy brat Kliczko wniósł bardzo wiele do świata polityki: „Przede wszystkim swoją popularność, wizerunek mistrza świata i ambasadora UNESCO. W swojej ojczyźnie Witalij uchodzi za jedynego Ukraińca, który zdobył swój majątek uczciwie”¹⁷. Bracia Kliczkowie dali się poznać jako liderzy politycznego buntu. Witalij Kliczko założył partię polityczną Ukraiński Demokratyczny Alians na rzecz Reform. Odegrał ważną rolę podczas protestów na Majdanie. Od 2014 roku Witalij Kliczko jest merem Kijowa¹⁸. Nie opuścił miasta po wybuchu wojny 24 lutego 2022 roku. Bracia Kliczkowie chwycili za broń i stali się bohaterami wojennymi. Jako pierwsi zabrali głos po inwazji rosyjskiej na Ukrainę. Mówili otwarcie: „Dziś stała się wielka tragedia – nie tylko dla Ukrainy, ale także dla całej Europy i świata”¹⁹. Bokserska przeszłość Witalija i Wołodymira Kliczków budzi respekt, jednakże gdyby nie mieli odpowiednich przymiotów intelektualnych i wykształcenia, to nie odegraliby tak znaczącej roli w życiu publicznym i politycznym Ukrainy. Tytuł polskiej biografii Witalija Kliczki *Wódz* okazał się proroczy i adekwatny do jego obecnej działalności²⁰.

Doświadczenie sportowe okazuje się przydatne w czasie wojny. Józef Lipiec słusznie zauważył, że „Sport jest zajęciem wojowników, aby nie zarzewieli w czasie pokojowej bezczynności. Jest też areną ekspresji uczuć stadnych, podtrzymujących poziom napięcia i stan gotowości do służby wspólnocie”²¹. Wskazaną przez Lipca gotowość do ratowania suwerenności Ukrainy prezentują bracia Kliczkowie.

Historia знаła już takie przypadki, kiedy doświadczenie bokserskie dało szansę na przeżycie podczas wojny. W ostatnim czasie zainteresowanie

¹⁵ Tamże: 247.

¹⁶ Tamże: 247-248.

¹⁷ Tamże: 331.

¹⁸ Po zaprzysiężeniu ogłosił swoją politykę: „Zero tolerancji dla korupcji”, transparentny budżet miasta itp. Tamże: 387.

¹⁹ *Wojna na Ukrainie. Bracia Kliczko: nadciągają zniszczenie i śmierć. Krew zmiesza się ze łzami*, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2022-02-24/bracia-kliczko-nadciagaja-zniszczenie-i-smierc-to-wszystko-krew-zmiesza-sie-ze-lzami/> (dostęp: 13.02.2022).

²⁰ J. Adamczyk (2014), *Wódz. Witalij Kliczko. Ciosy i uniki boksera i polityka*, Warszawa.

²¹ J. Lipiec (2007), *Sport zamiast wojny, czy wojna zamiast sportu?* W: Z. Dziubiński [red.], *Sport a agresja*, Warszawa: 271.

różnych twórców budzą pięściarze, którzy trafili do nazistowskich obozów koncentracyjnych i tam toczyli walki, ale nie o trofea sportowe, tylko o życie. Najbardziej znani bokserzy tamtych czasów to: Tadeusz Pietrzykowski, Jerzy Junosza Kowalewski, Johann Rukeli Trollmann, Salam Bully Schott, Leendert Leen Sanders, Salamo Arouch²², Antoni Czortek, Hercka Haft²³, Victor Young Perez. Andrzej Fedorowicz nazwał ich „gladiatorami z obozów śmierci”²⁴.

Warto przypomnieć sylwetkę polskiego pięściarza Tadeusza „Teddy’ego” Pietrzykowskiego. Jego historia i dokonania stały się kanwą filmu *Mistrz* w reżyserii Macieja Barczewskiego (2020). W rolę Pietrzykowskiego wcielił się jeden ze zdolniejszych polskich aktorów, Piotr Głowacki²⁵. Nie był to pierwszy film o Pietrzykowskim. Wcześniej, w 2018 roku, powstał film dokumentalny *Ring wolny* (reżyseria i scenariusz Marek Suchenia), w którym Pietrzykowskiego zagrał jego wnuk, Jakub Szafran. W roku 1962 na ekrany wszedł film Petera Solana *Bokser i śmierć*, będący ekranizacją opowiadania Józefa Hena o tym samym tytule. Przyjmuje się, że pierwowzorem więźnia Kominka był Pietrzykowski²⁶. Filmoznawczyni Katarzyna Mąka-Malatyńska wskazała na walory tamtej ekranizacji: „O ile w filmie bokserskim walka

²² Zob. film o nim *Triumf ducha*, reż. R.M. Young (1989).

²³ Zob. A.S. Haft (2019), *Harry Haft. Historia boksera z Bełchatowa. Od piekła Auschwitz do walki z Rockym Marciano*, Kraków.

²⁴ O wymienionych wyżej bokserach pisze A. Fedorowicz (2020), *Gladiatorzy z obozów śmierci*, Warszawa.

²⁵ Na uwagę zasługuje wypowiedź P. Głowackiego: „W filmie są trzy momenty, w których sport zwycięża i ratuje życie Teddy’emu. Pierwszym jest walka z kapo, czyli więźniem nadzorcą. Wchodząc do ringu przestają być więźniami obozu, tracą swoje statusy. Następuje sportowe powitanie, po którym pada pytanie o to, gdzie boksuje Teddy. Ten odpowiada krótko: „Warszawa”. Nagle okazuje się, że to sport, jako idea staje się silniejszy niż system oparty na segregacji ludzi. (...) Drugi to fascynacja boksem młodego chłopca, syna *rapportführera* obozu. Dziecko pyta swojego ojca: „dlaczego nasz zawodnik przegrał z czarnym?”. SS-man odpowiada synowi, że to wina trenera, który jest Żydem. Później ten bohater (...) przez chwilę w więźniu widzi sportowca – człowieka i ratuje go. Trzecim momentem triumfu sportu jest ten, w którym szef obozu w Neuengamme rozpoznaje w Pietrzykowskim pięściarza, którego walkę kiedyś sędziował i chce, by został przeniesiony z Auschwitz. Mówi: „Chcę mieć Teddy’ego u siebie”. Zwraca się do niego po imieniu”. J. Radomski, E. Kowalczyk (2021), *Dzisiaj obozy wciąż istnieją*, „Przegląd Sportowy”, 27.08.2021, <https://przegladSPORTOWY.onet.pl/boks/mistrz-piotr-glowacki-rozmowa-z-odtworca-rol-i-tadeusza-pietrzykowskiego/pls47pe> (dostęp: 13.02.2022).

²⁶ J. Hen dwa razy wspominał nazwisko Pietrzykowskiego, zaznaczył jednak, że inspirowali go inni obozowi bokserzy. Zob. J. Hen (2001), *Nie boję się bezsennych nocy... z książki trzeciej*, Warszawa: 65; J. Radomski (2014), *J. Hen: Kiedyś oszustów w sporcie było mniej*, [PrzeglądSportowy.onet.pl](https://przegladSPORTOWY.onet.pl/inne-sporty/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej/3n2dt22), 6.06.2014, <https://przegladSPORTOWY.onet.pl/inne-sporty/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej/3n2dt22> (dostęp: 10.02.2022).

to przede wszystkim starcie dwóch równych sobie przeciwników, to w filmie Solana na plan pierwszy (m.in. dzięki operowaniu zbliżeniem, portretowymi ujęciami Kominka) walka to starcie człowieczeństwa z barbarzyństwem, a przede wszystkim wewnętrzną walką więźnia-boksera²⁷.

Tadeusz Pietrzykowski urodził się w 1917 roku w Warszawie, zmarł w 1991 roku w Bielsku-Białej. Pochodził z rodziny inteligenckiej. Ojciec pracował jako projektant i inspektor nadzoru rozbudowy warszawskiego węzła kolejowego, matka była nauczycielką i pracowała w jednej z warszawskich szkół powszechnych. W wieku 10 lat Pietrzykowski stracił ojca. Aby poprawić sytuację finansową rodziny, podejmował się różnych prac dorywczych. Mając 16 lat zapisał się do sekcji bokserskiej Wojskowego Klubu Sportowego Legia w Warszawie. Tam jego talent bokserski dostrzegł Feliks Stamm²⁸, wybitny polski pięściarz, jeden z najsztywniejszych szkoleniowców w dziejach polskiego boksu. Pod jego okiem Pietrzykowski rozwijał swoje umiejętności. W 1937 roku został okrzyknięty najlepszym bokserem w wadze koguciej. To otworzyło mu drogę do walki o mistrzostwo Polski, którą ukończył na półfinale. Występował pod pseudonimem „Teddy”. W zapiskach autobiograficznych Pietrzykowski tłumaczył: „(...) uczniów liceów obowiązywał surowy zakaz należenia do klubów sportowych, zaś o zawodniczej aktywności nie było co mówić. Akurat w gronie zawodowców jednym z najbardziej znanych w Polsce był walczący w USA Teddy Yarosz i od niego właśnie, późniejszego mistrza świata, wziąłem angielskie zdrobnienie mego imienia. A Yarosza nigdy w życiu między linami nie widziałem!”²⁹.

Miał znakomitą technikę. Pisano o nim: „«Teddy» jest typem lotnego, inteligentnego boksera. Szybki, zwinny, długoręki, o średniej sile ciosu, jest «Teddy» zawodnikiem posiadającym rzadką właściwość dobierania metody walki w zależności od indywidualności przeciwnika”³⁰.

Pietrzykowski czterokrotnie zmieniał gimnazja, udało mu się zdać maturę, a potem egzamin na architekturę na Politechnice Warszawskiej. Kiedy wybuchła wojna, nie został powołany do wojska, ponieważ nie odbył odpowiedniego przeszkolenia (władze klubu Legia wystąpiły z wnioskiem o odroczenie poboru ze względu na talent bokserski). Jako rezerwista brał

²⁷ K. Mąka-Malatyńska (2022), *Bokser i śmierć. Konwencja filmu bokserskiego a opowiadanie o Auschwitzu*, „Załącznik Kulturoznawczy”, 9: 131, <https://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/ZK%202022%20117-135.pdf> (dostęp: 12.02.2022).

²⁸ Zob. F. Stamm (1973), *Pamiętnik Feliksa Stamma*, Warszawa; J. Pindera (2001), *Fotografował wzrokiem*, „Rzeczpospolita”, 78: D3.

²⁹ *Mistrz Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski. Rękopisy i opowieści ojca z Auschwitz zebrała i opatrzyła komentarzami Eleonora Szafran* (2021), Warszawa: 29-30.

³⁰ *Archiwum prasowe Tadeusza Pietrzykowskiego z lat 1935-1939*, cyt. za: M. Bogacka (2021), *Bokser z Auschwitz. Losy Tadeusza Pietrzykowskiego*, Warszawa: 31.

udział w walkach prowadzonych przez Armię Łódź w pułku artylerii lekkiej. Jego dywizja broniła warszawskiej dzielnicy Ochota. Po kapitulacji wstąpił w szeregi oddziałów szturmowych ZWZ-AK. Podjął decyzję o przedostaniu się na Zachód, do Francji, do powstającego tam Wojska Polskiego. Zamierzał walczyć w lotnictwie, ponieważ posiadał licencję pilota szybowcowego i skoczka spadochronowego. W marcu 1940 roku zdecydował się na wyjazd. W miejscowości Peč, niedaleko granicy jugosłowiańskiej, został zatrzymany przez żandarmerię węgierską i przekazany Niemcom. Trafił do więzienia w Tarnowie, a stamtąd został przewieziony do KL Auschwitz. W pierwszym transporcie, do którego trafił, znajdowali się organizatorzy akcji przerzutu na teren Węgier ochotników do Wojska Polskiego. W obozie Pietrzykowski otrzymał numer 77³¹. Po kilku dniach kwarantanny znalazł się u kresu sił, mimo że był młody i doskonale wyćwiczony. Żeby przeżyć, kradł jedzenie (którym dzielił się z innymi). Przełomem w jego więziennym życiu stała się walka, jaką stoczył w marcu 1941 roku z kapo³², Walterem Dünningiem³³, zawodowym bokserem, wicemistrzem Niemiec w wadze średniej (który trafił do obozu karnego, ponieważ nie chciał pracować dla Hitlera). Za rozegranie walki miał otrzymać pół bochenka chleba i kostkę margaryny. Dysproporcja między przeciwnikami była ogromna: Pietrzykowski ważył ok. 40 kg³⁴,

³¹ Por. „Po południu wybrałem się na mecz bokserski do wielkiego baraku *waschraumu*, tam, skąd wpięrowy odchodziły transporty do gazu. Wpuszczono nas do środka ceremonii, choć sala była nabita po brzegi. W dużej poczekalni urządzono ring. Światło z góry, sędzia (nb. polski sędzia olimpijski), bokserzy o sławie międzynarodowej, ale tylko aryjczycy, bo Żydom występować nie wolno. I ci sami ludzie, którzy dzień w dzień wybijali dziesiątki zębów, ludzie, z których niejedyn sam ma pustą szczękę – pasjonowali się Czortkiem, Walterem z Hamburga i jakimś młodym chłopcem, który trenowany w obozie wyrósł, jak powiadają, na dużą klasę. Jeszcze tkwi tu pamięć o numerze 77, który niegdyś boksował Niemców, jak chciał, biorąc na ringu odwet za to, co inni dostali na polu”. T. Borowski (1964), *U nas w Auschwitz...* W: *Wybór opowiadań*, Warszawa: 113-114.

³² Kapo to więzień funkcyjny odpowiadający za dyscyplinę i tempo pracy podległej mu więźniarskiej grupy roboczej (komanda).

³³ Pietrzykowski opisał go następująco: „Jego twarz była typowo bokserska, nos złamany, zgrubiałe łuki brwiowe, małe latające oczy, wiecznie rozbiegane, całość nie robiła pozytywnego wrażenia, ale to był tylko pozór”. *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 82.

³⁴ W różnych źródłach waga jest inna: od 40 do 49 kg. Nie wiadomo, czy w warunkach obozowych pomiary wagi w ogóle się dokonywały. Pietrzykowski pisał o sobie, że był „muzułmanem nr 77” – tamże: 82. Muzułmanem określano więźnia skrajnie wycieńczonego z powodu głodu, chorób, morderczej pracy i skrajnie trudnych warunków w obozie; stan fizyczny i psychiczny prowadził do śmierci. Zob. E. Domańska (2010), *Muzułman: świadectwo i figura*. W: Ł. Musiał, M. Ratajczak, K. Szadkowski, A. Żychliński [red.], *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, Poznań: 233-260.

a Dünning 70 kg. Biografka, Marta Bogacka, napisała tak: „Niemiec walczył o prestiż, Tadeusz o przetrwanie. Uratowała go technika, umiejętnie bronił się przed atakami i nękał przeciwnika tak, że uniemożliwił mu koncentrację”³⁵. Dünning nie uniknął lewego sierpowego, połała się krew, napięcie rosło. Nie chcąc ośmieszyć się w oczach innych nadzorców i więźniów, Niemiec zakończył pojedynek na pięści. Pietrzykowski referował: „Stanąłem, zobaczywszy krew, i nie uderzyłem ponownie. Walter spojrzął, stanął w postawie, lecz ja nie atakowałem, czekając, co zrobi. (...) po chwili podszedł do mnie Walter, rzucił łapawice na ziemię i podał mi rękę, oświadczając: – Guter Junge! Sehr gut! Komm mit! [Dobry chłopak, bardzo dobrze. Chodź ze mną]. (...) Dostałem od niego pół bochenka chleba i kawałeczek mięsa «zorganizowanego» widocznie przez innych kapo”³⁶. Dodatkową nagrodą był przydział do innej pracy. Z komanda sprzątaczy został przeniesiony do komanda opiekunów zwierząt (*Tierpfleger*). Było to korzystne, ponieważ ciężko pracując, mógł nabrać sił i poprawić kondycję. Do jego obowiązków należało karmienie cieląt mlekiem. Pietrzykowski pił przeznaczone dla nich mleko, za co groziły surowe kary. Jadł też wytłoki buraczane i parowane ziemniaki przygotowane dla świń. Odbywał regularne treningi w ukryciu, za boksami byków. Dünning został jego sparingpartnerem. Pietrzykowski na obozowym ringu stawał do walki z „Zugangami”, czyli nowo przybyłymi do lagru więźniami.

Pietrzykowski pisał, że po roku regularnych walk jego waga doszła do 66 kg. Nie narzekał na brak jedzenia, ponieważ jego protektorzy dbali, aby był silny. We wspomnieniach Pietrzykowski podniósł kwestie etyki w Auschwitzu. „Czy wypadało walczyć na pięści tam, gdzie ginęli ludzie, a liczba ofiar przekroczyć miała wkrótce wielkość mierzoną milionami? Czy to było ludzkie, bo później takie pytania cisnęły się na usta. Myślę, że tak, że to właśnie było instynktownie człowiecze. Tym, którzy ginęli, nikt nie mógł już pomóc. Obowiązkiem żywych było ratowanie życia tym, którzy mieli szansę przetrwać. To był jedyny cel, najważniejszy i nie mam wątpliwości, że tak właśnie trzeba było postępować. Zrobić wszystko, aby ofiar było mniej”³⁷.

Zapytany po wojnie, czy przetrwałby obóz, gdyby nie miał doświadczenia bokserskiego, odpowiedział, że zdecydowanie nie³⁸. W Auschwitz stanął w obronie katowanego człowieka. To zdarzenie zrelacjonował w następujący

³⁵ M. Bogacka (2021), dz. cyt.: 86.

³⁶ *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 76.

³⁷ Tamże: 94-95; Zob. P. Wolski (2015), *Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie”, 2: 180-202; W. Witek-Malicka (2022), *Zlagrowani. Strategie przystosowawcze więźniów KL Auschwitz*, Oświęcim.

³⁸ G. Wasylkowski (1989), *Pięściami o życie*, „Sportowiec”, 13: 12.

sposób: „Kapo Krott, nazywany krwawym, znęcał się nad jakimś muzułmanem, bijąc go i kopiąc, gdzie popadło, a biedny, chudy wynędzniały więzień przyjmował te ciosy z niespotykanym wyrazem jakiejś niezziemskiej łagodności na twarzy. Zatrzymałem dłużej wzrok na tym dziwnym człowieku, coś się we mnie ruszyło, szarpnęło. Nie namyślając się, doskoczyłem do Krotta i krzyknąłem: – Verlassen, das ist ein Mensch [Przestań, to człowiek] (...). Zamierzył się, chcąc mnie uderzyć w głowę. Nie czekałem, zrobiłem pół obrotu i pałka trafiła w pustkę. Od siły zamachu, nie trafiwszy mnie, Krott się zachwiał, potknął i znalazł w zasięgu moich rąk (...)”³⁹.

Pietrzykowski nie podniósł na niego ręki, gdyż za to groziła śmierć. Wiedział, jakie mogły być konsekwencje tego, co już zrobił, a zostało to odebrane jako „protest więźnia przeciw władzy reprezentowanej przez kapo”⁴⁰. Świadcami tego zajścia byli esesmani. Dowódca straży Boltz podszedł do Krotta i, śmiejąc się, rzucił wyzwanie sportowe: „Ring frei, macht weiter, zweite Runde [Ring wolny, druga runda]”⁴¹. Krott rzucił się na Pietrzykowskiego z tyłu, wykorzystując chwilową nieuwagę Polaka. Bokser tak referował przebieg walki: „Odskoczyłem intuicyjnie i frontalnie przyjąłem jego atak. Z miejsca strzeliłem lewy na wątrobę, a potem na szczękę. Zachwiał się, ale nie upadł, tylko biorąc szeroki zamach, chciał mnie dosięgnąć. To było dobre dla nowicjuszy, odchyliłem się do tyłu, aby natychmiast strzelić z dołu w ten wstrętny bandycki łeb. Krott padł na ziemię, aby po chwili znów się podźwignąć”⁴².

Plan pokonania Krotta nie powiódł się, albowiem wydarzyło się coś zupełnie nieoczekiwanego dla Pietrzykowskiego: „I tu ten nieznamy, zbity przez Krotta muzułman zasłonił mi drogę, prosząc: – Synu, nie bij, daruj, nie bij...”⁴³. Pietrzykowski kazał mu się nie wtrącać, nie rozumiał jego postawy. Nieznajomy trzymał go za rękę, a Krott ocierał krew z twarzy. Jeden z Niemców zakończył pojedynek. Podszedł do Pietrzykowskiego, podniósł jego rękę do góry i oznajmił: „Sieger durch K.O. [Zwycięzca przez nokaut]”⁴⁴. Niemcy szydzieli z Krotta. Po kilku dniach Pietrzykowski spotkał w obozie katowanego muzułmana. Powiedziano mu, że jest to franciszkanin z Niepokalana, ojciec Maksymilian Kolbe. Wywarł na nim ogromne wrażenie, gdyż miał „umiejętność wyciągania dobrych wniosków nawet z najpodlejszych

³⁹ *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 98.

⁴⁰ Tamże: 99.

⁴¹ Tamże: 99.

⁴² Tamże: 99.

⁴³ Tamże: 99.

⁴⁴ Tamże: 100.

uczynków⁴⁵. Przyznał jednak: „Nie mogłem zrozumieć jego spokoju, dobrotliwego uśmiechu i wyrozumiałości, którą umiał hamować wszystkie ludzkie ostre wybuchy⁴⁶. Pietrzykowski przynosił ojcu Kolbemu jedzenie, a ten dzielił się nim z innymi więźniami. Było to niepojęte dla boksera. Franciszkanin tłumaczył mu cierpliwie: „Synu, oni też są głodni⁴⁷”.

Gdy Kolbe po raz kolejny dotkliwie został pobity przez kapo i trafił do szpitala, Pietrzykowski zapowiedział księdzu, że wymierzy sprawiedliwość jego oprawcy. I rzeczywiście stoczył z nim walkę, mszcząc się za pobicie księdza. Reakcja Kolbego była dla niego zaskoczeniem: „(...) zamiast pochwały, otrzymałem naganę. – Jeśli chcesz do mnie przychodzić, musisz pohamować swój wybuchowy charakter⁴⁸”.

Tadeusz Pietrzykowski był naocznym świadkiem tego, co wydarzyło się podczas karnego apelu 29 lipca 1941 roku po ucieczce jednego z więźniów. Ojciec Maksymilian Kolbe wystąpił z szeregu i oznajmił po niemiecku, że jest gotów umrzeć w zastępstwie za innego wytypowanego więźnia, Franciszka Gajowniczka. Pietrzykowski opisał znamiennej reakcję *Lagerführera*: „-Dlaczego pan chce umrzeć za niego? W tym momencie Fritzsch zapomniał, najwyraźniej całkiem dezorientowany, kim on sam jest. Przecież on jest panem życia i śmierci, samym Bogiem! Chwilę wcześniej pełen pogardy dla tych «świń» w łachmanach, a teraz zwraca się do jednej z nich per pan. To był szok tak dla wszystkich stojących więźniów, jak dla całej grupy niemieckich funkcjonariuszy SS⁴⁹. Spotkanie z ojcem Kolbem, o którym tuż po jego męczeńskiej śmierci w bunkrze głodowym mówiono, że był „świętym człowiekiem⁵⁰, wpłynęło na życie Pietrzykowskiego. Drugą znaczącą postacią, z jaką pięściarz zetknął się w obozie w Auschwitz, był rotmistrz Witold Pilecki. Miesiąc po przybyciu do obozu rozpoczął montowanie tajnej siatki pod nazwą Związek Organizacji Wojskowej (ZOW). Pietrzykowski działał w nim w konspiracji, wykorzystując swoją pozycję w obozie, którą zawdzięczał walcom bokserskim. Brał udział m.in. w zamachu na Rudolfa Hössa⁵¹”.

Z Auschwitz Pietrzykowski został przeniesiony do Neuengamme. Właśnie tam odbył się jego najśłynniejszy pojedynek. Przeciwnikiem był Niemiec Schally Hottenbach, wicemistrz amerykańskiego boks zawodowego

⁴⁵ Tamże: 100.

⁴⁶ Tamże: 101.

⁴⁷ Tamże: 101.

⁴⁸ Tamże: 102.

⁴⁹ Tamże: 103-104.

⁵⁰ Tamże: 140; T.P. Terlikowski (2017), *Maksymilian M. Kolbe. Biografia świętego męczennika*, Kraków.

⁵¹ *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 113-117.

wagi półśredniej, nazywany „*Hammerschlag*” (uderzenie młota). Walka nie miała być prowadzona na punkty w granicach trzech rund, ale aż do zwycięstwa przez *knockout*. Pietrzykowski tak ją wspominał: „Pierwsza runda upłynęła na markowaniu walki... (...) W drugiej rundzie Hottenbach gonił mnie po ringu, a wreszcie uderzył lewą. Zbił moją rękawicę, a ja ułatwiłem to, uciekając rękawicą w dół i przygotowując uderzenie prawym (...), aby trafić w szczękę rywala. Uderzyłem w podbródek. Czysto, bezbłędnie. *Hammerschlag* zachwiał się i padł na deski. Uderzył głową, aż zadudniło...”⁵².

Pietrzykowski z detalami opisał, jak pokonał Hottenbacha, mającego przewagę trzech wag: „Muszę wyjaśnić, że w boksie zawodowym istniał zwyczaj, a przynajmniej stosowano go w obozowych walkach, że przeciwnik był bezpieczny podczas liczenia tak długo, jak długo opierał się rękawicami o matę. *Hammerschlag* przy ośmiu oderwał ręce, próbował się podnieść, ale ja już byłem przy nim. Stamm mawiał, że nie wolno dać po ciosie odetchnąć rywalowi ani przez sekundę. Mocny cios to okazja, aby wykorzystać swoją szansę do końca. Trafiłem po raz drugi w szczękę. (...) Potężny Hottenbach zwał się na deski jak kłoda. Cucono go przez kwadrans. Przyjmowałem gratulacje, patrząc na zadowolone twarze prześladowców, i wiedziałem, że jeszcze jedna runda wojny jest wygrana przez jednego z Polaków”⁵³.

W obozie koncentracyjnym Neuengamme Pietrzykowski pozostał do 24 marca 1945 roku. Następnie, wraz z innymi więźniami, został ewakuowany do KL Bergen-Belsen, gdzie 15 kwietnia 1945 roku doczekał się wyzwolenia z rąk Brytyjczyków⁵⁴. Pietrzykowski stoczył w obozach ponad 60 walk, z których tylko jedną przegrał, a kilka zremisował.

Krótko przed zakończeniem wojny Pietrzykowski wstąpił do 1 Dywizji Pancerniej generała Stanisława Maczka. Zajmował się tam m.in. prowadzeniem ćwiczeń sportowych dla żołnierzy. Kontynuował walki na ringu, uzyskując w 1946 roku tytuł mistrza dywizji w wadze lekkiej. W tym samym roku podjął decyzję o powrocie do Polski. W 1950 roku udało mu się spełnić marzenie z młodości – ukończył studia na Akademii Wychowania Fizycznego. Pracował jako trener i nauczyciel wychowania fizycznego⁵⁵. W ten sposób

⁵² M. Bogacka (2021), dz. cyt.: 127.

⁵³ Tamże: 127.

⁵⁴ Po wojnie był świadkiem w procesie Rudolfa Hössa, pierwszego komendanta KL Auschwitz. Zob. reprints jego zeznań: *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 221-236.

⁵⁵ Zachowały się wspomnienia jego wychowanków, np. K. Błaszkiwicz, *Był uczniem mistrza z Auschwitz. „Szybko mnie zauważył”*, <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/mistrz-z-auschwitz-wspomnienie-uczni-teddygo-pietrzykowskiego/m2qlkzr> (dostęp: 15.02.2023).

dotrzymał przyrzeczenia, jakie złożył w Neuengamme po jednej z wygranych walk: „Jeżeli przeżyję to piekło, całe swoje życie poświęcę młodzieży. Żeby nie musiała walczyć o życie, żeby nigdy nie była głodna, żeby była zdrowa i silna, żeby mogła uczyć się, uprawiać sport”⁵⁶. Dla swoich uczniów był autorytetem. Świetnie jeździł na nartach, doskonale pływał, lubił długie piesze wycieczki. Na pierwszym miejscu stawiał jednak zawsze pięściarstwo. Jego credo brzmiało: „Wierzę w boks, który ma wiele niezaprzeczalnych wartości”⁵⁷.

Pietrzykowski był człowiekiem obdarzonym nie tylko talentem sportowym. Przejawiał również uzdolnienia artystyczne. Dla znawców boksu pewnym zaskoczeniem mogła być wystawa „Tadeusz Pietrzykowski – wojownik o duszy artysty” zorganizowana w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku w 2021 roku⁵⁸. Ekspozycja składała się z 29 prac wykonanych w różnych technikach i podejmujących wiele tematów, pochodzących ze zbiorów córki boksera. Eleonora Szafran w obiektywny i sprawiedliwy sposób oceniła jego dokonania artystyczne: „Czasami zastanawiam się, co by było gdyby Tadeusz tylko malował? Prawdopodobnie dziś byśmy o nim nie słyszeli”⁵⁹. Pietrzykowski rysował i malował pejzaże, portrety, konie, które były jego ulubionym tematem malarskim (kopiował malowidła Wojciecha Kossaka). Zachowały się jego obrazy o tematyce religijnej, m.in. akwarele: *Madonna* (1939), *Madonna z aniołami* (1939), *Matka Boska Obozowa* (1946). Obraz olejny *Matka Boska Obozowa z Dzieciątkiem* (1967) to przykład unikalnej wizji artystycznej: Madonna, na której głowę włożono skromną drewnianą koronę z trzema krzyżykami, ma przymknięte oczy. Nie jest przyodziana w efektowną szatę, nosi biało-niebieski więzienny pasiak, podobnie jak Dzieciątko Jezus (o niepokojąco poważnym, dojrzałym spojrzeniu). U dołu kompozycji znajdują się dwa skromne kwiaty w symbolicznych kolorach: jeden biały, drugi czerwony, owinięte czarnym obozowym drutem kolczastym. Obraz sprawia wrażenie przybrudzonego, przykurzonego, w intencji autora miał zapewne wiernie odzwierciedlać realia lagrowe. Tematyka maryjna nie powinna dziwić. Kiedy Pietrzykowski trafił do Auschwitz, niemiecki kapo zauważył

⁵⁶ *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 16.

⁵⁷ Tamże: 246.

⁵⁸ *Wystawa czasowa „Tadeusz Pietrzykowski – wojownik o duszy artysty”*, <https://muzeum1939.pl/wystawa-czasowa-tadeusz-pietrzykowski-wojownik-o-duszy-artysty/aktualnosci/4310.html> (dostęp: 13.02.2022). Wystawa jest w wersji wirtualnej. Zob. <https://muzeum1939.pl/wirtualne-wystawy.html>.

⁵⁹ *Tadeusz Pietrzykowski – sportowiec z duszą artysty*, rozmowa M. Mikrut-Majeranek z E. Szafran, <https://histmag.org/Tadeusz-Pietrzykowski-sportowiec-z-dusza-artysty-22851> (dostęp: 13.02.2022). Córka wspomniała, że potrafił rysować postacie z filmów animowanych.

szkaplerz na jego piersi. Natychmiast go zerwał i kopnął więźnia w krocze⁶⁰. Pietrzykowski napisał we wspomnieniach, że „szczególny kult Matki Bożej, której był hołdownikiem od dzieciństwa, zbliżył go jeszcze bardziej do księdza Kolbe, w którym poznał «jej bezgranicznego czciociela»⁶¹. Ojciec Kolbe opowiadał więźniom o misji w Japonii. Pietrzykowskiego interesowało to, jak Japończycy wyobrażają sobie Matkę Bożą. Skoro w Japonii przedstawiana była w kimonie, to w wizerunku Madonny obozowej można ją było upodobnić do więźniarek.

Na szczególną uwagę zasługuje jego pełen ekspresji rysunek *Bokserzy w ringu* (1959). Został naszkicowany z perspektywy widza. Pietrzykowski uchwycił w ruchu trzy męskie postacie: sędziego, boksera, który właśnie zadał ostateczny cios przeciwnikowi, i upadającego na plecy zawodnika z rozpostartymi ramionami, bezbronny i pokonanego. Istotną rolę w tej kompozycji pełni lina, wyraźnie dzieląca obraz. Z jednej strony chodzi o wyznaczenie granic ringu, z drugiej zaś o unaocznienie, że nikt poza zawodnikami nie ma dostępu do ich emocji czy motywacji. Istotą boksu jest wszakże dystans. Pietrzykowski nie epatuje brutalnością, okrucieństwem, przemocą. Przeciwnie: bokser został uwieczniony w pozie pełnej gracji, elegancji w stylu retro, eksponuje nienaganną budowę ciała i muskulaturę oraz „ładną pracę nóg”⁶², tak charakterystyczną dla samego Pietrzykowskiego. Jedynie na twarzy widać pewne zacięcie. Podbiegający sędzia jest gwarantem, że walka toczy się w duchu *fair play* i zawodnik nie uderzy jeszcze raz upadającego. Pietrzykowskiemu udało się pokazać, że „Pięściarze przemawiają pięściami. Mówią również sercem i umysłem, sprytem i walecznością”⁶³. Gdy ogląda się jego szkice do autoportretów w pozycjach bokserskich⁶⁴, nabiera się przekonania, że pięściarstwo może być „estetycznym widowiskiem”⁶⁵.

W życiu trzeba umieć się boksować. W sensie dosłownym i metaforycznym. Doskonale wiedziała o tym Wisława Szymborska, pasjonatka boksu

⁶⁰ M. Bogacka, (2021), dz. cyt.: 72.

⁶¹ Tamże: 97.

⁶² *Archiwum prasowe Tadeusza Pietrzykowskiego z lat 1935-1939*, dz. cyt.: 34.

⁶³ M. Darmas (2019), dz. cyt.: 227.

⁶⁴ Zob. *Mistrz Tadeusz „Teddy”...* (2021), dz. cyt.: 273.

⁶⁵ Słowa ze sprawozdania z jego przedwojennej walki. W: *Archiwum prasowe Tadeusza Pietrzykowskiego z lat 1935-1939*, dz. cyt.: 37.

i admiratorka bokserów⁶⁶. W pierwszym wersie wiersza *Wieczór autorski* napisała: „nie być bokserem to jest nie być wcale”⁶⁷. Trudno się z tym nie zgodzić, również w kontekście obozowych przejść Tadeusza Pietrzykowskiego i innych „gladiatorów” wojennych.

⁶⁶ R. Leniarski, *Wisławy Szymborskiej sentyment do bokserów – „Sobie a guzom”*, <https://www.sport.pl/sport/7,65025,7175332,wislawy-szymborskiej-sentyment-do-bokserow-sobie-a-guzom.html> (dostęp: 14.02.2022); M. Rusinek (2016), *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków: 94-98. Szymborską interesowały walki Andrzeja Gołoty (ur. 1968), brązowego medalisty olimpijskiego z Seulu i mistrzostw Europy w Atenach.

⁶⁷ W. Szymborska (2018), *Wieczór autorski*. W: *Sól*, Kraków: 39. *Wieczór autorski* drukowany był po raz pierwszy w „Życiu Literackim” 1958, 34; J. Brzozowski zauważył: „(...) przegląda się w nim czas, w jakim wiersz powstał, duch epoki Cassiusa Clay’a, a u nas prymusów ze szkoły Feliksa Stamma, którzy robili oczekiwany użytek z pięści”; J. Brzozowski (1998), *O dwóch wieczorach autorskich Wisławy Szymborskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, 1: 129.

POEZJA SPORTOWA (NA PRZYKŁADZIE LITERATURY POLSKIEJ I AMERYKAŃSKIEJ)

Historia kultury dowodzi, że sport jest zjawiskiem posiadającym naturę ekspansywną; wykracza on śmiało poza teren aren sportowych, „promieniuje daleko poza swe granice, obdzielając swymi wartościami każdego, kto zgłosi ochotę i zapotrzebowanie”¹. Sport nieustannie przenika do świata polityki, ekonomii, mediów, religii, a także sztuki, stanowiąc niewysychające źródło inspiracji pod każdą szerokością geograficzną. Sztuka zaś, co należy odnotować, to szeroko rozumiana twórczość artystyczna człowieka. Niezwykle istotnym jej segmentem jest niewątpliwie literatura.

Literatura sportowa, jak definiuje ją Wojciech Lipoński, to „odmiana literatury, w której dziełach sport określa ich funkcje artystyczne bądź społeczne, najczęściej obie razem”². Zamiłowanie do sportu wyraźnie zaznaczyło swoją obecność w utworach literackich różnych epok³. Tyczy się to każdej odmiany literatury – czy to powieści, opowiadań, czy też utworów poetyckich, dramatycznych oraz literatury faktu. Poezja, według słynnej definicji prekursora romantyzmu brytyjskiego Williama Wordswortha, to „spontaniczny przepływ potężnych (silnych) uczuć”⁴. Biorąc pod uwagę fakt, iż sport w różnych swych odmianach jest jednym z głównych dostarczcycieli uczuć i emocji,

¹ J. Lipiec (2018), *Prestiż sportu – prestiż sportowca*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a prestiż społeczny*, Warszawa: 57.

² W. Lipoński (1987), *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Warszawa: 174.

³ Zob. np. M. Mazurkiewicz (2020), *Sport w literaturze i kulturze. Konteksty historyczne i społeczne*, Kielce; W. Lipoński (1987), dz. cyt.

⁴ R.L. Brett, A.R. Jones [red.] (1971), *Lyrical Ballads; the Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and Prefaces*, London: 47.

istnienie poezji o tematyce sportowej wydaje się czymś w pełni uzasadnionym, wręcz oczywistym. Niezwykle ciekawym zjawiskiem jest szczególnie poezja sportowa uwznioślająca sport, kładąca nacisk na jego piękno oraz uwypuklająca humanistyczne wartości kultury fizycznej, opisująca doznania o charakterze niemal mistycznym, opiewająca mistrzów, dramaturgię agonu, wyrosła na gruncie wspomnień i przeżyć obserwatora/kibica, co znakomicie przedstawia słynny tom poetycki *Laur olimpijski* Kazimierza Wierzyńskiego. W tym kontekście godna odnotowania jest także twórczość innego Polaka, Krzysztofa Zuchory.

Obecność sportu w kulturze, choć silnie zaznaczona przez wieki, wciąż nie doczekała się kompleksowej eksploracji naukowej. Dotyczy to z pewnością poezji o tematyce sportowej, zjawiska złożonego i niezwykle interesującego pod wieloma względami. Celem pracy jest analiza szeroko rozumianych i wieloaspektowych związków pomiędzy sportem a literaturą. Mówiąc bardziej precyzyjnie, położono w nim nacisk na zbadanie roli sportu w poezji na przykładzie wybranych twórców pochodzących z Polski i Stanów Zjednoczonych. Komparatywne ujęcie tematu pozwoliło zaprezentować szerszą perspektywę. Dzięki temu można bardziej docenić wagę sportu jako uniwersalnego źródła natchnienia, tym bardziej, że istnieje duża grupa artystów pochodzących z różnych krajów, również ci specjalizujący się w poezji, którzy byli (są) pasjonatami sportu. Wierzyński, Poe, Byron, czy też liczni poeci współcześni, stanowią znakomitą tego egzemplifikację.

Metody badawcze obejmowały analizę wybranych utworów literackich o tematyce sportowej, źródeł historycznych, w których sport zajmuje poczesne miejsce, a także przegląd licznych monografii i artykułów poświęconych tematom związanym z szeroko rozumianą historią kultury.

Sport a poezja – wprowadzenie i wybrane przykłady

Istnieją pewne podobieństwa między sportem a poezją, co odnotowywali sami poeci. Związek między tymi dwiema dziedzinami dostrzegał np. Robert Frost, stwierdzając: „Poeci są jak miotacze w baseballu. Jedni i drudzy mają swoje momenty. Okresy przerwy to trudne kwestie”⁵. Baseball, zatem, podobnie jak praca twórcza, składa się w dużej mierze z porażek⁶. Poetka

⁵ Cyt. za: L. Stahl (2007), *Baseball and Verse, from Tinker to Evers to Big Papi*, <https://www.poetryfoundation.org/articles/68945/baseball-and-verse-from-tinker-to-evers-to-big-papi> (dostęp: 12.12.2022).

⁶ Tamże.

Lillian Morrison stwierdza jednoznacznie: „Istnieje podobieństwo pomiędzy sportem i poezją. Każde z nich jest formą zabawy; każde jest formą rytuału. Każde ma moc wydobywania nas samych z siebie. Idą razem wszędzie tam, gdzie jest radość życia”⁷. Niekiedy też sport i poezja łączą się intrygująco, tworząc utwory, gdzie tematyka sportowa odgrywa kluczową rolę. Sport staje się wtedy niejednokrotnie punktem wyjścia dla refleksji, gdzie zarysowuje się myśl na temat ludzkiej kondycji.

Rywalizacja sportowa fascynuje od wieków, przyciągając liczne rzesze oddanych jej miłośników, wśród których znajdują się także ludzie kultury i sztuki, wszelkiego rodzaju twórcy. Wydarzenia sportowe przyciągają poprzez swoją dramaturgię, pobudzając zmysły i wywołując ogromne niekiedy emocje. Nie można jednak dać zwieść się pozorom; pod powierzchnią stadionowej zwyczajności istnieje coś więcej. Józef Lipiec słusznie zwraca uwagę na doniosłość tych cech sportu, które tworzą jego ideową tkankę, wymagającą głębszego jego zrozumienia i obejmującą to, co kryje się w trudniej dostępnej warstwie znaczeń, idei i symboli⁸. Jak stwierdza, „tak pojęty sport stanowi doskonałe źródło natchnień poetyckich, muzycznych czy plastycznych. Sztuka i filozofia potrafią odkryć w wydarzeniach sportowych ich dramatyczną treść, przekraczającą właściwości naocznych obrazów. Umieją też odsłonić piękno sztuki mistrzów, na ogół pomijane przez zwykłych konsumentów kibicowskiego zaangażowania”⁹. Tak właśnie częstokroć postrzegają sport poeci – jako dziedzinę tajemniczą, pełną wielorakich znaczeń, gdzie praktyczny wymiar życia łączy się z głęboką symboliką. To czyni poezję o tematyce sportowej frapującym fenomenem, z istnienia którego nie zawsze zdają sobie sprawę oddani miłośnicy agonu. Cechuje ją zazwyczaj emocjonalność i nacechowana nostalgią retrospekcja¹⁰. I choć niektóre z utworów nie unikają pokazywania ciemnych stron sportu, pojawia się w nich często oczekiwanie przepełnione nadzieją na lepszy świat.

Historia związków poezji ze sportem jest długa, choć niekoniecznie wystarczająco zbadana. Historycy sportu niejednokrotnie przywołują obecność rywalizacji sportowej w dziełach Homera oraz w opiewających zwycięzców greckich odach olimpijskich (epinikionach). Największymi twórcami owego

⁷ N.C. Craig Sharp (2000), *Poetry and Sport*, „British Journal of Sports Medicine”, 34: 471-472, <https://bjsm.bmj.com/content/bjsports/34/6/471.full.pdf> (dostęp: 12.12.2022).

⁸ J. Lipiec (2011), *Sport a kultura masowa (refleksje sceptyczne)*. W: Z. Dziubiński, M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, Warszawa: 19.

⁹ Tamże.

¹⁰ D. Johnson (2004), *The Sporting Muse: A Critical Study of Poetry about Athletes and Athletics*, Jefferson, N.C.: 22.

gatunku byli niewątpliwie Symonides, Bakchylides i Pindar. W kolejnych wiekach urok i znaczenie sportu doceniali liczni artyści słowa. Przypomnijmy tylko kilku wybranych poetów chętnie wykorzystujących w swoich utworach tematykę sportową: Henri de Montherlant z Francji, Bertolt Brecht z Niemiec, Brytyjczycy Alfred E. Housman, Francis Thompson, John Betjeman¹¹, Carol Ann Duffy¹², Grek Takis Doxas, Rumun Tudor George, Chińczycy, np. Lin Mang, przedstawiciele poezji włoskiej – Raniero Nicolai, Ermanno Eandi i Enrico Mario Lazarin i wielu innych¹³. Nietrudno też znaleźć poetów sportowych pochodzących z Polski oraz Stanów Zjednoczonych.

Sport ekscytuje i rozbudza pasję, czego dowody znajdujemy w biografacjach rozmaitych pisarzy. Co do samych twórców, słynny Lord Byron oddawał się urokom pływania i boksu, wielkim wyznawcą kultu sprawności fizycznej (w szczególności wyśmienitym pływakiem) był amerykański mistrz opowiadań grozy i poeta Edgar Allan Poe, co uwidoczniło się zarówno w jego życiu prywatnym, jak i w niektórych jego dziełach¹⁴. Podobne przykłady można mnożyć. W Polsce ciekawe exemplum stanowi wspomniany wcześniej Kazimierz Wierzyński, który w młodości uprawiał piłkę nożną, grając – na pozycji prawego pomocnika oraz bramkarza – w barwach Pogoni Stryj. Wartym odnotowania przykładem współczesnego pisarza-sportowca jest np. lider Reprezentacji Polskich Pisarzy w Piłce Nożnej, Zbigniew Masternak¹⁵.

Polska poezja o tematyce sportowej – zarys

Sport wyraźnie odcisnął swoje piętno na literaturze polskiej. Jak zauważa historyk sportu Wojciech Lipoński, „trudno jest znaleźć w historii literatury polskiej pisarza, który by nie strząsnął ze swego pióra jakiegoś sportowego drobiazgu. Czasem jest to większy czy mniejszy utwór samodzielny, niekiedy

¹¹ Zob. np. O. Tearle (2018), *Five of the Best Poems about Sport*, <https://interestingliterature.com/2018/10/five-of-the-best-poems-about-sports/> (dostęp: 13.12.2022).

¹² Zob. np. C.A. Duffy (2010), *‘Play up! play up!’*, „The Guardian” (10.07), <https://www.theguardian.com/books/2010/jul/10/sporting-poems-carol-ann-duffy> (dostęp: 14.12.2022).

¹³ W. Lipoński (2012), *Historia sportu*, Warszawa: 584.

¹⁴ Zob. np. M. Mazurkiewicz (2017), *Edgar Allan Poe – a Question of Sport*, „Literatura i Kultura Popularna”, XXIII: 199-206.

¹⁵ Zob. M. Mazurkiewicz (2022), *Sport, literatura, wspólnota – Reprezentacja Polskich Pisarzy w Piłce Nożnej*. W: Z. Dziubiński, W. Firek [red.], *Kultura fizyczna a komunitaryzm i liberalizm*, Warszawa: 248-255.

kilka luźnych uwag lub opisów w dziele większego formatu – zawsze jednak jest to świadectwo zainteresowania problematyką sportu; antycznego czy współczesnego¹⁶. Potwierdza to szerokie grono przywołanych przez Lipońskiego wielkich ludzi pióra, także poetów, dostrzegających sportowy wyczyn, zainteresowanych lub wręcz zafascynowanych sportem – przykładowo Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Felicjan Faleński, Bolesław Prus, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Bolesław Leśmian, Hanna Malewska, Tadeusz Boy-Żeleński i wielu innych. Dzieła tych pisarzy, jak również Kazimierza Wierzyńskiego, Tadeusza Peipera, Kazimierza Wyki, Stanisława Dygata, Ryszarda Kapuścińskiego, Jerzego Pilcha oraz reprezentujących twórczość dla młodzieży Adama Bahdaja czy Jacka Podsiadły, zawierają interesujące wątki sportowe. Powyższa lista to jedynie skromna reprezentacja polskiego środowiska literackiego czerpiącego w mniejszym lub większym stopniu inspiracje ze świata sportu.

Na kartach literatury polskiej złotymi zgłoskami zapisał się bez wątpienia Kazimierz Wierzyński (1894-1969). Przełomowym momentem w jego twórczości był słynny tom poezji nagrodzony (w przekładzie na język niemiecki) złotym medalem w konkursie literackim na igrzyskach olimpijskich w 1928 roku w Amsterdamie – *Laur olimpijski* (1927). Dzieło to jest niezaprzeczalnie świadectwem bogatej wiedzy sportowej, prezentowanej przez autora. Jest ono niezwykle trafnym zestawieniem najważniejszych wydarzeń sportowych z lat 1925–27, w którym opiewani są słynni mistrzowie przedwojennego sportu – np. fiński biegacz długodystansowy Paavo Nurmi, hiszpański piłkarz (grający na pozycji bramkarza) Ricardo Zamora, amerykański sprinter Charles Paddock i inni. Jak słusznie podkreślił Michał Sprusiński, „urzeczenie młodością, fizycznym pięknem, harmonią czynu zyskało tutaj nową symbolikę¹⁷. Sport, jak widzimy na kartach *Lauru olimpijskiego*, to jednak nie tylko walory estetyczne. Niezwykle cenna według autora jest nauka uczciwej walki, szacunku dla przeciwnika, przyjęcia drugiego człowieka jako brata, pokonywanie przeszkód, osiągnięcie postawionych celów poprzez przekraczanie granic człowieczeństwa, wreszcie próba osiągnięcia pełni życia, a nawet wejście w wymiar nieskończoności, by w jeszcze większym stopniu stawać się człowiekiem. Jak trafnie ujmuje to Krzysztof Zuchora, „oryginalność i artyzm tej poezji sprawiają, że poprzez realność sportu prześwieca duch metafizyki. *Laur* jest apoteozą zwyczajnego człowieka, wskazującego światu

¹⁶ W. Lipoński (1970), *Zapomniani piewcy sportu*, Warszawa: 11.

¹⁷ M. Sprusiński (1979), *Anioł śmiechu, lutnista ciemnego czasu*. W: M. Sprusiński [oprac.], *Wierzyński. Wiersze wybrane*, Warszawa: 10.

nowe drogi rozwoju”¹⁸. Tom *Laur olimpijski*, doceniony przez przyznanie niezwykle cennej olimpijskiej nagrody, przyniósł Wierzyńskiemu popularność na całym świecie.

W kolejnych dekadach XX wieku wielu polskich poetów próbowało dorównać Wierzyńskiemu na polu poezji sportowej – Jarosław Iwaszkiewicz, Aleksander Rymkiewicz, Roman Sadowski, Marian Grześczak i inni. Na szczególną uwagę zasługuje wspomniany powyżej, wciąż tworzący poezję sportową Krzysztof Zuchora (ur. w 1940 roku), poeta, naukowiec, wykładowca kultury fizycznej, były redaktor naczelny czasopisma „Kultura Fizyczna”, wielki propagator wartości sportowych i idei olimpijskiej. Jego twórczość ma dwa oblicza. Z jednej strony są to publikacje koncentrujące się na różnych aspektach kultury fizycznej, z drugiej – poezja, inspirowana w dużym stopniu sportem, ale także przyrodą. Sport jest postrzegany przez Zuchorę jako szeroko pojęte zjawisko kulturowe, mające wielki potencjał prowadzenia człowieka ku rzeczom pięknym.

Autor kładzie nacisk na różne aspekty sportowej rzeczywistości. Obecna jest więc szczerza miłość wyrażona wobec szczególnego miejsca z własnym duchem – stadionu, do którego kibice sportowi przywykli i który zwykle traktują z czułością; jest fascynacja postacią i ideą olimpijską Pierre’a de Coubertina, ojca nowożytnego ruchu olimpijskiego; wreszcie widoczne jest docenienie bohaterów aren sportowych, którzy są integralną częścią historii sportu i historii w ogóle, jak np. beznogi maratończyk Amerykanin Bob Wieland, polska legendarna sprinterka Irena Szewińska czy nieustraszeni alpinści biorący udział w słynnej akcji ratunkowej w 2018 roku, mającej na celu uratowanie opuszczonych i zdanych na łaskę losu kolegów Tomasza Mackiewicza i Elisabeth Revol na Nanga Parbat.

Fascynacja sportem dostrzegalna jest też w twórczości kolejnych pokoleń poetów, czego potwierdzeniem są Michał Zabłocki, Artur Tomaszewski czy (*toutes proportions gardées*) autor niniejszego artykułu¹⁹. Wydaje się zatem, iż ów nurt – choć wyraźnie poboczny – pozostanie żywą częścią polskiej poezji. Sportowcy, jak i widzowie, tworzą i będą tworzyć wspólną przestrzeń dla wartości. Świat sportu z pewnością dostarczy zatem wielu inspiracji ludziom pióra, także w przyszłych latach.

¹⁸ K. Zuchora (2008), *Champion of poetry*. W: K. Zuchora [red.], *K. Wierzyński, Laur olimpijski*, Warszawa: 10.

¹⁹ Zob. np. Z. Pastuszewski [red.] (2022), *Młodości, ty zawsze... XXII Agon Poetycki „O Wieniec Akantu” Almanach*, Bydgoszcz: 34.

Amerykańska poezja o tematyce sportowej – zarys

Jeśli chodzi o Stany Zjednoczone, „sport jako temat, metafora oraz inspiracja przyczynił się znacząco do rozwoju amerykańskiej literatury”²⁰. Warto podkreślić, iż liczne grono ludzi pióra w tym kraju wykazywało zainteresowanie sportem w różnych jego odmianach. Jeśli chodzi o literaturę amerykańską, sport zaznaczył swoją obecność w dziełach np. Edgara Allana Poe, Francisca Scotta Fitzgeralda, Ernesta Hemingwaya, Thomasa Wolfe’a, Bernarda Malamuda, Normana Mailera, Roberta Coovera, Philipa Rotha, Dona DeLillo, Joyce Carol Oates oraz Davida Fostera Wallace’a²¹.

Baseball jest dyscypliną sportową szczególnie ulubioną przez amerykańskich poetów²². Zamiłowanie do baseballu podkreślał Walt Whitman, stwierdzając: „Widzę wielkie rzeczy w baseballu. To nasza gra, amerykańska gra”²³. Pierwszy zawodowy poeta Ameryki, Henry Wadsworth Longfellow, prawdopodobnie praktykował wczesną wersję baseballu w czasach studenckich²⁴. Jeśli chodzi o poezję inspirowaną sportem, warto odnotować słynny wiersz z 1888 roku, pt. *Casey at the Bat: A Ballad of the Republic, Sung in the Year 1888* (*Casey przy kiju baseballowym: Ballada Republiki, śpiewana w roku 1888*), napisany przez Ernesta Thayera. Po raz pierwszy został on opublikowany anonimowo w „The San Francisco Examiner” (wówczas „The Daily Examiner”), pod pseudonimem „Phin”. Zawierający dramatyczną sportową narrację utwór został następnie spopularyzowany w wodewilowych przedstawieniach DeWolfa Hoppera i do dziś uważany jest za najśłynniejszy wiersz baseballowy²⁵. Stał się tym samym jednym z bardziej znanych utworów poetyckich w szeroko pojętej literaturze amerykańskiej. Nie był to jednak przypadek odośobniony. Przyjrzyjmy się kilku innym przykładom obecności

²⁰ J.E. Davis (2004), *Literature, Sport in*. W: J.D. Duncan [red.], *Sport in American Culture: From Ali to X-Games*, Santa Barbara, Denver, Oxford: 213.

²¹ Zob. np. M. Cocchiarale, S.D. Emmert [red.] (2004), *Upon Further Review: Sports in American Literature*, Westport, Connecticut, and London; J.E. Davis (2004), *Literature, Sport in*, dz. cyt.: 213-215.

²² D. Hall (1985), *Fathers Playing Catch with Sons: Essays on Sport*, San Francisco: 57.

²³ Cyt. za: Walt Whitman, https://en.wikiquote.org/wiki/Walt_Whitman (dostęp: 17.12.2022).

²⁴ R.L. Harris (2015), *Longfellow, Long Balls and the Chicago Cubs* (13.10), <https://throughthefencebaseball.com/longfellow-long-balls-and-the-chicago-cubs/> (dostęp: 17.12.2022).

²⁵ CASEY AT THE BAT. Ernest Thayer *Casey at the Bat*, „Baseball Almanac”, https://www.baseball-almanac.com/poetry/po_case.shtml (dostęp: 19.12.2022).

baseballu i innych dyscyplin sportowych w twórczości wybranych poetów amerykańskich.

William Carlos Williams (1883-1963), prywatnie lekarz, był poetą, powieściopisarzem, eseistą i dramaturgiem, postrzeganym jako eksperymentator, innowator, postać niemal rewolucyjna w amerykańskiej poezji. Ów (wraz z Ezrą Poundem i Hildą Doolittle) czołowy przedstawiciel amerykańskiego imagizmu opierał swe utwory na codziennym doświadczeniu, portretując Amerykę w różnych jej aspektach. Choć kariera jego była początkowo przyćmiona przez innych poetów, stał się inspiracją dla pokolenia beatników w latach 50. i 60. W wierszu *The Crowd at the Ball Game* (*Widownia na meczu baseballowym*), opublikowanym w 1923 roku, zwrócił uwagę na intrygującą różnorodność fanów baseballu, ich odbiór meczu oraz wpływ na jego przebieg²⁶. To wiersz, który zdaje się rysować paralełę między grą a poezją, którą kilka dekad później znakomicie ukazała (w 1961 roku) Marianne Moore w utworze *Baseball and Writing* (*Baseball a pisanie*)²⁷. Baseball inspirował także innych poetów, czego egemplifikacją są utwory choćby Roberta Francisca, Richarda Armoura czy Richarda Jacksona.

Warto odnotować obecność sportu na kartach dzieł wielu – także nadal aktywnych – poetów amerykańskich, np. Williama Heyena (ur. w 1940 roku). Poeta ten, często porównywany do wielkiego Walta Whitmana, to jeden spośród licznych współczesnych pisarzy wyraźnie doceniających rolę sportu w historii i kulturze Stanów Zjednoczonych. Był on znakomitym sportowcem w czasach studenckich i pasja ta towarzyszy mu przez całe życie. Świadectwem sportowej przeszłości oraz sprawności Heyena, jak również szczerzej miłości do sportu, są wiersze o baseballu, wrestlingu oraz koszykówce, czego przykładem jest elegia poświęcona koszykarzowi Wiltowi „The Stilt” Chamberlainowi (2003 rok). Zamiłowanie twórcy do przyrody i jej uważna obserwacja, jak również tematy związane z II wojną światową, są także charakterystyczne dla jego poezji.

Patrząc szerzej, w grupie amerykańskich poetów zainteresowanych sportem znajdziemy takich twórców, jak np. David Ignatow, James Dickey, Richard Wilbur, Sherman Alexie, Frank Higgins, Louis Jenkins czy Dave Smith. Tak jak przed laty Wierzyński, oddają oni niejednokrotnie cześć mistrzom sportu, czego przykładem jest Smith, który poświęcił swój wiersz Benny’emu „Kid” Paretowi, kubańskiemu bokserowi, byłemu zawodowemu mistrzowi

²⁶ William Carlos Williams, <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams> (dostęp: 20.12.2022).

²⁷ B. Mills (2009), *Poster poems: Sport*, „The Guardian” (16.01), <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/jan/16/poetry-sport> (dostęp: 20.12.2022).

świata, tragicznie zmarłemu w wyniku obrażeń odniesionych w ostatniej walce. Szeroka reprezentacja poetów sportowych przedstawiona jest na kartach antologii *Motion: American Sports Poems*, zredagowanej przez Noaha Blausteina²⁸. O sporcie piszą też kobiety, czego świadectwem jest odrębna, poświęcona tylko twórczyniom, monografia pt. *Crossing Boundaries: An International Anthology of Women's Experiences in Sport*, pod redakcją Susan J. Bandy i Anne S. Darden. Znajdziemy tam utwory takich pisarek, jak m.in.: Amerykanki Judith Wright, Lillian Morrison, Cynthia Macdonald, Anne Sexton, Laura Jensen, Diane Ackerman, Anita Skeen, Kanadyjka Margaret Atwood, a nawet słynna polska poetka Wisława Szymborska (wiersz pt. *Znieruchomienie*)²⁹.

Podsumowanie

Wielka siła przyciągania – to cecha sportu, która niełatwo poddaje się interpretacjom. Jak bowiem wytłumaczyć ów magnetyzm, który sprawia, że wiedzeni wewnętrznym impulsem idziemy na stadion, aby brać udział w emocjonalnym sportowym rytuale? Pociąga nas dramaturgia, walka z przeciwnościami losu, próba charakteru, niespodziewany przebieg zawodów, porażki i zwycięstwa, poruszają nas kwestie odwagi, lojalności i honoru. Te elementy rywalizacji sportowej, jak też wiele innych, nie zawsze widocznych dla postronnych obserwatorów, intrygują również wielu ludzi pióra. Literatura o tematyce sportowej powstaje na ogół w rezultacie silnego zainteresowania sportem, częstokroć przybierającego formę swoistej fascynacji. Poezja sportowa, poprzez swoje zróżnicowanie, wymyka się jednoznacznym ocenom. Zazwyczaj uwalnia ona doświadczenia i utrwala emocje, które choć często wyblakłe, nigdy nie przemijają. Siła objawienia, oparta na wspomnieniach o dokonanych wyczynach oraz wspaniałych meczach, obecna jest w jakiejś formie w wielu utworach. Co szczególnie istotne, poezja sportowa, tak jak cała literatura o tematyce sportowej, spełnia niezwykle ważną rolę – ewidentnie lokuje sport w sferze kultury.

²⁸ N. Blaustein [red.] (2001), *Motion: American Sports Poems*, Iowa City.

²⁹ S.J. Bandy, A.S. Darden [red.] (1999), *Crossing Boundaries: An International Anthology of Women's Experiences in Sport*, Champaign, Il; Zob. też: B.K. Horvath, S.G. Carson (1991), *Women's Sports Poetry: Some Observations and Representative Texts*. W: W.L. Umphlett [red.], *The Achievement of American Sport Literature: A Critical Appraisal*, Rutherford, Madison, Teaneck: 116-131.

Zaprezentowane powyżej rozważania dotyczą zaledwie fragmentu wieloaspektowych relacji sport-literatura. Eksploracje owe, choć selektywne, pozwalają dostrzec mnogość zagadnień czekających na odkrycie i rzeczową naukową analizę. Obejmują one zarówno obecność poszczególnych dyscyplin sportowych w dziełach literackich, jak również rolę sportu w biografii konkretnych pisarzy różnych narodowości. Z uwagi na uniwersalność doświadczenia sportowego, literatura polska i amerykańska – jak ukazano powyżej – nie stanowią tu wyjątku. Niniejsze badanie może, miejmy nadzieję, stanowić zachętę do dalszych, pogłębionych studiów nad znaczeniem poezji sportowej; w szerszym kontekście może stanowić źródło inspiracji dla badacza historii kultury, a także historii sportu.

Należy niewątpliwie podkreślić kontekst historyczny wielu utworów poetyckich. Dzieła literackie, w tym poezja sportowa, posiadają bowiem często wartość historyczną w odniesieniu do zawodów i praktyk sportowych. Mamy tam zatem do czynienia z kulturową interpretacją wydarzeń historycznych. Klasycznym tego przykładem jest sportowa twórczość Kazimierza Wierzyńskiego, przez którą wkraczamy w barwny świat historii sportu, ale też – a może przede wszystkim – nadrzędnych wartości, bowiem w centrum sportu jest zawsze człowiek. Widać to również w wierszach innych omawianych tu autorów, co wyraźnie pokazuje, że pamięć o wybitnych bohaterach sportu, choć niekiedy z czasem blednie, nie zanika.

Kultura jest żywym organizmem. Należy założyć, że będący jej integralną częścią – nienaruszalnym fragmentem owej rzeczywistości – sport nigdy nie przestanie inspirować. Jak zauważa Krzysztof Zuchora, sport „może być zadaniem dla wielu pisarzy i nie potrzebują oni obawiać się plagiatu. Jest to wciąż jeszcze dziewicza kraina słowa”³⁰. A zatem artyści z pewnością nie przestaną tworzyć dzieł na bazie swoich sportowych fascynacji. Kultura będzie nimi systematycznie wzbogacana i należy mieć nadzieję, że co jakiś czas objawi się nowy Wierzyński, de Montherlant czy inny twórca, dla którego sport jest wyzwaniem, stoi w centrum refleksji, ktoś odkrywający nowe nieznanne oblicza sportu lub przynajmniej rzucający w oryginalny sposób światło na zjawiska uprzednio opisane; innymi słowy, ktoś pragnący rozjaśnić tajemnicę sportu poprzez twórczość literacką.

³⁰ K. Zuchora (2022), *Vademecum olimpijskie*. W: Z. Dziubiński, W. Firek [red.], *Kultura fizyczna a komunitaryzm i liberalizm*, dz. cyt.: 338.

MUZEA I *STREET ART* JAKO PRZESTRZEŃ SZTUKI W ŚWIADOMOŚCI TURYSTÓW

Współczesna turystyka z bogatą, rozbudowaną ofertą zagospodarowania czasu wolnego może wprawiać potencjalnych turystów w pewien stan dylematów i rozdarcia. Lista propozycji wciąż się rozszerza, powstają coraz bardziej zaskakujące propozycje. Zwłaszcza tempo ich pojawiania się może rodzić pewne kłopoty związane z wyborem oferty. Lansowanie rozrywkowego sposobu spędzania czasu, nastawienie na hedonizm, czerpanie przyjemności z łatwego stylu życia, brak przygotowania i wiedzy utrudniają korzystanie z oferty turystyki kulturowej opartej na kulturze wysokiej. Rzecz jasna zainteresowanie tą tematyką jest także wśród turystów istotne, a w niektórych środowiskach i miejscowościach priorytetowe. Jednak bogactwo oferty rozrywkowej umożliwiającej spędzanie czasu bez wysiłku intelektualnego staje się konkurencją dla czerpania przez turystów z dorobku kultury i sztuki.

Kultura masowa rezygnuje z zagłębiania się w dorobek okresów historycznych, szczególnie wymagający przygotowania, wiedzy i znajomości lokowania odpowiednich okresów i stylów w chronologii dziejów. Wszystko to utrudnia korzystanie z dorobku sztuki wśród kolejnych pokoleń. Z drugiej strony obserwuje się tendencję ze strony wystawców do organizowania czasowych ekspozycji koncentrujących się na wybranych okresach sztuki. Przy odpowiedniej promocji ściągają one do ośrodków turystycznych rzesze miłośników kulturowych atrakcji. Wiele zależy od tematyki, ale też właściwego marketingu i wykreowania produktu turystycznego, który był dotąd mało znany lub niedoceniany.

Kolekcjonerstwo w Polsce i na świecie posiada wielowiekowe tradycje. Charakter i zakres zbiorów muzealnych można zrozumieć dopiero wtedy,

gdy sięgnie się wstecz i prześledzi rozwój muzealnictwa i kolekcjonerstwa od czasów renesansu. O średniowieczu wiadomo niewiele, zbiory zwykle gromadzono wówczas w skarbcach kościelnych¹. Na świecie zbiory kolekcjonowano od najdawniejszych czasów, chociaż nie stanowiły one przedmiotu zainteresowania zwiedzających, a przynajmniej nie na taką skalę, jak to się dzieje współcześnie. Muzea ze względu na swoją tematykę można dzielić na wiele rodzajów. Są obiekty posiadające różnorodne tematycznie zbiory lub też takie, koncentrujące się na wybranej dziedzinie sztuki. Wśród najczęściej spotykanych muzeów są te o charakterze: artystycznym, archeologicznym, etnograficznym, historycznym, biograficznym, literackim, muzycznym, przyrodniczym, geologicznym, militarnym, technicznym, sakralnym, martyrologicznym i innych o bardzo różnorodnej, czasami niszowej tematyce.

Przestrzeń sztuki

Pojęcie to ma wielorakie znaczenie, w XXI wieku wykorzystywane jest w określaniu różnorodnych programów obejmujących kulturę i rozliczne obszary sztuki. Tego typu terminy spotyka się w programach na szczeblu centralnym, samorządowym, lokalnym oraz wykorzystywane są przez rozmaite instytucje. Przestrzeń sztuki należy rozumieć szeroko, tak samo jak rozumie się szeroko kulturę i prezentowaną sztukę powstałą w różnych okresach dziejów. Tak też należy postrzegać zjawisko w odniesieniu do subiektywnego postrzegania przez każdego z turystów. Na to, jak będzie odbierał sztukę w otaczającej go przestrzeni wpływ ma mnóstwo czynników. Wśród nich znajdzie się osobowość, cechy charakteru, kultura osobista, wychowanie, wiedza, wykształcenie, środowisko, doświadczenie turystyczne oraz szereg innych składowych budujących profil turysty kulturowego.

Sztuka wykorzystywana jest do różnych celów, zarówno ta w niewielkich rozmiarach jak i ta zaliczana do kultury wysokiej, eksponowana głównie w muzeach. Dzieła kultury masowej widoczne na zewnątrz, niemal zaczepiają widzów, przechodniów i turystów. Sztuka manifestowana jest w każdej przestrzeni życia publicznego. Nie musi się ograniczać wyłącznie do *street artu*. Sztukę od najdawniejszych czasów wykorzystywali politycy, różne grupy nacisku, ideowo nastawieni przywódcy, zmierzający do władzy i forsujący swoje poglądy. Nie zawsze sztuka była przejawem kultury i jej przeorientowania. Kultura i sztuka były również wyrazicielami epok, niejako propagatorami

¹ S. Lorentz (1982), *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa: 11.

ich filozofii, kierunków rozwoju i dążeń. Wyrażały myśli autorów, będących reprezentantami swoich czasów.

Wizyty w muzeach, czy oglądanie dzieł w przestrzeni otwartej są dla turystów rytuałem, poszukiwaniem wiedzy oraz autentyczności. Rytuał wejścia do muzeum niektórzy odbierają jako uczestniczenie w kulturze wysokiej, podobnie jak wizyty w teatrze lub operze. To nobilituje, upoważnia do zaliczenia osoby do grona miłośników sztuki, bowiem poświęca się temu rytuałowi czas, a nie zawsze chodzi o zaspokojenie ambicji i zdobycie wiedzy. Dla części turystów bezpośredni kontakt z eksponowanymi dziełami i przedmiotami daje możliwość zweryfikowania wyobrażeń, zaspokojenie potrzeb estetycznych, ale też zdobycie rzetelnej wiedzy w bezpośrednim kontakcie z przedmiotem, obrazem, rzeźbą lub innym artefaktem. Odszukiwanie w muzeum autentyczności jest również istotnym celem odwiedzających, gdyż turysta dokonuje, jak twierdzi John Urry „konsumpcji wizualnej”. Przyjrzenie się, zrozumienie obiektu, skupienie się jednocześnie na dziele i jego opisie powinno dawać odbiorcy pełny i autentyczny obraz i kontakt z eksponatem. W przestrzeni otwartej – *street artu*, turysta jeszcze pełniej uczestniczy w kontakcie z dziełem sztuki, bowiem zaangażowany jest nie tylko zmysł wzroku, ale także zapach, niekiedy dotyk i słuch. Dzieło znajduje się w mieście, pośród ulicznego zgiełku i ruchu. Człowiek dostrzega wówczas sztukę niejako przedzierającą się przez hałas miasta. Z jednej strony dodaje to atrakcyjności, gdyż odbiorca stara się rozumieć dzieło w kontekście środowiska, a z drugiej może zakłócać właściwą interpretację i kontemplację.

Przestrzeń sztuki w niektórych regionach świata podlega komercjalizacji. Dotyczy to zwłaszcza krajów egzotycznych. Społeczności podlegają globalizacji, a konsumpcjonizm odgrywa coraz większą rolę. Dostrzega się realne zagrożenie dla środowisk lokalnych, ich kultury i sztuki. Tradycje, obrzędy i obyczaje, ale również rodzima sztuka, w tym także użytkowa, dekoracje i zdobnictwo ulega coraz większemu spłyceciu. Często sztuka pokazywana na zewnątrz zastępowana jest przez banery reklamowe lub obce wizerunkowo elementy globalnego świata. Przekształceniu i degradacji podlega rodzima kultura i sztuka. Aby zaspokoić potrzeby „masowych turystów” gubi się w środowiskach egzotycznych tradycyjną etniczność². Ztraca się tożsamość i kulturę ludności recepcyjnej, a sztuka wypierana jest przez zunifikowany kicz.

² Z. Dziubiński (2015), *Sport i turystyka w kościele rzymskokatolickim (na przykładzie Salezjańskiej Organizacji Sportowej RP)*, Warszawa: 70.

Kultura, sztuka, muzealnictwo a turystyka

Kultura jak podaje Krzysztof Przecławski za Stefanem Czarnowskim to „całokształt zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności przekazywalnych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie”. Jest to bardzo szerokie rozumienie pojęcia „kultura”. Dzięki takiemu podejściu zalicza się do niej wszystko, cokolwiek człowiek wytworzył, pod warunkiem, że zostało to „zobiektywizowane”, że funkcjonuje „w oderwaniu” od twórcy³. Sztuka jest ważnym elementem kultury. Może być poszukiwaniem oryginalności lub sławy, lub skomercjalizowanym wyrażaniem talentu artysty. Pozostaje jednak pytanie jakim? Czy jest wyrażeniem prawdy? Zapewne tak, ale od razu rodzi się pytanie, a czym jest prawda? Jest wiele definicji i spojrzeń na pojęcie „prawdy”, Przecławski wskazuje, że może to być „zgodność własnych myśli z rzeczywistością”. Sztuka może być również przetwarzaniem rzeczywistości, zastanej i aktualnej. Wobec tego jest wyrażaniem prawdy o rzeczywistości. Według klasyków „piękne jest to, co się podoba, gdy jest oglądane”. W sztuce turyści poszukują piękna, nim się zachwycają, do niego dążą, podróżują, by się nim napawać. Nie ma jednak obiektywnych kryteriów piękna⁴. Dlatego turyści, jako odbiorcy sztuki oglądają zarówno dzieła eksponowane w muzeach jak i te prezentowane za pomocą *street artu*. I jedno i drugie mogą rozczarowywać, trącić wręcz brzydota. Dla jednych będzie to odpychające, inni dostrzegają jakiś walor, może zideologizowany, może mroczny, może opiewający kult brzydoty. Odbiór atrakcji turystycznych, w tym kulturowych nie jest jednolity i odzwierciedla idee epoki, ale też osobowość, nastawienie, oczekiwania i przygotowanie turysty. Piękno sztuki nie jest zobiektywizowane. Zarówno muzealnictwo jak i sztuka ulicy oraz eksponowanie dzieł w przestrzeni otwartej są elementami kultury i wyrażaniem oraz pokazywaniem sztuki. Różnią się one jedynie sposobem prezentacji i możliwościami docierania do widza. Cel, wyrażanie oryginalności, myśli, rzeczywistości są w zasadzie takie same.

Podmiotem kultury i sztuki jest człowiek, istota rozumna. Używając terminu Gabriela Marcela – *homo viator* – człowiek podróżujący, zauważa się, że turysta niemal nieustannie pozostaje w kontakcie z kulturą miejsca odwiedzanego, widzi sztukę, tę otaczającą, niekoniecznie tę zamkniętą w muzeach, do których nie zawsze ma czas i możliwość wstąpić. Związki sztuki

³ K. Przecławski (2009), *Kultura i sztuka a turystyka*. W: P. Krasny, D. Ziarkowski [red.], *Sztuka i podróżowanie. Studia teoretyczne i historyczno-artystyczne*, Kraków: 22.

⁴ Tamże: 22.

i turystyki są oczywiste. Zarówno sztuka jak i turystyka należą do istoty człowieczeństwa. Stanowią one razem i osobno ważny element kultury⁵. Bowiernak jak naturą człowieka jest aktywność i podróżowanie, tak samo naturą człowieka jest tworzenie kultury. Sztukę nie wszyscy tworzą, ale ją odbierają, w niej uczestniczą, często dzięki i poprzez turystykę. Sabina Owsianowska zauważa, że wchodząc do muzeum, czy zwiedzając świat, wstępuje się jednocześnie w obszar poddany silnym działaniom interpretacji⁶. Wobec takiego stanu rzeczy, turysta jest poddany działaniu nie tylko sztuki, ale też modzie, ideom, polityce, kontroli i dominacji stylu życia, wychowania poprzez sztukę i władzy serwowanej przez nadawców informacji o charakterze kulturowym. Temat ten z pogranicza sztuki i teorii turystyki poruszali między innymi Charlotte Echnert, Graham Dann, Tim Edensor, John Urry i Keith Hollinshed⁷. Widać to na przykładzie wystaw, stałych ekspozycji oraz również w przypadku *street artu*. Sztuka jest promowana, ale jest również narzędziem promocji, tak dzieje się na przykład we Francji, gdzie sylwetki i dzieła impresjonistów wykorzystuje się do promocji regionów, podobnie wybrane dzieła sztuki o wielkiej wartości kulturowej są marką turystyczną miejsc lub muzeów. Spektakularne projekty *street artu* również wykorzystuje się w promocji miast, niekiedy w postaci szlaków turystycznych.

Kolekcjonowanie sztuki, kolekcjonowanie wrażeń

Kolekcjonerów spotyka się wszędzie, mają oni rozmaite zainteresowania w wielu dziedzinach i odmianach. Są właścicielami przedmiotów, książek, pamiątek, artefaktów, drobiazgów z dzieciństwa. Kolekcje wypełniają im półki, szuflady, czasami całe mieszkania. Zbieracze rzeczy mogą się sprzeczać o lepsze z kolekcjonerami wrażeń i przeżyć, których dostarcza turystyka. Dla wielu podróżników i wędrowców turystyka jawi się jako kolekcjonerstwo, a ich zmysł kolekcjonerski pozwala podróżować wciąż dalej i częściej. Ważne jest miejsce góry na przykład w ogniwie łańcucha ośmiotysięczników, miejsce wpisane na listę UNESCO w wybranym kraju, zdobycie wszystkich ważnych przełęczy w wybranym paśmie górskim, odwiedzenie wszystkich krajów

⁵ Tamże: 23-24.

⁶ S. Owsianowska (2009), *Świat zwiedzany jak muzeum. O rytuałach cywilizacyjnych i roli dzieł sztuki w doświadczeniu turystycznym*. W: P. Krasny, D. Ziarkowski [red.], dz. cyt.: 30.

⁷ S. Owsianowska (2008), *Semiotyka turystyki*. W: R. Winiarski [red.], *Turystyka w badaniach humanistycznych*, Warszawa: 117-139.

w Europie, zwiedzenie najsłynniejszych muzeów w mieście lub na kontynencie oraz wiele innych tego typu przykładów. Józef Lipiec twierdzi, że turysta – kolekcjoner nie zachwyci się żadnym krajobrazem, kolekcją muzealną lub budowlą, dopóki nie nada im pozycji katalogowej i dopiero z tej pozycji zauważy piękno pojedynczego dzieła. Złożenie kolekcji odwiedzanych miejsc dokonuje się jedynie w ludzkich myślach i w głowie⁸. Ważne dla wielu osób jest nie to, co sobą prezentuje muzeum, ale że jest na przykład jedynym muzeum w mieście lub prezentowana wystawa czasowa zaistniała w danym roku w konkretnym ośrodku, chociaż np. obrazy artysty można oglądać w wielu innych muzeach przez kolejne lata. Ważne jest dla turysty to, że konkretne prezentowane dzieło znalazło się w wyobrażonym kolekcjonerskim zestawie, ponieważ poszerza jego zawartość i to stanowi magnes dla turystów.

Turystyka muzealna

Zwiedzanie muzeów określa się terminem turystyki muzealnej. Są to placówki, które gromadzą, przechowują, konserwują i eksponują dla turystów dobra kultury z różnych dziedzin. Określenie turystyka muzealna lub muzealnictwo (*tourism to museum*) odnosi się do turystyki, w której muzeum stanowi główny obszar recepcyjny turysty i jest celem jego przyjazdu do danego miasta lub miejscowości⁹. Słowo muzeum wywodzi się z greckiego słowa *museum*, które oznacza „Siedzibę Muz”. W przeszłości było to miejsce lub świątynia przeznaczona dla greckich muz różnych rodzajów sztuki. W starożytnej Grecji spełniało funkcję miejsca dysput filozoficznych albo miejsc szczególnej kontemplacji. Słowo muzeum użyto po raz pierwszy, jak wskazuje Tadeusz Jędrzyak, w XV wieku we Florencji. Oznaczono nim kolekcję dzieł sztuki Lorenza di Medici. W kolejnych stuleciach tym terminem określano kolekcje osobliwości. Powstanie w 1753 roku Muzeum Brytyjskiego było momentem, od którego zaczęto rozumieć i definiować muzea jako miejsca przechowywania, wystawiania i opracowywania naukowego dzieł sztuki klasycznej i użytkowej¹⁰. Kolejne dekady, to czas rozwoju muzealnictwa, które stanowiło coraz powszechniejszą i ciekawszą ofertę dla podróżników, a później turystów. We współczesnym świecie muzea są istotnym elementem

⁸ J. Lipiec (2009), *Kolekcjoner, zdobywca, wyczynowiec (szkice do portretów podmiotu wędrującego)*. W: P. Krasny, D. Ziarkowski [red.], dz. cyt.: 12-13.

⁹ K. Buczkowska (2008), *Turystyka kulturowa. Przewodnik metodyczny*, Poznań: 70.

¹⁰ T. Jędrzyak (2009), *Turystyka muzealna*. W: K. Buczkowska, A. Mikos von Rohrscheidt [red.], *Współczesne formy turystyki kulturowej*, t. 1, Poznań: 36-37.

produktów turystycznych w regionach i stanowią również ważny element atrakcyjności turystycznej w małych ośrodkach. Turyści docierają do nich, by zwiedzić najbardziej charakterystyczne i najbardziej interesujące obiekty i dzieła definiujące dany obszar lub prezentowany temat. Oferta muzeów wciąż się zmienia, jest nieustannie uatrakcyjniana. Stosuje się nowoczesne techniki przekazu w formie prezentacji interaktywnych. Turyści stają się często aktywnymi uczestnikami zwiedzania, biorąc udział w eksperymentach, doświadczeniach i zachęceni są do poszerzania wiedzy dotyczącej ekspozycji. Wiele znaczących ośrodków turystycznych posiada ogromne zbiory artefaktów i dzieł sztuki, które same w sobie są magnesem dla turystów z całego świata. Małe ośrodki, posiadające niewielkie muzea osobliwości są doskonałym przykładem przyciągnięcia turystów. Dzięki nim odwiedzający mają szansę poszerzyć swoją wiedzę o historii, tradycji i życiu na danym terenie¹¹. Muzea stanowią jeden z rodzajów produktu turystycznego. Zdaniem Andrzeja Stasiaka „produkt turystyczny muzeum” stanowi oferta placówki skierowana do turystów. Muzea realizują jak wspomniano jeszcze inne zadania, w produkcie koncentrują się, używając języka ekonomicznego, na konsumentach. Oferta obejmuje cztery najważniejsze elementy, są to mianowicie: 1) zbiory (ich tematyka, liczba, różnorodność, oryginalność); 2) ekspozycja (aranżacja ekspozycji, sposób prezentacji, multimedia, wystawy czasowe); 3) siedziba (miejsce eksponowania zbiorów, lokalizacja w miejscowości turystycznej, obiekt i jego charakter, styl, zagospodarowanie turystyczne, w tym np. sklepik z pamiątkami, kawiarnia); 4) działalność (udostępnianie zbiorów do zwiedzania, przewodnictwo muzealne, lekcje muzealne, warsztaty, koncerty, eventy i inne dodatkowe wydarzenia)¹². Wszystkie wymienione elementy powinny oddziaływać na emocje, wychowywać, kształtować pożądane, szlachetne postawy życiowe i rozszerzać wiedzę w zakresie kultury i wiedzy o świecie. Przede wszystkim powinny mówić prawdę i wyrażać piękno.

Współczesne trendy w muzealnictwie określane jako „*nowa muzeologia*” najpełniej skodyfikował w latach 80. XX wieku Peter Vergo. Zwrócił uwagę, że najistotniejszy w ramach tego nurtu jest kontakt z turystą lub z gościem muzealnym. Koncepcja ta jest wciąż rozwijana w oparciu o podpisy pod eksponatami, katalogi, foldery, ozdobne, pamiątkowe bilety oraz informatory. Istotną rolę odgrywa także dostosowanie oferty do potrzeb i oczekiwań zwiedzających. Wystawy muzealne, zwłaszcza czasowe przygotowuje się z wielkim rozmachem organizacyjnym i promocyjnym. Rozwijają się funkcje

¹¹ P. Różycki (2022), *Geneza i teoria turystyki*, Warszawa: 297.

¹² A. Stasiak (2000), *Muzeum jako produkt turystyczny*. W: A. Szwichtenberg, E. Dziegieć [red.], *Przemysł turystyczny*, Koszalin: 171-172.

edukacyjne muzeów, aktywizuje się zwiedzających poprzez uzupełniające zwiedzanie interaktywne. Wiele muzeów uatrakcylnia ofertę poprzez stosowanie nowoczesnych technologii i multimediów¹³. Niektóre wystawy podlegają nawet komercjalizacji, co nie idzie w parze z funkcją edukacyjną, która powinna obejmować szersze grono odbiorców.

Działalność muzeów opiera się głównie na organizacji wystaw stałych, którym nadaje się specjalną aranżację, styl i charakter. Jednak głównym magnesem przyciągającym turystów są zwykle wystawy czasowe. Ich znaczenie w XXI wieku coraz bardziej wzrasta, stają się jednym z najważniejszych produktów turystycznych ośrodków kulturowych. Karolina Buczkowska twierdzi, że z punktu widzenia turystyki najwartościowsze są wystawy duże, nietypowe, o wysokiej randze, prezentujące dzieła unikatowe o wyjątkowej wartości. Być może wcześniej były one niedostrzegane lub słabo eksponowane i promowane. Niekiedy odpowiadają one pewnym modom i tendencjom na rynku kultury i w przestrzeni medialnej. Turyści przyjeżdżają na tego typu wystawy z różnych regionów kraju lub nawet zaglądadają na nie konieserzy sztuki z innych kontynentów¹⁴. Formą promocji i zachęcenia do zwiedzania również dla mieszkańców są „noce muzeów”, Dni Dziedzictwa Kulturowego oraz cykle warsztatów, wykładów, prelekcji dające możliwość spotkania się z pracownikami placówek muzealnych. Interesujące są spotkania z artystami i twórcami sztuki. Nawet w małych, regionalnych muzeach organizuje się warsztaty połączone z nauką tradycyjnego rzemiosła lub poznawaniem unikatowej twórczości ludowej i sposobami przygotowywania ozdób typowych dla danego regionu. Gama propozycji może być bardzo szeroka.

Turystyka *street artu*

Stosunkowo nowym zjawiskiem, będącym częścią turystyki kulturowej jest sztuka ulicy – *street art*. Ekspozowanie sztuki jeszcze do końca XX wieku kojarzono przede wszystkim z muzeami, także tymi pod gołym niebem, jednak były to obiekty zamknięte. Kontakt ze sztuką był możliwy jedynie dla tych osób, które tego oczekiwały i poszukiwały. *Street art* wyszedł do publiczności, czy tego sobie osoba życzy czy nie. Sztuka ulicy towarzyszy człowiekowi poruszającemu się w przestrzeni publicznej. Jest to także dziedzina

¹³ D. Ziarkowski (2015), *Aktualne tendencje i trendy w zakresie muzealnictwa*. W: A. Niemczyk, R. Seweryn [red.], *Turystyka muzealna. Przypadek Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków: 50.

¹⁴ K. Buczkowska (2008), dz. cyt.: 71.

sztuki, obejmująca dzieła tworzone w przestrzeni kulturowej i społecznej. Zdarza się, że ma charakter bezprawnej ingerencji. Aktywność artystyczną należy wyraźnie oddzielić od wandalizmu widocznego w wielu ośrodkach miejskich oraz na śródkach transportu. W odróżnieniu od muzeów, gdzie sztuka prezentowana jest najczęściej w obiektach zamkniętych, sztuka ulicy jest dla każdego. Nawet osoby niezainteresowane, w tym także turyści, są odbiorcami prezentowanych w różnych miejscach artystycznych dzieł, w tym głównie murali, ożywiających niszczone elewacje kamienic. Dla turystów proponuje się specjalne szlaki, a niektóre dzielnice lub miejscowości wręcz stawiają na tego typu atrakcje, jako rzeczy wyjątkowe mające zainteresować odwiedzających. Zdarza się, że *street art* bywa mylony ze wspomnianym wandalizmem, gdyż graffiti nie zawsze przyjmuje artystyczną formę wyrazu, a niektóre elewacje są po prostu niszczone. Jednak wysoki poziom sztuki, kolorystyka i przesłanie potrafią na tyle przemawiać do publiczności, że w niektórych miejscach nowoczesna sztuka ulicy staje się konkurencją dla muzeów. Genezy zjawiska można się dopatrywać w czasach najdawniejszych, jednak terminu *street art* użył dopiero w roku 1985 Allan Schwartzman. Tę formę wyrazu reprezentuje kilka form, należą do nich: murale, plakaty, graffiti, szablonowe graffiti, wlepki, a także teatr uliczny, happening oraz *yarn bombing*. Ta ostatnia forma, to sztuka upiększania przestrzeni publicznej za pomocą zdobienia różnych przedmiotów włóczką. Oplata się nią konary drzew, barierki mostów, ławki i inne przedmioty infrastruktury miejskiej. Jednym z najbardziej uznawanych artystów *street artu* jest pochodzący z Wielkiej Brytanii – Banksy. Popularność twórcy wciąż rośnie. Jego dzieła oprócz wartości estetycznej mają ogromną siłę oddziaływania emocjonalnego o zabarwieniu społecznym i politycznym. W wielu miastach, szczególnie murale przemawiają do mieszkańców i turystów siłą wyrazu, nawiązując do tematyki istotnej dla społeczeństwa w konkretnym okresie czasu. Murale, jako wielkoformatowe malowidła na ścianach budynków mają swoje korzenie w prehistorii. Znane są rysunki w jaskiniach, na przykład w Lascaux we Francji lub w Altamirze w Hiszpanii oraz rysunki naskalne w Skandynawii, w mieście Alta w Norwegii lub w Tanum na terenie Szwecji. Następnie pojawiały się w miastach Imperium Rzymskiego. Murale są dziełami dekoracyjnymi malarstwa ściennego, zazwyczaj w rozmiarach monumentalnych. Stanowią część malatury, czyli ornamentyki architektonicznej, malowanej farbami na ścianach budynków. W wielu zaniedbanych miejscach pokrywają szare, zniszczone ściany kamienic, co pozwala im nabrać świeżego kolorytu i atrakcyjności. Stają się tym samym atrakcją dla turystów i jednocześnie

poprawiają ogólny wizerunek miasta¹⁵. Sztuka ulicy w odróżnieniu od muzeów pełni inną funkcję niż druga z wymienionych przestrzeni sztuki. W świadomości turystów i mieszkańców dzieła prezentowane na ulicach i placach miast są swego rodzaju zaskoczeniem, nieoczekiwaną zmianą, nagłą, czasami niechcianą prezentacją sztuki. Jednak mimo nieprzewidywalności znalezienia się w przestrzeni sztuki pobudzają do myślenia, rozweselają, odciągają uwagę od innych kwestii typowych dla ruchu w mieście. Sztuka wychodząca do widza sprawia, że turysta czuje się zadbany, zauważony przez miasto, zachęcony do przeżywania sztuki i jej smakowania. Inna przestrzeń, inny wymiar przekazu, często zupełnie inny segment turystów i innych odbiorców, to cechy charakterystyczne tego rozwijającego się zjawiska.

Podsumowanie

Trzecia dekada XXI wieku przynosi znaczne zmiany w sposobie odbioru sztuki. Dotyczy to nie tylko turystów, ale również społeczeństw lokalnych. Wpływ na to ma głównie sposób prezentowania sztuki, akcje promocyjne i organizowanie wielkich wystaw tematycznych w obszarze muzealnictwa. W wielu krajach, w tym w Polsce obserwuje się powrót do turystyki krajowej, w tym także turystyki kulturowej. Administracyjne zakazy u progu trzeciej dekady obecnego wieku spowodowały głód atrakcji, również tych z obszaru kultury wysokiej. Turystyki nie da się uprawiać on-line, jak próbowali sugerować niektórzy decydenci. Turystyka to uczestnictwo człowieka wszystkimi zmysłami w odwiedzanym środowisku, dodatkowo wsparte są tzw. szóstym zmysłem, czyli ludzką kinetyką i aktywnością, ruchem, pokonywaniem przestrzeni, lokowaniem atrakcji pośród otoczenia. Turysta musi integrować się z otoczeniem, odczuwać je, żyć nim, zespalać się w sensie socjalizacyjnym. Nie może pozostawać w tak zwanej „bańce mydlanej” bez kontaktu z otoczeniem. Bez względu na to jaką formę turystyki uprawia, powinien pozostawać w łączności z naturą, kulturą i życiem społecznym.

Współczesny świat szuka różnych sposobów wypromowania atrakcji turystycznych. Muzealnictwo należy do tych dziedzin turystyki, które radzą sobie znakomicie mimo lansowania wciąż nowych pomysłów na spędzanie czasu wolnego. Konkurencja jest coraz większa, media, cyfryzacja, rozwój technologii, szybkość komunikacji transportu powodują, że ludzie mają coraz więcej możliwości spędzania czasu wolnego. Jednak sztuka, ekspozycje

¹⁵ P. Różycki (2022), dz. cyt.: 297-298.

i wystawy cieszą się wciąż rosnącym zainteresowaniem. Niektóre muzea biją rekordy frekwencji. Oczywiście można się w tym dopatrywać różnych przyczyn, nie tylko tych związanych z zainteresowaniami, ale izolacją i zamknięciem instytucji sztuki przez niemal dwa lata, również pozbawieniem turystów możliwości przemieszczania się i odwiedzania galerii. Pojawił się głód sztuki, wreszcie dobre pomysły i kierunki działań muzealników wpływają progresywnie na rozwój turystyki muzealnej.

Jak podaje Karolina Buczkowska, dyrektor jednej z najpiękniejszych galerii świata Tate Gallery w Londynie Nicolas Serot, powiedział kiedyś: „Teraz zmieniła się atmosfera i ludzie chętniej przychodzą do muzeum. Tendencja ta utrzyma się, o ile same muzea, będą wykazywały aktywność w działaniu... Nie możemy siedzieć z założonymi rękami i czekać na publiczność”¹⁶. Te słowa wciąż znajdują potwierdzenie, turysta oczekuje wciąż nowych doznań, wiele osób posiada stosunkowo dużą wiedzę i odwiedziło już wiele miejsc. Odwiedzający potrafią porównywać i wartościować dzieła sztuki, dlatego oczekują nowych wrażeń, nowych, atrakcyjnych aranżacji, profesjonalnej organizacji i informacji oraz organizowania wystaw czasowych, szczególnie dzieł niezwykłych i rzadkich, których nie zobaczą w wielu podobnych do siebie wystawach stałych.

Muzea stanowią jeden z najważniejszych celów podróży turystycznych, zupełnie inaczej jest ze *street artem*, który znany jest stosunkowo mniejszej grupie osób. Jednak obydwa sposoby prezentacji sztuki, podobnie działają na wyobraźnię i odbiór prezentowanych dzieł przez turystów. Przestrzeń otwarta, miasto ze swym gwarem, tempem życia może niekiedy nawet bardziej eksponować sztukę, być może jest ona dla niektórych osób w wyższym stopniu zauważana. Sztuka czasami zaskakuje widza, zatem i miejsce jej prezentacji może zaskakiwać, może być nieoczekiwane, a tym samym bardziej atrakcyjne i przyswajalne, łatwiej zapamiętywane i głębiej analizowane.

¹⁶ M. Kiciński (2001), *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?* „Muzealnictwo”, 43: 125; K. Buczkowska (2008), dz. cyt.: 71.

WIDOWISKO SPORTOWE A PRZESTRZEGANIE REGUŁ GRY

Współczesny sport uważany jest przez wielu autorów za „najpiękniejszą i najciekawszą ze spraw drugorzędnych życia codziennego”¹. Zawierając w sobie elementy zabawy i przyjemności, jest zarazem ujmowany jako rodzaj specyficznej rywalizacji, zmierzającej do pokonania przeciwnika i odniesienia zwycięstwa. W formie najbardziej wysublimowanej działalność sportowa jest przy tym przedstawiana jako swoistego rodzaju teatr realizujący się przykładowo na boisku piłkarskim, tafli lodowej czy korcie tenisowym².

W tym też kontekście wskazuje się na widowisko sportowe, określane przez wartości podkreślające atrakcyjność danej imprezy sportowej, które są szczególnie cenione przez sympatyków sportu i osoby mające z nim częsty kontakt. Ma ono miejsce zwłaszcza wówczas, gdy widzowie stają się uczestnikami ponadprzeciętnej gry sportowej, w której uzyskany zostaje wartościowy rezultat sportowy. Stworzeniu widowiska sportowego sprzyjają z jednej strony okoliczności przeprowadzenia konkretnych zawodów sportowych (w postaci odpowiedniej rangi i znaczenia wydarzenia, zainteresowania nim ze strony publiczności czy też wpływu wyniku na dalszy przebieg rozgrywek ligowych czy pucharowych), z drugiej zaś ujawniająca się w trakcie danej imprezy chęć i wola wykazania się przez sportowców dużymi umiejętnościami, kwalifikacjami i doświadczeniem.

Niezależnie od powyższego, równie istotne znaczenie mogą mieć czynniki zewnętrzne (np. sprzyjająca pogoda, entuzjastycznie reagująca publiczność, obiektywny i nie przerywający często gry arbiter) stwarzające dodatkowo

¹ Por. B. Hodler (1994), *Judgment of the athlete*. W: *Court Arbitration for Sport (CAS). International Conference Law and Sport*, Lausanne: 124.

² Por. J. Mosz (1994), *Widowisko sportowe*. W: J. Lipiec [red.], *Logos i etos polskiego olimpizmu*, Kraków: 125 i n.

warunki do przeprowadzenia niekonwencjonalnego wydarzenia sportowego, w trakcie którego zawodnicy mogą zaprezentować w perfekcyjny sposób umiejętności techniczne i taktyczne oraz swoją osobistą determinację w dążeniu do osiągnięcia celu sportowego. W niektórych przypadkach, to zaskakujący, początkowy przebieg konkretnej rywalizacji sportowej, np. zdobycie jednej lub dwóch bramek przez słabszy zespół piłkarski może implikować przesłanki do przekształcenia się przewidywalnej gry w postać niecodziennego zdarzenia, które przejdzie do historii danej dyscypliny sportu³.

Przytoczone racje podkreślają znaczenie widowiska sportowego uznanego za publiczny akt współzawodnictwa sportowego, realizowanego w konkretnych rozgrywkach i ujmowanego jako całość pod względem miejsca, czasu i wyniku⁴. Fakt przy tym, iż np. mecz piłki nożnej czy zawody w jeździe figurowej ujmowane są zarazem jako element bliskoznacznych pojęć „ impreza sportowa” i „wydarzenie sportowe”, uzasadnia odróżnienie tych terminów. Celowe jest również, przynajmniej ogólne, porównanie konstrukcji widowiska sportowego, z pokrewnymi postaciami wydarzeń realizujących się na scenie czy tafli lodowej.

Widowisko sportowe a pojęcia bliskoznaczne

Pojęcie „ impreza sportowa” obejmuje ciąg czynności składających się na przeprowadzenie przedsięwzięcia organizacyjno-gospodarczego, w ramach jednego lub wielu aktów rywalizacji sportowej, skupionych czasowo i zorientowanych na osiągnięcie końcowego jej wyniku⁵. Celem tego współzawodnictwa jest wyłonienie jego zwycięzcy w sposób zgodny z istniejącym regulaminem, niezależnie od istnienia faktycznej możliwości uzyskania ponadprzeciętnej postaci zawodów.

Konieczność zapewnienia np. uczestnictwa w turnieju olimpijskim czy w fazie grupowej piłkarskiej Ligi Mistrzów UEFA także słabszych sportowo zespołów sprawia przy tym, że ich spotkania z silniejszymi przeciwnikami nie zakładają możliwości realizacji widowiska w przyjętym powyżej znaczeniu. Oczekiwania publiczności muszą w tym wypadku ustąpić zasadom równoprawnego dostępu do współzawodnictwa sportowego, którego uczestnicy, bez względu na prezentowane umiejętności, powinni zachować reguły gry,

³ Por. H. Zdebska (2011), *Widowisko sportowe jako element kultury masowej*. W: Z. Dziubiński i M. Lenartowicz [red.], *Kultura fizyczna a kultura masowa*, Warszawa: 147.

⁴ Por. K. Wojciechowski (2005), *Widowisko sportowe w telewizji*, Warszawa: 21.

⁵ Tamże.

właściwe dla danej dyscypliny oraz postępować w myśl zasad *fair play* i uczciwej rywalizacji sportowej, co jak pokazały ostatnie 22. mistrzostwa w piłce nożnej w Katarze nie zawsze się udaje⁶.

Równie często wskazuje się w ramach ruchu sportowego na pojęcie „wydarzenia sportowego” przyciągającego na długo przed jego odbyciem uwagę wielomilionowej widowni na całym świecie (w razie np. emocjonującego w danym roku *El Clasico* w spotkaniach piłkarskich pomiędzy Realem Madryt a FC Barcelona czy finału Wimbledonu w tenisie ziemnym), choćby przebieg konkretnych zawodów nie spełnił następnie oczekiwań sympatyków sportu. W sferze prawa – przedmiotowym terminem operuje się przede wszystkim w kontekście zapewnienia telewizji publicznej wyłączności w zakresie transmitowania w kraju najważniejszych imprez sportowych, takich jak letnie lub zimowe igrzyska olimpijskie czy mistrzostwa świata lub Europy w piłce nożnej. W tym sensie mówi się o „wydarzeniach sportowych” czy też o „wydarzeniach o zasadniczym znaczeniu społecznym”, obejmujących zarówno pojedyncze widowiska (np. finały Ligi Mistrzów UEFA), jak i powiązane organizacyjnie ze sobą turnieje w danej dyscyplinie sportu, czego najlepszym przykładem mogą być przyciągające uwagę widzów tenisowe turnieje.

Stosunek do innych postaci widowiska

Widowiskowość sportu jest pochodną jego istoty. Atrakcyjność aktywności fizycznej zawodników o ponadprzeciętnych umiejętnościach i poziomie sprawności, podobna w danym czasie forma rywalizacji czy niepewność końcowego wyniku – te okoliczności sprzyjają niewątpliwie uzyskaniu przez daną imprezę postaci widowiska sportowego. W żadnym innym wydarzeniu publicznym te elementy nie występują z taką intensywnością, jak właśnie w rywalizacji sportowej.

Choć więc np. widowisku teatralnemu nie jest obcy element improwizacji i interakcji, to fakt, że jest ono zwykle oparte na uprzednio opracowanym scenariuszu i obejmuje artystyczne wykonanie istniejącego już utworu, różni je od aktywności sportowej. To samo odnosi się np. do rewii na lodzie, która realizuje się przez wyuczony występ zawodowych łyżwiarzy o zaplanowanym przebiegu. Widowisko sportowe różni się także od koncertu

⁶ Należy wszakże przyjmować, iż niektóre reprezentacje, nie wystawiając do ostatnich meczów fazy grupowej najlepszych piłkarzy do swoich składów finalnie mogły zniekształcić przebieg dalszej rywalizacji sportowej.

muzycznego, który charakteryzuje się specyficznym, dźwiękowym, a przy tym zmodyfikowanym przez akustyków materiałem oraz związaną z tym przewidywalnością przekazu fonicznego. W ten sposób odbiega on od nieprzewidywalnego, częstokroć przypadkowego, a przy tym w pełni wizualnego obrazu, który dominuje w zawodach sportowych.

Nie ulega wątpliwości, iż wszystkie te zdarzenia realizują się na oczach mniejszej lub większej grupy osób, w tym także znawców czy koneserów traktujących obejrzenie określonego wydarzenia jako istotny kontakt z kulturą lub sztuką. Każdy z tych rodzajów przedstawienia scenicznego (spektaklu teatralnego, rewii lodowej czy koncertu muzycznego) może stać się widowiskiem artystycznym dzięki znacznemu poziomowi umiejętności i kwalifikacji jego uczestników oraz wysokiej ocenie ich profesjonalizmu ze strony widzów.

Pojęcie widowiska sportowego

Podobne przymioty mogą zaprezentować zawodnicy w trakcie imprez sportowych cechujących się ponadto elementem niepewności, sprzyjającym uzyskiwaniu nieprzewidywalnych wyników. Gdy do powyższego dochodzi duża stawka rywalizacji w popularnej dyscyplinie sportu, zaciętość walki sportowej, częste zmiany tempa akcji, to wszystkie te elementy wyzwalają emocje spajające widowisko w jedną organiczną całość⁷. Ale należy przyjmować, iż wskazane elementy mogą stać się wartościowym wydarzeniem sportowym jedynie przy paralelnym przestrzeganiu reguł gry właściwych dla danej dyscypliny sportu. W sytuacji, gdy odbywa się ono na oczach nawet kilkudziesięciu tysięcy widzów na stadionie – reagujących w zróżnicowany sposób na sytuacje boiskowe – i wielomilionowej widowni telewizyjnej, każde nieodpowiedzialne, sprzeczne z grą *fair*, zachowanie któregokolwiek z uczestników rywalizacji, może prowadzić do istotnego obniżenia wartości danej imprezy sportowej.

Według często cytowanego zapatrywania Czesława Matuszewicza, widowisko sportowe jest zdarzeniem społecznym dostępnym percepcji wzrokowej o charakterze rozrywkowo-rekreacyjnym, zaistniałym z racji organizowanej rywalizacji sportowej, a przy tym przebiegającym zgodnie z uznanymi regułami (przepisami), w którym uczestniczą jako strony interakcji zawodnicy, sędziowie, organizatorzy oraz widzowie tworzący widownię⁸.

⁷ H. Zdebska (2011), dz. cyt.: 154.

⁸ Cz. Matuszewicz (1990), *Widowisko sportowe*, Warszawa: 16.

Autor dowodzi, że istotą wskazanego wydarzenia jest wieloaspektowy przebieg tego procesu. To zaś pozwala przyjmować, iż widowisko sportowe nie sprowadza się tylko do obserwacji czynności fizycznych realizowanych przez zawodników, ale stanowi z jednej strony splot reguł gry, więzi społecznych i motywacji między sportowcami, trenerami, organizatorami, sędziami i widzami, a z drugiej – wyraz wzajemnych oczekiwań uczestników widowiska, przebiegu czynności sportowych i ich recepcji analizowanych w kontekście istniejących systemów wartości i skal wzajemnego oceniania⁹.

Z perspektywy prawnej istotnym zagadnieniem pozostaje kwestia, czy nietypowe i niekonwencjonalne zachowania oraz działania uczestników zawodów sportowych zorientowane na stworzenie emocjonującego, ekscytującego oraz ponadprzeciętnego widowiska sportowego muszą bezwzględnie mieścić się w ramach obowiązujących reguł gry. I tym samym, czy kontrolujący ich przestrzeganie arbiter sportowy powinien niezwłocznie „przerwać grę”, jeśli w warunkach realizacji specyficznego (nietypowego) zagrania dopatry się naruszenia tych reguł. Odniesienie się do tego problemu wymaga rozszerzenia zakresu prowadzonych rozważań.

Znaczenie reguł gry dla przebiegu widowiska sportowego

Reguły gry precyzują warunki uczestnictwa zawodników w rywalizacji sportowej, decydując zarazem o sposobie i trybie wyłonienia zwycięzcy oraz przegranego w tym współzawodnictwie¹⁰. Motywują one, z różnym stopniem skuteczności, do podejmowania określonych zachowań mających gwarantować prawidłowy przebieg rywalizacji sportowej, przy zachowaniu równości szans konkurentów. Jeśli postępowanie któregokolwiek z nich, choć prowadzące do zwiększenia atrakcyjności widowiska, implikuje określoną niekorzyść dla konkretnego zespołu lub zawodnika, to może prowadzić do wstrzymania przebiegu współzawodnictwa sportowego przez arbitra boiskowego. Tenże musi jednak zdawać sobie sprawę z faktu, że zarówno samo zdarzenie, jak i podjęcie błędnej decyzji odnośnie jego kwalifikacji może prowadzić do niezadowolenia wśród kibiców, generującego nawet zamieszki na stadionie, a wychodząc poza ramy zawodów, w których została ona podjęta – do formułowania słów krytyki lub oburzenia w węższych lub szerszych kręgach społecznych.

⁹ Tamże: 14.

¹⁰ Por. M. Kummer (1973), *Spielregel und Rechtsregel, Abhandlungen zum Schweizerischen Recht*, Berne: 45.

Niejednokrotnie zatem w trakcie rywalizacji sportowej aktualizują się sytuacje, które ze względu na swoją ambiwalentność i niejednorodność ocen, przechodzą do historii sportu, stanowiąc nawet po wielu latach przedmiot ożywionej dyskusji. Trzy zdarzenia z dziejów światowego futbolu stanowią przykłady odzwierciedlające analizowane zagadnienie.

W trakcie meczu finałowego letnich igrzysk olimpijskich w 1920 r. w Antwerpii, niezadowoleni z decyzji arbitra piłkarze Czechosłowacji, przy stanie 0:2, zeszli z boiska w 39 min. meczu finałowego z Belgią, której przyznano złoty medal olimpijski. Na wniosek szwedzkiego działacza, Erica Bergvalla, drużyny, które wcześniej odpadły w turnieju finałowym rozegrały serię spotkań o srebrny medal olimpijski, w których nie uczestniczyli Czesi kontestujący takie rozwiązanie.

Najbardziej dramatycznym spotkaniem tej dodatkowej rywalizacji był zwycięski mecz reprezentacji Hiszpanii ze Szwecją. Mimo iż ten drugi zespół prowadził do przerwy 1:0, to ogromna determinacja i zaciętość w rywalizacji, grających, przez większość meczu, na pograniczu gry faul, ale niezwykle ambitnie baskijskich piłkarzy – pochodzących przede wszystkim z klubu Athletic Bilbao – przesądziła o przechyleniu wyniku meczu (2:1) na korzyść drużyny hiszpańskiej. Następnego dnia holenderska gazeta „Handicap” porównała postawę zwycięskiej reprezentacji do zaciekłości hiszpańskich wojsk, które złupiły Antwerpię w 1576 r. oraz ukuła na określenie tej sytuacji wyraz *la furia*. Hiszpanie ochoczo je przyjęli, podkreślając później znaczenie tego widowiska dla rozwoju iberyjskiego futbolu. Bramkarz Ricardo Zamora twierdził przy tym, że zdobywca drugiej bramki José Maria Belauste wniósł wręcz piłkę do siatki na swej piersi, mimo oporu czterech piłkarzy szwedzkich uczepionych jego koszulki¹¹.

Po turnieju w Antwerpii mit *La Furia Española*, czyli hiszpańskiej furii – widowiskowego, ale niezwykle siłowego i agresywnego stylu gry, który odznaczał się jednak szlachetnością zamiarów i wykonania w determinacji do realizacji celu utrwalił się w świadomości wielu sympatyków futbolu. Choć baskijskie kluby, w tym zwłaszcza Athletic Bilbao, rościć będą symbolicznie prawa autorskie do tego sposobu gry, to jednak został on w przyszłości uznany za ogólnonarodową cechę hiszpańskiej piłki, przy pogodzeniu jej widowiskowości z przestrzeganiem reguł gry.

Drugie, bardziej znane i już współczesne zdarzenie wiąże się z meczem ćwierćfinałowym 13. mistrzostw świata w 1986 r. w Meksyku, w którym Argentyna (późniejszy triumfator mundialu) pokonała 2:1 Anglię, po dwóch bramkach Diego Armando Maradony, uważanego przez wielu ekspertów

¹¹ J. Wilson (2021), *Odwrócona piramida. Historia taktyki piłkarskiej*, Kraków: 116.

i sympatyków za „piłkarza o najbardziej niezwykłym talencie, jaki kiedykolwiek się pojawił”. Oba gole zdobyte w czasie tego spotkania – które zgodnie uznano za wielkie widowisko piłkarskie – przeszły do historii. Pierwsza bramka Maradony była efektem tzw. gambety, tj. przypominającego slalom dryblingu na pełnej szybkości między obrońcami przeciwnej drużyny. W trakcie tej najsłynniejszej akcji w historii futbolu zawodnik przebiegł z piłką z własnej połowy 50 metrów, mijając slalomem pięciu Anglików i pokonując Petera Shiltona¹².

Sam Maradona powiedział, że tak naprawdę zdobył tego gola, dzięki uczciwości Anglików, którzy „faktycznie są najszlachetniejsi na świecie”, bo w meczu z każdą inną drużyną zostałyby podczas swojego tańca z piłką przewróczone. Ale była to wypowiedź dyplomatyczna. Statystyki mówią, że Argentyńczyk był najczęściej faulowanym uczestnikiem mundialu (tylko w meczu z Włochami w 1982 r. nieprzepisowo powstrzymywano go 23 razy)¹³.

Reputację Maradony w świecie futbolu popsuł jednak pierwszy gol w meczu z Anglią zdobyty w sprytny sposób, ale ręką. W Argentynie uznano jednak to zdarzenie za przykład *viveza* – godnej pochwały przebiegłości¹⁴. Krytykę tunezyjskiego arbitra Alego Bin Nasera, który uznał bramkę, wielu ekspertów stara się wytłumaczyć właśnie przez fakt brutalnego traktowania Maradony przez Anglików, podkreślając, że sam Terry Fenwick popełnił na nim cztery faule kwalifikujące się do pokazania czerwonej kartki, a zakończył mecz jedynie z żółtą¹⁵.

Dużym widowiskiem piłkarskim był także rozegrany w dniu 18 grudnia 2022 r. finał katarskiego mundialu, w którym Argentyna zremisowała 3:3 z Francją, pokonując ją 4:2 w rzutach karnych. Zespół południowoamerykański zdobył trzeci tytuł mistrza świata w swej historii po ekscytującym,

¹² Por. J. Wilson (2018), *Aniołowie o brudnych twarzach. Piłkarska Historia Argentyny*, Kraków: 433. W 2007 r. w półfinale hiszpańskiego Copa del Rey pomiędzy FC Barcelona i Getafe Lionel Messi powtórzył wyczyn D. Maradony z meczu Anglia – Argentyna z 1986 r. Po otrzymaniu piłki od Xaviego Argentyńczyk minął jednego rywala, potem założył siatkę drugiemu, gwałtownie przyspieszył, a po 25 metrach znalazł się naprzeciwko kolejnych dwóch przeciwników (trzeci, daremnie starający się go dogonić, próbował choćby złapać go za koszulkę), a tych także wyminął, wpadł w pole karne, ominął bramkarza i z ostrego już kąta uderzył piłkę nad usiłującym jeszcze interweniować innym obrońcą, kierując ją do bramki. Por. M. Okoński (2021), *Światło bramki. Opowieść o piłkarzach, trenerach, klubach i pięknej grze*, Kraków: 47.

¹³ Tamże: 35.

¹⁴ Por. J. Wilson (2018), dz. cyt.: 433.

¹⁵ Tamże: 431.

porywającym, pełnym dramaturgii i zwrotów akcji meczu. Choć bardzo dobrze prowadzący spotkanie polski arbiter Szymon Marciniak przyznał 2 z 3 podyktowanych w czasie gry rzutów karnych drużynie francuskiej, to po meczu we Francji zgłaszano liczne zastrzeżenia co do decyzji o przyznaniu karnego zespołowi argentyńskiemu, domagając się nawet powtórzenia meczu finałowego.

Widowisko sportowe w kontekście reguł w różnych dyscyplinach sportu

Niepodważalny artyzm Diego Maradony czy niekonwencjonalne zagrania Lionela Messiego, który tytułem mistrza świata zdobytym w Katarze ukoronował wspaniałą karierę piłkarską pokazują, iż mecze piłkarskie są imprezami, które przy sprzyjających warunkach relatywnie najczęściej stają się widowiskami sportowymi. Nie przybierają oczywiście takiej postaci w razie świadomego lub wielokrotnego naruszenia przez ich uczestników reguł gry. Nawet bowiem realizacja przez zawodników pełnych inwencji i polotu oraz nieprzewidywalnych akcji odbiera danemu spotkaniu walor widowiska, gdy w czasie jego trwania aktualizuje się zdarzenie (np. brutalny faul na bramkarzu) obniżające siłą rzeczy ogólną ocenę rywalizacji. I w tym kontekście może nie mieć znaczenia nawet fakt szerokiego prezentowania przez oba rywalizujące zespoły ponadprzeciętnych, wysokich umiejętności technicznych i taktycznych.

Bez zagrożenia dla przestrzegania reguł gry zawodnicy mogą tworzyć widowiska sportowe także w wielu innych dyscyplinach sportu. Mogą to przy tym czynić wprowadzając do rywalizacji nowe elementy techniczne (jak przykładowo w jeździe figurowej czy w gimnastyce artystycznej) lub wykonując w sposób perfekcyjny utrwalone już zachowania i zasady (np. w skokach narciarskich, siatkówce czy koszykówce).

O wiele trudniej jest stworzyć widowisko sportowe w tych sportach, w których rywalizacja zakłada bezpośredni kontakt fizyczny pomiędzy rywalizującymi sportowcami. Tak jest nie tylko w wielu sportach walki, ale również np. w piłce ręcznej czy w hokeju na lodzie. Zaciętość rywalizujących zawodników jest w tych dyscyplinach zespołowych większa niż w futbolu czy w koszykówce, gdyż dochodzi tu częstokroć do walki wręcz, a zachowania poszczególnych zawodników są bezpośrednio warunkowane postępowaniem przeciwnika, stanowiąc uprzedzenie jego działań i odpowiedź na nie, atak lub obronę.

Niezależnie jednak od dyscypliny sportu, warunkiem stworzenia widowiska sportowego jest przy tym postępowanie zgodne z fundamentalnymi regułami gry, w tym z kanonami *fair play* i zasadą uczciwości. Nawet bowiem indywidualne lub zespołowe zaprezentowanie ponadprzeciętnych umiejętności w trakcie zawodów sportowych nie może stać się takim wydarzeniem sportowym, jeśli jego wynik został wcześniej ustalony przez rywalizujących sportowców, a przebieg gry miał pozorną postać względnie, gdy u któregośkolwiek z nich stwierdzono następczo stosowanie środków dopingujących. Ta ostatnia sytuacja generuje szczególną trudność, bo trudno jest odebrać *ex post* walor widowiska sportowego, gdy dopiero po latach wyjdzie na jaw fakt przyjmowania dopingu przez jednego z jego uczestników.

ESTETYCZNE WARTOŚCI SPORTU W ALBUMACH Z CYKLU „NA OLIMPIJSKIM SZLAKU”

Wartości pełnią niezwykle ważną funkcję w życiu człowieka, potrafią stymulować i kształtować świadomość, wzbudzać nie tylko przeżycia, ale także motywować do działania oraz wytyczać cele i scalać ich wytwory. O jakości kultury i całego społeczeństwa decydują te wartości, które ludzie dostrzegają, poznają, przeżywają, jakimi żyją i które inspirują ich do działania¹. W świecie sportu, tak jak w każdej innej dziedzinie ludzkiej egzystencji, wartości zajmują szczególne miejsce. Sport wyposażony jest w intencje wprost lub pośrednio nawiązujące do wartości i stanowi kulturowo wyrafinowaną, specyficzną formę realizacji zastanych, istniejących ich postaci, takich jak: reguły, wzory, ideały. Natomiast z drugiej strony jest sposobem i miejscem tworzenia się wartości nowych, zarówno pretendujących do przyszłej trwałości, jak i kontentujących się niezwykłą niepowtarzalnością i jednorazowością pewnych wartości estetycznych lub dramaturgicznych. Jest terenem prezentacji uniwersalnej oferty aksjologicznej, przyczynia się również do intensyfikacji wychowania aksjologicznego. W sporcie widać wszystko to samo, co poza stadionem, ale wyraźniej, uwypukla walory i silniej ujawnia kontrasty między sprzecznościami². Jest on także, jak pisze Józef Lipiec: „specjalną formą ekspresji walorów piękna”³. Sfera piękna obejmuje obszar wszelkiej estetyczności, a w szczególności teren urody zmysłowo danej, zwłaszcza wizualnej. W przedmiotowym sensie piękna człowieka znajduje się również

¹ L. Dyczewski (2001), *Miejsce i funkcja wartości w kulturze*. W: L. Dyczewski [red.], *Kultura w kręgu wartości*, Lublin: 39.

² J. Lipiec (2007), *Pożegnanie z Olimpią*, Kraków: 15-16.

³ J. Lipiec (2014), *Symposium olimpijski*, Kraków: 21.

dziedzina sprawności, siły i efektywności ruchu, oryginalności i niezwykłości akcji, gracji, wdzięku i pomysłowości kreatywnej oraz różnych właściwości dramaturgicznych⁴.

Sportowa przestrzeń potrafi z całą pewnością dostarczać zmysłom wielu bodźców estetycznych. Jest specyficznym miejscem, gdzie wykreowane są specjalne warunki do zaistnienia wartości estetycznych związanych z ich odbiorem i wrażliwością na nie. Sport może pobudzać do tworzenia piękna, być inspiracją dla twórców z dziedziny literatury, muzyki, tańca, rzeźby, malarstwa, fotografii i filmu. Korelacja sportu ze sztuką może być rozpatrywana w trzech kontekstach: sport jako sztuka, sztuka w sporcie oraz sport w sztuce. Chociaż na gruncie filozofii sportu obecna jest stała debata na temat tego, czy sport można w pewnym sensie zaliczyć do sztuki. Przeciwnicy twierdzą, że żaden sport nie jest formą sztuki, podczas gdy zwolennicy udowadniają, że niektóre występy sportowe są jak najbardziej dziełem sztuki.

Wartości estetyczne sportu

Twórca nowożytnego olimpizmu, baron Pierre de Coubertin uważał, że sport posiada liczne walory estetyczne: „Sport powinien być traktowany jako źródło sztuki i jako czynnik pobudzający do rzeczy pięknych. Produkuje on piękno, ponieważ ożywia atletę, który jest żywą rzeźbą. Jest okazją dla piękna przez poświęcone mu budowle, widowiska i święta”⁵. Sztuka o tematyce sportowej nobilituje sport i jest także dowodem na to, że może on być źródłem piękna.

Wartości estetyczne sportu dotyczą przede wszystkim jego części zewnętrznej, związanej z urodą ciał sportowców, pięknem ruchu, gry i artystycznym widowiska sportowego. Już Platon pisał o tym w sposób następujący: „Nieprawdaż, że wszystkie rzeczy piękne, jak ciała i barwy, kształty, głosy i zajęcia, zawsze nazywasz pięknymi pod pewnym względem? Czy, po pierwsze, ciał nie nazywasz pięknymi ze względu na ich użytek, na ich stosowność celu, do którego się nadają? A po wtóre, też ze względu na przyjemność, jaką ciała te dają tym, co je oglądają?”⁶. W czasach antycznych, zgodnie ze starożytną koncepcją *kalokagatii*, sport postrzegano w kategoriach piękna i dobra.

⁴ Tamże: 128.

⁵ P. de Coubertin (1994), *Pedagogika sportowa*. W: G. Młodzikowski [red.], *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 128.

⁶ Platon (2009), *Gorgias 474 D*. W: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa: 149.

W starożytnej Grecji piękno utożsamiane było z dobrem, to co piękne było zarazem dobre pod względem moralnym. Według Sokratesa istniało zarówno piękno ciała oraz piękno duchowe. Poszukiwania piękna starożytni myśliciele upatrywali w jedności oraz harmonii duszy i ciała⁷. Kiedy Arystoteles w *Retoryce* wychwala piękno pięcioboisty, nie jest to beczynna obserwacja fana sportu. Zrównoważone i harmonijne piękno ciał atletów odzwierciedla Arystotelesowski ideał cnotliwej duszy w *Etyce nikomachejskiej*. W *Etyce eudemejskiej* idzie o krok dalej, charakteryzując *kalokagatię* jako cnotę (*aretē*), która powstaje z połączenia cnot (*aretai*). Arystotelesowski ideał *kalokagatii* jest zgodny nie tylko z aktywnością sportową, ale także z ideałem obywatelstwa, który odrzuca tradycyjne poglądy na temat wrodzonej cnoty i powierzonego piękna⁸.

Zdaniem Lipca, aktywność sportowa jest ogromną przestrzenią pięknych, niezwykłych aktów żywej kinetyki. Estetyczne walory sportu kreowane są przez sportowe widowiska, całościowo pojęte wydarzenia sportowe, mecze, wyścigi, zawody, igrzyska, czyli całą ustrukturyzowaną dramaturgicznie rzeczywistość sportu, jako rywalizacyjne i perfekcjonistyczne zmagania bez gotowego scenariusza i wiadomego finału⁹.

W sporcie realizowana jest estetyzacja zdarzeń. Według Marii Gołaszewskiej, estetyzacja może objąć nie tylko jednorazowe zdarzenia, ale i większe całości, dłuższe odcinki czasowe, a nawet całe życie. Jest to „zainspirowane sztuką, doszukiwanie się sensu zachodzących w świecie zjawisk, zwłaszcza ludzkich działań, i wykrywanie ich struktur”¹⁰.

Jak pisze Wolfgang Welsch, sport jest przykładem współczesnej estetyzacji codzienności. Pojawiły się w nim uderzające powinowactwa z estetyką, począwszy od nowego stylu strojów sportowych, przez przywiązywanie większej wagi wizualnym elementom występu, do estetycznych doznań widzów: sport stał się widowiskiem przeznaczonym dla przyjemności społeczeństwa rozrywki. W różnych aspektach, od estetycznej formy i oceny do zainteresowania ciałem w działaniu, autoprezentacji i treningu, współczesny sport jest w dużym stopniu estetyczny. Może być on również uznany za jeden z rodzajów sztuki nowoczesnej. Sport spełnia funkcję sztuki dla szerszej publiczności, której sztuka tradycyjna już nie osiąga. Uznanie sportu za sztukę może dokonać się dzięki przeobrażeniom w samej sztuce XX wieku. Odwrócona

⁷ W. Tatarkiewicz (1988), *Historia estetyki*. 1, *Estetyka starożytna*, Warszawa: 106-164.

⁸ H. Reid (2020), *Athletic virtue and aesthetic values in Aristotle's ethics*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 47(1): 63.

⁹ J. Lipiec (2014), *Symposium olimpijski*, dz. cyt.: 134.

¹⁰ M. Gołaszewska (1983), *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa: 184.

została relacja między artystycznością a etycznością. Definicji estetyki nie czerpie się już ze sztuki, a samą sztukę uważa się za jedną z prowincji estetyki, ciągle bardzo ważną, ale nie jedyną. Nowoczesna sztuka dąży do przenikania się z życiem, zacierają się również granice między jej gatunkami, a to prowadzi do rewaluacji sztuki popularnej. Nowoczesne rozwinięcie pojęcia sztuki, umożliwia zaliczenie do niej działalności sportowej. Sport ma, podobnie jak sztuka, symboliczny charakter. Semantyka sportu, to dramat bez scenariusza. Jest również celem samym w sobie, a nie tylko bezideowym działaniem ukierunkowanym na zwycięstwo, ponieważ w sporcie najważniejszy jest wyczyn. Zwycięstwa nie można osiągnąć bezpośrednio, ale tylko przez wyczyn sportowy. To wyższość czyjś wyczynu prowadzi do wygranej¹¹.

Podobnego zdania jest Lev Kreft. Estetyka sportu, według niego, nie jest ściśle powiązana z estetyką jako filozofią sztuki, ale bardziej zmierza w kierunku estetyki życia codziennego. Dokonując analizy estetyki sportu, nie należy zaczynać od piękna „czystej estetyki”, ale od dramatyzmu. Natomiast dramatyzm w sporcie nie należy rozpatrywać jako analogii między teatrem a sportem, ale jako pewnego rodzaju przedstawienie, występ, spektakl, widowisko. Wszystko co dotyczy sportu, można analizować z estetycznego punktu widzenia. Sport może być szlachetny, atrakcyjny, piękny, pełen wdzięku, edukacyjny, zdrowy, odważny, ale też nudny, agresywny, brzydki, paskudny. Niektóre z tych epitetów są estetyczne, inne nie¹². Sport toczy się w zawieszeniu dnia codziennego, ale wciąż w ramach tejże codzienności. Porównanie sportu i sztuki jest zawsze możliwe. Ale możemy uzyskać lepszy wgląd w podobieństwa i różnice, jeśli porównamy współczesne praktyki artystyczne, zwłaszcza performatywne, z szerszą ideą sportu, a nie tylko widowiskowego sportu elitarnego z wzniosłą i kontemplacyjną ideą sztuki modernizmu. Źródłem dramatyzmu w sporcie jest to, że gry sportowe należą do gier dysjunktywnych, które wymagają aktywnego osobistego (indywidualnego lub zbiorowego) zaangażowania, ryzyka i ruchu ciała w kierunku celu, który jest osiąganym na etapie, gdy wszyscy aktorzy mają zmierzoną wartość porównawczą¹³. Dwudziestowieczna estetyczna krytyka estetyki i awangardowa krytyka sztuki są punktem wyjścia dla współczesnej estetyki sportu. Z punktu widzenia estetyki sportu najbardziej obiecujące są nowe systematyczne podejścia do estetyki życia codziennego. Jednym z najbardziej

¹¹ W. Welsch (2003), *Sport – przez pryzmat estetyki, a nawet widziany jako sztuka?*. W: A. Gwóźdź [red.], *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, Kraków: 299-331.

¹² L. Kreft (2012), *Sport as a drama*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 39(2): 219.

¹³ Tamże: 231-232.

użytecznych rezultatów tych antymodernistycznych i postmodernistycznych ruchów w teorii i praktyce sztuki są nowe systematyczne podejścia do estetyki życia codziennego. Oferują one znacznie lepszy punkt wyjścia dla estetyki sportu, niż kiedykolwiek mógł to zrobić tradycyjny modernizm¹⁴.

Tim L. Elcombe uważa, że doświadczenie estetyczne w sporcie w istotny sposób kształtuje etykę sportową, logikę gry i znaczenie uczestników. Wszystkie sporty, w tym koszykówka, absolutnie istnieją z powodów estetycznych. Logika gry jest w pełni oparta na estetyce, dąży do rozszerzenia naszych „uzasadnionych twierdzeń”, które odnoszą się do ucieleśnionych ideałów. Jeśli sport nie wywoływałby głęboko estetycznych przeżyć, to przestałby istnieć i prawdopodobnie nigdy by się nie pojawił. Tworzymy, wracamy, dostosowujemy, oglądamy, dyskutujemy, mitologizujemy gry, ponieważ odwołują się one do używania w pełni znaczącego, ucieleśnionego zmysłu; ponieważ gra, która obraca się wokół umieszczania skórzanej piłki w metalowej obręczy dziesięć stóp nad ziemią, jest, jeśli rozważa się ją ze względów estetycznych, a nie mechanicznych lub chłodno informacyjnych, potencjalnie głęboko znaczącą praktyką stworzoną przez ludzi dla ludzi¹⁵.

Inaczej uważa Jerzy Kosiewicz, który kwestionuje tezy powiązania sportu ze sztuką przez innych badaczy, poprzez odnalezienie wspólnych dla nich aspektów, zazwyczaj dotyczących właściwości estetycznych sportu i uważa je za kolejną próbę udowodnienia, że sport to coś więcej niż tylko sport (co miało miejsce w starożytnej Grecji, gdzie igrzyska olimpijskie były nie tylko okazją do sportowej rywalizacji, ale także stanowiły formę kultu religijnego, zawierały treści soteriologiczne i niosły kodeks etyczny utraconej kultury i religii). Uważa też, że ścisły związek sportu ze sztuką nie istnieje nawet tam, gdzie powszechnie uznaje się, że łączy je pokrewieństwo lub zbieżność, a eksponowanie walorów artystycznych nie może być podstawowym celem sportu¹⁶.

Zdaniem Stanisława Kowalczyka, estetyczna wartość sportu może mieć indywidualny charakter i dotyczyć konkretnego zawodnika i piękna dynamiki jego ciała podczas aktywności sportowej, zarówno w trakcie ćwiczeń fizycznych, jak i podczas różnych gier sportowych, np. w ruchu ciała, jego różnorodnej wirtuozerii, akrobatyce, technice, zwinności i gibkości. Piękno sportu może również mieć wymiar społeczny, np. podczas różnych rozgrywek

¹⁴ L. Kreft (2014), *Aesthetics of the beautiful game*, „Soccer & Society”, 15(3): 353-354.

¹⁵ T.L. Elcombe (2012), *Sport, aesthetic experience, and art as the ideal embodied metaphor*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 39(2): 209.

¹⁶ Zob. J. Kosiewicz (2014), *Sport and art: Differences and theatrical similarities*, „Physical Culture & Sport. Studies & Research”, 63(1): 69-87.

sportowych, takich jak igrzyska olimpijskie czy inne wydarzenia sportowe, które oglądane są przez miliony ludzi. Stają się one wtedy wspaniałym widowiskiem, podczas którego widzowie mogą zachwycić się oryginalną techniką, finezją wykonania, szybkością i zwinnością ruchów oraz różnorodnymi, pod względem estetycznym, umiejętnościami sportowców, np. podczas skoków narciarskich, występów łyżwiarzy, wyścigów kajakowych i żeglarskich czy skoków do wody i wielu innych dyscyplin sportowych¹⁷. „Sport jest nie tylko grą i rywalizacją, ale także swoistym teatrem. Charakter widowiskowy zawsze towarzyszył imprezom sportowym, począwszy od antycznych igrzysk olimpijskich”¹⁸.

Zbigniew Krawczyk uważa, iż sport nie prowadzi do powstania trwałego dzieła artystycznego, ponieważ pozostaje wartością żywą, odbywającą się „tu i teraz”, dlatego sztuka może go uchronić od zapomnienia, gdyż „wydobywa i utrwała uniwersalne wartości sportu w postaci dzieła artystycznego przybierającego wielorakie formy: filmu, malarstwa, rzeźby, beletrystyki itp.”¹⁹.

Według Jakuba Mosza, aksjologia sportu, której celem jest pojmowanie współczesnych postaci przejawiania się wartości estetycznych, odwołuje się do praktyki badawczej dziedzin refleksji nad wieloaspektowymi zachowaniami ludzkimi, takimi jak: socjologia, psychologia, antropologia kulturowa, estetyka oraz teoria sztuki i kultury²⁰. „Wydająca się z obszaru nauk podstawowych estetyczna refleksja nad sportem formułuje swoje wyniki w ujęciu kategorialnym odzwierciedlającym również badania tradycyjnego dla estetyki przedmiotu sztuki. Skrajnie graniczny, z punktu widzenia kategorii przedmiotu estetycznego, przedmiot sportu jest w tej perspektywie punktem odniesienia dla refleksji poświęconej estetycznemu wartościowaniu codzienności”²¹. Sam sport nie jest dziełem sztuki, a wartości estetyczne nie istnieją same w sobie, ale rodzą się w obrębie sytuacji aksjologicznej, dla której sprawczym podmiotem jest człowiek, jego reakcja i odbiór estetyczny sportu²².

¹⁷ S. Kowalczyk (2007), *Aktywność sportowa jako uczestnictwo w kulturze*. W: J. Kosiewicz [red.], *Społeczne i kulturowe wartości sportu*, Warszawa: 20.

¹⁸ S. Kowalczyk (2010), *Elementy filozofii i teologii sportu*, Lublin: 144.

¹⁹ Z. Krawczyk (2000), *Sport w zmieniającym się społeczeństwie*, Warszawa: 50-51.

²⁰ J. Mosz (2015), *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa: 11.

²¹ Tamże: 13.

²² J. Mosz (2001), *Sport w kontekście wartości estetycznych*, W: Z. Dziubiński [red.], *Aksjologia sportu*, Warszawa: 107.

Publikacje wydane w cyklu „Na olimpijskim szlaku”

W publikacjach albumowych z cyklu „Na olimpijskim szlaku”, wydawanych od lat sześćdziesiątych XX wieku przez Polski Komitet Olimpijski, przedstawione zostały osiągnięcia polskich olimpijczyków oraz historia i najważniejsze wydarzenia z poszczególnych igrzysk olimpijskich. Zdjęcia zawarte w albumach upamiętniają najpiękniejsze momenty z igrzysk, które są najważniejszą sportową imprezą na świecie. Ekspozują i prezentują artyzm oraz maestrię i styl sportowego wyczynu. Piękno sportu uchwyconego na fotografiach, utrwała niezapomniane, wzruszające i olśniewające triumfy olimpijskich mistrzów, często też dramatyczne chwile sportowej rywalizacji, niejednokrotnie związane z goryczą porażek i dramatem faworytów do zwycięstwa. Sportowe wydarzenia, wywołując reakcje emocjonalne widzów, dzięki ujęciom zatrzymanym w kadrze aparatu fotograficznego, pozostają w pamięci i wpisują się w estetyczną sferę sportu.

Album to książka o charakterze ilustracyjnym z niewielką ilością tekstu objaśniającego i uzupełniającego przedstawioną tematykę. Jest to publikacja, od której wymagane jest, aby była przygotowana z najwyższą starannością i estetyką. Jakość takiego wydania powinna reprezentować wysoką wartość i ma to niebagatelne znaczenie, gdyż niejednokrotnie jest pozycją przeznaczoną dla kolekcjonerów. Albumy bardzo często wręczane są jako pamiątka, prezent, nagroda czy wyróżnienie.

Pierwsza książka z tego cyklu pt. *Na olimpijskim szlaku. Polacy na Olimpiadzie w Rzymie i Squaw Valley*, ukazała się w 1962 roku nakładem PKOl oraz największego w PRL wydawcy książek sportowych, jakim było wydawnictwo „Sport i Turystyka”. Zaprezentowano w niej udział i osiągnięcia Polaków na Igrzyskach Olimpijskich w 1960 roku, a także przygotowania do nich i krótkie informacje na temat startów Polaków w poprzednich igrzyskach oraz początki PKOl. Należy pamiętać, iż w tamtym czasie olimpijskie sukcesy chętnie wykorzystywano w celach propagandowych, eksponując rolę igrzysk jako gigantycznego i pokojowego widowiska sportowego. Autorzy tekstów to: Leszek Cergowski, Włodzimierz Gołębiowski, Witold Domański, Jerzy Zmarzlik. Opracowaniem graficznym zajął się Arkady Brzezicki. Zdjęcia zamieszczone w albumie, w kolorach czarno-białych, w efektowny sposób upamiętniają niezapomniane chwile z igrzysk odbywających się w stolicy Włoch i w Stanach Zjednoczonych.

Kolejne zimowe i letnie igrzyska omówione zostały w publikacji Polskiego Komitetu Olimpijskiego z 1965 roku pt. *Na olimpijskim szlaku. Polacy na Igrzyskach Olimpijskich w Tokio i Innsbrucku 1964*. Teksty przygotowali:

Artur Cendrowski, Leszek Cergowski, Roman Giełda, Włodzimierz Gołębiowski, Jerzy Jabrzemski, Magdalena Jankowska, Henryk Janowski, Łukasz Jedlewski, Jan Kłos, Waclaw Korycki, Tomasz Lempart, Włodzimierz Reczek, Witold Szeremeta, Stanisław Szyszło, Józefa Weinbergowa, Jerzy Zmarzlik, opracowanie graficzne: Arkady Brzezicki. W książce szczegółowo przedstawiono starty polskich olimpijczyków w każdej z dyscyplin obu igrzysk. Zrelacjonowano również rywalizację w tych zawodach, w których Polacy nie startowali. Na zamieszczonych fotografiach ukazano wiele wspaniałych momentów z samych igrzysk, a także z ich kulisów.

W 1969 roku opublikowano trzeci album pt. *Na olimpijskim szlaku. Meksyk, Grenoble 1968*. Autorzy tekstów Krzysztof Blauth, Artur Cendrowski, Leszek Cergowski, Zbigniew Chmielewski, Włodzimierz Gołębiowski, Leonard Grześkowiak, Jan Jakowiec, Andrzej Jucewicz, Zbigniew Kossek, Tadeusz Olszański, Włodzimierz Reczek, Tadeusz Ulatowski, Edward Woźniak, Jan Zawisza i Jerzy Zmarzlik, omówili działalność PKOl, przygotowania do igrzysk, skład reprezentacji Polski na letnich i zimowych igrzyskach, zdobyte medale, wszystkie dyscypliny, w których startowali Polacy, a także sporty bez udziału polskich olimpijczyków. Omówiono udział Polski w programie kulturalnym igrzysk olimpijskich w Meksyku w rozdziale pt. *Polska sztuka w Meksyku*. Polacy wzięli udział w piętnastu imprezach kulturalnych, takich jak: wystawa dzieł sztuki, spotkanie rzeźbiarzy, festiwal malarstwa dziecięcego, wystawa sztuki ludowej, koncerty muzyczne. Fotografie wykonali m.in. Zbigniew Biedrzycki, Stanisław Dąbrowiecki, Mieczysław Dobrowolski, Zbigniew Matuszewski, Janusz Szewiński, Mieczysław Szymkowski, Eugeniusz Warmiński.

Kontynuując tradycję wydawania albumów po każdym igrzyskach, PKOl oraz wydawnictwo „Sport i Turystka” opublikowały w 1974 roku czwarty z kolei zatytułowany *Na olimpijskim szlaku 1972. Monachium, Sapporo* z tekstami m.in. Janusza Atlasa, Macieja Biegi, Krzysztofa Blautha, Arkadiusza Brzezickiego, Włodzimierza Gołębiowskiego, Andrzeja Jucewicza, Tadeusza Olszańskiego, Włodzimierza Reczka oraz z głównie czarno-białymi i niekolorowymi fotografiami Zbigniewa Biedrzyckiego, Mieczysława Dobrowolskiego, Marka Flejszmana, Tomasza Sikory, Eugeniusza Warmińskiego i innych. Tak jak w poprzednich edycjach, zaprezentowano polskich złotych, srebrnych i brązowych medalistów na tych igrzyskach oraz udział polskiej reprezentacji, a także działalność PKOl. Omówiono polski program pozasportowy i udział w programie kulturalnym igrzysk, jakim były koncerty, wystawy, występy teatralne i taneczne, pokazy filmowe. Zaprezentowano także laureatów „Wawrzynu Olimpijskiego”.

W 1981 roku ukazał się album obrazujący dokonania polskich sportowców na igrzyskach zorganizowanych po raz pierwszy w państwie socjalistycznym pt. *Na olimpijskim szlaku 1980. Moskwa, Lake Placid*. Natomiast w 1987 roku wydano kolejny pt. *Na olimpijskim szlaku 1984. Sarajewo, Los Angeles*, w którym przedstawiono przebieg zimowych i letnich igrzysk, pomimo braku polskiej reprezentacji olimpijskiej na igrzyskach w Los Angeles. W obydwu tomach mocno uwidocznione zostały akcenty polityczne. Zgodnie z oczekiwaniami komunistycznej władzy, ukazano znaczenie humanistycznej treści socjalistycznego ujęcia olimpizmu oraz związek pomiędzy postępem na polu masowej kultury fizycznej w Polsce i zwycięstwami olimpijskimi.

Kolejny album z tego cyklu, wydany przez wydawnictwo „Sport i Turystka” pt. *Na olimpijskim szlaku 1988. Calgary, Seul*, ukazał się w 1990 roku. Zaprezentowano w nim polskich sportowców, ich wyczyny i osiągnięcia na tle olimpijskiego świata. Ukazano ducha sportowej rywalizacji, braterstwo olimpijczyków, podniosłe chwile zwycięstwa gwiazd igrzysk oraz smutek przegranych. Wśród licznych autorów tekstów i fotografii czarno-białych i coraz liczniejszych kolorowych, znalazły się osoby, które brały udział w przygotowaniu poprzednich edycji cyklu „Na olimpijskim szlaku”.

Wydawnictwo „Sport i Turystyka” publikowało także okolicznościowe albumy dokumentacyjno-fotograficzne, które nie były ujęte w ramach tej serii, upamiętniające polskie dokonania i triumfy na poszczególnych igrzyskach, zwłaszcza wygrane rywalizacje, pobite rekordy czy doskonałe wyniki i inne ważne wydarzenia. Wśród nich znalazły się takie pozycje, jak wydany w 1965 roku album pt. *XVIII Igrzyska Olimpijskie. Tokio 1964*, czy w 1969 roku album pt. *XIX Igrzyska Olimpijskie. Meksyk 1968*, a także wydana pozycja w 1973 roku pt. *Igrzyska Olimpijskie. Monachium 1972* oraz w 1978 roku pt. *Igrzyska olimpijskie 1976. Innsbruck, Montreal*.

W następnych latach pamiątkowe publikacje albumowe z cyklu „Na olimpijskim szlaku”, stanowiące nie tylko cenne źródło informacji, ale również upominek dla wszystkich zainteresowanych igrzyskami olimpijskimi, którym bliskie są idee olimpijskie i osiągnięcia polskiego ruchu olimpijskiego, wydawane były przez różne wydawnictwa we współpracy z Polskim Komitetem Olimpijskim.

W 1994 roku wydawnictwo „Lea” na zlecenie „Polskiej Fundacji Olimpijskiej” wydało kolejny album z tej serii pt. *Na olimpijskim szlaku Albertville ,92, Barcelona ,92, Lillehammer ,94*. Publikacja poświęcona została trzem igrzyskom, związane to było ze zmianą, którą wprowadził MKOl: zimowe igrzyska olimpijskie miały odbywać się na zmianę z letnimi. W 1992 roku reprezentanci sportów zimowych startowali w Albertville, natomiast w 1994 w Lillehammer. Imprezy te zostały opisane w książce razem z letnimi

Igrzyskami Olimpijskimi w Barcelonie z 1992 roku. W zewnętrznych cechach albumu pojawiła się nowa jakość wydania, brak obwoluty, błyszcząca, twarda okładka oraz kredowy papier i fotografie w kolorze, ukazujące urodę igrzysk i niecodzienną dramaturgię wydarzeń sportowych rywalizacji. W publikacji pojawiły się także reklamy. Autorzy zdjęć to: Cezary Balcerzak, Wojciech Bartnik, Paweł Berek, Tadeusz Baranowski, Zbigniew Filip, Stefan Grzegorzczak, Jerzy Jakobsche, Zbigniew Kumidor, Konrad Kwiecień, Marek Siderek, Marek Stępień, Leszek Szarejko, Marcin Szczypiorski, Barbara Szewczyk, Jadwiga Ślawska-Szalewicz, Olgierd Światowiak, Andrzej Tobiasz, Janusz Tracewski, Teodor Walczak, Marek Wielgus, Jerzy Zakrzewski, Jan Ziemianin, Marek Żochowski. Wśród autorów tekstów znalazły się takie nazwiska jak Tomasz Bielecki, Stanisław Brzóska, Witold Domański, Andrzej Janisz, Zdzisław Zakrzewski, Tomasz Zimoch, Mirosław Żukowski i inni.

W 1997 roku nakładem wydawnictwa „Sprint” ukazał się album wydany z okazji stulecia igrzysk olimpijskich, opracowany przez Jana Lisa, Tadeusza Olszańskiego, Donata Chruścickiego i Stefana Grzegorzczaka pt. *Wiek igrzysk. 1896 Ateny – 1996 Atlanta*. Składa się z dwóch części, w pierwszej przedstawiono historię, najważniejsze wydarzenia, słynnych olimpijczyków, kolejnych rekordzistów. W drugiej części zatytułowanej *Na olimpijskim szlaku Atlanta 1996* omówiono udział polskich sportowców w igrzyskach, zaprezentowano zdjęcia z polskiej części wioski olimpijskiej, najważniejsze momenty z igrzysk, również relacje ze spotkań sportowców z kibicami.

Po dziesięciu latach przerwy, Polski Komitet Olimpijski podjął się kontynuacji wydawania albumów dokumentujących osiągnięcia polskich olimpijczyków z cyklu „Na olimpijskim szlaku”. Wydawane były wspólnie z „Agencją Reklamowo-Wydawniczą Arkadiusz Grzegorzczak”. W 2006 roku wydano pozycję pt. *Igrzyska olimpijskie na przełomie wieków. Polska w Atlancie, Nagano, Sydney, Salt Lake City, Atenach i Turynie*. Przygotowana została przez kolegium redakcyjne pod przewodnictwem Kajetana Hądzelka. Album poświęcony został aż sześciu kolejnym igrzyskom i obejmuje dziesięciolecie 1996-2006. Zawiera komplet wyników polskich sportowców oraz krótkie opisy każdej imprezy autorstwa takich dziennikarzy jak Tadeusz Olszański czy Andrzej Stanowski, również tekst prezesa PKOl Piotra Nurowskiego, a także Magdaleny Janickiej, Stefana Grzegorzczaka, Zbigniewa Kumidora. Fotografie, przedstawiające sukcesy polskich reprezentantów i medalistów olimpijskich oraz wszystkich zawodników uczestniczących w igrzyskach olimpijskich w latach 1996-2006, również rezerwowych z akredytacją olimpijską, wykonali: Leszek Fidusiewicz, Stefan Grzegorzczak, Zbigniew Kumidor, Zbigniew Łusiak, Adam Nurkiewicz, Zbigniew Pacelt, Katarzyna Ralinka, Janusz Szewiński, Ewaryst Świstek, Henryk Urbaś, Marek Żochowski.

W 2008 roku ukazała się kolejna publikacja z tego cyklu pt. *Igrzyska XXIX Olimpiady, Pekin 2008*, w której autorami tekstów są Magdalena Janicka, Przemysław Pełka i Henryk Urbaś. Zdjęcia wykonał Adam Nurkiewicz, Szymon Sikora, Jacek P. Kostrzewski, Dariusz Urbanowicz, Ewaryst Świstek. Na stronach tego wydawnictwa ukazano miłe i wzruszające momenty triumfu polskich olimpijczyków, złotych, srebrnych i brązowych medalistów oraz polskich zawodników biorących udział w igrzyskach, a także fotografie upamiętniające uroczystość ślubowania przed wyjazdem do Chin, zawieszenia polskiej flagi w wiosce olimpijskiej, ceremonii otwarcia i zamknięcia pekińskich igrzysk.

W 2010 roku PKOl wydał edycję albumową, omawiającą kolejny etap olimpijskiego dorobku polskiego sportu, ze zdjęciami Szymona Sikory i tekstami Magdaleny Janickiej, Henryka Urbasia, Przemysława Lewandowskiego, Małgorzaty Ziembry i Adama Parczewskiego pt. *Vancouver 2010. XXI Zimowe Igrzyska Olimpijskie*, która jest fotograficznym zapisem igrzysk oraz występów olimpijskich sportowców reprezentujących biało-czerwone barwy, ukazująca ducha sportowych zmagania Polaków w Kanadzie, ich osiągnięcia i wyniki ze sportowych zmagania.

W 2012 roku ukazała się kolejna pozycja podsumowująca występy Polaków na igrzyskach w Londynie pod redakcją Magdaleny Janickiej i Przemysława Lewandowskiego, ze zdjęciami m.in. Szymona Sikory pt. *Londyn 2012. Igrzyska XXX Olimpiady*. W 2014 roku ukazał się album pt. *Sochi 2014.ru. XXII Zimowe Igrzyska Olimpijskie*, z tekstami Magdaleny Janickiej, Tomasza Piechala, Henryka Urbasia, Tomasza Wolfke i pamiątkowymi zdjęciami wykonanymi m.in. przez Szymona Sikorę, Leszka Fidusiewicza, Macieja Tworka. Zaprezentowano w nich najciekawsze wydarzenia z igrzysk, począwszy od pięknej ceremonii otwarcia, ich przebiegu, towarzyszących wydarzeń, po uroczyste zamknięcie. Ukazano najpiękniejsze, pełne emocji momenty polskiej reprezentacji w rywalizacjach sportowych na bieżni, rzutni, macie, torze, skoczni, stoku, zwłaszcza ich sukcesów i radosnych momentów dekoracji medalami, również zdjęcia z wioski olimpijskiej.

Polski Komitet Olimpijski wspólnie z wydawnictwem „Estrella” wydał w 2016 roku album pt. *Igrzyska XXXI Olimpiady Rio 2016*, z tekstem Tomasza Piechala i zdjęciami Bartłomieja Zborowskiego oraz Szymona Sikory. Natomiast w 2018 roku opublikowany został album pt. *XXIII Zimowe Igrzyska Olimpijskie PyeongChang 2018*, z tekstem Tomasza Piechala i zdjęciami Szymona Sikory, Tomasza Piechala, Włodzimierza Włocha, Magdaleny Dębskiej. Są one fotograficznym dokumentem z najważniejszych dla polskiej reprezentacji olimpijskiej wydarzeń z kolejnych igrzysk. Na fotografiach uchwycono najbardziej wzruszające chwile, w których zarówno sami

uczestnicy tych wydarzeń oraz wszyscy sympatycy sportu przeżywali największe emocje i wyjątkowe wzruszenia. Znalazły się w nich również wyniki polskich reprezentantów na igrzyskach.

W 2021 roku ukazał się album przygotowany przez Tomasza Piechala i Henryka Urbasia pt. *Igrzyska XXXII Olimpiady Tokio 2020*, który jest upamiętnieniem tokijskich igrzysk, przeniesionych ze względu na pandemię na rok następny z zachowaniem czteroletniego okresu między zawodami. Autorami pięknych fotografii zamieszczonych w albumie są Szymon Sikora, Marek Biczysk, Włodzimierz Włoch i Tomasz Mikulski. W publikacji zamieszczono również podsumowanie medalowe Polaków na tle innych reprezentacji, a także twarze polskich olimpijczyków, w każdej z dyscyplin, w której startowali oraz ich wyniki osiągnięte na igrzyskach.

Polski Komitet Olimpijski wydawał także kolekcjonerskie albumy z okazji jubileuszu swojej działalności. W 1969 roku wspólnie z wydawnictwem „Sport i Turystyka” wydano oficjalną pozycję z okazji 50-lecia Polskiego Komitetu Olimpijskiego pt. *50 lat na olimpijskim szlaku*. Przygotowaniem i opracowaniem graficznym zajął się Arkady Brzezicki. Opisano w niej powstanie i początki działalności PKOl oraz obszernie zaprezentowano starty Polaków we wszystkich letnich i zimowych Igrzyskach Olimpijskich w latach 1924-1968, a także klasyfikacje medalowe, skład reprezentacji i wyniki Polaków. Zaprezentowano powiązania polskiego ruchu olimpijskiego ze sztuką, znaczki pocztowe i okolicznościowe stemple o tematyce olimpijskiej, a także fotorelację z oficjalnych obchodów 50-lecia PKOl z udziałem najwyższych władz Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego.

W 2009 roku wspólnie z „Agencją Reklamowo-Wydawniczą Arkadiusz Grzegorzczak” wydano jubileuszową publikację pt. *90 lat na olimpijskim szlaku*. Jest to zbiorowa praca podsumowująca udział Polaków i ich osiągnięcia na igrzyskach oraz działalność Polskiego Komitetu Olimpijskiego na przestrzeni 90 lat, przygotowana pod przewodnictwem Kajetana Hądzelka. Wśród autorów tekstów odnajdujemy także takie nazwiska jak Agata Grabowska, Iwona Grys, Stefan Grzegorzczak, Magdalena Janicka, Józef Lipiec, Tadeusz Olszański, Zbigniew Pacelt, Ryszard Parulski, Michał Słoniewski, Andrzej Szalewicz, Henryk Urbaś, Wojciech Zabłocki, Krzysztof Zuchora, Zofia Żukowska i inni. Umieszczono w niej ponad 100 archiwalnych zdjęć ze zbiorów prywatnych oraz Archiwum Fotograficznego MSiT, których autorami są m.in. Leszek Fidusiewicz, Adam Nurkiewicz, Grażyna Rabsztyń, Szymon Sikora, Janusz Szewiński.

Zakończenie

Estetyczne walory i piękno sportowego wyczynu przedstawiają liczne fotografie, które zamieszczone zostały w publikacjach albumowych wydanych przez PKOl w cyklu „Na olimpijskim szlaku”. Znalazło się wśród nich wiele pamiątkowych i unikatowych zdjęć, na których starano się uchwycić najważniejsze i najciekawsze, często wzruszające, niepowtarzalne, fascynujące i urzekające pięknem oraz dramatyzmem chwile z igrzysk olimpijskich. W albumach zaprezentowano nie tylko samych uczestników igrzysk, ale także scenerię, oprawę igrzysk i piękno sportowej dynamiki, zatrzymane w kadrze aparatu fotograficznego, starano się zobrazować atmosferę i klimat towarzyszący tym wydarzeniom. Wizualna warstwa wydobywająca się ze świata sportu, przedstawiona na fotografiach pozwala na uchwycenie estetycznych efektów i wrażeń związanych z pięknem ruchu, atrakcyjnością ciała i sportowego widowiska. Wartości estetyczne sportu olimpijskiego są częścią olimpijskiego etosu, który ma ogromne znaczenie w obecnych czasach, gdyż pełni niebagatelną rolę na arenie współczesnego sportu i może być przeciwwagą dla grożącej mu dehumanizacji.

MIĘDZY TECHNOLOGIĄ I SZTUKĄ. ZWIĘKSZANIE WIDOWISKOWOŚCI ŻEGLARSTWA SPORTOWEGO

Współczesne żeglarstwo sportowe jest poligonem doświadczalnym do testowania najnowszych materiałów i rozwiązań technologicznych w kadłubach łodzi, ożaglowaniu, olinowaniu i osprzęcie. We wszystkich wymienionych elementach budowy i oprzyrządowania wyczynowych łodzi żeglarskich wykorzystywane są najnowsze zdobycze techniki inżynieryjnej. Konstrukcje o wysokiej wytrzymałości w stosunku do ich masy, z kompozytów z włókna węglowego od dawna wykorzystywane w projektach kosmicznych NASA pojawiają się we wszystkich sportach żeglarskich¹.

Te zmiany technologiczne, które są opisywane obserwujemy we wszystkich dyscyplinach sportu. W historii igrzysk olimpijskich możemy wyczytać, że rozwój technologii zawsze połączony był z wynikiem sportowym. Mimo, iż pierwsze regaty na igrzyskach w 1900 roku w Paryżu odbywały się na trasie w zależności od klasy od 24 do 40 km to w dużej mierze umiejętności sternika i załogi stanowiły o wygranej w wyścigu. Technologia już wtedy była nierozłącznie związana z rozwojem żeglarstwa. Na igrzyskach w Sztokholmie po raz pierwszy umiejscowiono trasę bliżej brzegu i wprowadzono łodzie monotypów². Procesy rozwoju technologicznego w sporcie i ich uwarunkowanie społeczne i ekonomiczne przedstawił Przemysław Nosal³. Zwrócił on uwagę, że związki sportu i technologii mogą dotyczyć pięciu zasadniczych

¹ J.A. Parker, A.H. Heimbuch, W.J. Gilwee (1982), *Polymer materials research at NASA Ames Research Center*, California, ntrs.nasa.gov.

² Łódź monotypowa – nazwa jachtów, w których obowiązują bardzo szczegółowe przepisy dotyczące budowy jednostek oraz ich wyposażenia.

³ P. Nosal (2014), *Technologia i sport*, Gdańsk.

sfer. Pierwsza dotyczy możliwych ingerencji w ciało sportowca (anatomiczną i fizjologiczną). Druga to sprzęt, za pomocą którego toczy się rozgrywka (np. piłki, kije, rowery, boje czy tyczki w narciarstwie). Trzecia sfera to wg Nosala „sprzęt sportowy poprawiający komfort rozgrywki”, to artefakty takie jak odzież, obuwie czy różnorodne ochraniacze. W przypadku tej sfery technologia jest widoczna, ale często nie podlega tak ścisłym procesom regulacji jak sprzęt sportowy, taki jak rowery, łodzie żeglarskie, kajaki itp. Kolejna wyróżniona sfera dotyczy technologii wykorzystywanych w treningu, a ostatnia wyróżniona przez Nosala to sfera technologii w otoczeniu rozgrywki, głównie w zakresie wspomaganie sędziów (np. systemy typu VAR w piłce nożnej lub *hawk eye* w tenisie lub piłce siatkowej) oraz budowy stadionów, hal sportowych, bieżni, torów kajakowych, bobslejowych, tras zjazdowych w narciarstwie, uniezależniając rywalizację od warunków atmosferycznych czy pory dnia lub nocy⁴.

Na początku XXI wieku rozpoczęto testowanie w żeglarstwie sportowym nowych urządzeń, takich jak hydroplaty i hydroskrzydła, które powodują zminimalizowanie siły oporu podczas żeglugi w całym zakresie prędkości łodzi, przy jednoczesnym zapewnieniu wystarczającej siły nośnej do poruszania się jachtu w locie⁵. Jednostki takie uzyskują wypór hydrostatyczny jedynie w spoczynku lub przy niewielkich prędkościach rozruchowych. Po osiągnięciu określonej prędkości kadłub unosi się nad wodę i opiera się jedynie na hydroskrzydłach. W ten sposób odpada opór bryzgów oraz opór tarcia dużej stosunkowo powierzchni kadłuba łodzi. Pozostaje do pokonania tylko niewielki opór małych hydroskrzydeł⁶.

Współcześnie wykorzystanie hydroskrzydła staje się coraz bardziej powszechne. W klasach olimpijskich są klasy, które już wykorzystują hydroskrzydła: deska z żaglem, formuła *kite* i Nacra 17 (katamaran) idą z duchem nowej technologii, pozostałe klasy ciągle jeszcze pływają po wodzie. Co prawda coraz szybciej i bardzo widowiskowo, jak ma to miejsce w klasach 49-er i 49-er FX, ale to lewitowanie nad wodą dzięki hydroskrzydłom jest bardzo efektowne i efektywne. Ponieważ do szybkiej żeglugi w lewitacji potrzebne jest mniej wiatru, regaty rozgrywane są tuż przy brzegu, tak by widz miał możliwie najlepszy wgląd w to, co się dzieje na trasie wyścigu oraz możliwość

⁴ P. Nosal (2017), *Technologia*. W: H. Jakubowska, P. Nosal [red.], *Socjologia sportu*, Warszawa: 231-233.

⁵ M. Sacher, M. Durand, E. Berrini, F. Hauville, R. Duvigneau, J. Astolfi (2018), *Flexible hydrofoil optimization for the 35th America's Cup with constrained EGO method*, „Ocean Engineering”, 157: 62-72.

⁶ Cz. Marchaj (2013), *Teoria żeglowania. Hydrodynamika kadłuba*, Warszawa: 95-97.

oglądania widowiska sportowego niemal na „wyciągnięcie ręki”. Jednocześnie wywrotki i kolizje łodzi są coraz bardziej spektakularne i bardzo często eliminują zawodników z bezpośredniej rywalizacji w danym wyścigu. Nagła utrata siły nośnej na hydroskrzydle powoduje natychmiastowe zatrzymanie jachtu, poruszającego się z dużą prędkością, co skutkuje dynamicznymi wypadnięciami załogantów z łodzi do wody i nierzadko uszkodzeniami jachtu eliminującymi z dalszej rozgrywki. Ten dodatkowy element ryzyka w rywalizacji żeglarskiej jest odbierany jako czynnik zwiększający widowiskowość rywalizacji i przyciągający widownię. Podobne mechanizmy podnoszenia zainteresowania widowni poprzez zwiększanie ryzyka uszkodzenia ciała zawodników i promocję kultury ryzyka obserwujemy w wielu innych dyscyplinach sportu⁷, w tym w wielu sportach zimowych. Przykładem może być zwiększanie stopnia trudności tras zjazdowych, specjalne przygotowywanie pokrywy śnieżnej często zlodowaciałej, a co za tym idzie większych prędkości przejazdu i ryzyka wypadnięcia zawodników z trasy, co ma sprzyjać przyciąganiu widowni medialnej, poszukującej emocji i wrażeń w nieprzewidywalnej rywalizacji. To, z jakimi niebezpieczeństwami mierzą się zawodnicy w przypadku żeglowania „nad wodą” na hydroskrzydłach (hydrofoil) opisuje m.in. Francesco Feletti i współautorzy⁸. Podczas żeglugi przy prędkościach powyżej 20 węzłów najczęstszymi urazami są stłuczenia spowodowane wywrotkami i kolizjami z innymi jachtami, urazy głowy wynikające z kontaktu z bomem, równie częste są urazy dłoni oraz kontuzje przeciężeniowe kręgosłupa i kolan. Głównymi przyczynami zaistniałych urazów są: silny wiatr, nagłe manewry oraz nieuwaga sternika.

W przypadku żeglarstwa owe nowe ryzyko wywrotek i kolizji wynikające ze zmiany budowy i zasad użycia łodzi wpływa często na nagłą i zaskakującą zmianę w klasyfikacji końcowej, a kibice do ostatniego wyścigu nie wiedzą kto wygra całe regaty.

⁷ Przykłady promocji kultury ryzyka w celu zwiększenia atrakcyjności widowisk i rywalizacji w sportach walki i innych dyscyplinach sportu opisują m.in. M. Lenartowicz, A. Dobrzycki, M. Jasny (2022), *Let's face it, it's not a healthy sport: Perceived health status and experience of injury among Polish professional mixed martial arts athletes*, „International Review for the Sociology of Sport”, <https://doi.org/10.1177/1012690222111904> (dostęp: 22.10.2022).

⁸ F. Feletti, E. Brymer, M. Bonato & A. Aliverti (2021), *Injuries and illnesses related to dinghy-sailing on hydrofoiling boats*, „Medicine & Rehabilitation”, 13(1): 1-9, <https://doi.org/10.1186/s13102-021-00343-8> (dostęp: 22.10.2022).

Z mojego wywiadu przeprowadzonego z reprezentantką kadry narodowej w olimpijskiej klasie żeglarskiej 49-er FX⁹ wynika, że najczęstszą przyczyną urazów w czasie żeglowania są urazy wynikające z pływania w pasie trapezowym¹⁰. Nagłe zatrzymanie jachtu poprzez zwiększenie tarcia kadłuba o wodę, wynikające z błędu sternika lub zafalowania na akwenie regat powoduje wystrzelenie zawodnika do przodu, a wpięcie w trapez powoduje, że zawodnik nie wpada do wody tylko uderza w element kadłuba lub olinowania. Stłuczenia są bardzo silne, a niejednokrotnie dochodzi do złamań i zwichnięć w stawach. Ta sama zawodniczka ma doświadczenie w pływaniu w żeglarskiej klasie Persico 69F. Jest to klasa wykorzystująca do żeglugi hydroskrzydła, a co za tym idzie jacht lewituje nad wodą zmniejszając opory tarcia o powierzchnię wody. W czasie żeglugi na tej klasie zawodnicy nie używają trapezów, a najczęstszymi urazami są stłuczenia wynikające z wpadnięcia do wody przy dużych prędkościach niejednokrotnie przekraczających 30 węzłów (54 km/h). Zawodnicy ubrani są w specjalne kamizelki asekuracyjne chroniące plecy i klatkę piersiową, na wyposażeniu każdego żeglarza jest nawet butla z tlenem na wypadek znalezienia się pod wodą. Każdy z zawodników pływa w kasku, a sternik bardzo często w goglach. Tak duże prędkości wymagają od żeglarzy maksymalnego skupienia w czasie trwania wyścigu, a mały błąd doprowadza do kolizji z innym jachtem lub wywrotki. W opinii żeglarki klasa 49-er FX jest bardzo widowiskowa, łódź płynie po wodzie bardzo szybko i jest bardzo wymagająca fizycznie, natomiast klasa Persico 69F jest odzwierciedleniem tego, co czeka nas w żeglarstwie. W przyszłości pływać po wodzie będą tylko puryści uważając, że to jest prawdziwe żeglarstwo, natomiast praktycznie wszystkie sportowe klasy żeglarskie będą „latać” na wodą.

W cyklu regat windsurfiingowych Pucharu Świata w 2022 organizacji PWA (Professional Windsurfers Association) po raz pierwszy dopuściła do rywalizacji jednocześnie deski z żaglem, w których to do desek dołączone były klasyczne stateczniki i hydroskrzydła. Rywalizacja na jednej trasie regatowej przyniosła wyczekiwaną przez kibiców bezpośrednią walkę klasycznego windsurfiingu z nowoczesnym hydrofoilem. Wynik rywalizacji był

⁹ Klasa żeglarska 49-er FX: wprowadzona do programu igrzysk olimpijskich od listopada 1996 roku. Cechą charakterystyczną jest duża dysproporcja pomiędzy wagą kadłuba, a powierzchnią ożaglowania (60 m²), co sprawia że łódka jest bardzo niestabilna i wymaga od załogantów odpowiedniego balastowania, zgrania i koordynacji.

¹⁰ Pas trapezowy – wyposażenie żeglarza, które zawiera metalowy hak umożliwiający wczepianie się sportowca w specjalnie przygotowane liny przymocowane do jachtu, co ułatwia bardziej skuteczne balastowanie.

nierozstrzygnięty, bo w jednym wyścigu wygrywała „klasyka”, czyli pływanie na desce ze statecznikiem, a w innym „nowoczesność” czyli deska z dołączonym hydroskrzydłem. To też pokazuje, że organizatorzy regat starają się jak najbardziej uatrakcyjnić przebieg rywalizacji, a kibice mogą sami sobie odpowiedzieć na pytanie, co jest lepsze i w jakim kierunku zmierza rozwój żeglarstwa deskowego¹¹.

Oprócz zmian sprzętowych organizacje zajmujące się organizowaniem rywalizacji sportowej starają się modyfikować przepisy regatowe. Są one dopasowywane do realiów współczesnego żeglarstwa. W czasie imprez rangi mistrzowskiej po serii wyścigów eliminacyjnych 10 najlepszych rywalizuje w wyścigach medalowych. Dwóch najlepszych po serii wyścigów eliminacyjnych oczekuje na dwójkę, która zostanie wyłoniona z pozostałych ośmiu zawodników. Miejsca 7-10 rywalizują ze sobą, dwóch najlepszych przechodzi do ćwierćfinału, gdzie czekają już zawodnicy, którzy zajęli miejsca 5, 6, następnie kolejna dwójka przechodzi do półfinału, gdzie czekają już zawodnicy, którzy zajęli miejsca 3, 4 i z tej czwórki dwóch najlepszych przechodzi do finału, gdzie czekają zawodnicy z miejsc 1 i 2. Ostatni wyścig decyduje o zwycięstwie w całych regatach. Wyścigi są krótkie, intensywne, i przy rywalizacji czterech jednostek pływających bardzo czytelne dla widza. W przeszłości w czasie regat zawodnik, który wygrywał wszystkie wyścigi eliminacyjne mógł nie startować w wyścigu medalowym, ponieważ miał tak dużą przewagę punktową, że wygrywał już całe regaty. Sytuacja taka miała miejsce na regatach w czasie Igrzysk XXX Olimpiady w Londynie w 2012 roku, gdzie zawodnik klasy RS:X (deska z żaglem) Dorian van Rijsselberghe po 9 wyścigach eliminacyjnych uzyskał 15 pkt., a kolejny zawodnik miał 41 pkt., co pozwalało temu pierwszemu nie startować w wyścigu medalowym.

Żeglarstwo przez długi czas było sportem dla zainteresowanych i pełnych pasji żeglarzy, nowe technologie, a zwłaszcza ich wpływ pozwoliło na zmianę tego statusu. Drony podążają za jachtami pośrodku tras regatowych, dostarczając niesamowity materiał na żywo i dają widzom wrażenie, że sami są na łodzi. Mały statek powietrzny, bo tak nazywany jest dron, wykorzystuje się do relacji z zawodów sportowych od 2010 roku¹². Dzięki swoim niewielkim rozmiarom mogą latać blisko jachtu nie zakłócając przepływu strug wiatru, jak to ma miejsce przy relacjach z użyciem helikopterów. Systemy monitorowania na żywo umożliwiają fanom na całym świecie śledzenie swoich ulubieńców i poczucie bycia w środku akcji. Pozwalają na filmowanie pod

¹¹ W 2022 roku mistrzem świata w slalomie został Polak Maciej Rutkowski.

¹² H. Thorpe (2017), *Action Sports, Social Media, and New Technologies*, „Communication & Sport”, 5(5): 554-578.

różnymi kątami i z różnych wysokości¹³. Wiele perspektyw może pokazać to, co jest szczególnie ważne w sporcie żeglarskim. Przestrzenne, taktyczne i sytuacyjne wymiary wydarzenia mogą być łączone i pomagają uzyskać lepszy przegląd tego, co dzieje się na wodzie¹⁴.

W przypadku opisywanego żeglarstwa dopuszczalne zmiany technologiczne, zmiany przepisów i zmiany zasad organizacji regat wiążą się z typowymi obecnie dla medialnego sportu sposobami zwiększenia telegeniczności rywalizacji i utrzymania lub przyciągnięcia uwagi widzowi. Pierwszymi zawodami najwyższej rangi, które były rozegrane blisko brzegu z relacją spikera i pełnym *trackingiem*¹⁵ online były finałowe wyścigi: 34 Regat o Puchar Ameryki na wodach zatoki San Francisco w 2013 roku w USA. Do rywalizacji stanęły dwa jachty – obrońca ORACLE Team USA z Golden Gate Yacht Club, oraz challenger Aotearoa, należący o Royal New Zeland Yacht Squadron. Dwunastoosobowe zespoły rywalizowały na 72-stopowych kataranach ze sztywnymi żaglami-skrzydłami. Po bardzo pasjonującej rozgrywce obrońcom tytułu udało się wygrać regaty.

Podczas XXIX Igrzysk Olimpijskich w Pekinie regaty żeglarskie odbywały się na wodach obok miasta Qingdao. Wszystkie wyścigi eliminacyjne rozgrywane były na poszczególnych wyznaczonych akwenach na Morzu Żółtym, natomiast wyścigi medalowe rozegrano blisko portu, gdzie postawione trybuny zgromadziły dużą rzeszę kibiców. Bliskość brzegu niestety zakłócała przepływ strug wiatru, a silny prąd morski bardzo skutecznie utrudniał sprawną żeglugę.

Aby ułatwić oglądanie i analizowanie wyścigów żeglarskich zaczęto stosować śledzenie za pomocą globalnych systemów pozycjonowania (GPS), gdzie kibice mogą analizować taktykę, usytuowanie jachtów względem wiatru i prądu. Z systemami GPS, żeglarstwo zyskało możliwość pokazania widzom na lądzie, co dzieje się na trasie wyścigu, dostarczając w czasie rzeczywistym dane o pozycjach w danym wyścigu¹⁶. W ten sposób GPS umożliwił przybliżenie żeglarstwa fanom i uczynienie go bardziej czytelnym, zrozumiałym podając szczegółowe informacje.

¹³ P. Sahil (2016), *Eye in the Sky: Fox Sports Is Bringing Drones to Sporting Event*, Digiday.

¹⁴ A. Hebbel-Seeger, T. Horkey, C. Theobalt (2017), *Usage of Drones in Sports Communication – New Aesthetics and Enlargement of Space*, „Athens Journal of Sports”, 1-17.

¹⁵ *Tracking* – śledzenie jednostki pływającej za pomocą systemów elektronicznych.

¹⁶ P. Baur (2011), *SAP Sets Sail for Innovation*, „News SAP”.

Aby jeszcze bardziej uatrakcyjnić realizację imprez sportowych, w tym również żeglarstwa, zaczęto wykorzystywać wirtualną rzeczywistość VR i rozszerzoną rzeczywistość AR. Rozszerzona rzeczywistość AR oferuje możliwość wyjaśniania sportu na żywo podczas wyścigów. System Liveline, jest wykorzystywany podczas jednych z największych zawodów żeglarskich, jakimi jest Puchar Ameryki. Umożliwia on wyrysowywanie układów graficznych na ekranach monitorów, które są pomocne dla widzów. Linie i kurs z przodu jachtu, kierunek wiatru, linia, jaką zostawia kilwater jachtu dają widzowi wyraźnie zobaczyć, kto jest na prowadzeniu wyścigu lub jaka jest możliwa najkrótsza droga do znaku, który trzeba ominąć lub do mety wyścigu¹⁷. Natomiast wirtualna rzeczywistość VR pozwala nam doświadczyć otoczenia, które nie jest nam znajome i bliskie jako to, w którym się poruszamy, jakbyśmy znali je bardzo dobrze chociaż nigdy nie chcielibyśmy się tam znaleźć. Kibic może stać się załogantem, sternikiem, bądź obserwatorem bezpośrednio na łodzi. Wzucie się w rolę żeglarza pozwala choć na chwilę stać się sportowcem i odczuwać emocje.

Rozszerzoną rzeczywistość zaczęto wykorzystywać również w treningu żeglarskim. Projektowanie programów, w których wprowadzane są dane z poszczególnych imprez żeglarskich pozwala zawodnikowi i trenerowi ustalić najkorzystniejszą taktykę na dany wyścig. Wprowadzenie obiektywnych i subiektywnych danych pozwala na przeanalizowanie wszystkich zmiennej, które mogą mieć wpływ na wynik treningu i wynik sportowy¹⁸.

Wykorzystanie najnowszych technologii otwiera drogę do przekraczania granic wytrzymałości sprzętu i człowieka. W relacji z regat o Puchar Ameryki można zaobserwować, jak poszczególne *teams* (załogi) przygotowują się do startu, poczynawszy od projektów kadłubów kształtów żagli i hydrofoili, do rywalizacji na wodzie i po zakończenie wyścigu. To w tych regatach przecierane są szlaki dla nowych rozwiązań, później wykorzystywanych przez innych żeglarzy. Praca człowieka na pokładzie takiego bolidu sprowadza się do sterowania hydraulicznymi siłownikami, by ustawić odpowiednio płat żaglowy i hydroskrzydła. Sternik zaś steruje jachtem z pomocą elektronicznej kierownicy. Widz na brzegu obserwuje rywalizację jachtów, które w zależności od warunków atmosferycznych rozwijają bardzo duże prędkości

¹⁷ J. Salm (2013), *How Data Visualization Changed the Way We Experience Sailing*, „Visually”.

¹⁸ F. Laera, V. Manghisi, A. Evangelista, A. Uva, M. Foglia, M. Fiorentino (2022), *Evaluating an augmented reality interface for sailing navigation a comparative study with a immersive virtual reality simulator*, „Virtual Reality”, <https://doi.org/10.1007/s10055-022-00706-7> (dostęp: 22.10.2022).

i zastanawia się, jak to możliwe, że jacht płynie szybciej od prędkości wiatru, który wieje w tym czasie na danym akwenie.

Wszystkie te działania mają na celu uatrakcyjnienie żeglarstwa, spowodowanie większej dostępności dla kibiców, uatrakcyjnienie i spowodowanie, że oglądanie żeglarstwa będzie bardziej czytelne i zrozumiałe. Żeglarstwo musi podążać za współczesnymi trendami i tak się uatrakcyjnić, by świat mediów był nim zainteresowany.

Na ostatnich igrzyskach olimpijskich w Tokio w 2021 roku zauważyć można bardzo dynamiczny wzrost wykorzystania platform cyfrowych. Fani z całego świata mieli dostęp do większej ilości treści, na większej liczbie kanałów i platform niż kiedykolwiek wcześniej, a MKOl i nadawcy, posiadający prawa do transmisji widowiska sportowego musieli dostosować się do zmieniającego krajobrazu medialnego, aby uczynić z rywalizacji sportowej „gry strumieniowe”. Nastąpił ogromny, 74-procentowy wzrost liczby widzów cyfrowych w porównaniu z Igrzyskami Olimpijskimi w Rio 2016 oraz 139-procentowy wzrost liczby wyświetleń wideo na platformach cyfrowych, co sprawiło, że igrzyska w Tokio stały się najchętniej oglądanymi igrzyskami olimpijskimi. Z bardzo dużym zainteresowaniem i zaangażowaniem kibice śledzili wyniki w mediach społecznościowych. Japońskie igrzyska stanowiły przełomowy moment w wysiłkach MKOl na rzecz przekształcenia igrzysk olimpijskich w spektakl cyfrowy. Ostatnie igrzyska oglądało łącznie 3,05 miliarda ludzi na całym świecie, zanotowano 28 miliardów cyfrowych wyświetleń wideo, 23 miliardy godzin spędzonych przez kibiców przed telewizorami i w internecie, 10 200 godzin treści wyprodukowanych przez Olympic Broadcasting Services, 196 milionów użytkowników obserwowało rywalizację i śledziło informacje w internecie i aplikacji Olympics oraz odnotowano 6,1 miliarda cyfrowych interakcji w kanałach społecznościowych igrzysk olimpijskich¹⁹.

Żeglarstwo ze swoimi zmianami i ewolucją bardzo dobrze wpisuje się w nowoczesne postrzeganie rywalizacji sportowej. Wykorzystuje najnowsze zdobycze techniki i technologii. Przybliży widzowi rywalizację i uatrakcyjni samą dyscyplinę. Działania te na pewno wpłyną na zwiększenie zainteresowania tą dyscypliną sportu i nie spowodują, że ktoś może powiedzieć o żeglarstwie, że gdzieś odpłynęło i zostało w tyle za całym sportowym światem.

¹⁹ International Olympic Committee (2020), *Marketing Report*, Tokyo.

