

# SPORT A SZTUKA<sup>1</sup>

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 analizach historyków i historyków kultury starożytnego Egiptu<sup>2</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 starożytności<sup>3</sup>. 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 rzeczywistości<sup>4</sup>. 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 – „Dyskobol” 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

<sup>3</sup> Pliniusz (2004), *Historia naturalna*, Wrocław.

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 cielesności<sup>5</sup>.

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 byłyby 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 przebijał 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 istnienia<sup>6</sup>, tworząc najbardziej realistyczny i najbardziej emocjonalny obraz rzeczywistości, stanowiący najsprawniejsze narzędzie narracji tożsamościowych cywilizacji przemysłowej.

---

J. Mosh (2015), *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa.

J. Mosh (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 sztuką<sup>7</sup>. 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

<sup>7</sup> 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 estetycznych<sup>8</sup> 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?<sup>9</sup>. 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 oddziaływających 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,

<sup>8</sup> D. Best (1988), *The aesthetic in Sport*. W: W.J. Morgan, K.V. Meier [red.], *Philosophical Inquiry in Sport*, Illinois: 477-495.

T. Lacerda (2010), *Must we keep on speaking about art in sport?* W: M. Hosta [red.], *Philosophic Reflection in Sport*, Ljubliana: 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 sporcie<sup>10</sup>. Zauważa jednak, że to co jest piękne nie musi być uznawane za sztukę<sup>11</sup>. 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

---

<sup>10</sup> 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).  
D. Best (1988), dz. cyt.: 489.

jednocześnie przedmiotem sztuki<sup>12</sup>. 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 rozumienia<sup>13</sup>. 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 działania<sup>14</sup>. 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,

<sup>12</sup> D. Best (1985), dz. cyt.: 34.

L. Wittgenstein (2005), *Dociekania filozoficzne*, Warszawa.

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. Wertz<sup>15</sup>. 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 Goodmana<sup>16</sup>. Jeżeli w sportowym akcie pojawia się intencja zbudowania poprzez sport symbolicznej wizji świata, to zdaniem Goodmana możemy powiedzieć, że mamy do czynienia z działalnością artystyczną<sup>17</sup>. 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 artystycznego<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> 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.

N. Goodman (1978), *Ways of worldmaking*, Harvester.

S.K. Wertz (1985), *Representation and Expression in Sport and Art*, „Journal of Philosophy of Sport”, 12: 11.

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 zderzenie 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 przedmiotów<sup>19</sup>. Sportu jako przedmiotu ogólnego porównywanego z jednostkowymi przedmiotami świata sztuki. Taka nieprzystawalność kategoriałna 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 Dickiego<sup>20</sup>. 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

<sup>19</sup> T.J. Roberts (1986), *Sport, Art, and Particularity: The best equivocation*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 13: 51.

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 dyskutowalne i nie wydaje się, by którakolwiek z nich dała się obronić. Christopher Cordner nazywa je półprawdami<sup>21</sup>. 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 egzystencji<sup>22</sup>.

Poszukiwanie różnic pomiędzy sportem a sztuką służy ich dyskutowaniu, 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

<sup>21</sup> Ch. Cordner (1988), dz. cyt.: 31.

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 Kreft<sup>23</sup>, 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

<sup>23</sup> L. Kreft (2010), *Graceful Movement: an On-Going Debate*, 22, ([www.academia.edu/1063588/](http://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 prymacie dążenia do zwycięstwa w sporcie nad innymi celami lub walorami sportowej rywalizacji. Widoczne jest to w stwierdzeniu Boxill „*some athletes would prefer to lose with a well played performance than win in a lousy performance*”<sup>24</sup>, 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 prawdziwą<sup>25</sup>.

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

<sup>24</sup> J.M. Boxill (1985), dz. cyt.: 40.

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 stworzony 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. Cordern zwraca uwagę na cztery aspekty relacji podobieństwa<sup>26</sup> 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

<sup>26</sup> Ch. Cordern (1988), dz. cyt.: 32.

sportowego zdarzenia. Punktem wyjścia dla oceny tego aspektu relacji podobieństwa byłaby motywacja w sporcie, którą jak można założyć, organizowałyby 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 Fidaszem, Kresilasem i Polikletem w konkursie na wykonanie posągu Amazonki dla Efezu<sup>27</sup>.

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 twórcą. 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

---

<sup>27</sup> 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 sportu<sup>28</sup>. 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 estetycznego<sup>29</sup>. 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 sportu<sup>30</sup>. Przykładami takich postaci ze statusem geniusza świata sportu mogą być: Bolkov (nowa technika trzymania nart podczas skoków narciarskich), Fosbury (technika flop 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

<sup>28</sup> S. Mumford (2012), *Watching Sport. Aesthetics, ethics and emotions*, London, NY: 184.

Tamże: 190.

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 wątplenia 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 sportu<sup>31</sup>. 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

<sup>31</sup> 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 dominujący, w akcie doświadczania sportu, punkt widzenia widza<sup>32</sup>. 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*)<sup>33</sup>. 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 współdziałanie 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

<sup>32</sup> P. Weiss (1969), *Sport: A Philosophical Inquiry*, Carbondale.

Tamże: 154.

związku sportu i sztuki<sup>34</sup>. 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 absurdalnie<sup>35</sup>. 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

<sup>34</sup> Tamże: 154.

Nieco zmienione pytanie, odnoszące się do kategorialnie 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](http://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 podobieństwa<sup>36</sup>. 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

<sup>36</sup> 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 sztuki<sup>37</sup>. 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

<sup>37</sup> 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, ontologicznym<sup>38</sup>. 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 raczej odwołujące się do historii i tradycji sportu i sztuki<sup>39</sup>, 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”<sup>40</sup>.

Potrzeba zróżnicowania przedmiotu sportu wykorzystywanego w badaniach nad jego estetycznymi walorami pojawia się u Petera J. Arnolda<sup>41</sup>. 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/

<sup>38</sup> P.G. Kuntz (1977), dz. cyt.: 162.

P. Weiss (1969), *Sport: A Philosophical Inquiry*, Carbondale.

G.W.F. Hegel (1958), *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, Warszawa: 37.

P.J. Arnold (1990), dz. cyt.: 160-179.

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 sztuki<sup>37</sup>. Sporty estetyczne, wskazane przez Besta są tu najczęściej wykorzystywanym przedmiotem rozważań.

Pozostaje jeszcze czwarta grupa, będąca punktem odniesienia prowadzonych rozważań w literaturze 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

<sup>37</sup> 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, transcendentalnym, psychologicznym, ontologicznym<sup>38</sup>. Znaczące podobieństwa przedmiotu sportu do sztuki możliwe są w aspekcie formalnym i ontologicznym, natomiast znaczące różnice wyznaczałyby aspekty transcendentalny i psychologiczny. Z uwagi na pojawiające się w argumentacji relacji podobieństwa/różnicy raczej odwołujące się do historii i tradycji sportu i sztuki<sup>39</sup>, 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”<sup>40</sup>.

Potrzeba zróżnicowania przedmiotu sportu wykorzystywanego w badaniach nad jego estetycznymi walorami pojawia się u Petera J. Arnolda<sup>41</sup>. 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/

<sup>38</sup> P.G. Kuntz (1977), dz. cyt.: 162.

P. Weiss (1969), *Sport: A Philosophical Inquiry*, Carbondale.

G.W.F. Hegel (1958), *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, Warszawa: 37.

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 sztuka<sup>42</sup>. 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 przewycięzaniu 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,

<sup>42</sup> 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 sposób<sup>43</sup>. Usiłowania przekroczenia ograniczeń kategoryalnych, 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, urzeczonymi sportem przedstawicielami 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 doświadczanie 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

<sup>43</sup> 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 człowieka<sup>44</sup>. 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 zróżnicujemy 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 conceptualnej, 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

<sup>44</sup> 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 tancerek<sup>45</sup>, 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 rozwiązanie 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

<sup>45</sup> Tamże: 52.

sztuki<sup>46</sup>. 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 estetycznych<sup>47</sup>.

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?<sup>48</sup>. 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”<sup>49</sup>. 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

<sup>46</sup> 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.

D. Platchias (2003), dz. cyt.: 11.

B.C. Postow (1984), *Sport, Art and Gender*, „Journal of the Philosophy of Sport”, 11(1): 52.

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 świecie<sup>50</sup>.

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 żądzom warte jest pogardy,

A rzeźbione szlachetnym wysiłkiem, staje się czarą wzniosłości”<sup>51</sup>.

Autorzy uznający możliwość zbliżenia sportu do sztuki<sup>52</sup> 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”<sup>53</sup>.

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 zdarzeniu<sup>54</sup>. 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

<sup>50</sup> G. Gaskin, D.W. Masterson (1974), dz. cyt.: 52.

<sup>52</sup> P. de Coubertin (1970), *Oda do sportu*, „Dysk Olimpijski”, 7.

W. Welsch (2005), dz. cyt.; J.M. Boxil (1985), dz. cyt.

W. Welsch (2005), dz. cyt.: 143.

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-identyfikacji<sup>55</sup>, 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 ekspresja<sup>56</sup>. Tak postrzega sport świat sztuki, a ustrukturuwana 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 sztuki<sup>57</sup>. 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 oddziaływaniu<sup>58</sup>. Pierwszym z łączących oba przedmioty elementów jest obecność w przestrzeni codzienności. Sztuka opuszcza pracownię, poszukuje tematów na zewnątrz

---

<sup>55</sup> E. Morin (1975), *Kino i wyobraźnia*, Warszawa.

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. D.W. Masterson (1974), dz. cyt.: 69.

Poszukiwanie relacji sportu i sztuki w przestrzeni artystycznej może mieć również postać daleko idących hipostaz, jak w przypadku analiz obrazu Durera „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 strukturować, 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 akcyjnym. 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 wyraźnie 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. Łódzie 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 łódzie 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'a<sup>59</sup>. 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'a<sup>60</sup>.

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 wyglądków zewnętrznych 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 ujmuje się sportowe zdarzenie. Z punktu widzenia sztuki elementy te nie stanowią przedmiotu sztuki, są raczej materią, medium, z którego 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

<sup>59</sup> J. Mosz (2003), dz. cyt.

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 lodzie<sup>61</sup> 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 ciała<sup>62</sup>. 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 człowieczeństwo<sup>63</sup>. Początkiem sztuki wg Mikela Dufrenne'a jest „bycie rzemieślnikiem samego siebie”<sup>64</sup>. 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

<sup>61</sup> J.M. Boxil (1985), dz. cyt.

Alain (E.A. Chartier) (1926), *System of the Fine Arts*, Londyn.

M. Dufrenne (1985), *O ethosie sztuki*. W: M. Gołaszewska [red.], *Ethos sztuki*, Warszawa-Kraków: 47-61.

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.