

SZTUKA I SPORT W DUCHU COUBERTINA

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

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

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

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

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

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

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

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

Eidos sztuki

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sztuka i sztuki

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

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

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

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

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

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

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

Prawda wizerunku

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

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

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

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

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

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

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

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

Piękno cielesności

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

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

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

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

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

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

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

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

Ciało i ruch

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Efekt interakcji

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

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

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

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

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

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

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

Paradoks dyskobola

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

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

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

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

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

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

Detale, fazy, całości

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

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

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

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

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

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

Piękno wzorcowe i swobodne

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

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

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

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

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

autonomicznych i jakościowo oryginalnych wcieleń piękna – z zasady niepowtarzalnego.

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

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

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

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

Teatr sportu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pokusa relatywizmu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piękno rywalizacji – piękno doskonałości

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Post scriptum

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

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

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