

OPERA OLIMPIJSKA

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

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

I nie zwróciłbym zapewne nigdy uwagi na unikatowe egzemplarze obu medalistów olimpijskich – których, *notabene*, licealna polonistka nie umieściła w swoim spisie lektur zalecanych – gdyby nie zbiegające się w jednym czasie naznaczenie trzecim kółkiem olimpijskim – zapowiadające udział w Olimpiadzie – oraz szkolne wyróżnienie za udział w Olimpiadzie języka angielskiego. Nauczyciele nie znali olimpizmu, a z samej sztuki wydobywali jedynie utwory pisarskie „prądu literackiego” socrealizmu. Temat sztuki i sportu nie istniał, podobnie jak sportu w ogólności nie był rozważany intelektualnie. I wątpię, by nauczyciele słyszeli o olimpijskich konkursach sztuki z udziałem znamienitych artystów polskich.

W jednym czasie zostałem olimpijczykiem dwóch tożsamości: stadionowej i szkolnej. Anglistyki nie studiowałem, choć z olimpijczykiem się utożsamiałem – zapewne przez to, że w uczniowskim olimpizmie nauczyciele lokowali jakąś skończoność ich oczekiwań. W Olimpiadzie też nie

wziąłem udziału. Olimpijczykiem sportowym stawałem się, ale nigdy nim nie zostałem.

Co do sportu w sztuce, to i owszem, w latach szkolnych i klubowych zarażeniem, o biegaczach starożytnej Olimpii gdzieś słyszałem: że byli wychwalani przez poetów, a nawet wynoszeni na piedestały rzeźb swoich postaci. Ale nie w sztuce szukałem prawdy o samym sportowcu. Chciałem wiedzieć jak sportowiec jest mięśniowo zbudowany, i jak ma być trenowany.

Nie potrzebowałem takiego odkrycia, ani lirycznego, ani epickiego, tylko epistemicznego – z którego mógłbym wynieść pojęcie aparatu mięśniowego biegacza i zrozumienie naprawy pourazowej *musculus biceps femoris*. Byłem bezradny, a biegać mi się jeszcze chciało.

W poszukiwaniu nadobowiązkowych lektur nie osiągnąłem niczego, co by moją i tak ubogą sportową *technę* wzbogacało. Pytanie o sportową *technę* pozostało na zawsze bez odpowiedzi, przez to, że przedwcześnie przestałem być biegaczem. Kiedy ze sportu wychodziłem, nękany kontuzjami, nie miało już znaczenia, jak jest zbudowany mięsień dwugłowy uda, i w jakiej terapii znajduje się *remedium* wzmacniające struktury mięśniowe. O nic więcej nie pytałem zresztą, co by poszerzało horyzont poznania, choćby o historyczne i filozoficzne zagadnienie pochodzenie biegacza olimpijskiego. I nie zauważyłem też, że *Dysk olimpijski*, jako powieść historyczna został napisany przez wybitny autorytet epistemiczny, a *Laur olimpijski* – autorytet poetyczny. Utwór Parandowskiego jest utworem naukowym, a Wierzyńskiego – artystycznym. Oba utwory zostały wyróżnione medalami olimpijskim w dziedzinie sztuki i literatury i to je łączy; różni zaś funkcja treści: pierwsza ma znaczenie poznawcze, druga kontemplacyjno-emocjonalne.

1) Przypadek *Lauru olimpijskiego* – utworu poetyckiego – pokazuje, że sport upodmiotowiony jest obiektem sztuki. Nie pokazuje, że sport sztuką nie jest, lecz że przez sztukę malarską, rzeźbiarską czy wokalną może być opiewany. Na takiej zasadzie, że artysta zwracający się ku agonii wyróżnia go swoim utworem jako jednym z wielu możliwych obiektów swej opowieści¹.

2) Przypadek *Dysku olimpijskiego* – utworu epickiego – jest zgoła inny. Choć, owszem, też pokazuje, że w literaturze historycznej agonistyka olimpijska może, a poniekąd musi być uwzględniana, to przez szczegółowe obrazowanie rytuału – na przykładzie Olimpiady 76. roku 476 p.n.e. – ujawnia obecność artystów w samym stadionie; jak choćby fletnistów i lutnistów – rozpoczynających igrzyska pytyjskie, czy nemejskie w odeonie. Ale w tym przypadku widać, że choć współzawodnictwo pieśniarzy, fletnistów, lutnistów czy poetów ma cechy agonu, to nie należy do „sztuki stadionowej” Jak

¹ K. Wierzyński (1928), *Laur olimpijski*, Warszawa: 7.

współcześnie konkurs Chopinowski sportem nie jest, mimo że konkurencją są *fair play* w postępowaniu².

Nie można też powiedzieć, że rytuał konkursu sztuki w odeonie warunkuje przyczynowo agonistykę stadionową atletów. Można jedynie twierdzić, że artyści przydawali agonistom szlachetności, kiedy opiewali ich kunszt wykonawczy biegu, skoku, rzutu czy zapasów. Pankration i boks też wyrażały kunszt wykonawczy, ale do działań pięknych raczej nie należały. Co wcale nie znaczy, że artyści nie dostrzegali w brzydocie atletów tematu dla sztuki pięknej. Jak zauważa Krąpiec, „sam wytwór, i jej kryterium – najogólniej nazywane «piękno» (w którym mieści się także i szpetota), pochodzą od samego podmiotu dokonującego tego typu poznania”³.

Obecność artystów w igrzyskach agonistycznych nie zmieniała jednak esencjalnie rytuału stadionowego wydarzenia.

I wreszcie, oba przypadki pokazują, że sport sztuką nie jest, a jedynie w sztuce znajduje swoje potwierdzenie. Jednakże, jest jeszcze trzecia możliwość relacjonowania się świata sztuki i sportu, zawarta w zapytaniu olimpijczyka Sotiona – uczestnika 76 Olimpiady roku 476 p.n.e., który powiedział wprost, że bieg, pentatlon, zapasy i wszystkie konkurencje są sztuką⁴.

Rozważymy, na ile uprawnione jest ujmowanie sportu jako dziedziny sztuki – nie analogicznej do istniejących, a zgoła odrębnej i jedynej w swoim rodzaju. Nawet więcej – sztuki tak innej – że dla rozumienia jej odmienności trzeba było posłużyć się metaforą orkiestry symfonicznej (poniżej). Ale i to nie wystarczało, by ideę neoolimpizmu zrozumieć. Mężowie stanu, książęta, politycy i generałowie – arystokraci w ogólności – i tak nie rozumieeli zamysłu Olimpiady, a samo igrzysko olimpijskie utożsamiali z cyrkiem. Zapewne dlatego, że olimpijskość kojarzyli z cyrkową teatralizacją samej sztuki cielesnej perfekcjonistki – modnego w owym czasie *Cirque Olympique* braci Franconich. Nikt też nie wiedział, że właściwym dla sportu olimpijskiego miejscem nie jest teatr, a amfiteatr. Cyrkowcowi przysługuje arena, a sportowcowi – stadion. W tym rozumieniu, ani cyrk, ani sport nie jest teatrem, gdyż aktorowi przysługuje scena. Arena cyrku jest kształtu kolistego, od czego zresztą cyrk nazwę swą bierze.

Sztuka sportu olimpijskiego upodabnia się do każdego z widowisk *theatrum*, w ogólnym znaczeniu, lecz nie jest tożsamością żadnego z teatrów: żywego słowa, pantomimy czy baletu. Owszem, igrzysko olimpijskie jest teatralizacją dramatu życia człowieka pokoju – o czym będzie mowa – ale teatrem dramatycznym nigdy

² J. Parandowski (1973), *Dysk olimpijski*, Warszawa.

M.A. Krąpiec (1996), *Człowiek w kulturze*, Warszawa: 202.

J. Parandowski (1973), dz. cyt.: 87.

nie było. Nawet więcej, w dziejach sztuk teatralnych wszystko już w nowożytności się dokonało, za wyjątkiem sztuki igrzyska olimpijskiego, która do każdej ze sztuk scenicznych się upodabnia – pozostając ich analogonem – ale też żadną z nich nie jest. Gdyby przyjąć, że igrzysko olimpijskie jest sztuką w sobie – syntetyzującą rozliczne formy semiotycznego znakowania treści przekazu olimpijskiego libretto (tekstu akcji rodziny olimpijskiej) – to jedynym analogonem sztuki igrzyska olimpijskiego może być opera poważna.

Nie zauważa się, że igrzysko olimpijskie jest sztuką przez się tylko dlatego – jak należy przypuszczać – że zawężano w każdym rozważaniu definicję sztuki do uznanych wytworów poetycznych.

Zadawano pytanie ile sztuki jest w sporcie, a najczęściej – ile sportu jest w sztuce. Nie pomijano oczywiście zagadnienia sportu jako sztuki, lecz w rozstrzygnięciu, które *nota bene* redefiniowało pojęcie sztuki, dopatrywano się sztuki w pięknie cielesnym sportowca oraz w jego agonograficznym mistrzostwie działania kinetycznego. Na tym rozważaniu poprzestawano, co potwierdza wyobrażenie sportu jako sztuki piękna cielesnego, przedstawionego przez Pierre de Coubertina w *Odzie do sportu*: „O Sporcie, ty jesteś Piękno! Tyś architektem tej budowli ludzkiego ciała, które oddane niskim żądom warte jest pogardy, a rzeźbione szlachetnym wysiłkiem staje się czarą wzniosłości. Żadne piękno nie może istnieć bez proporcji i równowagi, a tyś mistrzem niezrównanym obydwu, gdyż ty stwarzasz harmonię, ty nadajesz rytm ruchom, ty siłę zdobisz wdziękiem, a gibkość nasycasz mocą”⁵.

Sportowiec ma udział w sztuce ruchu, lecz nie jest twórcą agonograficznego utworu. Nie jest nim też trener – choć mogłoby się wydawać, że obaj są autorami dzieła przestrzennej inscenizacji ciała dynamicznego agonisty. Sportowiec i trener zdają się pełnić role instrumentalne w orkiestrze symfonicznej – wykonującej utwór napisany przez kompozytora. Obraz igrzyska olimpijskiego jako orkiestry symfonicznej przedstawia Pierre de Coubertin – twórca pierwszego libretto Olimpiady, złożonego w formie pisarskiej w *Karcie Olimpijskiej* i oczywiście w utworach eseistycznych autorskiej filozofii olimpizmu⁶.

Olimpiadę wymyślił marzyciel, który jeszcze nie wiedział, że jest utopią. Kiedy rozpisywał na głosy *Niedokończoną symfonię*, miał na myśli nowy, szczęśliwy świat⁷. Przybył do umęczonej wojnami ludzkości z planem jej

⁵ P. de Coubertin (1994), *Oda do sportu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa: 65.

P. de Coubertin (1994), *Filozoficzne podstawy nowożytnego olimpizmu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 142.

P. de Coubertin (1994), *Niedokończona symfonia*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 142.

odnowy moralnej i fizycznej – co nazwał neoolimpizmem – oraz odnowy intelektualnej – co nazwał neoencyklopedyzmem. Marzyciel i reformator społeczny zamierzał zaprosić reprezentację ludzkości z różnych stron świata do stadionu olimpijskiego, w którym miałyby się dokonywać na oczach widzów przemiana moralna olimpijczyka ku uczuciu braterstwa w przyjaźni. Wytworzył w swojej wyobraźni świat, jakiego nigdzie nie było. Życie w świecie olimpizmu miałyby się dokonać realnie, lecz zarazem znakowo i metaforycznie. Tak, by można jego model stadionowy przenieść do społeczeństw rzeczywistych. Igrzysko olimpijskie składałoby się z trzech aktów – o czym poniżej. Czego nie mogą urzeczywistnić społeczeństwa upolitycznione ideologicznie i tym samym wojujące o swoją wyższość, to dostrojone pokojowo społeczeństwo olimpijskie tworzy obyczaj świętowania po udanym przejściu z afektu obcości w stan wyższej uczuciowości. I właśnie z tego powodu, że igrzysko olimpijskie realnie przemienia życie społeczności stadionu w ryt uniwersalizmu humanistycznego – mimo że w wyobraźni autora *libretto* olimpijskiego zostało pomyślane metaforycznie, jako rzeczywistość, która nie miała miejsca – igrzysko olimpijskie jest sztuką ideowo zaangażowaną.

Nie pytajmy więc tylko o związki sportu ze sztuką – co zresztą łatwo wykazać – a o samo igrzysko sportowo-olimpijskie *en block*, czyli dziedzinę sztuki całościowo samoistnej; analogicznej, lecz nigdy takiej samej, jak balet czy pantomima. Igrzysko olimpijskie należy analogicznie do sztuki operowej, ale wyłącznie pod tym względem, że upodabnia je eklektyzm złożonych w całość sztuk samoistnych. Wszystko inne: znaki, utwory i dzieła, które o esencjalności stadionowej igrzyska stanowią, tworzą sztukę sportu olimpijskiego *per se*. O przynależności igrzyska olimpijskiego do sztuki ideowo zaangażowanej przesądza fakt, że jest wytworzonym w wyobraźni autora *libretto* wydarzeniem utopijnym – teoretycznie nieprawomocnym – a w zmienionej wersji realistyczno-objektywnej – teoretycznie uprawdopodobnionym. W obu ujęciach ontologicznych autor imaginowanej rzeczywistości społecznej umieszcza olimpijskiego bohatera akcji, który zawiesza życie dosłowne i przybywa do stadionu nasyconego znakami symbolizującymi jego przeznaczenie; przybywa, by naprawić zło przez nawrócenie się ku dobroci jako racji pożądanego istnienia. Olimpijczyk ma pożądać pokoju, by życie w warunkach pojednania – jak w rodzinie – mogło się dokonać wreszcie.

Przypomina mi ta postać – *mutatis mutandis* – legendarnego Adape, który został objawiony błędzącym „jako wzór dla ludzi” – będąc „człowiekiem głębokiego zrozumienia i mądrości”⁸. Mit mówi, że Adape był pięknie ucielesniony. Oczywiście, że musiał taki warunek swoim wyglądem spełniać, skoro

⁸ Z. Sitchin (2018), *Kroniki Anunnaki*, Warszawa: 166.

obrazował duchowo i materialnie podobieństwo do swego boskiego darczyńcy. Olimpijczyk musi się o swoje piękno cielesne i cnoty moralne sam postarać – co mu objawia i nakazuje w libretto filozof olimpizmu. Gdyby nie spełnił tego warunku, sędzia sprawiedliwy wydali go z królestwa olimpijskiego.

Jeśli na tym polega sztuka, że – jak twierdziła Antonina Kłoskowska – „wyraża podobieństwo do zdarzenia, które mogłoby się dziać, chociaż się nigdy nie działo, zjawisk, jakich nigdy nie było, wprowadzających wyobraźnię ludzką w sferę podobieństwa do rzeczywistości, a także w sferę jej zaprzeczenia, niezwykłości, nieprawdopodobieństwa” – to igrzysko olimpijskie jest dziedziną sztuki niezależną od wszystkich pozostałych⁹. Sztuki przeróżne mogą sztukę igrzyska olimpijskiego semiotycznie wspierać – co się faktycznie dokonuje ornamentalnie, lecz niezbywalnie. Co znaczy, że bez udziału poety, kompozytora, muzyka, wokalisty, tancerza i malarza igrzysko olimpijskie – pozbawione znaków *sacrum* – upodobniłoby się do pospolitego festiwalu sportowego.

O trzech związkach igrzyska olimpijskiego ze sztuką można mówić, w pewnym uproszczeniu, następująco:

1) Sport olimpijski dokonuje się z udziałem sztuki – co potwierdzić może każdy uczestnik stadionowej społeczności. Sztuka w sporcie olimpijskim uobecnia się do tego stopnia w znakach i symbolach, że – podobnie jak w religii – współtworzy rytuał olimpiady. Sport olimpijski – pozbawiony przekazu estetyczno-artystycznego – byłby niezrozumiałym, pozbawionym sensu wydarzeniem społecznym.

Artysta zasiada w stadionie olimpijskim jako jeden z wielu uczestników widowni, by po ponownym do niego przybyciu wnieść w przestrzeń semiozy olimpizmu dzieła przekazu artystycznego: poetyckiego, prozatorskiego, rzeźbiarskiego, malarskiego, muzycznego, czy nawet architektonicznego. Nie tylko artyści, ale zdarza się, że byli sportowcy wnoszą do kultury symbolizmu olimpijskiego utwory i dzieła przez siebie wytworzone poetycko, malarsko czy literacko.

2) Jednakże, co do udziału sportowca olimpizmu w sztuce, istotniejsze staje się pytanie o samą sztukę sportu: czy sam sport jest sztuką, oraz pytanie elementarne o sportowca – czy ma on udział w sztuce przez to, że jest właśnie agonistą stadionowym oraz, czy w związku z wytwarzaniem przez niego obrazem dynamizmu agonograficznego – analogicznego do choreograficznej kreacji – tworzy utwór o wartości estetycznej, a wyrażającej się pięknem, wdziękiem czy heroizmem.

Natomiast, co do relacji odwrotnej: obecności sportu w sztuce – sztuka może się dokonywać bez sportu, nie tylko olimpijskiego, co znaczy tylko tyle,

⁹ A. Kłoskowska (1981), *Socjologia kultury*, Warszawa: 174.

że sportowiec wraz ze swoim światem stadionowym nie musi być tematem utworu poetycznego.

3) Zagadnienie tożsamości igrzyska olimpijskiego z dziełem sztuki wyraża pytanie – czy olimpizm sportowy jest sztuką, a konkretnie, czy rytuał olimpijskiego stadionu sam w sobie jest sztuką, jak jest nim operowy rytuał teatralizacji dramatu życia. Przyjmując, że igrzysko olimpijskie – rozumiane jako rytualne wydarzenie stadionowe – symbolizuje:

a) ideę odradzającego się cyklicznie życia (Olimpiada jest właśnie znakiem tej idei),

b) zaś sama agonistyka sportowa, która kończy się pojednaniem w koleżeństwie i przyjaźni – symbolizuje pokój olimpijski, gdyż, pokój to ufnie zbliżenie się ku sobie agonistów – można uznać nie tylko stadionowe igrzysko, ale całą Olimpiadę za dzieło sztuki.

Samo igrzysko olimpijskie należy przez to do operowej sztuki parateatralnej, że w swej semiozie sygnalizacyjnej – przerastającej potrzebę dosłownego przekazu treści (co jest właśnie hipertrofią semiozy)¹⁰ – w swoim ufilozoficznym *libretto* snuje opowieść o życiu bez wojny. Filozof olimpizmu przekazuje rodzinie olimpijskiej – zgromadzonej w *Theatrum Olympicum* – że kiedy życie dosłowne jest wojną, należy się odwrócić od kultury śmierci ku kulturze życia, a zarazem pojednać się znakowo działaniami symbolizującymi ideę życia. Filozof wyjaśnia, że udział w wyobrażonym przez siebie teatrze olimpijskim jest tak samo znakowy, jak zasiadanie w opera seria.

Dlaczego w poważnym przedstawieniu, a nie jakimś ludycznym o znamionach widowiskowej zabawy?

Powód jest odwiecznie taki sam: wojna, która uniemożliwia społeczeństwu prokreacyjne samostanowienie, a ludzkości – w przypadku wojny globalnej – trwanie w ciągłości gatunkowej.

Przedstawimy uzasadnienie, które pokaże igrzysko olimpijskie jako dziedzinę sztuki niezależnej.

Filozof – twórcą *libretto* igrzyska olimpijskiego

Zwyczajowo ruch olimpijski obejmuje wszystkie narody, dzięki czemu może się dokonywać całkiem realistycznie zawarta w jego misji aspiracja odnowy moralnej ludzkości. Z tego powodu olimpizm współczesny jest neoolimpizmem. Kto do stadionu przybywa, zastaje w nim ład pomyślany, porządek

¹⁰ Korzystam z określenia stosowanego przez Antoninę Kłoskowską (1981) w *Socjologii kultury*, dz. cyt.

„odgórnie” zadany. Jak postuluje filozof olimpizmu, sportowiec ma wnosić jednocześnie doskonałość agonograficzną – co ma czynić go pięknym – oraz wybitność agatoniczną – co sprawi, że będzie dobry moralnie. Dzięki obu cnotom urośnie do roli mistrza. Dojdzie do oczekiwanego przemienienia, które zapowiedzą estetyk i etyk postaci olimpijczyka. Ideał swej postaci sportowiec zastanie, zanim realnie olimpijczykiem się stanie, gdyż nie od niego zależy, jak został pomyślany. Podobnie trener, który ma reżyserski udział w mistrzostwie aktora, zastaje myślność przekonaniową kultury sportowej, której musi się podporządkować; na takiej samej zasadzie, jak czyni to reżyser teatralny względem dramatopisarskiego autora utworu scenicznego. W *Theatrum Olympicum* odpowiednikiem dramatopisarza jest filozof olimpizmu, który działa za pośrednictwem reżysera wszystkich trzech aktów widowiska, jak i reżysera agonistycznego konkursu – wystawianego przez trenera. Ani reżyser, ani aktor nie mają wpływu na to, jak zostali pomyślni jako postacie swej roli. Sędzia jako moderator agonu, też został pomyślany jako wykonawca swej roli. I nawet widz też został „wymyślony” i choćby chciał, nie będzie mógł wynaturzyć swej postaci. Wszyscy wykonawcy operowego dzieła zastają przestrzeń *theatrum mundi* – urządzoną według reguł kultury olimpijskiego sportu, już wymyśloną przez filozofa olimpizmu i „odgórnie” zadaną pod względem normy, celu i sensu. Wszyscy czterej zastają gotową wiedzę o swej postaci, myślową reprezentację swych charakterów, pozostających w aliansie postaci reżysera i aktora – współwykonawców zadanego utworu aktu ceremonii otwarcia, aktu zawodów oraz aktu ceremonii zamknięcia igrzyska olimpijskiego. Szeregowy sportowiec pozornie zaczyna własne istnienie w akcie konkursu stadionowego, nie zauważając, że bez udziału reżysera nie dokonałby się jego występ. Reżyser jest zintegrowany z aktorem i wnosi siebie w istnienie sportowca. Obaj są zintegrowani z filozoficznym twórcą teatru olimpizmu – o czym zazwyczaj nie wiedzą.

Wynika z tego, że igrzysko olimpijskie – by mogło się dokonać – potrzebuje trojga jeśli nie czworga: autora *libretto* operowego wszystkich utworów dzieła, reżysera każdego z trzech aktów (ceremonii otwarcia, rytuału zawodów, ceremonii zakończenia) oraz aktorów wszystkich partii, pośród których agonista zajmuje miejsce pierwszoplanowe. Sportowiec opery olimpijskiej występuje w roli protagonisty. A to znaczy, że sam scenariusz roli sportowca zostaje mu zadany – kimkolwiek on jest w uprawianej dyscyplinie i konkurencji sportowej – przez nieznanego mu zazwyczaj kompozytora agonicznej kinetyki. Kompozytora agonistyki nie należy utożsamiać z filozofem, czyli autorem *libretto* olimpizmu. Kompozytor zawodów olimpijskich danej konkurencji jest technologiem projektującym agonograficzne działanie sportowca. Kiedy sportowy wykonawca roli przedstawia siebie publiczności

w działaniu kinetycznym, nie uświadamia sobie, kim jest twórca jego agonografii. Który z miotaczy kulą albo skoczków wzwyż zna kompozytora znanej mu techniki ruchu, nie mówiąc – który z nich uświadamia sobie zależność stylu swego działania od kinezyjologicznej kompozycji ich aktu agonicznego; kompozycji przez kogoś twórczo wymyślonej i zazwyczaj technologicznie uprawdopodobnionej. Nie znam sprintera, który potrafi wskazać twórcę techniki biegu z bloków startowych, ani biomechanicznej idealizacji kinetyki kolejnych faz biegu. Można by także zapytać piłkarzy, czy są im znani twórcy strategii i taktyki piłkarskiej, a pływaków – o twórców stylów pływania. I tak prawie bez końca – każdą myślność agonograficzną sportowiec przyjmuje od trenera, a obaj ją zastają jako gotowe rozwiązanie kinezyjologiczne w tym choreograficzne i muzykologiczne, gdy chodzi o sporty artystyczne. Każdy czyn, który sportowiec eksponuje w stadionie, jest poprzedzony – w porządku logicznym – twórczą myślą kompozytora kinetyki agonicznej. Kiedy trenerski reżyser uznaje osiągnięcie formy działania sportowca za zgodne z ideałem – w sensie optymalizacji łańcucha kinetycznego – można powiedzieć, że sportowiec wykazuje się kunsztownym, a więc precyzyjnym działaniem. Obserwator może powiedzieć, że sportowiec wykonuje zadanie agoniczne z artyzmem.

W tym wymiarze – zgodności aktu z kompozycją agonograficzną – sportowy czyn staje się sztuką, a ogólniej i w pewnym uproszczeniu uprawniony staje się pogląd o tożsamości sportu i sztuki; uprawnione staje się twierdzenie, że sport jest sztuką.

Tego zdania byli agoniści uczestniczący w igrzyskach 76 Olimpiady roku 476 p.n.e.; jeden z rozmówców toczzonego sporu o to, czy agonistyka jest zawodem, zwraca się do pozostałych – Grylosa, Sotiona i Menalkesa z retorycznym zapytaniem, czy zapasy są sztuką: – „jeśli was razi słowo: zawód, mówmy: sztuka. Chyba nikt z was nie zaprzeczy, że bieg, pentatlon lub zapasy są sztuką? Uczymy się jej, nie każdy ma równe zdolności. Minęły czasy, kiedy Glaukos z Karystos wprost od pługą stał się pięściarzem (...). Jest nas tu kilkudziesięciu dobrych zawodników, każdy przeszedł palestrę, potem gimnazjon, ten i ów postarał się o aleiptesa albo o gimnastę, który go dalej kształcił”¹¹.

A zatem, sport jest sztuką, kiedy działanie agonisty osiąga zgodność z przepisem agonograficznym, pochodzącym od twórcy „utworu” Uczestnicy tego igrzyska w Olimpii byli też świadomi zależności kunsztu ich działania od pozyskanej wiedzy, a złożonej przez autora w tekście pisany. Ten sam Ikkos wyjawia, że „kiedy wam mówię, że rozmyślałem nad gimnastyką, nie

¹¹ J. Parandowski (1973), dz. cyt.: 87.

chę przez to powiedzieć, że sam wymyśliłem to wszystko, co was tak u mnie dziwi. Czy wiecie, że Milton napisał książkę? Ty możesz się śmiać Filonie. Do Tyras jest tak daleko, że może dopiero twój prawnuk dostanie tę książkę. Chociaż i tobie by się przydała. Znalazłbyś tam wskazówkę, że zapaśnik potrzebuje trochę mięsa raz na dzień¹².

Co z tego doświadczenia działania, uznawanego już przez starożytnych za sztukę, wynika dla współczesności. Czy nie jest ciągle tak, że nie każdy, kto ćwiczy się w tym samym działaniu osiąga mistrzostwo na miarę agonograficznego wzoru. Wśród podobnych do siebie sportowców, jakby równych sobie w staraniach o osiągnięcie mistrzostwa w kinetycznym obrazowaniu siebie, jeden zazwyczaj kunsztem wykonawczym zasłynie, jak ów Usain Bolt – niedościgniony biegacz czy Armand Duplantis – nadzwyczaj wynoszący się tyczkarz. Obaj mają udział w tworzeniu dzieła sztuki cielesnej kinetyki, ale też obaj w dochodzeniu do arcyzmu agonicznego musieli posłużyć się za pośrednictwem reżysera istniejącą już kompozycją sekwencji działania.

W tym wymiarze ontycznym sportu – agonograficznym i choreograficznym – dostrzegamy, że sport jest piękny. Każdy widzi, że nie samo harmonijne ucieleśnienie sportowca (sportowy Homo Quadratus w bezruchu jest już piękny), a dopiero jego działanie, które zostaje uzgodnione z jakimś wyobrażonym ideałem kinetycznym, wywołuje wrażenie arcyzmu, a przez to przydaje agoniście waloru mistrza sztuki kinetycznej. Kunszt działania agonisty – zredukowanego do kinetyki – spełnia oczywiście kryterium estetyzmu.

Jednakże operowej sztuce olimpizmu nie wystarcza, jeśli można tak powiedzieć, że przedstawiane przez sportowca dzieło jest piękne w kinetycznym wykonaniu. Filozof olimpizmu zakłada, że będzie ono zarazem dobre w agatonicznym wydaniu. Kunszt olimpijczyka ma zostać określony dwiema miarami doskonałości: agonograficzną i agatologiczną. Czyż nie zostało powiedziane przez filozofa w *paidei* – na długo przed neoolimpiadą – że ideałem uczestnictwa w kulturze jest człowiek działający dla poznania prawdy, dobra i piękna. A zatem, że ideałem olimpijskim jest agonista działający ku pięknu i szlachetnemu dobru (*kalos k'agathós*).

Oczywiście, że wyczyn olimpijczyka może być szacowany miarą estetyzmu, a sport w ogólności może być ujmowany estetycznie. Z tej perspektywy oglądu olimpijski sportowiec współtworzy sztukę piękna ruchowego, upodabniająca się do sztuki baletowej. Jak taniec, czyli splot rytmicznych ruchów ciała, jest w balecie nośnikiem przekazu semiotycznego opowieści zawartej w tekście *libretto*, tak w sporcie olimpijskim kinetyka agonograficzna oraz choreograficzna (w sportach artystycznych), jest także – i to wcale

¹² Tamże: 85.

nie przez analogię do baletu – środkiem dokonującej się bez słów semiozy autotelicznej.

W socjologicznym rozumieniu sytuacja agoniczna w stadionie jest realnością dwupodmiotową agonu równobieżnego (konkurs) i agonu przeciwbieżnego (walka pozorowana), której racją jest cnota większa sprawiedliwości. Jak chce tego filozof moralności – twórca *libretto* – agonistyka olimpijska musi być sprawiedliwa, co wynika z nakazu stosowania się do reguły *fair play* (akt uczciwości zostaje sprawiedliwie osądzony w konsekwencji zawodów). Pożądany wynik agonu zależy od tego, czy współzawodnicy są uczciwi. Unormowany moralnie agon nazywa się sportem, a moralnie dobry agonista – olimpijczykiem prawdziwym. Udział w agonie olimpijskim uwspólnia zawsze racja moralnego dobra uczciwości-w-sprawiedliwości. Zwycięski agonista staje się żywym przykładem realnej oraz znakowo symbolizowanej godziwości.

Jest taki symbol materialny pośród wielu znaków olimpizmu, który wyraża „uczciwość w sprawiedliwości” Jest nim medal ze złota, srebra i brązu, który szlachectwo sportowe wyróżnia. Naczelny postulat etyki sportowej nakazuje symbolicznie wyróżniać sportowca za jego człowieczeństwo medalem ze szlachetnego kruszcu. Szlachetnie postępującemu, szlachetny kruszec przypada. Etyk powiada, że agonista powinien być uczciwy w działaniu – co znaczy prawdziwy w dawaniu świadectwa o wydoskonalonej w pracy treningowej swojej naturalności. Dzięki niezafałszowywaniu prawdy o sobie możliwe staje się sprawiedliwe wyłonienie zwycięzcy.

Uczciwość zapowiada sprawiedliwość pod warunkiem, że nieoczekiwanie jakiś czynnik zewnętrzny – na przykład stronniczy sędzia „kalosz” – nie wyrządzi krzywdy słusznie zwyciężającemu. Zdarza się, że współzawodnictwo dokonuje się między uczciwymi, a niesprawiedliwie osądzonymi przez sędziego. W wyidealizowanej sytuacji sportowego współzawodnictwa staje się zadość sprawiedliwości, kiedy prymusem zostaje ów jeden spośród równych sobie w uczciwości. Doskonałość moralna tym się wyraża, że sportowiec uczciwy jest wobec siebie po zawodach sprawiedliwy. Na tym to polega, że u sportowego godnościowca uczciwość i sprawiedliwość „idą w parze” Uczciwy sportowiec przyzna sobie tyle dobra, ile mu się słusznie należy. W tym znaczeniu, sportowiec potrafi być sprawiedliwym sędzią w uwspólnionej agonie. Jak ów Paweł Apostoł, który w drugim liście do Tymoteusza zapewniał o swej uczciwości względem siebie i Pana oraz wyrażał przekonanie o sprawiedliwym osądzeniu wartości jego czynów. Z tych słów wynika, że ów uczestnik metaforycznie ujętych zawodów jest sam wobec siebie sprawiedliwością (co potwierdzi otrzymane od sędziego dobro należne

- symbolizowane wieńcem wawrzynu), gdyż po nawróceniu się zaświadczał uczciwie o boskości swego Pana¹³.

Gdyby sportowcy na uczciwość współzawodniczyli, każdy byłby zwycięzcą i każdy, jako równy moralnie pozostałym, powinien otrzymać medal za godnościowy sposób istnienia. Godnościowy wyczyn sportowca tym się wyraża, że jest poprzedzony uczciwością, a zwieńczony sprawiedliwością. Sportowiec wierny sobie w postępowaniu uczciwym staje się po zawodach sprawiedliwy w orzekaniu o swoim zwycięstwie, zanim sędzia się wypowie.

A więc, jest taki znak olimpijski: nie ogień znicza, ani flaga, ani gołębie, lecz medal, który symbolizuje ideał godnościowy sportowca, a zwłaszcza wyróżnia jego cnotę uczciwości w sprawiedliwości ksobnej (co mi się należy) oraz społecznej (co się innemu należy). Co prawda, od sprawiedliwego dystrybuowania dobra sportowego jest stadionowy sędzia, ale tym się on różni od sportowca, że potrafi obiektywizować wynik finalny zawodów. Sportowiec nie widzi dokładnie siebie, kiedy skupia uwagę w ferworze zawodów na sobie. Udział sędziego – jak to bywa w życiu dosłownym – polega na zapewnianiu każdemu, co się mu słusznie należy. Etyk oczekuje, że sędzia idealny przedstawi się społeczności stadionu jako „kapłan” sprawiedliwości. Po każdym zawodach sędzia jest również osądzany przez wyższą od siebie instancję sprawiedliwości sportowej. Może zostać wyróżniony, otrzymać nagany, ale też odsunięty od władzy. Sędzia stadionu olimpijskiego składa przysięgę – zgodnie z *libretto* filozofa (pierwszą rotę napisał Pierre de Coubertin) – zapewniając o całkowitej bezstronności i respektowaniu obowiązujących reguł dla dobrego imienia sportu.

Jeżeli rola sędziego jest tak znacząca w zaprowadzaniu ładu moralnego społeczności sportowej stadionu (spektatorzy nie podlegają regulatywnej mocy sprawczej sędziego), zastanawia, że nie staje on na podium z agonistami. Kiedy w zawodach olimpijskich każdy jest zwycięzcą, nawet ten ostatni z przegranych zostaje wyróżniony medalem, można zagadnąć etyka olimpizmu (twórcy *libretto*), dlaczego sędzia nie otrzymuje medalu za godnościowe upełnomocnienie tuż po finale konkurencji. Od sędziego też zależy, czy społeczeństwo olimpijskie uprawdopodobni realnie możliwość odnowy moralnej w zakresie zadany przez filozofa olimpizmu. A wszystko po to, by świat mógł brać przykład z godnościowego stylu życia w stadionie, by życie

¹³ Apostoł Paweł pisał, że „W dobrych zawodach wystąpiłem, bieg ukończyłem, wiary ustrzegłem. Na ostatek odłożono dla mnie wieniec sprawiedliwości, który mi w owym dniu odda Pan, sprawiedliwy Sędzia, a nie tylko mnie, ale i wszystkim, którzy umiłowali pojawienie się Jego” (2 Tm 4,7-8).

społeczne dosłowne – dokonujące się poza ramami *Theatrum Olympicum* – naśladowało sztukę sportu olimpijskiego.

W życiu dosłownym poszukuje się daremnie sprawiedliwości – pisał Pierre de Coubertin w *Odzie do sportu*. Tymczasem, w sporcie znajduje się „słuszna miara zasług”, która wyznacza obiektywnie, co się komu słuszenie należy. Ze sportu, który „jesteś Sprawiedliwością” – pisał – należy brać przykład w obiektywnym osądzaniu czynów człowieka¹⁴.

Ceremoniał dekorowania medalem jest drugim aktem rytuału laudacyjnego. W akcie pierwszym, przed rozpoczęciem zawodów, olimpijczyk zostaje przedstawiony publiczności w skróconej charakterystyce osobistej wybitności sportowej. Publiczność dowiaduje się, z jakiej kultury pochodzi i co osiągnął. W akcie drugim ceremoniału laudacyjnego zwycięzca otrzymuje medal złoty za wybitność agonograficzną, który jest jednoczesnym wyróżnieniem za agatoniczną szlachetność. A ponieważ przegrany okazał się być równie szlachetny moralnie, co zwycięzca, to i on dostępuje medalowego wyróżnienia: zarówno on – odznaczony srebrem – jak i każdy spośród przegranych, co z kolei symbolizuje medal z brązu. W tym znaczeniu medale z trzech kruszców – wręczane każdemu uczestnikowi agonu, bez względu na zajęte miejsce – symbolizują zwycięstwo każdego w olimpijskim agonie. Potocznie zwykło się mówić, że w zawodach olimpijskich każdy jest zwycięzcą, co należy rozumieć, że każdy agonista dopuszczony do zawodów za sprawą sędziego: demaskatora, tropiciela oszustów, zostaje uznany za zwycięzcę w sportowym człowieczeństwie. Medal jest znakiem uznaniowości za zgodne z rotą przysięgi postępowanie według zasad szlachetnej rywalizacji i duchem *fair play* – bez żadnego dopingu.

Jak indywidualny olimpijczyk otrzymuje „wieniec sprawiedliwości” w bukietcie kwiatów i medalu zawieszonym na szyi (nie, jak kiedyś, zieloną gałązkę oliwki czy liście lauru splecione w wieniec) – za prawdopodobne zaświadczenie o swojej uczciwości w dochodzeniu do mistrzostwa zawodniczego – tak społeczeństwo jego kulturowego pochodzenia dostępuje laudacyjnego wyróżnienia za wychowanie „syna i córki swej ziemi” w duchu prawości sportowej i pracowitości gimnazjonowej. Społeczeństwo kraju pochodzenia olimpijczyka zostaje wychwalone „pod niebiosa” znakiem flagi wyniesionej na maszt oraz hymnem pieśni patriotycznej.

Jak należy się domyślać – o czym *libretto* opery olimpijskiej bliżej nie mówi – oba akty ceremonii medalowania olimpijczyka i muzycznego flagowania jego ojczyzny – są wyrazem podziękowania autora opery neoolimpizmu

¹⁴ P. de Coubertin (1994), *Oda do sportu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 65

za udział w tworzeniu uniwersum humanizmu olimpijskiego; są gestem wdzięczności za umacnianie więzów przyjaźni w takiej super rodzinie narodów ojczyźnianych, w której ideałem neoolimpijskim jest nowy człowiek stadionu – nowy przez to, że nie przybywający jak niegdyś wojownik z pola walki, lecz pierwotnie z dziecięcego placu zabawowca agonu, a wtórnie ze stadionu zawodowca, poddającego się wyczerpującej ascezie gimnazjonowej. Etyk olimpizmu zdaje się przypominać, że kto wprzód nie będzie, jak dziecko w zabawie: uczciwe i sprawiedliwe, a nie kłótlive i występne, nie wejdzie bez nawrócenia się na drogę prawości do stadionu olimpijskiego.

Czy całość wydarzenia stadionowego, które jest poprzedzone życiem olimpijczyka w ascezie gimnazjonowej, polega na czymś więcej – choć to i tak wiele – na tworzeniu metafory społeczeństwa sprawiedliwości społecznej. Gdyby tylko do tego wniosku doprowadzał myślność sportu filozof olimpizmu, każdy przejaw sportowego profesjonalizmu byłby sam w sobie aktem zaangażowania w olimpijską misję. A jak wiadomo, sport profesjonalistów żadnej misji odnowy moralnej narodów świata nie zakłada, choć jest organizowany w wymiarze międzynarodowych mistrzostw. Nikt zresztą nie zbadał, w jakim zakresie sport neoolimpijski jest ładotwórczy, a w jakich przypadkach – niszczycielski dla godnościowego istnienia człowieka sportu.

Filozof olimpizmu fazy naiwnej zapowiadał odnowę fizyczną i moralną całej ludzkości. Przodownikiem odnowy był amator sportowej zabawy, ów miłośnik sportowania bezinteresownego, który przez szlacheckie zakorzenienie mógł jako jedyny w społeczeństwie stanowym (chodzi o arystokratów jako potomków stanu rycerskiego) podołać zadaniu szlachetnej rywalizacji; mógł dawać świadectwo szlachetności rywalizacji, by inni go naśladowali. Olimpizm fazy naiwnej zakładał uszczęśliwienie ludzkości, lecz przez swój arystokratyczny autokratyzm (dyskryminację kobiet i eliminację profesjonalistów) zdruzgotał mechanizm przyczynowości społecznego oddziaływania na świat zewnętrzny. Nie osiągnął nigdy założonego celu, choć aspirację przemiany społeczeństwa w cywilizację zaprzyjaźnionych braci wynosił tak wysoko, jak chrześcijaństwo w ustanawianiu cywilizacji miłości. Ponadto w samym *libretto* filozoficznym igrzyska olimpijskiego nie wyjaśniał logicznie łańcucha przyczynowości sportu olimpijskiego. Mało kto wiedział, jak sport miałby ustanawiać przyjacielskie związki między ludźmi, a zwłaszcza, jak jest możliwe logiczne przejście od rozejmu do przyjaźni, a od przyjaźni do życia jako narodzin dziecka. Olimpiada została uznana za znak odradzającego się cyklicznie życia i przez to stawała się ruchem społecznym afirmującym dobro życia młodych pokoleń. Potocznie, samo igrzysko olimpijskie było nazywane najczęściej – Świętem Młodości.

Olimpizm drugiej fazy – filozofii realistycznego obiektywizmu – wyjaśniał zależność między pojednaniem w przyjaźni – co jest właśnie ustanawianiem pokoju olimpijskiego – a dostępowaniem udziału w kulturze życia. Bez tego wyjaśnienia teoretycznego zawołanie poety *O Sporcie! Tyś jest Pokój!* nie ma waloru prawdy logicznej i jest mitem po prostu.

Jeśli więc przyjąć, że olimpijski pokój społeczny jest relacją więzi w koleżeństwie i przyjaźni (potocznie – pojednaniem w braterstwie), do którego realnie dochodzi, to z czego może wynikać ta przemiana afektu, zachodząca u przeciwników stadionowych zawodów. Czy w konsekwencji walki o prymat w sporcie, konkurenci nie stają się sobie bardziej obcy, a zwłaszcza czy przegrani nie żywi niechęci do zwycięzcy? – A jeśli nie, to jak wyjaśnić paradoks zbliżania się wzajemnego po zakończeniu zawodów?

Otóż, okazuje się, że akt sprawiedliwego wyłonienia zwycięzcy nie jest finalnym wydarzeniem stadionowego występu olimpijczyka. Łańcuch przyczynowości społecznej zawodów ma jeszcze kolejne ogniwo – chodzi o afektywną przemianę agonisty – którego miejsce w sekwencji przemiany „ducha” sportowca tłumaczy prawo respektu¹⁵. Zakończenie zawodów w znaczeniu proksemicznym polega na spontanicznym i dosłownym zbliżeniu się do siebie przeciwników zawodów – jak przy zejściu z bieżni, czy zejściu z boiska. Zdarza się, że sportowcy unikają spotkania twarzą w twarz po zakończeniu zawodów. Obie sytuacje wyjaśnia *nomos* respektu, który wykazuje zależność zaufania (co jest skutkiem) od okazywanej w czasie zawodów, a zwłaszcza po ich zakończeniu, uznaniowości za mistrzowskie działanie oraz dziękczynności za szlachetne postępowanie (co jest przyczyną). Wzbudzone zaufanie do przeciwnika zawodów może skłaniać do nawiązywania osobowej relacji, a w konsekwencji do zawiązywania relacji więzi w koleżeństwie. W fazie ugruntowanego zaufania więz w koleżeństwie staje się więzią w przyjaźni. Zawiązywanie takiej relacji uczucia wyższego rzędu można nazywać stanowieniem pokoju olimpijskiego. W skrócie myślowym – tłumaczącym następstwa przemiany osobowej olimpijczyka – pokój olimpijski, który „rozchodzi się” po stronach świata, staje się *conditio* prokreacyjności, jakby niezamierzonym, a jednak realnym gwarantem ciągłości życia.

Można powiedzieć, że wszędzie, gdzie pokój w przyjaźni następuje, tam życie staje się możliwe. Nawet więcej albo mniej – jak kto woli – gdzie tylko stan bezwojnia był ogłaszany przez sponendorów – tam wzmagala się populacyjna płodność społeczeństw wojujących.

W skrócie, zależność między neoolimpizmem – ruchem społecznym na globalną skalę – a ciągłością życia, wyjaśnia się następująco:

¹⁵ A. Pawlucki (2022), *Pedagogia olimpijska*, Kraków: 164.

A) Wojna wywołuje zniszczenia, jest przyczyną upadku moralnego ludzkości. Złu wojny można zapobiec, ustanawiając dobre zawody w stadionie olimpijskim.

B) Zawodnicy arystokratycznego pochodzenia znają etos szlachetnej walki, gdyż są potomkami rycerskiego stanu. Jako jedyni mogą podolać wymaganiom szlachetnej rywalizacji. Szlachcice jako jedyni są szlachetni, a nawet bezinteresowni – nie jak profesjonaliści, którym chodzi o zarobkowanie, a nie wyłącznie o godnościowe zwyciężanie. Dodajmy, że było to fałszywe w sensie logicznym założenie filozofa olimpizmu naiwnego, a z etycznego punktu widzenia – wielce niesprawiedliwe. Profesjonalista też jest godnościowcem, choć pochodzi ze stanu „niżej” urodzonych.

C) Arystokraci amatorskiego pochodzenia potrafią postępować „po rycersku”, to znaczy sprawiedliwie w czasie zawodów oraz honorowo po ich zakończeniu, kiedy okazują sobie wzajemnie szacunek.

D) Wzajemność uznania za szlachetność walki, a w szczególności za okazywaną uczciwość w zabawie sportowej, zbliża i wzbudza ufność. Relacja sportowa nieznanym i kulturowo obcym przemienia się w relację więzi w braterstwie. Relacja bliskości szlachetnie rywalizujących arystokratów może być też rozpatrywana jako solidaryzm stanowy. Amator zaprzyjaźnia się tylko z równym sobie stanowo arystokratą.

E) Olimpijczycy stają się do tego stopnia bliscy, że nabierają pokojowego usposobienia. A pokój olimpijski to właśnie nie rozejm (bezwojnie) – jak w antycznej Olimpii – lecz więź w braterskiej przyjaźni.

F) W założeniu filozofa, duch przyjaźni olimpijskiej działa odnowicielsko przez to, że udziela się cywilizowanej ludzkości. Pokojowość umożliwia udział w kulturze życia. Olimpiada symbolizuje cykliczność odnawiającego się życia.

Dla porównania, zależność między *ekecheirią* (świętym rozejmem), igrzyskiem olimpijskim a ciągłością życia od poczęcia i narodzin dziecka w starożytnej Helladzie, wyjaśnia się następująco:

A) Igrzyska w Olimpii poprzedzał akt ustanowienia rozejmu, bezwojnia na miesiąc przed zawodami. W tym czasie mężczyźni Peloponezu nie giną, bo nie wojują!

B) Na czas igrzysk mężczyźni odkładają broń, zdejmują odzienie do nagoci i zaczynają igrzyska w konkurencjach militarnych; wdają się w wojnę na niby, która realnie przygotowuje agonistów do wojny na serio.

C) Po zakończeniu igrzysk w Olimpii mężczyźni w czasie trwającego rozejmu wracają do domów, gdzie przebywają wraz z żonami do wczesnej jesieni. Nowe życie zostaje poczęte.

D) Stan bezwojnia – *ekecheirii* – ogłoszony dla uczestników igrzysk w Olimpii sprzyjał małżeńskiej prokreacyjności, lecz nie był jej przyczyną.

Bardzo podobnie o odnowicielskiej mocy igrzysk olimpijskich w podtrzymywaniu ciągłości międzypokoleniowej społeczności ma prawo mówić filozof neoolimpizmu. I nie bez racji właśnie on włączył do *libretta* igrzyska olimpijskiego akt trzeci – ceremoniału zamknięcia Olimpiady. Myli się, kto łączyłby akt zakończenia igrzysk z rytualnym przekazaniem flagi gospodarzowi kolejnej Olimpiady. Formalnie *libretto Karty Olimpijskiej* zawiera opisy znakowych zachowań (zdjęcie flagi, wygaszenie znicza, przemówienia końcowe i jeszcze jakieś zwiastuny igrzyska przyszłego), lecz – świadomie czy nie – dopuszcza nieład na scenie stadionu.

Jak akt pierwszy przedstawia nieznanymi uczestników igrzyska, przemieszczających się wzdłuż – jedna reprezentacja narodu olimpijskiego za drugą – a następnie ustawionych w szyku paradnym obok siebie – jakby kulturowo obcych – tak w akcie trzecim dochodzi do złamania wszelkich szyków i przekraczania granic dosłownie wytyczonych linii sceny stadionu w poszukiwaniu już zaznajomionych, bliskich w koleżeństwie i przyjaźni; jeszcze nie tak dawno – w akcie drugim stadionowych zawodów – zupełnie sobie obcych. Nastaje oczekiwany przez twórcę *libretto* pokój olimpijski, który – w psychologicznym rozumieniu – jest relacją więzi w przyjaźni, wynikłej z ufności wzajemnej (akt drugi).

Różnica jest taka, że rozejm jako stan bezwojnia, warunkował zawiązanie ruchu agonistycznego w Olimpii, a w dalszej konsekwencji jego trwania umożliwił bezpieczny powrót do małżeńskiego łoża, aby żona Elejczyka mogła począć dziecko¹⁶. W neoolipizmie pokój społeczny nastaje po zawodach.

Neoolimpizm fazy naiwnej – zbawczej mesjanistycznie – nie stawiał sobie warunku bezwojnia (świętego rozejmu) na swoje rozpoczęcie. Wiadomo przecież, że kiedy działa wojny grzmiały, wszystkie muzy milkną. Jest ruchem społecznym przeciwko wojnie. Igrzysko olimpijskie ustanawia pokój po zakończeniu zawodów, kiedy obcy sobie kulturowo okazują sobie wzajemnie szacunek, wzbudzają ufność i w konsekwencji zaczynają pozostawać w braterskiej przyjaźni. Pokój neoolimpij-ski, to nie bezwojnie, a duch przyjaźni, nawiedzający społeczność stadionu.

Igrzysko w starej Olimpii

Gdyby nie niszczycielska siła wojny, która śmierć mężczyzn zbiera, kobietom zaś odbiera nadzieję na macierzyństwo, obojgu natomiast uniemożliwia udział w rodzicielstwie – nie zachodziłaby przesłanka myślowa dla

¹⁶ Pauzaniusz (2004), *Wędrownica po Helladzie. Na olimpijskiej bieżni i w boju*, Wrocław.

przeciwstawienia zła wojny w każdym z możliwych aktów przeciwdziałania: dosłownych – jak Liga Narodów, która miała zapewniać pokój na świecie po pierwszej wojnie globalnej, jak i znakowych jak pieśń suplikacyjna, która błagalnie wyprasza Boga o wybawienie od wojny.

Jak Wielki Post może być znakiem nowego życia, które następuje przez nawrócenie ku życiu w miłości, tak Olimpiada – jako znakowa rzeczywistość – jest wyobrażonym i postulowanym powrotem do kultury życia dzięki wzbudzonej w agonii wierze w człowieczeństwo przeciwnika walki na niby. W takim wyobrażeniu agonu – jako znaku symbolizującego dosłowność starcia antagonistów – może dochodzić całkiem realnie do pojednania w przyjaźni, a zatem w konsekwencji logicznej – też wyobrażonej – do naprawy błędu człowieka wojny.

Czy nie takiej przemiany oczekiwał od agonisty Pierre de Coubertin – kompozytor pierwszej opery olimpijskiej – w której człowiek pojednany więzami przyjaźni „staje się czysty przez udział w świątynnym rytuale pokoju”

Wykazując się takim rozumowaniem psychologicznym – zapewne wywiedzionym z własnego doświadczenia sportu – głosił, że Olimpizm, to życie jakby; jakby człowiek wierzył, że przez powtarzanie olimpiad „tryumf nad złem wojny” jest możliwy¹⁷.

Prawdziwość logiczną tej zależności: ducha przyjaźni od wzbudzonego afektu uznaniowości i dziękczynności za mistrzowski udział w agonii sprawiedliwych można poddać próbie falsyfikacji w wytworzonej hipotetycznie sytuacji nieprzyjaznych sobie agonistów – przybywających do stadionu z dosłownego pola walki jako wojowników. Dobrze spełnia ten wymóg metodologiczny igrzysko olimpijskie starożytnych, w którym uczestniczyli wojownicy – przybywający z pól walki do stadionu w Olimpii w czasie „świętego rozejmu”.

Otóż, w każdym czasie Olimpiad, a nie tylko w czasie zmilitaryzowanych igrzysk starożytnych, agon olimpijski nie spełni się w postulowanym przez etyka ideale moralnym, jeżeli staną do niego wojujące strony – przybywające ze zwaśnionych stron świata. Jak bowiem wyjaśnić, że po ponad trzystu latach od ustanowienia prawa *ekecheirii* – „świętego pokoju” – a więc po ponad siedemdziesięciokrotnym zapowiadaniu przez spondoforów po miastach greckich igrzysk olimpijskich – doszło do trzydziestoletniej wojny między Atenami a Spartą – wyniszczającej i osłabiającej obie strony konfliktu¹⁸. Wo-

¹⁷ P. de Coubertin (1994), *Filozoficzne podstawy nowożytnego olimpizmu*. W: Tenże, *Przemówienia. Pisma różne i listy*, dz. cyt.: 133.

Chodzi o Wielką Wojnę Peloponeską między Atenami a Spartą w latach 431-404 p.n.e., którą wywołał mało znaczący terytorialnie incydent. Chodziło w niej o zdobycie wszechwładzy nad Helladą. Społeczeństwa obu państw-miast brały od wieków udział w igrzyskach olimpijskich.

wojownicy obu stron konfliktu stawali do igrzysk – gdziekolwiek na Peloponezie zostały ogłoszone – i ci sami agoniści wracali na wojenne pola i morza walk śmiercionośnych; niczego w konsekwencji nie zyskując, a przez osłabienie wzajemne, ściągając na siebie odwiecznego wroga – imperium Persów.

Peloponez był krainą wojen i igrzysk, na przemian przez setki lat, jakby ci sami wojownicy – stający do walki o życie, przybywali do Olimpii, by na czas zawieszenia broni prawem *ekecheirii*, wykorzystywać stadion jako pole walki na niby. Przystępując do zawodów z nastawieniem waleczników, podejmowali w stadionowym konkursie te same działania, co w militarnej konfrontacji: w bieganiu, zapasach, boksie, pankrationie, rzucie dyskiem, oszczepem, a także rydwanowej gonitwie i samym ujeżdżaniu konia. Militarni antagoniści przemieniali się w stadionowych agonistów. W stadionie Olimpii panował duch wojny, a ostatni konkurs biegu wojownika w zbroi zapowiadał znakowo jego powrót na pole bitwy.

W agonie Olimpii krew się lała całkiem często, a do łamania kości, wyłamywania stawów, złamań nosów czy nawet wydłubywania oczu dochodziło w każdym zawodach. Igrzyska były kontynuacją wojny, jej ciągiem dalszym, w którym konfrontacja dokonywała się bez oręża. Rozbrojony wojownik stawał do zawodów atletycznych w nagości, co miało rzekomo dowodzić jego bezbronności. Gdyby w chitonie wchodził do stadionu, mógłby wnieść w ukryciu jakieś narzędzie walki. Nagość była nakazana regulaminem zawodów.

Kto zatem z pola wojny przybywał na igrzyska miał udział jedynie w okazjonalnej odnowie życia przez spłodzenie potomka w przerwie między potyczkami na śmierć. Wojownik zdołał wrócić w czasie rozejmu do domu rodzinnego, by spełnić oczekiwania żony, poczem udawał się ponownie do swej jednostki wojskowej – jakiejś spartańskiej *mory* czy arkadyjskiej *eparitoj*, by przejść pod rozkazy Stratega. Wojownik stadionu był okrutnikiem w zawodach i dręczycielem zwierząt w rytualnym zabijaniu zwierząt ofiarnych. Krew się lała zanim do ogłoszenia igrzysk doszło i krwi było wiele, kiedy agoniści zwalczali siebie nawzajem w stadionie. Nie byłoby możliwe sztyletowanie czarnego barana i zarzynanie wołów w wymiarze *hekatombj*, gdyby uczestnicy rytualnej ofiary nie ćwiczyli się w zabijaniu wroga, i gdyby realnie wroga z sąsiedniej *polis* nie uśmiercali przez wykrwawienie i poćwiartowanie.

O, poeto z *olympiake agones!*, co wychwalasz wielkość olimpionika, a nie widzisz, że przez zadawane wołom cierpienie, zwycięzca jest swym zaprzeczeniem, bo jest okrucieństwem. Na nic jego szyk paradny w nagości wcale nie pięknej, a bezwstydney, kiedy prowadzi dziesiątki wołów przed ołtarz kapłańskich oprawców na zasztyletowanie i głów odrąbywanie. I na nic komu twoje piękno olimpioniku, kiedy w wyścigu rydwanów po sławę kaleczysz

piękne Arabcy, łamiesz im kości, a na koniec podrzynasz gardziele. Nie jesteś piękno olimpijczyka, a poeci opiewający twą wyjątkowość niech by nie byli tak euforycznie odrealnieni.

Nie wyobrażam sobie, by igrzyska olimpijskie Pierre de Coubertina rozpoczynały się walką ze zwierzętami, stawiającymi opór w ich doprowadzaniu do ołtarza znicza ofiarnego. Jak dobrze, że kompozytor naczelny igrzyska neoolimpijskiego nie naśladował antycznych rzeźników rytualnego uboju zwierząt. Ale też zrozumieć nie mogę, że jeszcze w ostatnim roku II Olimpiady w Paryżu, 1900 roku, strzelano „dla sportu” do gołębi i masowo je uśmiercano. Jaki przełom musiał nastąpić, że od VII Olimpiady w Antwerpii, 1920 roku, „wyniesiono” gołębia żywego do znaku symbolizującego pokój i odradzające się życie.

Wynika z tego, że kto do stadionu z pola bitwy przybywał lub nienawiścią bojownika był napawany przed zawodami, nie mógł mieć udziału w zawiązywaniu relacji pokojowych, a tym samym prawdziwie uczestniczyć znakowo w kulturze życia. Król Ifitos nie tym się kierował, by igrzysko olimpijskie ustanowić jako ruch afirmacji pokoju przeciwko wojnie – co by przydawało stadionowej społeczności z wyprzedzeniem 2800 lat prawdziwie humanistycznej racji – lecz by tylko stan bezwojnia na „chwile” ogłosić: od późnej wiosny do wczesnej jesieni; po to, by życie potomka wojownik mógł w domowym legowisku zapoczątkować. Jak pisał Pauzaniusz, „żony Elejczyków, widząc zupełne wyczerpanie kraju z rezerw wojskowych, zwróciły się z modłami do Ateny, aby mogły począć dzieci”¹⁹. Oczekiwania kobiet spełnił król Ifitos, który po zasięgnięciu rady u prorokini delfickiej uznał bezwojnie za dostateczną rację igrzyska olimpijskiego. Niczego więcej nie pragnął Ifitos dla poddanych swego królestwa Elidy jak bezwojnia, czyli rozejmu wojujących stron konfliktu. Lecz rozejm – patetycznie nazwany „świętym” – przez cześć okazywaną Dzeusowi – był tylko relacją bezwojnia, a nie pokoju.

Niepodobieństwem jest wobec tego, by z wrogości i nienawiści wnoszonej przez wojowników do stadionu dojść mogło do nawrócenia się na pokojową drogę życia; by w konsekwencji igrzysko w Olimpii przemieniało się w rytuał zakończenia w „peloponeski ruch afirmacji przyjaźni”, a więc stawało się gwarantem pokoju dla ciągłości życia.

Kto więc do dzisiaj kieruje się w stadionie olimpijskim prawem wojny, czy do stadionu przybywa z wojennym nastawieniem – jak choćby nowożytni bojownicy rosyjskiego państwa gromadnego – przemienia agon olimpijski w *anolympias*, a siebie w antagonistę. Nieraz siewcy nienawiści, z powodów rasowych czy klasowych, wypowiadali światu wojnę. I za każdym razem

¹⁹ Pauzaniusz (2004), dz. cyt.

wysyłali do stadionu bojowników (Niemiec – narodowego socjalizmu, Rosji i Chin – międzynarodowego komunizmu, Korei Północnej, Kuby i wielu państw – socjalizmu autorytarnego), by ci stawali do zawodów w wojennym szyku – zatruci nienawiścią do przeciwników jak do wrogów. Nienawiść niewczy relacje sportową nie dlatego, że przeciwnik staje do zawodów z wrogim nastawieniem (które potrafi umiejętnie skrywać), lecz że podstępnie zamierza osiągnąć przewagę. Wróg przybywający do stadionu z nieczystym sumieniem nie stanie się przyjacielem ludzkości, kiedy opuści stadion. Sport olimpijski z udziałem antysportowca nie przemienia relacji agonicznych w uwspólnione przyjaźnią towarzystwo. Prawo przyjaźni nie potwierdza się, kiedy do stadionu przenikają nienawistnicy i zwolennicy wojennych występstw. Jak ci sportowcy z neobolszewickiej Rosji, którzy znakiem Z, sygnalizującym wojenną tożsamość napastników „operacji specjalnej” przeciwko Ukrainie, unieważniają godnościowy walor stadionowego agonu.

Wynika z tego, że realny niszczyciel prawa sportowego z powodu ułomności moralnej, nie może mieć dostępu do znakowej rzeczywistości igrzyska olimpijskiego. Sytuację sportową konstytuuje sprawiedliwość przeciwników i od niej zależy spełnienie normy „czystej zabawy” (*fair play*). Kiedy jednak przeciwnicy są gotowi docenić wzajemnie czynnym gestem pochwały osiągnięte mistrzostwo – są gotowi okazać sobie szacunek (*respekt*) – wzbudzają wdzięczność za szczerą niekoniecznego uznania. Ta relacja zbliżenia emocjonalnego, wynikła ze szczerego uznania szlachetności aktu sportowca, zbliża, a nie oddala agonistów od siebie. I to zdaje się tłumaczyć, dlaczego sport w nowożytnym stadionie, do którego wojownicy już od dawna nie przybywają, jest źródłem przyjaźni, a nie wrogości. Starożytni wyróżniali w agonie jedynie pierwszego, który jako zwycięzca wszystkich przechodził do sławy jako olimpijczyk. Aktualizowali tym samym obraz wojennej konfrontacji, w którym zawsze jeden tylko jest zwycięzcą i jeden jest znoszony z pola bitwy jako pokonany. Jak zwycięskiemu wojownikowi Strateg wyraża słowa uznania, tak pierwszemu agoniście kapłan wieńczy głowę wieńcem oliwnym, pobranym z drzewa Kallistefanos. I tylko pierwszy spośród wielu przechodzi do sławy. W czym miał udział poeta, pieśniarz i rzeźbiarz.

Igrzysko starożytnych bez sztuki nie dokonywało się i samo w sobie byłoby dziedziną sztuki, gdyby doszukiwać się w niej – jak we współczesnej ontologii sztuki – hipertrofii semiozy. Jednakże drugie, aksjologiczne kryterium symbolizmu artystyczno-estetycznego, które musiałoby obejmować *hekatombę* zwierząt ofiarnych – ukazywałoby igrzysko w Olimpii jako rzeczywistą rzeź ze szczególnym okrucieństwem. Nie tylko ten przejaw rytuału igrzyskowego pokazuje, że nie istnieje żadna ciągłość aksjonormatywna w

tworzeniu sztuki igrzyska olimpijskiego. Modernizm neoolimpijski przedstawia sztukę igrzyska w perspektywie humanizmu integralnego.

Wnioski

Najważniejsze pytanie o sport i sztukę dotyczy tego, czy rzeczywistość igrzysk olimpijskich wytwarza sytuacje znakowo-symboliczne, które w sztuce nieprzedstawiającej, czyli sztuce nie będącej „odbiciem rzeczywistości” – zachodzą sytuacje twórczo wyobrażonego ładu społecznego – nawet utopijnie urojonego – i czy pojawia się w niej nowy człowiek, wzorowany na pięknym cieleśnie i dobrym moralnie olimpijczyku. Jeżeli igrzysko olimpijskie tworzy realnie metaforę szczęśliwości w świecie sprawiedliwego konkursu życia – samo staje się sztuką. Gdyby jakiś artysta-malarz oddał na płótnie w tryptyku obraz igrzyska olimpijskiego, oczywiście o treści zgodnej z *libretto* filozofa olimpizmu, jego dzieło zostałoby uznane za sztukę. I gdyby następnie stałby się trójczłonowym dziełem malarz zdynamizował w przestrzeni stadionu, wytwarzając jego holograficzny analogon, artysta stworzyłby dzieło sztuki malarsko-holograficzne. A gdyby jeszcze artysta tchnął ducha olimpizmu w każdego uczestnika życia w stadionie – wyposażając go w przepis na życie z sensem – zrównałby się w aspiracjach z twórcą *libretta* olimpijskiego. Artysta-malarz stałby się tożsamością filozofa olimpizmu, a dzieło wytworzone uzyskałoby status niezależnej ontycznie sztuki igrzyska olimpijskiego.

A zatem sport olimpijski jest sztuką niepodobną do żadnej, ale taką samą, jak każda sztuka prawdziwa. A każda sztuka prawdziwa jest po to, by życie miało naśladować zawarty w niej ideał osoby we wspólnocie. Igrzysko olimpijskie należy do sztuki pięknej, dobrej i prawdziwej. Nie jako „znak znaku” artysty dzieła malarskiego, poetyckiego czy muzycznego, lecz jako żywy obraz dorosłych dzieci olimpijskiej rodziny – jako symbol jej nadziei i odkupienia zła wyrządzonego przez obcych.

Co do tytułowej opery olimpijskiej, można przyjąć, że to złożone z następujących po sobie aktów teatralizujących stadionową i przedstadionową rzeczywistość – jak choćby niesienie ognia od antyku do współczesności – staje się dziełem opowiadającym o wojennym nieszczęściu, które zostaje zwyciężone nie stanem bezwojnia *ekecheirii* – jak w Olimpi – ale całkiem realnym nawróceniem się na drogę godziwego życia – jak w Neoolimpia.