

DARIUSZ KOSIŃSKI

PERFORMATYKA I DRAMATOLOGIA SPORTU

PRÓBA PRZEWROTKI TEORETYCZNEJ

DARIUSZ KOSIŃSKI

profesor w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; w latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, od 2014 zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie; najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (2007), *Grotowski. Przewodnik* (2009), *Teatra polskie. Historie* (2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (2012); ostatnio wydał monografię *Grotowski. Profanacje* (2015) i podsumowującą jego prace z zakresu performatyki przedstawień książkę *Performatyka. W(y)prowadzenia* (2016).

SPORT STUDIES? TEZY NA POCZĄTEK

Sportem zajmuję się od kilku lat w sposób raczej przygodny i okazjonalny, co wynika przede wszystkim z sytuacji zawodowej i instytucjonalnej, wiedzy i dorobku badacza teatru przesuującego się stopniowo ku innym rodzajom przedstawień, a nie z lekceważenia tej sfery współczesnego życia. Kilkakrotnie już dawałem wyraz przekonaniu, że sport odgrywa w owym życiu szczególnie ważną rolę, a traktowanie go jak czegoś dodatkowego, marginalnego, należącego do sfery „rozrywki”, bezproduktywnej zabawy czy wręcz fikcji i pozbawionej liczących się i społecznie ważnych skutków jest poważnym błędem. Pisałem też już kilkakrotnie przy różnych okazjach, że badania nad sportem nie mogą ograniczać się do dziejów rywalizacji ani pozostawać w zakłętym kręgu „jako” (ze szczególnym uwzględnieniem prac z cyklu „sport jako rytuał”). W pierwszym przypadku skazujemy się na potencjalnie fascynujące, ale intelektualnie mało owocne kronikarstwo i opowiadanie anegdot. W drugim – tracimy szansę myślenia o sporcie w zgodzie z jego własną logiką. Tymczasem sport w pełni zasługuje na to, by traktować go jako samodzielny, autonomiczny przedmiot badań, zasługujący na własną teorię, a nie tylko na bycie polem aplikacji koncepcji stworzonych w odniesieniu do innych zjawisk, często bardzo odległych. Te aplikacje bywają oczywiście owocne, ale częściej są skażone nieuprawnioną protekcyjnością, przypominającą stosunek starej, choć zbiedniałej arystokracji do milionera-nuworysza.

Nie o samą fałszywość takiej postawy chodzi, ale o to, że bez przemyślenia sportu według jego własnych zasad nigdy nie zdołamy zrozumieć wszystkich powodów, dla których jest tak ważną częścią życia społecznego i dostrzec sposobów, na jakie życie to przedstawia i komentuje, często o wiele trafniej i pełniej niż wiele „wyższych” sztuk i mediów. Bez immanentnej, wieloaspektowej kulturowej teorii sportu nie zdołamy zrozumieć naszej kultury, której jest on syntezą i modelem.

To pierwsza, zasadnicza teza, którą chcę postawić: sport jest najpełniejszą, paradygmatyczną reprezentacją współczesnej kultury światowej. Nie tylko stanowi najpełniejszy, najbardziej precyzyjny w swojej złożoności, najbardziej całościowy metakomentarz dotyczący jej podstawowych wartości, znaczeń, sposobów działania czy wizji świata (w tym jego utopijnego ideału i relacji między nim a pragmatycznym realizmem), ale także istnieje i funkcjonuje dzięki procesom i mechanizmom, które odgrywają decydującą rolę we współczesności. Te procesy i mechanizmy nie są tylko w wąskim znaczeniu kulturowe. Są też polityczne, ekonomiczne i społeczne, ale specyfika sportu sprawia, że wszystkie one zyskują szczególnie aspekt kulturowy. Ten mechanizm kulturyzacji, który prowadzi do swoistego odrealnienia przez usymbolicznienia wszelkich działań (łącznie z wojną i aktami terroru), jest wręcz kluczowy dla współczesnego świata i właśnie w sporcie szczególnie dobrze go widać.

Teza druga, którą już stawiałem w odniesieniu do piłki nożnej¹, a teraz chciałbym rozszerzyć na cały sport, głosi, że wbrew sentymentalnemu mitowi „prawdziwego” sportu amatorów, to rozbudowana i niezwykle złożona machina sportu zawodowego jest prawdziwym środowiskiem, sposobem istnienia i w pełni rozwiniętą formą sportu. Kopanie piłki na podwórku, jazda na rowerze², poranne lub wieczorne bieganie to rekreacja, działania prozdrowotne i zabawa w sport, ale nie jego uprawianie. Tak jak aktorzy amatorzy, grający w domu kultury *Zemstę*, nie mają złudzeń, że tworzą „prawdziwy” teatr (choć w ich działaniach obecne są wszystkie elementy uznawane za wyznaczniki teatru jako sztuki), tak i amatorzy jazdy na rowerze nie powiedzą, że są kolarzami, a chłopcy kopiący piłkę po szkole nie stają się przez samo to piłkarzami.

I nie chodzi tu o ich talent, kompetencje, a już na pewno nie o zaangażowanie, ale o to, że stanie się sportowcem nawet na najniższym poziomie zawodowstwa czy półzawodowstwa wymaga współdziałania wielu sił i wielu środków. We wspomnianym artykule o piłce nożnej postawiłem tezę, że w swym pełnym i dojrzałym kształcie jest to

złożony „pokład performatywny” obejmujący i w równie wielkim stopniu wykorzystujący trzy zasadnicze typy performansu wyróżnione przez Jona McKenziego³: performans kulturowy (widowisko w całej jego złożoności i wielości odmian), performans technologiczny

¹ Zob. D. Kosiński, *Wieczór w teatrze marzeń. Uwagi o (nie)teatralności piłki nożnej*, [w:] tegoż, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 75–94.

² Pisał o tym Jakub Papuczys. Zob. J. Papuczys, *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 17–18.

³ Zob. J. McKenzie, *Performuj, albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2011.

(zaplecze techniczne, cały sztab szkoleniowy, wspierające go badania naukowe, a z drugiej strony techniczne udoskonalenia elementów widowiska i sposobów jego przekazywania) i performans organizacyjny (we współczesnym sporcie mający znaczenie wręcz fundamentalne). Na dodatek całość tego pokładu pozostaje w stopniu większym niż jakkolwiek inna dziedzina we władzy performatywnego wyzwania skuteczności, „osiągu” i „wykonu”⁴.

Teza ta, rzucona nieco mimochodem, wymaga rozwinięcia, by mogła stać się podstawą nie tylko dla postulowanych badań nad sportem, ale tego, co z racji mojego zaplecza i doświadczenia jest mi najbliższe – ich performatycznego zakorzenienia.

Podstawowym przedmiotem analiz Jona McKenziego, tudzież podstawowym powodem uznania i wpływu, jakimi cieszy się jego książka *Performuj, albo... Od dyscypliny do performansu*, jest rozbudowane i precyzyjne pokazanie, że performans nie jest tylko pojęciem z zakresu badań nad kulturą, centralnym terminem powstałym pod koniec XX wieku *performance studies*, ale że równie ważne miejsce zajmuje we współczesnej technologii i zarządzaniu. Analizując sposoby jego rozumienia w tych trzech sferach, McKenzie wyprowadza badania nad performansem poza krąg studiów nad *cultural performance*, poza metodologie i sposób myślenia inspirowany przede wszystkim teatrologią i antropologią. Dokonuje w ten sposób ważnego zwrotu, ukazującego, w jaki sposób współczesne zjawiska kulturowe, technologiczne i organizacyjne współtworzą to, co nazywa „złożem performatywnym”, a co uznaje za fundament współczesnego świata czy też może – świata, który nadchodzi. Według zasadniczej hipotezy McKenziego, świat ponowoczesny pozostaje we władzy wyzwania „performuj, albo...” (w domyśle – giń, przepadnij, znikaj), natomiast „performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina dla wieków XVIII i XIX: ontologiczną formacją władzy i wiedzy”⁵. Pozostając w jej mocy, wciąż musimy się wykazywać, dowodzić kolejnymi występami swojej sprawności, skuteczności i efektywności, jednocześnie prezentując się w sposób jak najbardziej atrakcyjny i przykuwający jak największą uwagę⁶.

McKenzie nie twierdzi, że władza performansu obejmuje już wszystkie dziedziny ludzkiego życia, ale bez większego trudu można wskazać te z nich, w których paradygmat performatyczny pracuje najsukuteczniej. Amerykański badacz (także z racji swojego zaplecza profesjonalnego) szczególną uwagę zwraca na technologie komputerowe i Internet. Moim zdaniem współdziałanie trzech wyróżnionych przez niego sfer performansu oraz władzę wyzwania „performuj, albo...” jeszcze wyraźniej widać w sporcie, gdzie na dodatek (w odróżnieniu od Internetu) nie są one ukrywane, ale tematyzowane i przekształcane w przedstawienie pożądanego i propagowanego wzoru działania. Nie potrafię wskazać innej dziedziny współczesnego życia, w której performanse kulturowe, organizacyjne i technologiczne w tak jawny i oczywisty sposób współdecydowałyby o możliwych sposobach

⁴ D. Kosiński, *Wieczór w teatrze marzeń...*, dz. cyt., s. 78.

⁵ J. McKenzie, dz. cyt., s. 23 (wyróżnienie w oryginale).

⁶ Zob. tamże, s. 37–68.

działania i w której jednocześnie dostarczane przez nie możliwości nie byłyby tak bardzo uzależniane od wykonu indywidualnego czy zespołowego. W przypadku technologii komputerowych, portali internetowych i mobilnych aplikacji, tworząca je technologia oparta na i zarazem wytwarzająca określone sposoby organizacji pozostaje z zasady ukryta i nieznaną, jawiąc się często jako tajemnicza i budząca lęk forma kontroli. W przypadku sportu ich działanie jest oczywiste, analizowane, dyskutowane, a narzędzia i procedury stopniowo udostępniane, zarówno jako powszechnie dostępne towary i metody treningowe, jak i tematy kulturowych narracji. Różnica – jak mi się wydaje – polega na tym, że działanie, akcja przeprowadzana za pomocą technologii komputerowych i internetowych ma być niezauważalna i nie stanowić przedmiotu oglądu (wstawienie komentarza na Twitterze czy znalezienie miejsc na Google Maps ma być czynnością codzienną, wykonywaną „po prostu”), natomiast akcja sportowa przykuwa uwagę swoją niezwykłością, wyjątkowością.

W perspektywie wywodu McKenziego jaśniejsze staje się sformułowane na początku twierdzenie, że sport jest najpełniejszą, paradygmatyczną reprezentacją współczesnej kultury światowej, kultury – teraz to można dodać – poddawanej władzy performansu jako skutecznego wykonu i atrakcyjnego, wyjątkowego występu. Co według autora *Performuj, albo...*, a także innych krytyków współczesnej kultury spektakularnej – Guya Deborda, Giorgia Agambena czy Jeana Beaudillarda – pozostaje ukryte, sport wystawia i daje do podziwiania. Innymi słowy: sport to sfera, w której kultura ponowoczesna celebrowa samą siebie w swoich zasadniczych aspektach, jej ukochana scena, na której rozgrywa swój – zapewne wyidealizowany, ale też całościowy i ujawniony obraz.

W takiej perspektywie potrzeba badań nad sportem nie wynika już tylko z tego, że stanowi on ważną część życia współczesnego (dla bardzo wielu ludzi wręcz najważniejszą). To, rzecz jasna, już byłby powód wystarczający. Ale sprawa jest jeszcze ważniejsza i poważniejsza – sport to esencja współczesności, jej synteza, której przebadanie i przemyślenie może dostarczyć sposobów na zrozumienie otaczającego nas świata. Powiem jeszcze prościej, a zarazem bardziej metodologicznie: zamiast badać sport metodami i narzędziami stworzonymi w efekcie badań nad kulturą, powinniśmy badać kulturę metodami i narzędziami stworzonymi przez przemyślenie sportu. To sedno metodologicznej przewrotki, którą proponuję, oczywiście jako pewną propozycję i perspektywę na przyszłość.

Wydaje mi się ona szczególnie ważna w kontekście performatyki – polskiej wersji i zarazem oryginalnego przetworzenia *performance studies*, w której tworzenie jestem od kilku lat zaangażowany⁷. Dziedzina ta wyrasta z badań nad teatrem i innymi cieszącymi się prestiżem i budzącymi od dawna zainteresowanie zjawiskami takimi jak rytuały, ceremonie czy karnawały. Sportem zajmuje się rzadko i wciąż traktuje go jako coś marginalnego. Tymczasem to właśnie dla performatyki sport powinien być dziedziną centralną, bo to właśnie poprzez badania

⁷ Więcej na temat performatyki zob. D. Kosiński, *Performatyka: pierwsza dekada i perspektywy rozwojowe*, [w:] tegoż, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, dz. cyt., s. 17–37.

nad nim ma ona szansę zarówno na sprecyzowanie swoich pojęć i narzędzi, jak i na uchwycenie tego, co jest jej szczególną ambicją – mechanizmów performatywnych działających i rządzących współczesnym światem.

PERFORMANS, PRZEDSTAWIENIE, WIDOWISKO

Spróbuję potwierdzić tę tezę, przenosząc na sport spór terminologiczny i metodologiczny, dzielący od kilku lat polskich badaczy zajmujących się podobnymi zjawiskami, określanymi – zależnie od pozycji w sporze – performansami, przedstawieniami lub widowiskami kulturowymi. O ile ten ostatni przymiotnik akceptują wszyscy, o tyle trwa spór co do rzeczownika. Dla wszystkich trzech określeń podstawę stanowi termin *cultural performance*, zaproponowany jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku przez Milтона Singera, a wiele lat później przejęty i rozbudowany przez *performance studies*. Na długo zanim te zostały gestem Tomasa Kubikowskiego przekształcone w polską performatykę, badania nad *cultural performance* prowadził ośrodek kierowany przez Leszka Kolankiewicza, działający w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Przyjął on za podstawowy termin widowiska kulturowe, określając swoją dziedzinę jako „antropologię widowisk”. Już po powstaniu performatyki i w odniesieniu do niej Wojciech Dudzik uzasadniał podtrzymanie tego rozróżnienia, wskazując na potrzebę wydzielenia z szerokiego i stale poszerzanego pola badań performatycznych tego, co dotyczy specjalnej kategorii zjawisk, nazywanych właśnie „widowiskami kulturowymi”, dla których – jak pisał za Johnem MacAloonem – „oczywistym paradygmatem jest teatr” i które opierają się na „scenariuszu, strukturze, a co za tym idzie – tradycji”. „Wyznacznikami tak rozumianych widowisk kulturowych – pisał dalej Dudzik – są ich granice czasoprzestrzenne (początek i koniec, miejsce) oraz wiadoma przyczyna podjęcia danej aktywności”⁸.

Niezależnie od tego, że nie uważam „widowiska” za najszcześniejszy odpowiednik angielskiego *performance* nawet w kontekście formułowanej tu różnicy między badaniami nad performansem w szerokim i wąskim tego pojęcia rozumieniu, samo rozpoznanie różnicy wydaje mi się słuszne: czym innym jest badanie mechanizmów i sił performatywnych lub wręcz analiza rzeczywistości (nie tylko kulturowej) z perspektywy performatywnej, czym innym badanie wydzielonych i specjalnie skomponowanych całości ukazywanych jako takie. Ta druga dziedzina, choć jest zawężeniem pierwszej, i tak jest bardzo rozległa i wymaga specjalnych procedur i metod. Nie ma potrzeby i sensu mieszać jednej i drugiej.

Rzecz jednak w tym, że między performansem i widowiskiem jest jeszcze jedno pojęcie, za którym od lat oręduję, z różnych powodów i z różnym skutkiem. Tym pojęciem jest przedstawienie, które swego czasu zaproponowałem jako przydatne, bo węższe od performansu, a szersze od widowiska i szczęśliwie pozbawione

⁸ W. Dudzik, Posłowie do wydania polskiego, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 426.

ograniczenia do jednego tylko zmysłu – widzenia. Jak wyjaśniałem w wydanej niedawno książce:

Nie chodzi [...] o jakąś rywalizację, który termin lepszy, ale po prostu o poszerzenie pola możliwości. Dokładniej mówiąc – chcę wprowadzić pomiędzy bardzo szeroki i wieloznaczny, a przez to kłopotliwy termin „performans”, a stosunkowo wąski i przez to równie, choć inaczej kłopotliwy, termin „widowisko” jeszcze jedno słowo, nietożsame z żadnym z pozostałych. I mocno chcę podkreślić: przedstawienie, jak je rozumiem i używam, nie ma zastąpić ani performansu, ani widowiska. Ma natomiast ułatwić mówienie o interesujących mnie zjawiskach bez konieczności mierzenia się z problematyką skuteczności z jednej, a spektakularności z drugiej strony⁹.

Poza wymienionymi wyżej, ważnym argumentem dla wprowadzenia przedstawienia między dwa konkurencyjne terminy jest sposób, w jaki pojęcie to rozumie Erika Fischer-Lichte w swojej głośnej książce *Estetyka performatywności*¹⁰. Cała teoria określona tytułową formułą jest tam wszak wyprowadzona z koncepcji przedstawienia (niem. *Auführung*), stworzonej przez „ojca teatrologii” Maxa Hermanna. Idąc za jego rozpoznaniem, Fischer-Lichte rozumie przedstawienie jako zdarzenie zachodzące w konkretnym miejscu i czasie między konkretnymi grupami ludzi. W odniesieniu do teatru (o którym pisze niemiecka badaczka) chodzi nie o ten abstrakcyjny przedmiot, jaki zazwyczaj badają teatrologowie, o „dzieło sztuki”, które istnieje wyłącznie jako wielość, a które traktuje się, jakby było jednym, lecz o niepowtarzalne wykonanie wobec zawsze innej, unikalnej publiczności, zatem o element owej wielości.

Dla teatrologii takie rozumienie przedstawienia zawsze będzie problemem i niemal zawsze będzie usuwane mimo teoretycznej na nie zgody. Teatrologia, która sama chce się rozumieć jako nauka o sztuce teatru, musi bowiem usuwać pojedynczość przedstawienia i wytwarzać uogólniony, a nigdy nieistniejący przedmiot analiz i interpretacji, bo bez tego nie mogłaby nigdy zająć się definiującym ją tematem. Zarazem wyjaśnienie, jak na podstawie mniej lub bardziej przypadkowej części lub ech i zapisów w innych mediach można badać całość, jest tak trudne, że zamiast rozwiązania stosuje się w teatrologii pragmatyczne przemilczenie tego problemu.

W sporcie ten kłopot nie występuje. Niezależnie od tego, jak podobne są do siebie poszczególne mecze, wyścigi i popisy (zwłaszcza dla laika), ich jednorazowość i niepowtarzalność stanowi aksjomat i wyjątkową wartość sportu. Najlepszy i może najbardziej znany przykład to zawody Pucharu Świata w skokach narciarskich. Dla laików każde z nich wyglądają na pierwszy rzut oka tak samo, ale nawet dla laików różnice związane z technicznym i zależnym od warunków charakterem tego sportu są oczywiste, tak jak oczywista jest różnica między

⁹ D. Kosiński, *Praca u podstaw – ponowienie*, [w:] tegoż, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, dz. cyt., s. 41.

¹⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

uogólnionym modelem zawodów opisanym w przepisach i regulaminach a konkretną rywalizacją. Z tego właśnie powodu badania nad sportem są zasadniczo i wyjściowo historyczne. Sport istnieje przedstawieniowo, co znaczy, że istnieje jako zbiór niepowtarzalnych, unikalnych wydarzeń.

To pierwszy powód, dla którego należy żałować, że tworząc swoją teorię przedstawienia Erika Fischer-Lichte nie poszła na stadion lub do hali, ale do teatru. Oczywiście wtedy pewnie jej książka nie mogłaby się nazywać *Estetyka performatywności*, co jednak tylko dobrze by jej zrobiło, bo „estetyka” w tytule słabe ma uzasadnienie. W każdym razie – i to chcę podkreślić – w przypadku sportu swoistość przedstawienia jako szczególnego, niepowtarzalnego wydarzenia jest kluczowa i o wiele wyraźniej widoczna niż w przypadku teatru czy innych rodzajów przedstawień artystycznych.

Ale nie to jest najważniejsze z perspektywy wprowadzenia przedstawienia jako terminu ważnego dla budowanego tu rusztowania dla teorii sportu. Zasadniczy powód wiąże się z definicją performatywnych procesów wytwarzających przedstawienie, a syntetycznie opisywanych właśnie przez Erikę Fischer-Lichte:

proces przedstawienia przebiega jako ciągle samostwarzanie, jako autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku. Samostwarzanie oznacza, że wprawdzie wszyscy uczestnicy doprowadzali do jej powstania wspólnymi siłami, ale nikt nie mógł jej w pełni z góry zaplanować, kontrolować i w tym sensie tworzyć. [...] Trudno więc w tym przypadku wciąż mówić o twórcach i odbiorcach. W znacznie większym stopniu chodzi tu o współtwórców, którzy w różnym stopniu i w różny sposób przykładają rękę do tworzenia spektaklu, nie mogąc go jednak do końca określić. [...] Aktorzy i widzowie ze swoimi działaniami figurują jako elementy w pętli feedbacku, jako ci, których stwarza dla siebie samo przedstawienie¹¹.

To bardzo doniosłe rozpoznanie, oznaczające, że przedstawienie nie jest stwarzane przez kogoś, ale ustanawia się między, natomiast jego przebieg i dramaturgia nie są do końca i w pełni przez nikogo kontrolowane. Wynika stąd także, że znaczenie danego przedstawienia może być dopiero rozpoznane po jego zakończeniu (o czym sport świetnie wie, powtarzając do znudzenia, że „dopóki piłka w grze...”). Co niezwykle ważne, a w teatrze tradycyjnym niemal niezauważalne i często tłumione, zaś w sporcie oczywiste i pożądane – na przebieg i sens przedstawienia mają wpływ nie tylko „aktorzy” (zawodnicy, sędziowie czy trenerzy), ale także kibice, którzy nie są tylko widzami (jak w teatrze).

Tu właśnie pojawia się konieczność wprowadzenia do teorii i badań nad sportem przedstawienia nie zamiast, ale oprócz widowiska. To ostatnie – zgodnie z etymologią – oznacza bowiem to, co oglądane i komponowane z perspektywy oglądania. I znów – w przypadku teatru kwestia jest problematyczna, natomiast sport współczesny pozwala na stosunkowo proste rozróżnienie obu sfer i badań nad nimi. Widowisko sportowe – odgrywające współcześnie ogromną rolę i będące jednym z najbardziej masowych i najpopularniejszych sposobów obcowania

¹¹ Tamże, s. 78–79.

ze sportem – stanowi kompozycję obrazową tworzoną z materiału dostarczanego przez przedstawienie za pomocą i na użytek mediów elektronicznych, obejmując nie tylko same zawody, ale także działania wszystkich *supporting actors*, a więc sędziów, trenerów i kibiców. Mistrzowskim przykładem takiego widowiska są transmisje telewizyjne wielkich meczów piłkarskich, będące w sposób wręcz oczywisty czymś innym niż przedstawienie – mecz na żywo, którego bardzo wielu kibiców właściwie nie ogląda (także dlatego, że wielu po prostu nie jest go w stanie dokładnie zobaczyć).

W tej sytuacji, zamiast biedzić się wciąż z opowieściami o tym, która z form istnienia sportu jest „lepsza”, bardziej „właściwa”, owoconiej jest moim zdaniem uznać, że mamy do czynienia z dwoma odrębnymi sposobami jego istnienia: przedstawieniem i widowiskiem, które rządzą się odrębnymi zasadami, mają odmienną poetykę i w obrębie sportowego uniwersum spełniają odmienne funkcje. Pozostają one wobec siebie w relacji, która może i powinna być przedmiotem dalszych uściśleń, ale sądzę, że łatwiej będzie nam pracować, jeśli uznamy odmiennność tych dwóch „modalności” sportu. A właściwie trzech, bo jest jeszcze performans, obejmujący nie tylko zawody, ale też wszystko to, co decyduje o skuteczności i fortunności tej sfery ludzkich działań: wykorzystywane i wciąż rozwijane technologie, organizację pracy, metody treningu (więc też fizjologię, biochemię i psychologię – których performatywnego wymiaru McKenzie wydawał się nie dostrzegać), a ponadto obecność i kulturowe wizerunki sportu i sportowców wykorzystywane w innych sferach: reklamie, kulturze popularnej, polityce, mitologii. Tego wszystkiego nie da się ująć w ramy widowiska czy przedstawienia, natomiast performans w szerokim rozumieniu stanowi narzędzie do całościowej analizy, łączącej wszystkie wskazane (a i pewnie kilka pominiętych) aspekty złożonej całości, jaką jest sport współczesny. Sprzężenie jest tu zresztą zwrotne: jeśli performatyka wydaje się narzędziem szczególnie przydatnym do analizy sportu, to i sport – co już sugerowałem – może służyć jako dziedzina pozwalająca na rozwinięcie i sprecyzowanie jej metod. Konkluzja byłaby więc taka, że badania nad sportem w sposób szczególny powinny się rozwijać przy współdziałaniu performatyki.

CO ZA DRAMATURGIA!

Powiedziawszy to wszystko, chciałbym skupić się na przedstawieniu sportowym i jego dramaturgii, jako na przykładzie możliwego zastosowania pewnej (nie ukrywam, że szczególnie mi bliskiej) metody performatycznej analizy i interpretacji. Mówiąc o dramaturgii, mam oczywiście na myśli o wiele szersze jej rozumienie niż to, które funkcjonuje w obrębie badań nad dramatem. Rozumiem ją i od lat wykorzystuję jako pojęcie określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i tego, co – zgodnie z przywołaną wyżej definicją przedstawienia – się ustanawia¹². W perspektywie performatycznej dramaturgia opisuje zasadniczą dla tej dziedziny badań relację między wzorem, do którego

12 Więcej na ten temat, zob. D. Kosiński, *Praca u podstaw – ponowienie*, dz. cyt., s. 47–53.

odwołuje się dane działanie a nim samym. To właśnie ta relacja – wcale nie tak prosta, jak się często wydaje – wpisana jest w fundamentalne dla *performance studies* w wersji stworzonej przez Richarda Schechnera pojęcie zachowanego zachowania (*restored behavior*)¹³. Analiza dramaturgiczna, stanowiąca w moim rozumieniu jedną z podstawowych metod performatyki, stara się po pierwsze opisać elementy wzoru (uprzedniego lub wytworzonego przez powtarzanie) oraz sposoby, na jakie są one komponowane i przekształcane w trakcie przedstawienia, a po drugie – wskazać na relacje między immanentnymi wyznacznikami przedstawienia, tworzącymi ramy dla jego przebiegu, przede wszystkim przestrzenią i czasem oraz rytmem i tempem zmian zachodzących w ich obrębie.

Zgodnie z przedstawianymi hipotezami ta ogólna (i z konieczności przedstawiona nieco ogólnikowo) teoria uzyskuje w przypadku sportu bardzo wyrazistą i czytelną konkretyzację. Jeśli za pierwszy poziom dramaturgii uznać relacje między przedstawieniem a jego wzorem (intencjonalnym i uogólnionym), to sport oferuje nam sytuację niemal komfortową w postaci przepisów i reguł gry, które są tak skonstruowane, że z założenia pozostawiają szerokie ramy dla konkretnych, unikalnych realizacji. Oznacza to, że dwa aspekty dramaturgii: względnie stały wzorzec tego, co czynione i jego jednorazowa „praca” są łatwe do rozróżnienia. Można zatem opisywać dramaturgię danej dyscypliny, odwołując się do przepisów i jednocześnie analizować to, co w przypadku danego przedstawienia pojawia się jako wyjątkowe, nieregularne. Więcej – na podstawie analizy przepisów obowiązujących w danych dyscyplinach można całkiem precyzyjnie pokazać, w jaki sposób konstrukcja reguł wpływa na przebieg działań, zmuszając do podejmowania jednych (np. wymuszanie rzutu po upływie określonego czasu w koszykówce), a zaniechania innych (kluczowy dla rozwoju i dramaturgii piłki nożnej zakaz dotykania piłki ręką przez zawodników z pola).

Częściowo przepisy regulują także kluczowy dla każdej dramaturgii wymiar czasowo-przestrzenny, czyli rozmiary miejsca rozgrywania zawodów, zasady poruszania się w jego obrębie, relacje między miejscami przeznaczonymi dla poszczególnych uczestników, a także sposób organizacji czasu, wpływający na tempo i rytm przedstawienia. Ten poziom dramaturgii proponuję jednak oddzielić od poprzedniego, bo nie wszystko, co się w jego obrębie dzieje, jest ujęte przepisami. Częściowo wynika wszak z samego charakteru dyscypliny, którego przepisy – jako oczywiście – zazwyczaj nie obejmują. Na przykład konkurs rzutów, skoków, strzałów czy popisów składa się z serii indywidualnych akcji i ma rytm regularnego powtarzania się podobnych działań, w obrębie których rywalizacja możliwa jest jedynie przez porównanie, a nie bezpośrednią konkurencję (jak w wyścigach) czy konfrontację (jak w sportach drużynowych i sportach walki). Przede wszystkim jednak analiza dramaturgii czasowo-przestrzennej nie może się ograniczać do tego, co zapisano w przepisach, nawet jeśli dramaturgia ta stanowi ich konsekwencję. Przepis stanowi, że mecz piłki nożnej trwa zasadniczo dwa razy po 45 minut, a mecz koszykówki

¹³ Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 44–45.

cztery razy po 10 (czystego czasu gry). Wynika to z charakteru działania, ale też z wielu innych przepisów i reguł. Konsekwencji dla dramaturgii przedstawienia i jego dynamiki przepisy już nie obejmują i trudno tu mówić o realizacji wzoru. Chodzi raczej o coś, co można by nazwać dramaturgią fizyczną przedstawienia sportowego (czas, przestrzeń, tempo, dynamika to pojęcia fizyczne) i co należy być może do warstwy głębszej niż ta wyznaczana przez przepisy.

Wiąże się z nią kolejny poziom dotyczący umiejscowienia widzów i możliwych sposobów ich reakcji. Na ten niezwykle ważny element widowiska przepisy (ale już raczej porządkowe, jeśli nie wręcz policyjne) mają pewien wpływ, lecz tego co dla niego najważniejsze nie są w stanie regulować. Jest to być może warstwa podlegająca najbardziej dynamicznym zmianom, kształtująca się w porządku historycznym przez potęgowanie pewnych praktyk i rezygnowanie z innych. Częściowy wpływ ma na nią rytm rozgrywki, wyznaczający także czasowe ramy zintensyfikowanej ingerencji widzów (np. konwencja nakazująca ciszę w trakcie wymiany piłki, obowiązująca niegdyś w siatkówce, a dziś chyba już tylko w tenisie; szczególne sytuacje zatrzymania rozgrywki, umożliwiające reakcje kibiców – np. moment zmiany zawodnika w piłce nożnej). W niektórych dyscyplinach regulują go inne wyznaczniki „fizycznej dramaturgii” (np. czas i przestrzeń utrudniające całościowe kibicowanie w chodzie sportowym czy maratonie; środowisko wodne lub powietrzne, niemal całkowicie likwidujące możliwość zaistnienia całościowego przedstawienia w żeglarstwie czy sportach samolotowych). Niezależnie od tego jest to jednak poziom szczególnej innowacji, pozostawiony jako taki i z założenia poddawany ingerencjom tylko wówczas, gdy w grę wchodzi bezpieczeństwo i możliwość przeprowadzenia zawodów. Z tego właśnie względu ma on zdolność do szczególnego wpływania na przebieg i kształt przedstawienia i nie powinien być pomijany w analizach.

Poziom czwarty to poziom taktyki – scenariuszy przygotowanych przez zawodników i trenerów, których realizacja zależy od wielu uwarunkowań i bodaj nigdy nie jest pełna i całkowita. To bardzo ciekawy rodzaj dramaturgii, pozwalający jeszcze inaczej uzasadnić potencjalną typologię dyscyplin czy też uporządkować je w zależności od stopnia przygotowania scenariusza i możliwości jego realizacji. Najbardziej precyzyjnych i najściślej realizowanych scenariuszy wymagają indywidualne popisy o rozbudowanym aspekcie widowiskowym (gimnastyka, skoki do wody, pływanie synchroniczne, jazda figurowa na lodzie, Wszechstronny Konkurs Konia Wierzchowego). W mniejszym stopniu możliwe jest przygotowanie i realizacja scenariuszy/taktyk dla wyścigów, w jeszcze mniejszym dla konkursów sprawności: siły (pchnięcie kulą, rzut młotem, oszczepem, podnoszenie ciężarów), celności (strzelectwo, łucznictwo) czy skoczności (skok w dal i wzwyż). Jak zaś się wydaje, najbardziej dynamicznie zmienne są taktyki w konfrontacjach (sporty zespołowe, sporty walki), gdzie jednak odgrywają one właśnie znacznie większą rolę niż w wyścigach lub konkursach sprawności. Wygląda to tak, jakby na obu końcach tak zarysowanej skali taktyczne scenariusze stawały się szczególnie ważne, bo albo odgrywają decydującą rolę w poddawaniu występu kontroli, albo – ze względu na nieprzewidywalność rywalizacji – stanowią sposób reagowania

na nieunikniony przypadek. By potwierdzić tę hipotezę, potrzebne byłyby dalsze, szczegółowe badania. Na tym etapie wystarczy stwierdzić, że dla dramaturgii poszczególnych przedstawień sportowych wielkie znaczenie mają jednostkowe i unikalne scenariusze przygotowywane przez ich uczestników i współtwórców (także przez kibiców).

Wreszcie ostatni poziom dramaturgii, jaki chciałbym wskazać, to ten, który decyduje o wyjątkowości pojedynczego niepowtarzalnego przedstawienia; ten, którym zachwycają się komentatorzy wykrzykujący w uniesieniu „co za niezwykła dramaturgia!”. Warto mu się szczególnie uważnie przyjrzeć i zapytać, co oznacza owa niezwykłość. Pierwsze, oczywiście – odejście od wzoru i spodziewanego przebiegu wydarzeń. Dostrzegam tu pewien właściwy sportowi paradoks: w innych dziedzinach życia wzory, regulaminy i konwencje tworzy się po to, żeby ograniczyć niebezpieczeństwo niespodzianki i poddać rzeczywistość kontroli dla zapewnienia sobie jak największego poczucia bezpieczeństwa. W sporcie jest dokładnie odwrotnie: przepisy tworzy się i zmienia, żeby maksymalnie zmniejszyć przewidywalność i kontrolę tam, gdzie może ona zagrozić atrakcyjności widowiska i zapewnić możliwość wystąpienia czegoś, co nazwałbym „rozgrywającym przypadkiem”. Mówiąc w skrócie: chodzi o to, żeby zachować nieprzewidywalność rezultatu i przebiegu, które nie tylko mają ogromne znaczenie dla atrakcyjności przedstawienia, ale wręcz rozstrzygają o tym, że wydarzenie sportowe jest przedstawieniem. Z przywołanej już definicji jasno wszak wynika, że przedstawienie to taki rodzaj wydarzenia i interakcji, które samo się tworzy w sposób tylko częściowo przewidywalny. Ustanawia się, nie może więc być w żaden sposób ustawione. Gdy następuje to drugie (przez oszustwo, korupcję, doping itd.), mamy do czynienia nie ze sportem, ale z oszustwem. Nieprzewidywalność i samostwarzanie się (czy jak powiedziałaaby uczenie Erika Fischer-Lichte – autopojetyczność) są równie istotowe dla przedstawienia, jak i dla sportu, co tylko potwierdza moje przekonanie o ścisłym związku obu zjawisk.

Troska o zachowanie równowagi między tym, co da się zaplanować i kontrolować, a tym, co nieprzewidywalne i niespodziewane, przejawia się także w próbach ograniczania wpływu tej drugiej grupy czynników na przebieg i wynik rywalizacji. Dobrym przykładem są znow skoki narciarskie. Jest oczywiste, że dla tej dyscypliny szczególne znaczenie mają warunki atmosferyczne – zwłaszcza siła i kierunek wiatru. Przypadkowe podmuchy to jeden z kluczowych elementów „robiących różnicę” między poszczególnymi zawodami. Mają taki na nie wpływ, że mogą całkowicie zmienić wyjściową hierarchię: mistrz może dostać wiatr w plecy i spaść z progu zamiast z niego skoczyć, a jakiś *lucky loser* dzięki nagłemu podmuchowi pod narty nagle może znaleźć się w czołówce. Teoretycznie dla atrakcyjności dyscypliny śmiertelnie zagrożonej nudną powtarzalnością troska o pozostawienie owej przypadkowości wiatru nietkniętą i niezmienną powinna być bardzo ważna. Tymczasem podejmowano wiele prób jej ograniczania. Począwszy od ustalania wyników na podstawie dwóch serii skoków, po wprowadzone stosunkowo niedawno (w sezonie 2009/10) punkty za wiatr, zarządzający dyscypliną starają się wiele robić, by ograniczyć wpływ przypadku atmosferycznego.

Jest to oczywiście efekt gry interesów wielkich tej dyscypliny, ale chyba nie tylko. Gdy zawody z powodu wiatru stają się zależne niemal wyłącznie od szczęśliwego trafu, tracą na atrakcyjności, zamiast na niej zyskiwać. Zanika bowiem kluczowy dla wszystkich zawodów sportowych element wyzwania – sensownego i potencjalnie skutecznego ludzkiego wysiłku skierowanego przeciwko temu, czym człowiek nie może władać (łącznie z drugim człowiekiem jako przeciwnikiem). Jeśli pojawia się wrażenie, że jedynym zawodnikiem jest wiatr, sport traci sens, staje się co najwyżej widowiskiem natury – może i spektakularnym, ale pozbawionym dramaturgii w znaczeniu przebiegu napięcia.

Oczywiście to tylko jeden przykład, ale wydaje mi się, że nie trzeba ich mnożyć, by postawić kolejną tezę do sprawdzenia i dyskusji: dramaturgiczna atrakcyjność przedstawień sportowych wynika z dynamicznej równowagi między tym, co regulowane i powtarzalne a tym, co wyjątkowe, unikalne, niespodziewane (choć oczekiwane). Ujmując tę relację precyzyjniej, powiedziałbym, że zasadą sportu jest takie komponowanie reguł, by wyznaczały jak najściślej chronione miejsce dla tego, co im nie podlega. I właśnie w tym znaczeniu sport jest szczególnie dramatyczny – budzi zainteresowanie i napięcie, ponieważ nikt nie jest (a w każdym razie nie powinien być) pewien, jak to się potoczy i skończy

PIĘKNO I PRAWDA SPORTU

Dramaturgiczne przygotowanie miejsca dla wydarzeń dramatycznych wydaje mi się elementem szczególnie ważnym dla ostatniego zagadnienia, które chciałbym podjąć w tym wstępnym zarysie możliwej teorii sportu – jego całościowego znaczenia jako kulturowego metakomunikatu. Ujmując rzecz w stosunkowo prostą formułę, powiedziałbym, że sport w sposób względnie bezpieczny pozwala nam doświadczyć nieprzewidywalności i nieregulowalności świata. Pozwala bezpośrednio, niejako przez skórę doświadczyć tego, co Stanisław Wyspiański uznawał za rdzeń wiedzy zdobytej przez Hamleta – bohatera wzorcowego dramatu Zachodu – prawdy, że „NIE LUDZIE RZĄDZĄ ŚWIATEM”¹⁴. Samostwarzająca się dramaturgia sportu, rozwijająca się z naszym udziałem jako świadków, uobecnia tę prawdę i jednocześnie czyni ją częścią naszego osobistego doświadczenia. Dzieje się to oczywiście inaczej niż w przypadku Hamleta i innych bohaterów tragicznych i dramatycznych: nie przez *hybris* – wyzwanie rzucone światu w przekonaniu, że posiada się moc jego okiełznania przez wolę lub zaufanie w posiadanej wiedzy. Jak już mówiłem, sport niejako w punkcie wyjścia uznaje, a nawet wręcz celebrytuje nieprzewidywalność. Jest świadomy ryzyka, możliwości klęski. Można nawet stwierdzić, że troszczy się o jej zachowanie. Punktem wyjścia jest wszak dla niego rzucenie wyzwania światu poprzez świadome wystawienie się na zagrożenie. Umiejętności i wiedza wszystkich go uprawiających są powtarzalnie kwestionowane przez poddawanie kolejnym sprawdzianom. Wobec braku pełnej władzy nad przebiegiem wypadków sport tworzy własne, obecne w nim stale

¹⁴ S. Wyspiański: *Hamlet*, [w:] tegoż: *Dzieła zebrane*, red. pod kier. L. Płoszewskiego, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 114.

wyzwanie etyczne: z niemożności kontrolowania świata nie wyprowadza wniosku stoickiego, ale heroiczny – bohaterem jest ten, kto się nie poddaje i walczy do końca. Swoją pełnię i wielkość sport osiąga zaś wtedy, gdy wbrew wszystkim kalkulacjom i bez naruszania przekonania, że „nie ludzie rządzą światem”, wypadki układają się tak, że urzeczywistnia się nieprawdopodobne: Polska wygrywa z Niemcami w piłkę nożną na Stadionie Narodowym, Christoph Harting ostatnim rzutem pokonuje prowadzącego przez cały olimpijski konkurs Piotra Małachowskiego, a medal igrzysk dla piłkarskiej reprezentacji Brazylii w ostatniej serii karnych zapewnia jej kapitan i największa gwiazda – Neymar. W takich chwilach wszyscy mają poczucie, że z ich udziałem tworzy się historia, choć tak naprawdę – tworzy się mit.

Widziany z tej perspektywy sport ma bardzo wiele wspólnego z tragedią, dokładniej – z fenomenem i doświadczeniem tragiczności. Uruchamia i ożywia jej klasyczny model stworzony przez Maxa Schelera¹⁵. Zgodnie z nim tragiczność istnieje wtedy, gdy w nieodwołalny konflikt wchodzi dwie równorzędne wartości, z których jedna z konieczności musi zostać zniweczona. Tymi wartościami w sporcie są długotrwała praca wymagająca wiele trudu i wysiłku oraz zaangażowanie, zasada „dania z siebie wszystkiego”. Wartości te (oczywiście w pewnym założeniu idealnym) reprezentuje każda zawodniczka i każdy zawodnik. Ale zwycięzca (co też wciąż powtarzają sportowi komentatorzy) może być tylko jeden. Z konieczności więc wysiłek i wartości reprezentowane przez przegranego ulegają negacji, zatarciu. Nagły, fantastyczny, niespodziewany triumf Hartinga zniweczył wartości uosabiane przez Małachowskiego, unieważnił cały sezon jego zwycięstw i przewag. Wygrana Brazylii w „loterii karnych” (więc w akcie poddania się wyrokowi losu) przekreśliła wysiłek i dojrzałość, dzięki którym zawodnicy Horsta Hrubescha stawili tak zacięty opór. Czasem da się dla tych przegranych znaleźć jakieś racjonalne wytłumaczenie, ale na szczytach sportowego dramatu tego wytłumaczenia właśnie nie ma i zostajemy skonfrontowani z tragicznym, wręcz metafizycznym „dlaczego?”. To doświadczenie tragiczności jest ograniczane i osłabiane przez zachowanie wyraźnego oddzielenia sportu od jego otoczenia społeczno-kulturowego, a przede wszystkim przez obowiązujące zasady „sztuki szlachetnego przegrywania”, zgodnie z którymi dopuszczalna jest nawet rozpacz, ale niedopuszczalne złorzeczenie siłom, które sprowadziły niezrozumiałą klęskę. Na osłabienie jej znaczenia ma także wpływ rozbuchana dziś do monumentalnych wręcz rozmiarów seryjność sportu i świadomość, że dzisiejszą przegraną zmasować może jutrzejsze zwycięstwo. Dzięki takim „bezpiecznikom” tragiczność sportu nie ma takiej siły metafizycznej jak w kulturze antycznej i nawiązujących do niej filozofiach, niemniej jednak jest to jedna z niewielu dziedzin, gdzie to doświadczenie może zostać dramatycznie powołane i rozegrane (np. w sztukach performatywnych i widowiskowych wydaje się to już niemal niemożliwe).

¹⁵ Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden., Instytut Filozofii, Zakład Estetyki, Kraków 1981.

Głęboka¹⁶ i zarazem ciemna¹⁷ gra sportu zasadza się na stałym, powtarzalnym prowokowaniu takich sytuacji, w których wartości reprezentowane przez zawodników i drużyny są poddawane sprawdzeniu przy zachowaniu zasady niesprawowania władzy nad przebiegiem zdarzeń. Ta nieustanna prowokacja, wystawianie się na ryzyko decydują o „ciemności” sportowej gry. Jej „głębia” wiąże się natomiast z tym, że poza wartościami czysto sportowymi inwestowane są w nią wartości, które zawodnicy reprezentują, przyjmując na siebie ciężar odpowiedzialności za sprawdzenie także ich.

Mogłoby się wydawać, że jest to proces czysto symboliczny i to, że Piotr Małachowski przegrywając, a drużyna piłkarska wygrywając z Niemcami tworzą kolejny element rywalizacji między oboma narodami i państwami, dokonuje się wyłącznie na zasadzie znaczeniowego przesunięcia. To jednak nie do końca prawda: Piotr Małachowski reprezentuje Polskę, ponieważ – zgodnie z tym, o czym była mowa na początku – jego występ nie jest jedynie efektem indywidualnych zdolności i wysiłków, ale wynika z pracy całego sztabu ludzi, umożliwianego i organizowanego (lepiej lub gorzej – to też element rywalizacji) przez państwo. Małachowski reprezentuje Polaków symbolicznie, ale też całkiem praktycznie: jego rywalizacja z Hartingiem stanowi element rywalizacji między polskim i niemieckim performansem sportowym. Nawet jeśli zwycięstwo i przegrana są efektami zbiegu okoliczności, niezwyklej mobilizacji, indywidualnej zdolności i siły, ich efekt dotyczy całego performansu, a przez to – performatywnej rywalizacji państw i narodów, ich miejsca w „ontohistorycznej formacji władzy i wiedzy”. Tak właśnie rozumiem wspomniany na początku proces „kulturyzacji”, sprawiający, że ostatecznie to, co techniczne, organizacyjne, ekonomiczne i polityczne podlega sprawdzeniu oraz potwierdzeniu lub zaprzeczeniu przez kulturowe, rozumiane jako symboliczne, więc nienależące do sfery „twardej” rzeczywistości, ale zarazem jak najbardziej realne, prawdziwe.

Docieramy tu do ostatniego już, niezwykle ważnego punktu dotyczącego znaczenia sportu – mianowicie jego prawdy. Sport w stopniu najwyższym i najsukciejniej problematyzuje relacje między rzeczywistością a fikcją, prawdą a iluzją, realnym i symbolicznym. Tworzy bowiem własną, niekwestionowaną rzeczywistość, która jest funkcją jego „fikcji” budowanej przez wyraziste oddzielenie od rzeczywistości życia zbiorowego i indywidualnego. Sport jako całość jest „fikcyjny” w tym znaczeniu, że jest autoteliczny – wydarzenia, osiągnięcia, triumfy i klęski, zachodzące w jego obrębie, nie mają bezpośrednich konsekwencji poza nim samym. Zwycięstwo Polski nad Niemcami nie oznacza, że zdobyliśmy przewagę nad potężnym sąsiadem, tak jak pokonanie siatkarskiej reprezentacji Związku Radzieckiego na igrzyskach w Montrealu nie oznaczało, że tym samym choćby w niewielkim stopniu Polska Ludowa wyzwalała się z zależności od moskiewskiej centrali. W tej perspektywie wszystkie te zwycięstwa są „fikcyjne”. Stąd standardowe

¹⁶ Zob. C. Geertz, *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, [w:] tegoż, *Interpretacje kultur*, przeł. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 461–510.

¹⁷ Zob. R. Schechner, *Zabawa*, [w:] tegoż, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa 2000, s. 42–47.

argumenty przeciwników sportu – ludzie twardo chodzących po ziemi i powtarzających, że „to tylko gra”.

Ale przecież wszyscy wiemy, że to uproszczenie, a może nawet pewien rodzaj „ślepoty”, bo wydarzenia sportowe wywołują też skutki realne. I nie mówię tu o jak najbardziej realnych, ogromnych pieniądzach, jakie na sporcie się zarabia, bo to można wyjaśnić, uznając go za dziedzinę przemysłu rozrywkowego. Sport ma też jednak wielki wpływ polityczny, wielką siłę i władzę, których już samą atrakcyjnością „rozrywki” nie da się wyjaśnić. Wiąże się ona oczywiście z wpływem na wielkie grupy ludzi, dzięki któremu to, co symbolicznie „fikcyjne” staje się realnie polityczne, łącznie z tym, że wpływa na wyniki wyborów. Politycy zasiadający na trybunach nawet wtedy, gdy sprawiają wrażenie, że zawody jako takie ich nie interesują, potwierdzają ten wpływ w bardzo bezpośredni sposób. Częściowo da się to wyjaśnić wspomnianym wyżej procesem kulturyzacji, zakotwiczącym „twarde” działania organizacyjne, technologiczne, ekonomiczne itd. w performansie kulturowym. Mam jednak wrażenie, że stanowi on nie przyczynę, ale skutek oddziaływania czegoś innego, że – innymi słowy – zaprzęgnięcie tych wszystkich sił i środków w służbę sportu to reakcja na znaczenie, jakie zyskała sama rywalizacja. Zyskała je zaś nie dzięki wysiłkom i zaangażowaniu sportowców, ale dzięki zaangażowaniu wielkich grup ludzkich, dzięki kibicom.

Czy stąd wynika, że fikcja sportu staje się realna dzięki wpływowi na „widzów”? Sądzę, że tak. To zresztą żadna nowość czy wielkie odkrycie, ale pozwalam sobie sądzić, że można je wypowiedzieć w sposób bardziej osobliwy i wyostrajający jego konsekwencje, mówiąc, że sprawcami prawdy sportu nie są jego herosi, ale towarzyszący im „chór”, że to za jego sprawą sport staje się „realny”, choć zarazem pozostaje „fikcyjny”. To być może jeszcze jeden element łączący sport z tragedią. Ale nie to jest w tej chwili ważne, lecz stwierdzenie, że skoro sport osiąga realność przez kibiców, to przedstawienie (rozumiane tak, jak była o tym mowa powyżej) jest elementem dla tego procesu (i dla sportu) kluczowym. Oznacza też, że stanowi ono swoiście paradoksalną negację opozycji „rzeczywiste – symboliczne”, działającą na innej zasadzie niż liminalna faza dramatu społecznego Victora Turnera, a nie dającą się też wyjaśnić w ramach utworzonej przezeń kategorii liminoidalności. Wskazanie tej odmienności i hipotezę możliwości zbudowania przez analizę sportu odmiennej teorii relacji życia społecznego i procesów symbolicznych pozwalam sobie sformułować na koniec tej próby teoretycznej przewrotki, jako jeszcze jeden ważny powód do wszechstronnego zajęcia się sportem i jeszcze jedną możliwość odkrycia na tej drodze mechanizmów rządzących naszym światem.



**PERFORMATIVITY AND DRAMATOLOGY OF SPORT
AN ATTEMPT AT A THEORETICAL SOMERSAULT**

While outlining the theory of sport studies, the author suggests that sport (understood as a sum of activities, institutions and phenomena connected with mediatized professional practices) should not be seen any more as marginal, but indeed the most complete representation of the world culture: a meta-commentary of the present times and their fullest expression. Performance studies regarding sport that are proposed in the text would be inspired by the theory of J. McKenzie. The object of research could be analysed as performance, show and spectacle. The text explains and further develops interpretative perspectives of the last one.

Dariusz Kosiński

