

Zmiany w ostatnich sekundach, czyli co Konstanty Stanisławski miał wspólnego ze sportem?

Pomiędzy trwaniem a zmianą, czyli po co nam teatr?

Konstanty Stanisławski traktował teatr jako coś więcej niż tylko instytucję zapewniającą rozrywkę, edukację, miejsce dostarczania estetycznych wrażeń. Teatr zdaniem Stanisławskiego miał być miejscem, gdzie rozgrywa się ludzka egzystencja, a sceniczna gra to gra o przetrwanie. Bo słowa „przeżyć na scenie” Rosjanin rozumiał dosłownie. Przekonująco pokazał to Tomasz Kubikowski w poświęconej Stanisławskiemu pracy zatytułowanej właśnie *Przeżyć na scenie*.

To, że słowo „przeżycie” używane przez Stanisławskiego można rozumieć nie tylko metaforycznie, Kubikowski udowadnia, przykładając do jego pism współczesne badania z zakresu neuropsychologii, świadomości oraz fizjologii układu nerwowego mózgu. Zwłaszcza w dwóch opisanych przez Stanisławskiego teatralnych kategoriach — sztuce przeżycia i sztuce przedstawiania — można widzieć analogie do pracy naszej świadomości oraz jej interakcji ze światem zewnętrznym. Nasz mózg i nasza świadomość pracują tak, że natykając się na nie spodziewaną, nieznaną sytuację, próbują tworzyć do niej instrukcje po to, żeby następnym razem zareagować na nią w określony i rozpoznawalny sposób. Nie rozpoznawać więc nieznaną sytuację od nowa, ale poznawać ją zgodnie z przekazanymi nam wcześniej wytycznymi. Jak pisze Kubikowski:

Rozpoznawszy różne sytuacje, tworzymy więc sobie dzięki świadomości pewne instrukcje sami, przekazujemy je sobie nawzajem i zapamiętujemy je, bo mogą nam się przydawać w przyszłości. Tyle naszego, ile zdołaliśmy z kontaktów ze światem wyrwać i ukształtować w wiedzę, której prawdziwości nie gwarantuje nam nic prócz faktu, że za jej pomocą dotąd trochę lepiej udawało nam się przeżyć. Poznawać możemy zatem instrukcje. Rozpoznawać sytuację. Instrukcje przydają się w sytuacjach. Tworzą zbiorową mądrość, przekaz kulturowy. Oczywiście na instrukcjach nigdy nie można polegać do końca: konkretna sytuacja jest zawsze jakoś niepowtarzalna, może w niej zajść jakaś kombinacja czynników dotąd nieodnotowana — instrukcja zawsze może

zawieść. Stosując ją, trzeba jednocześnie stale sprawdzać jej skuteczność. Rozpoznanie zawsze jest wobec poznania pierwsze. Jest wobec niego źródłowe. W sytuacji całkowicie nieznaney możemy zaś polegać niemal wyłącznie na nim¹.

Nasza świadomość pracuje zatem w dwóch środowiskach: nierozpoznanych sytuacji (rzadziej) i poznanych instrukcji. Teatr oparty na sztuce przedstawień bazuje na tych właśnie znanych instrukcjach, inscenizując rozpoznane sytuacje. Zdaniem Stanisławskiego tego rodzaju teatr ułatwia życie w znanej rzeczywistości i zastanym społeczno-kulturowym środowisku. Opiera się on na codziennych zachowaniach, typowych kulturowych motywach, konwencjonalnych gestach; uczy innych, jak ich używać, oswaja z każdą nową sytuacją. Ale może być wykorzystywany również w funkcji krytyki tak rozpoznanego świata — wówczas inscenizuje konkretne sytuacje, żeby krytycznie się im przyjrzeć i spróbować zainicjować ich zmianę. Sztuka przeżywania idzie o krok dalej. Działa na poziomie nierozpoznanych sytuacji i uruchamia sam proces rozpoznawania, który jest niewyraźny i nieprzedstawialny według istniejących sposobów wyrażania czy reprezentacji. Jego uruchomienie możliwe jest tylko poprzez działanie, które zainicjuje ten rodzaj akcji i wydarzeń wymykających się dotychczasowym doświadczeniom, przeżyciom i przewidywaniom. Słowem, całkowicie wykraczają poza znany nam sposób odbierania świata:

Artysta przeżycia idzie zaś jeszcze śmiej: demonstruje sam proces tworzenia się instrukcji, samo rozpoznawanie. To zawsze niebezpieczne, bo sięga się przy tym poza granice świadomości, nie idzie się żadnym szlakiem i nie ma się asekuracji. Ale to też najciekawsze. I nieustannie zdumiewa, bo to proces kluczowy dla przetrwania w świecie. Artysta przeżycia u Stanisławskiego nie daje więc nic, co można by poznać — ale wciąga w rozpoznawanie i to jest cenniejsze nad wszystko inne².

W teatrze może więc dojść do wspólnego przeżycia przez aktorów i widzów czegoś, co odsłania ludzką egzystencję w całej jej złożoności i żywiołowości. Po to wedle Stanisławskiego jest teatr:

Artyści przedstawień pokazują nam wniesione w kulturę formy i pokazują je na Tle. Sztuka przeżycia wyprowadza nas poza Tło. Z rozmysłem usuwa ona to, co może nam przesłaniać granice naszej świadomości, prowadzi nas w samo miejsce, gdzie nasze istnienie boryka się z otaczającym je światem. W tym miejscu się odbywa i nie opuszcza tego miejsca. Nie pokazuje nam żadnych owoców procesu — tak też już powiedzieliśmy, zataczamy bowiem dodatkowy mały krąg w tej opowieści — ale daje sam nienazywalny, niepoznawalny proces rozpoznawania tego, co do końca niepoznawalne³.

W tym sensie teatr w swojej najwyższej formie jest narzędziem ewolucyjnym. Ludzka świadomość poprzez teatralne przeżycia ćwiczy się w doświadczaniu zetknięcia z czymś dotychczas niepoznawalnym. Teatr przy spełnieniu

¹ T. Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Warszawa 2015, s. 58–59.

² *Ibidem*, s. 76.

³ *Ibidem*, s. 81.

odpowiednich warunków jest w stanie sprokurować sytuację, która w „normalnym życiu” zdarza się niezwykle rzadko, ale w której umiejętność przeżycia jest kluczowa dla rozwoju ludzkiej egzystencji.

To, co Stanisławski przypisywał teatrowi, klasyk antropologii Victor Turner przeniósł również na inne performanse kulturowe (*cultural performances*). Takie przedstawienia, jak: publiczne procesje, manifestacje, rytuały, ceremonie, społeczne widowiska, a więc nie tylko spektakle teatralne, mają zdaniem Turnera decydujący wpływ na życie danej wspólnoty i ustanowienie najważniejszych dla niej procesów kulturowych. Performanse te mają tworzyć tak zwany metakomentarz społeczny, czyli wystawiać na pokaz przed daną wspólnotą jej najważniejsze mity, wartości, symbole, zbiorowe działania i zachowania. Innymi słowy, na scenie tych performansów dana społeczność inscenizuje „historię jaką opowiada ona sama o sobie”⁴. Jednak nie jest to tylko bierne oglądanie niezmiennych scenariuszy społecznego życia. Chodzi tutaj raczej o wspólnotowe, dynamiczne i oparte na pętli feedbacku zawiązanej między sceną a widownią przeżycie odgrywanych zdarzeń. Jak bowiem pisze Turner: „metakomentarz to nie tylko odczytanie doświadczeń społecznych, lecz powtórne ich przeżycie w interpretacyjnym odtworzeniu”⁵. Nie chodzi więc o rozdzielenie, a nałożenie na siebie emocji aktorów i widzów, wzajemny przepływ wygenerowanych przez te dwie grupy afektów.

Podstawowym zadaniem opisywanych przez Turnera kulturowych performansów jest rozpoznanie i wprowadzenie w obszar kultury i życia społecznego napięcia między trwaniem a zmianą; zachowaniem określonego porządku a jego zaburzeniem czy modyfikacją. Ten aspekt przedstawień kulturowych wyjaśnia zdaniem Turnera czterostopniowa teoria dramatu społecznego. To właśnie ten dramatyczny mechanizm sprawia, że społeczeństwa są w stanie się rozwijać i dostosowywać swoje podstawowe cele, paradygmaty, najważniejsze wartości i strategie kulturowe do potrzeb i panujących warunków. Turner, trochę inną drogą i poruszając się w nieco innej przestrzeni, dochodzi do wniosków bardzo zbliżonych do tych wysnutych przez Stanisławskiego:

Bezpośrednią przyczyną tego dramatu jest konflikt tkwiący w strukturze społecznej, za którym jednak może się tać nieustający niepokój ewolucji; zdaje się bowiem, że naszemu gatunkowi nader często szybko przykrzą się nawet najkorzystniejsze rozwiązania kulturowe [...]. Rozpatrywane z tej perspektywy dramaty społeczne okazują się ostatecznie czymś, co trzyma nas przy życiu, dostarczając nam problemów do rozwiązania, odsuwając znudzenie, podnosząc poziom adrenaliny we krwi i zmuszając nas do coraz to nowych prób kulturowego ujęcia naszej ludzkiej doli, a czasem nawet do jej poprawienia lub upiększenia⁶.

⁴ V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, „Dialog” 1988, nr 9, s. 98.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 109.

Jednak należy zapytać, czy rzeczywiście właśnie teatr jest przedstawieniem najbardziej skutecznie wypełniającym tę funkcję? Czy tylko i przede wszystkim w teatrze „podnosząc poziom adrenaliny we krwi”, człowiek próbuje mierzyć się z przeżywaniem tego, co nieznane, ćwiczyć się w tym? Czy to właśnie teatr najlepiej obrazuje konflikt między trwaniem a zmianą? Ustanawia napięcie między przewidywalnym a niespodziewanym? Chciałbym postawić tezę, że niekoniecznie, gdyż współczesne przedstawienia sportowe są w stanie tego dokonać co najmniej równie dobrze. I to właśnie w dużej mierze sprawia, że cieszą się tak ogromną i niesłabnącą, masową popularnością. Aby wydobyć ten aspekt współczesnego sportu, chciałbym przyjrzeć się możliwie dokładnie strukturze i podstawowym elementom kształtującym ogólną dramaturgię sportowego przedstawienia.

Dramaturgia przedstawienia sportowego

Co w największym stopniu kształtuje dramaturgię sportowego przedstawienia? Przede wszystkim odpowiadają za nią reguły danej dyscypliny. Jak długo trwa poszczególny pojedynek, ile osób bierze w nim udział, co trzeba zrobić, aby w nim zwyciężyć, jakich przedmiotów można w nim używać, jakie ruchy, gesty, zachowania są dozwolone, jak zdobywa się punkty, jak wygląda pole gry, co uznaje się za faul itd. Te prozaiczne, wydawałoby się, ustalenia w rzeczywistości w decydujący sposób ustalają przyszły medialny kształt sportowego widowiska, jego emocjonalny charakter czy komercyjny potencjał. To, czy gra się na boisku o długości stu metrów na otwartej przestrzeni, a okrągłą piłkę można kopać tylko nogą, czy też rękami, odbija się ją od parkietu ułożonego w niewielki prostokąt, fundamentalnie zmienia bowiem zakres doświadczeń i charakter przeżyć dostarczanych przez dany sport. Futbol jest majestatyczny, polega na nielicznych momentach intensywnych działań, kiedy piłka przechodzi pod bramkę któregoś z rywali, dając możliwość zdobycia gola, które są przerywane spokojnym konstruowaniem poszczególnych akcji, wymianą licznych podań w środku pola, niespiesznym stawianiem obronnych fortyfikacji we własnym polu karnym. Zasady piłki nożnej uczyniły z niej sport epicki i w ten sposób jest ona medialnie prezentowana. W transmisji z futbolowych spotkań dominują szerokie kadry prezentujące całe pole gry, doskonale potrafiące ukazać maestrię i złożoność konstruowania kolejnych natarć. Podobnie mecz obserwujemy na żywo z trybun znacznie oddalonych od boiska. Uwaga kibica pozostaje rozproszona, skupia się w momentach szczególnych i dla przebiegu spotkania kulminacyjnych, a przez resztę czasu pozwala na spokojną analizę i przewidywanie kolejnych ruchów obserwowanych na boisku drużyn. Dzięki temu mecz piłkarski toczy się w ciągłym, niespiesznym, praktycznie nieprzerwanym rytmie. Koszykówka z kolei jest spor-

tem dynamicznym i szybkim, kolejne punkty zdobywa się co kilkanaście czy kilkadziesiąt sekund, jej reguły wymuszają na zawodnikach prezentowanie nie tylko niebywałej sprawności, lecz także wręcz akrobatycznych popisów. Dlatego trybuny w hali szczelnie i blisko oplatają pole gry, a transmisja telewizyjna pracuje raczej na zbliżeniu niż w planie ogólnym i jest nieustannie przerywana powtórkami najbardziej spektakularnych akcji. Uwaga kibica pozostaje skupiona i w natężeniu obserwuje on praktycznie wszystko, co się w danym momencie na parkiecie dzieje. Natężenie odbiorczej świadomości zostaje rozluźnione i widz może nieco odpocząć w trakcie licznych w koszykówce przerw spowodowanych faulami, wyjściem piłki na aut, rzutami osobistymi, błędami kroków itp. Koszykówka jest więc sportem rozgrywającym się w przerywanym, ale bardzo intensywnym i wypełnionym wrażeniami rytmie. Zawody lekkoatletyczne to z kolei wielogodzinne, nierzadko całodniowe sesje, w których poszczególne momenty kulminacyjne tworzone są poprzez wiele mniej ważnych eliminacji i prób. W tym wypadku widz ma dużą dowolność w tym, co w danym momencie ogląda i z jakim natężeniem uwagi to czyni. W telewizyjnej transmisji zawody lekkoatletyczne dają również mnóstwo miejsca na rozbudowaną narrację tworzoną przez komentatorów: poznajemy biografie zawodników, dowiadujemy się, jakie osiągnęli wcześniej wyniki, słyszymy różne anegdoty związane z zawodami itp.

Ten rodzaj szkicowego, geertzowskiego „gęstego opisu” poszczególnych modeli przedstawień sportowych ma na celu uzmysłowienie, jak sztywną i z góry określoną mają one dramaturgię. Tę dramaturgię można zatem w dużym stopniu planować, konstruować i modyfikować w zależności od zmieniających się pragnień i oczekiwań odbiorców. Robi się to właśnie poprzez korekty zasad.

Wystarczy tylko przypomnieć, że w 1866 roku piłkę nożną jako popularne przedstawienie uratowało uzupełnienie regulaminu gry o pozycję spaloną. Jest to

sytuacja, gdy podczas podania piłkarz danej drużyny znajduje się na stronie boiska należącej do drużyny przeciwnej i jest bliżej linii bramkowej drużyny przeciwnej niż piłka oraz bliżej niż przedostatni zawodnik drużyny przeciwnej i ma wpływ na przebieg akcji⁷.

Akcja drużyny, której zawodnik dostał piłkę, mimo że był na pozycji spalonej, jest przerywana, a piłka przechodzi w posiadanie drużyny przeciwnej. Mówiąc bardziej obrazowo, należy podkreślić, że zasada ta wymusiła większą aktywność na napastnikach (muszą cofać się przed obrońców) i kreatywność pomocników (muszą operować długimi podaniami, ewentualnie zdecydować się na widowiskowy drybling). Przed wprowadzeniem tej zasady dochodziło w trakcie piłkarskich spotkań do sytuacji, w których atakująca drużyna niemal całą jedenastką wchodziła w pole karne tak głęboko, że obrońcy przeciwnika musieli cofać się niemal do własnej bramki. Zamiast pięknych rajdów czy długich, majestatycznych podań, kibice coraz częściej obserwowali chaotyczną, brutalną

⁷ *Spalony (piłka nożna)*, [hasło w:] Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Spalony_\(piłka_nożna\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Spalony_(piłka_nożna)) (dostęp: 29.12.2017).

kopanie i siłowe przepychanki tuż przed linią bramkową. Futbol w tym wydaniu przestał być sportem widowiskowym i atrakcyjnym dla odbiorców, dlatego zainteresowanie kibiców zaczęło drastycznie spadać. Dopiero nowa zasada przywróciła meczom pierwotny blask i nadała im spektakularny wymiar. W koszykówce identyczną funkcję spełniło wprowadzenie wymogu dwudziestu czterech sekund na oddanie rzutu po rozpoczęciu akcji. Wcześniej drużyny zamiast zdobywaniem kolejnych punktów bardziej były zainteresowane utrzymaniem zdobytej przewagi, asekuracyjnie kozłując czy długo przetrzymując piłkę w rękach.

To przykłady najbardziej wyraziste, ale co roku w niemal każdej sportowej dyscyplinie wprowadzane są mniejsze lub większe zmiany po to, żeby w określony sposób modelować jej dramaturgiczny kształt: ograniczenie możliwości podawania do własnego bramkarza w piłce nożnej, zasada trzech sekund w koszykówce, swobodna zamiana bramkarza na zawodnika z pola w piłce ręcznej, kompensacje punktowe za wiatr w skokach narciarskich, automatyczna dyskwalifikacja za każdy drugi i następny falstart w lekkoatletycznych sprintach to tylko kilka przykładów. Krótko mówiąc, zasady danej dyscypliny mają przede wszystkim uatrakcyjnić sportowe widowisko, sprawić, żeby działania sportowców były możliwie najbardziej dynamiczne, intensywne i spektakularne. Dzięki ich konstrukcji na sportowej scenie mają się dziać rzeczy ciekawe, zaskakujące, a jednocześnie klarowne i rządzące się rozpoznawalną logiką. Momenty intensywnych, często improwizowanych i nieprzewidywalnych działań w sporcie niemal zawsze przeplatane są okresami względnego spokoju, pozwalającymi na refleksję i analizę oraz przewidywanie tego, co zdarzy się za chwilę.

Te ogólne dramaturgiczne ramy każdego sportowego pojedynku zostają uzupełnione o kontekst i okoliczności danej sportowej potyczki. Nie ma bowiem sportowego widowiska bez wcześniejszej historii i instytucjonalnej otoczki, w której się ono rozgrywa. Mam tu na myśli cały zestaw uwarunkowań wynikających z poprzednich pojedynków danych zawodników czy drużyn, ich wyników dotychczas uzyskanych, aktualnej formy, charakteru rozgrywek w których biorą udział, ich prestiżu czy szczybla, na którym dane zawody się odbywają. Mówiąc bardziej obrazowo, zupełnie inaczej ogląda się mecz ligowy pomiędzy dwoma drużynami z dołu tabeli, czego innego natomiast spodziewany się na przykład po meczu rewanżowym półfinału Ligi Mistrzów pomiędzy Realem Madryt a FC Barceloną. W tym drugim przypadku oczekiwania i emocje kibiców podgrzewane będą zarówno przez rangę samego widowiska, jego stawkę, jak i przez wynik poprzedniego meczu, który w bardzo dużym stopniu ustawia przebieg rewanżowego spotkania i określa początkową strategię obu drużyn. Scenariusz tego piłkarskiego widowiska będzie jednak ustanawiany również przez pozycję obu drużyn — to, że w swoich składach zawsze mają najlepszych zawodników na świecie. Ważne w tym wypadku są także lokalne i kulturowe uwarunkowania ich relacji — złożona historia oraz legenda starć pomiędzy tymi klubami. Mecze między nimi, tak zwane El Clasico bądź Gran Derbi, to piłkarskie przedstawie-

nia, w których ścierają się z sobą katalońskie, separatystyczne, zdecentralizowane wyobrażenie o narodzie reprezentowane przez Barcelonę z kastylijską, centralistyczną wizją uosabianą przez klub ze stolicy. Zawsze więc w tych pojedynkach można spodziewać się podwyższonej temperatury, dodatkowych emocji, zaangażowania i brutalnej, zacieklej walki, często na granicy faulu ze strony piłkarzy obu drużyn.

Wszystkie te czynniki składają się na określony zestaw scenariuszy, wedle których rozgrywają się sportowe przedstawienia. Scenariuszy dających się mniej lub bardziej określić oraz ustalić jeszcze przed rozpoczęciem widowiska i modyfikować w jego trakcie. Bo sport wbrew pozorom jest przedstawieniem dość schematycznym i przewidywalnym. Wprawdzie nigdy nie wiemy, kto wygra i jakie będzie ostateczne zakończenie danych zawodów, co sprawia, że przedstawieniom tym towarzyszą niesłabnące emocje i nie grozi im rutyna, jednak zawsze w ogólnym zarysie jesteśmy w stanie przewidzieć, co za chwilę obejrzymy i co się wydarzy na danej sportowej arenie. Wiemy przecież mniej więcej, kto przykładowo będzie w ścisłym gronie walczących o olimpijskie medale w skoku wzwyż jeszcze przed rozpoczęciem samego konkursu. Znamy możliwości samych zawodników, wiemy jak skakali w eliminacjach, jakie są ich obecne dyspozycje i możliwości. W trakcie samych zawodów raczej będziemy stopniowo uszczuplać grono faworytów, a nawet jeśli zdarzy się jakaś niespodzianka, to jedynie zmodyfikuje ona wyjściowy scenariusz, niż całkowicie go zmieni. Rozpad scenariusza spowodowałoby dopiero na przykład odpadnięcie w pierwszej próbie wszystkich faworytów i niespodziewane zwycięstwo w zawodach kogoś zupełnie nieznanego. Zdarza się to niezwykle rzadko, choć nie jest to niemożliwe — wróć do tej kwestii w dalszej części artykułu. Analogicznie, jeśli w piłkarskim meczu murowany faworyt straci nieoczekiwanie bramkę w starciu z drużyną teoretycznie dużo słabszą, to wiadomo, że zaraz rzuci się do frontalnego ataku, żeby jak najszybciej odrobić stratę. Zależnie od dalszych okoliczności, czyli od tego, czy uda mu się zdobyć bramkę, albo nastąpi powrót do pierwotnego scenariusza (silniejsza drużyna bezlitośnie ogra słabszą), albo też wyłoni się nowy scenariusz. Ten nowy skrypt dramaturgicznego przebiegu widowiska będzie opierał się na tym, że im dłużej nie uda się strzelić wyrównującej bramki, tym łatwiej będzie się bronić słabszej drużynie. W poczynania faworyta wkradnie się nerwowość, będzie się mocniej odsłaniać, narażając się na kontry przeciwnika. Jeśli któryś z tych kontrataków okaże się skuteczny, sensacja stanie się faktem, a dogranie meczu do końca będzie już tylko formalnością. Tego rodzaju scenariuszy jest oczywiście znacznie więcej i najczęściej są bardziej złożone. Przykładowo, w 2016 roku w półfinale Ligi Mistrzów zmierzyły się Bayern Monachium i Atletico Madryt. Pierwszy mecz w Madrycie Hiszpanie wygrali jeden do zera, więc przed rewanżem było wiadomo, że tak klasowa i ambitna drużyna jak Bayern od razu rzuci się do ataku, by jak najszybciej zniwelować wcześniejszą stratę. Udało im się to uczynić jeszcze przed końcem pierwszej połowy, a więc po zrealizowaniu jed-

nego założonego scenariusza przedstawienie przeszło do realizacji scenariusza kolejnego, czyli wyrównanej walki akcja za akcją. Wiadomo też było, że przy tak świetnie i skutecznie grających drużynach prędzej czy później któraś z nich strzeli następną bramkę. Stało się tak na samym początku drugiej połowy, kiedy gola zdobyło Atletico, co znowu zmodyfikowało wcześniej ustalony scenariusz. Jako że Atletico grało na wyjeździe, a w Lidze Mistrzów gole strzelone na boisku przeciwnika liczą się podwójnie, Bayern, aby awansować, musiał aż dwukrotnie umieścić piłkę w siatce madrytczyków. I znowu wszyscy na stadionie, i przed telewizorami byli pewni, że niemiecka drużyna rzuci się do huraganowych ataków, a Hiszpanie cofną się do defensywy, starając się utrzymać korzystny wynik oraz szukając szczęścia w kontratakach. Dokładnie tak się stało i choć Bayern zdobył jedną bramkę, na strzelenie kolejnej zabrakło już czasu. Mecz więc w bardzo dużym stopniu wypełniał przewidywane wcześniej scenariusze, co nie przeszkodziło mu być jednym z najbardziej emocjonujących, trzymających w napięciu i spektakularnych meczów w tamtej edycji Ligi Mistrzów. W sporcie bowiem, choć teoretycznie może zdarzyć się wszystko, przeważnie wydarza się dokładnie to, czego wszyscy się spodziewali. Zwłaszcza obecnie, w dobie niezwykle szczegółowych i ogólnie dostępnych statystyk oraz ogólnej tendencji do ciągłego rozwijania i tak już postępującej technologizacji oraz racjonalizacji kolejnych aspektów profesjonalnego sportu.

Teoretycznie więc w sporcie, podobnie jak w teatrze, jakość widowiska zależałaby od doskonałości w odegraniu wcześniej rozdzielonych ról — dokładnie na tym polegała atrakcyjność meczu pomiędzy Bayernem a Atletico. Zawodnicy perfekcyjnie wypełnili powierzone im wcześniej zadania. Zatem sport w swoim ogólnym wymiarze byłby przestrzenią ograniczoną wyraźną dramaturgiczną ramą odpowiadającą za to, że dominuje w niej to, co stałe, znane, schematyczne, dające się logicznie przewidzieć i racjonalnie poznać. Utwierdzały nas w naszych przekonaniach i poznawczych kompetencjach. Ogromna większość sportowych widowisk operuje więc na poziomie — aby odwołać się do kategorii Stanisławskiego — sztuki przedstawień. Choć przedstawienie sportowe tym różni się od teatralnego, że — jak wspomniałem — w ustanawianych przez siebie scenariuszach uwzględniony jest margines niepewności. Końcowego wyniku nie da się przewidzieć z idealną dokładnością. Dlatego też — jak próbowałem pokazać — sport bardzo dobrze odzwierciedla ustanawiane przez społeczne dramaty i performanse, opisane przez Turnera napięcie między stałością a zmianą, kulturowe dążenie do zachowania jakiegoś porządku oraz nieustanne próby jego zachwiania i naruszenia. Sport częściej stoi na straży porządku niż chaosu, choć nieprawdopodobne przypadki się w nim zdarzają i paradoksalnie to one decydują o jego istocie.

W sporcie bowiem co jakiś czas wydarza się coś, co wymyka się wszelkim regułom, przewidywaniom, analizom, logicznie wymyślanym scenariuszom. Zdarza się coś, co nie powinno się zdarzyć. Aby przywołać termin Stanisławskiego:

dzieje się coś, co wychodzi poza zastane i rozpoznane tło. Dokładnie takie zdarzenie miało miejsce 26 maja 1999 roku podczas finału Ligi Mistrzów rozegranego między Manchesterem United a Bayernem Monachium. Monachijczycy po bramce zdobytej już w szóstej minucie gry przez cały niemal mecz pewnie kontrolowali grę, realizując scenariusz całkowitej dominacji drużyny przeciwnika. Opanowali środek pola, groźnie kontratakowali, rozbijali w pył niemrawe ataki zespołu z Wysp Brytyjskich. Niewiele brakowało, aby zwiększyli swoje prowadzenie, ale raz trafili w słupek i raz w poprzeczkę. Kiedy nadeszła dziewięćdziesiąta minuta meczu, a kibice niemieckiej drużyny powoli zaczęli już świętować zdobycie kolejnego pucharu Europy, do końca spotkania zostało bowiem sto osiemdziesiąt sekund doliczonego czasu gry, zdarzył się pierwszy cud. W trakcie kolejnej desperackiej i chaotycznej akcji Manchesteru piłka dość przypadkowo wyszła na rzut różny. Po dośrodkowaniu angielskiego zespołu piłka w ogromnym zamieszaniu wpadła do bramki Bayernu. Jednak ten gol mieściłby się jeszcze w logice piłkarskiej dramaturgii, wszak akurat w tej dyscyplinie bramki decydujące o rozstrzygnięciu padają w ostatnich minutach relatywnie często. Jednak kiedy zarówno kibice, jak i zawodnicy obydwu drużyn szykowali się już do dogrywki, a może i rzutów karnych wydarzył się drugi cud. Kilkadziesiąt sekund później piłka — po bliźniaczo podobnym zagraniu — wyszła poza linię końcową, zapewniając Anglikom ostatni już w regulaminowym czasie gry rzut różny. Ku ogromnemu zdumieniu wszystkich śledzących tamte zawody piłka znowu pokonując dość karkołomną i przypadkową trajektorię, ląduje w siatce Niemców. Kilka sekund później mecz się skończył. Manchester United wygrał Puchar Europy, sprawiając jedną z największych sensacji w dziejach futbolu. Zszokowani, zdruzgotani i zrozpaczeni Niemcy nie byli w stanie podnieść się z murawy. Kibice natomiast długo jeszcze nie byli w stanie uwierzyć w to, co przez tych kilkadziesiąt sekund zobaczyli. Tak pisał o tym meczu Michał Okoński:

Manchester United pokonuje Bayern Monachium w finale Ligi Mistrzów, mimo że przez cały mecz przegrywa. Dwa gole przesądzające o triumfie drużyny Alexa Fergusona padają właśnie w doliczonym czasie gry, w dziewięćdziesiątej pierwszej i dziewięćdziesiątej trzeciej minucie. Bajkowy scenariusz? Cud? Wsparcie sędziów? Przecież takie sytuacje nie zdarzają się nigdy, a zwłaszcza nie zdarzają się na takim poziomie i drużynom tak znakomicie uporządkowanym jak niemiecka. Czy ktoś racjonalnie myślący byłby w stanie przewidzieć, że machina naoliwiona przez Ottmara Hitzfelda w ciągu dziewięćdziesięciu sekund zatnie się aż dwa razy, skoro działała bezbłędnie przez dziewięćdziesiąt minut? „*Football, bloody hell!*” — kręci głową do kamery oszołomiony menadżer MU chwilę po meczu, nawet nie próbując racjonalnej analizy tego, co się wydarzyło⁸.

To oczywiście niejedyny przykład tego rodzaju „zmian w ostatnich sekundach”. Jeden z kluczowych dla przebiegu koszykarskiego turnieju Igrzysk Olimpijskich w Atenach mecz pomiędzy Argentyną i Serbią miał równie „cudowny” przebieg. Na pięć sekund przed końcem drużyna Serbii prowadziła jednym punk-

⁸ M. Okoński, *Futbol jest okrutny*, Wołowiec 2013, s. 10.

tem. Była jednak w o tyle komfortowej sytuacji, że jej zawodnik wykonywał dwa rzuty wolne, a reprezentacja Argentyny nie mogła już wziąć czasu na żądanie. Serb spudłował jednak oba rzuty, Argentyńczycy zebrali piłkę, zdążyli ją podać Manu Ginobiliemu, który przekozłował ją jeszcze przez całe boisko i w setnych sekundach przed końcową syreną dał radę oddać dość rozpaczliwy rzut. Wbrew wszelkiej logice piłka trafiła wtedy do kosza, zapewniając Argentyńczykom awans do strefy pucharowej, którą później wygrali i ostatecznie zdobyli złoty medal. Na zimowej olimpiadzie w Salt Lake City w 2002 roku zdobyto z kolei najbardziej kuriozalny i nieprawdopodobny złoty medal w całej historii igrzysk. Zdobył go w łyżwiarskim *short tracku* mało wcześniej znany Australijczyk Steven Bradbury, a wygrał tylko dlatego, że znacznie odstawał od pozostałych zawodników, jadąc na samym końcu stawki, daleko za najlepszymi zawodnikami. Tuż przed końcem wyścigu doszło do kraksy, w wyniku której (co nie zdarza się praktycznie nigdy) przewrócili się wszyscy walczący o zwycięstwo zawodnicy. Na nogach pozostał tylko Bradbury, który jako pierwszy minął linię mety. Był to pierwszy i jedyny sukces w jego karierze. Polskim kibicom z kolei na zawsze pozostanie w pamięci mecz Mistrzostw Świata w Piłce Ręcznej z 2009 roku między Polską a Norwegią. Stawką tego pojedynku był bezpośredni awans do półfinału. Aby tego dokonać, nasza drużyna musiała ten mecz wygrać, Norwegom wystarczył remis. Jeszcze dwie minuty przed końcem polscy szczypiorniści przegrywali trzema bramkami, a więc szansa na sukces wydawała się minimalna. Polacy szaleńczo rzucili się do odrabiania strat, ale mimo że piętnaście sekund przed końcem meczu udało im się doprowadzić do remisu, piłka była w posiadaniu Norwegów. Polacy musieli więc w tak krótkim czasie zrobić rzecz niemożliwą: obronić akcję Norwegów, odebrać im piłkę i strzelić bramkę. Nie muszę chyba dodawać, że strzelili zwycięskiego gola w ostatniej sekundzie, tworząc jeden z największych dreszczowców w dziejach polskiego sportu.

W przypadku tego rodzaju sytuacji porzucamy — nawiązując do kategorii Stanisławskiego — sztukę przewidywalnego, dającego się zaplanować przedstawienia, i wchodzimy w sam środek przeżycia będącego poza zastanymi ramami sztuki. Doświadczamy rzeczy, działań, napięć, emocji, afektów, sytuacji, których nie da się racjonalnie zrozumieć i wytłumaczyć. Dobrze określił to Clifford Geertz, pisząc o balijskim sporcie narodowym, czyli walkach kogutów: „uczestniczyć w walkach kogutów to jak grać z ogniem i nie spłonąć”⁹. W podobnym duchu Dariusz Kosiński napisał o piłce nożnej: „przedmiotem powstałego w ten sposób widowiska są ludzkie wysiłki zmierzające do zapanowania nad losem, rozumianym jednocześnie jako przypadek i przeznaczenie”¹⁰. Sport — podobnie jak w przypadku niektórych przedstawień teatr — pozwala tego rodzaju prze-

⁹ C. Geertz, *Głęboka gra: walki kogutów na Bali*, przeł. G. Godlewski, „Dialog” 2005, nr 7/8, s. 101.

¹⁰ D. Kosiński, *Performatyka W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 98.

życia inicjować i ćwiczyć się w ich doświadczaniu poprzez wywoływanie ich w ściśle określonych warunkach. Powtórzę jeszcze raz za Stanisławskim: są to doświadczenia¹¹ ważne, bo pozwalają przeżyć nie tylko na scenie, wyposażają uczestników w umiejętność radzenia sobie z tego rodzaju sytuacjami poza obrębem prokurujących je widowisk, czyli w tak zwanym prawdziwym życiu.

Jest to jednak również doświadczenie istotne kulturowo. Jak piszą Tim Ingold oraz Elizabeth Hallam: „Nie istnieje żaden scenariusz życia społecznego i kulturowego. Ludzie muszą wymyślać go sobie na bieżąco. Krótko mówiąc, muszą improwizować”¹². Improwizacja jest tutaj rozumiana jako żywa i spontaniczna reakcja na dynamicznie kształtujące się i zależne od każdorazowo rozgrywanej tu i teraz sytuacji modele kulturowej rzeczywistości. Zdaniem badaczy kultura w swojej istocie nie jest czymś trwałym, niezmiennym, jej wytwory zaś nigdy nie są do końca idealnym odwzorowaniem założonego z góry planu. Kultura wytwarza się więc performatywnie w reakcji na warunki, w jakich przyszło działać jej uczestnikom. Zdolność do improwizacji, a więc umiejętność przeżywania nieoczekiwanych zmian, jest więc ważnym czynnikiem kulturotwórczym. Wykonując swoje działania w danym środowisku kulturowym, ludzie

muszą improwizować — nie dlatego, że działają w obrębie ustalonego zbioru konwencji, lecz dlatego, że żaden system kodów, reguł i norm nie może przewidzieć każdej możliwej sytuacji. W najlepszym wypadku może dostarczać ogólnych wskazówek lub zasad, których siła tkwi w braku precyzji¹³.

Tego rodzaju sytuacje — tak intensywnie i często doświadczane w sporcie — są również istotne społecznie. Zwłaszcza w czasach, w których miejsca na improwizację i momenty wykroczenia poza racjonalny plan są drastycznie ograniczane przez kapitalistyczną logikę maksymalnej kontroli i wydajności. Jak pisze w swojej książce *Późny kapitalizm i koniec snu* Jonathan Crary:

Rozumienie świata jest nieustannie pozbawiane złożoności i wyjaławiane ze wszystkiego, co niezaplanowane czy nieprzewidziane. Wiele spośród dawnych i wielowartościowych form wymiany społecznej przetworzono w rutynowo powtarzane sekwencje zachęty i reakcji. Jednocześnie reakcje te stają się czysto formalne, a w większości wypadków ograniczają się do niewielkiej liczby gestów czy wyborów¹⁴.

¹¹ Tylko na pozór mogłoby się wydawać, że te doświadczenia w sporcie są jednorodne, że chodzi tylko o to, że nagle wygrywa ktoś, kto miał i powinien przegrać. Złożony kompleks emocji, afektów, działań i zachowań, jaki uruchamiany jest przez te najbardziej dramatyczne sportowe momenty i pojedynki, znacznie wykracza poza jakąkolwiek dającą się ustalić oraz określić koherentność, z czego zdaje sobie sprawę każdy sportowy kibic, który choć raz był świadkiem tego rodzaju sportowego wydarzenia.

¹² E. Hallam, T. Ingold, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, przeł. M. Rakoczy, [w:] *Almanach antropologiczny. Comunicare 4: Twórczość słowna/Literatura, performance, tekst, hiper-tekst*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2014, s. 15.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ J. Crary, *Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 99.

Crary za podstawowe działanie subwersywne wobec panującego, opresyjnego, pragmatycznego porządku uznaje sen. Sen jego zdaniem jest zachowaniem krytycznym i emancypacyjnym, ponieważ nie da się go do końca kontrolować i co ważniejsze, w trakcie snu człowiek wychodzi poza zastaną rzeczywistość, narzucony mu panujący porządek, a jego uwaga oraz percepcja zaczynają działać na zupełnie innych zasadach od tych panujących na jawie. Następuje wówczas otwarcie na wszystko, co nieprzewidywalne, afektywne, alogiczne.

Sport, jak mi się wydaje, bardzo dobrze oddaje to napięcie między rutyną, w której przez większość czasu żyjemy, a nieustanną potencjalnością wybuchu czegoś wykraczającego poza normy codziennych, nabytych przyzwyczajeń. W sporcie trzeba w obrębie ustalonych schematów nieustannie improwizować, ciągle modyfikować swoje zachowania i reakcje w zależności od tego, co się dzieje na placu gry, w końcu być nieustannie przygotowanym na sytuację nie tylko nigdy niepoznaną, ale nawet jeszcze nierozpoznaną. Sport kształtuje więc ludzką kulturę, uczy jej konstruowania, przeżywania i doświadczania:

Oczywiście, niektóre sposoby postępowania mogą stać się rutyną, lecz skoro świat nie stoi w miejscu, wyzwaniem pozostaje dostosowanie ustalonego planu do płynnej rzeczywistości. A ogólniej rzecz ujmując: ludzie (ani inne żywe istoty) nie powtarzają niczego w dokładnie taki sam sposób. W świecie ożywionym żaden system powtarzania nie może być doskonały, jako że jego niedoskonałości wymagają nieustannych poprawek — każde powtórzenie wymaga więc improwizacji. Życie jest raczej rytmiczne niż metronomiczne, ponieważ istotą rytmu [...] jest ruch i różnica w obrębie powtórzeń, nie zaś powtórzenie jako takie¹⁵.

Przedstawienia sportowe w tym sensie stanowią matrycę, na której odciskają się szersze społeczne i kulturowe procesy, na którą przenoszą się nasze jednostkowe doświadczenia oraz w której odbija się sposób funkcjonowania ludzkiej egzystencji. Dlatego „zmiany w ostatnich sekundach” są tak istotne nie tylko dla kształtowania dramaturgii widowisk sportowych i wzbudzania niezapomnianych emocji wśród kibiców.

¹⁵ E. Hallam, T. Ingold, *op. cit.*, s. 20–21.