

IZABELA WASZTYL

Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny
Uniwersytet Wrocławski

Sport jako wojna — na przykładzie telewizyjnych transmisji sportowych z meczów piłki nożnej

Abstrakt

Celem artykułu było omówienie metafory „sport to wojna” na przykładzie obrazu prezentowanego w telewizyjnych transmisjach sportowych. Materiał badawczy stanowiły transmisje czterech meczów piłki nożnej: Polska–Anglia z 1973 roku, Polska–Związek Radziecki z 1982 roku, Polska–Anglia z 2012 roku oraz Polska–Rosja z 2012 roku. Podstawowa teza badawcza dotyczyła postępującej brutalizacji obrazu w telewizyjnych transmisjach sportowych. Z analizy materiału wynika, że obraz we współczesnych transmisjach jest bardziej brutalny i dramatyczny w stosunku do transmisji z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Częściej wykorzystywane są powtórki, spowolnienie obrazu oraz bliższe plany ukazujące mimikę zawodników.

Słowa kluczowe: telewizyjna transmisja sportowa, sport w telewizji, środki wizualne, metaforyka wojenna.

Historia telewizyjnej transmisji sportowej

Źródłem informacji na temat wydarzeń sportowych początkowo była prasa, a następnie radio. Z czasem telewizja zaczęła odgrywać coraz większą rolę w doniesieniach z aren sportowych, głównie ze względu na możliwość przekazu obrazu na żywo. Pierwsza transmisja telewizyjna odbyła się 27 stycznia 1928 roku. Obraz przekazano z Londynu do Nowego Jorku.

Przełomowe dla sportu w telewizji były igrzyska olimpijskie w Berlinie w 1936 roku. Adolf Hitler chciał bowiem wykorzystać propagandową potęgę sportu, transmitowano więc fragmenty igrzysk. 1 sierpnia 1936 roku odbyła się pierwsza transmisja z wydarzeń sportowych (Ostrowski 2007: 32). Tego dnia stacja Berlin-Witzleben pokazała transmisję z otwarcia igrzysk. Pierwsza relacja z meczu piłkarskiego od-

była się 16 września 1937 roku (Ostrowski 2007: 33); specjalnie z tej okazji pierwsza jedenastka drużyny Arsenalu rozegrała spotkanie ze swoim składem rezerwowym.

Dla polskiej telewizji datą przełomową był 13 stycznia 1957 roku, kiedy to nadano pierwszą transmisję sportową w Polsce — mecz bokserski między Skrą Warszawa i Gwardią Łódź (Narożna, Wojciechowski 2016: 75). Natomiast pierwszym transmitowanym meczem piłkarskim było spotkanie towarzyskie Polonii Warszawa i Gwardii Warszawa, rozegrane 10 marca 1957 roku (Ostrowski 2007: 35).

Przełomem w rozwoju telewizji było wprowadzenie koloru. Już na początku lat czterdziestych XX wieku CBS eksperymentalnie emitowało programy telewizyjne w kolorze. W latach pięćdziesiątych kolorowa telewizja stała się w Stanach Zjednoczonych częścią codzienności (Donnelly 2015). Pierwsza telewizyjna transmisja sportowa w kolorze odbyła się w 1955 roku — był to finałowy mecz tenisowy o Puchar Davisa między Stanami Zjednoczonymi a Australią (Rawa 2015). W Polsce pierwsze próby emitowania obrazu w kolorze rozpoczęto jednak dopiero w 1970 roku.

Duży wpływ na sposób przedstawiania wydarzeń sportowych w telewizji mają powtórka (*replay*) oraz spowolnienie (*slow motion*). Pierwsze powtórki zaczęto emitować już w 1955 roku w stacji CBC (Rawa 2015). Rok później za sprawą firmy Ampex Corporation pojawiły się pierwsze spowolnienia obrazu (Caldwell 2015; Rawa 2015). Zarówno spowolnienie obrazu, jak i jego zatrzymanie (*freeze frame effects*) stacja ABC wykorzystywała podczas igrzysk w 1968 roku (Donnelly 2015).

Pierwsze kamery telewizyjne były bardzo ciężkie i wymagały światła dziennego. Mecz Columbia–Princeton z 1939 roku był filmowany za pomocą zaledwie jednej kamery (Baran 2015). Z roku na rok zaczęła rosnąć liczba kamer rejestrujących wydarzenia sportowe. W latach pięćdziesiątych XX wieku nie zauważano jeszcze różnicy między widzem stadionowym a telewizyjnym. Realizatorzy transmisji telewizyjnych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych uważali, że „kamera winna śledzić wydarzenia w sposób podobny do tego, w jaki widz ogląda imprezę, siedząc na najlepszym miejscu trybuny” (Mikiška 1956: 12). Współczesne rozgrywki są natomiast uwieczniane za pomocą od kilku do nawet kilkudziesięciu kamer. Obowiązuje zasada, według której każdy centymetr boiska musi zostać uwieczniony. Zmieniła się nie tylko liczba kamer, lecz także ich funkcje. Nowoczesne kamery mają większy *zoom* niż kamery dostępne w ubiegłym wieku. Z tego względu w telewizyjnych transmisjach sportowych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nie zawsze istniała możliwość wykonania zbliżenia.

W wypadku telewizyjnej transmisji sportowej z meczu piłkarskiego główny przekaz pochodzi ze stałych kamer, które przedstawiają plan ogólny (z możliwością zbliżenia), czyli widok na fragment boiska, na którym rozgrywa się akcja. Dodatkowe kamery ustawia się na końcu boiska (w okolicach pola karnego) oraz za bramkami. We współczesnych transmisjach coraz częściej lokuje się kamery na poprzeczce bramki oraz w samej bramce, przy siatce. Poza kamerami stałymi wykorzystuje się kamery przenośne. Ich operatorzy pokazują ujęcia z boiska (na przykład zawodników podczas odgrywania hymnów), lecz także z ławki trenerskiej lub tunelu do szatni. Z kolei kamera na żurawiu pozwala na przedstawianie widoku z lotu ptaka. Zdarzają się nawet ujęcia całego stadionu i jego okolic wykonane za pomocą kamery na helikopterze.

Telewizyjne widowisko sportowe

Nieustanny rozwój technologii telewizyjnej wywarł wpływ na sposób kreowania widowiska sportowego w telewizji. Nowe możliwości — *slow motion*, *replay* czy *freeze frame* — na nowo zdefiniowały sport w telewizji. Telewizyjna transmisja sportowa jest zatem widowiskiem dwojakiego rodzaju. Widowiskiem jest samo wydarzenie sportowe, rozgrywające się na przykład na stadionie. Innym widowiskiem staje się to samo wydarzenie sportowe przedstawione w telewizji. W związku z tym odmienna jest sytuacja widza stadionowego i telewizyjnego.

Widz stadionowy przebywa w tłumie, natomiast obserwator telewizyjny może oglądać rozgrywki sportowe samotnie. Różny jest także sposób patrzenia na zawody. Umieszczenie widza na stadionie jest stałe, a tym samym

widz na stadionie przeżywa grę jako ruch zbliżający się do jego ciała lub odeń się oddalający. To intensyfikuje nie tylko doświadczenie gry jako ciągu zdarzeń w przestrzeni, ale podkreśla również współtworzący doświadczenie stadionowe stan szerokiej otwartości i pobudzenia. (Gumbrecht 2003: 147)

Widz stadionowy z obawy przed przeoczeniem ważnego fragmentu gry musi utrzymywać nieustanną koncentrację, której nie wymaga śledzenie transmisji telewizyjnej. „Widzowie przed ekranem oczekują, że nie umknie im żaden ważny szczegół” (Gumbrecht 2003: 147). O istotnych momentach poinformuje zmiana tonacji głosu komentatora. Jeżeli mimo wszystko telewidzowi umknie dany moment gry, pozostaje jeszcze powtórka sytuacji. Widz telewizyjny odbiera wydarzenie sportowe jako

ciągi obrazów ujmowane z różnych kątów oraz objaśnienia komentatorów telewizyjnych [które] tworzą co najmniej w części „aktywną syntezę”, a mianowicie wolną od sprzeczności pełną integrację wrażeń. (Gumbrecht 2003: 147)

Punkt widzenia telewidza jest nieustannie modyfikowany przez zmianę kamery, która przeskakuje z obrazu na obraz (Morse 2003: 31). Rozgrywka, którą ogląda widz stadionowy, jest inną rozgrywką niż ta pokazywana w telewizyjnej transmisji sportowej, w której „[g]ra jako taka ulega znacznej deformacji wskutek przestrzennej kompresji oraz czasowego wydłużenia i powtarzalności” (Morse 2003: 27).

Telewizyjna transmisja sportowa kreuje widowisko sportowe na nowo, a tym samym tworzy określony obraz sportu oraz sportowca.

Stan badań

Sport jest przedmiotem badań wielu dyscyplin naukowych. Analiza telewizyjnej transmisji sportowej wymaga uwzględnienia badań prowadzonych nad samą telewizją oraz nad sportem, obecnym w mediach i poza nimi. Rozważania na temat sportu w telewizji poprzedzają prace poświęcone samej telewizji, która jako nowe medium wymagała odmiennego spojrzenia i wypracowania nowej metodologii. Podstawową

jednostką filmu jest plan, czyli „odległość kamery zdjęciowej od głównego obiektu filmowego w danym ujęciu” (Płażewski 2008: 37). Wyróżnia się osiem planów:

1. plan daleki — ogólna panorama,
2. plan ogólny — pełny obraz miejsca akcji,
3. plan pełny — cała postać ludzka wraz z najbliższym otoczeniem,
4. plan amerykański — postać ludzka od kolan w górę,
5. plan średni — postać ludzka od pasa w górę,
6. plan bliski (półzbliżenie) — popiersie postaci,
7. plan wielki (zbliżenie) — twarz postaci lub inny obiekt,
8. detal — zbliżenie na drobne elementy, na przykład część ciała.

Prace naukowe dotyczące sportu odnoszą się do sportu obecnego w życiu „realnym” oraz przedstawianego w mediach. Dzięki dynamicznemu rozwojowi oraz wykorzystaniu nowych możliwości nieznanymi prasie i radiu telewizja z czasem stała się głównym medium sportowym. Jako wyróżnik telewizji wskazuje się możliwość przeprowadzenia transmisji na żywo, na przykład z zawodów sportowych.

Wśród cech telewizyjnej transmisji sportowej wymienia się erotyzację i brutalizację, które są osiągnane między innymi dzięki wykorzystaniu powtórki i zwolnionego tempa (Guttman 2003: 111; Morse 2003: 30, 34; Ostrowski 2007: 159–160), a służą zwiększeniu oglądalności transmisji (Ostrowski 2007: 154). Na brutalizację transmisji sportowej wpływ mają realizator i komentator (jako twórcy transmisji telewizyjnej), widz, a także sportowcy i dyscyplina sportu (Bryant 2003: 159–166). Z brutalizacją i erotyzacją związana jest funkcja estetyczna transmisji (Morse 2003; Ostrowski 2007: 151–155). Kolejną cechą telewizyjnej transmisji sportowej jest ideologizacja. Zdaniem Avy Rose i Jamesa Friedmana program sportowy w telewizji (zwłaszcza transmisja sportowa) służy kreowaniu patriarchalnego ideału męskości, a tym samym tworzy opozycje mężczyzna–kobieta, biali–czarni, jednostka–zbiorowość (Rose, Friedman 2003: 65).

Niezwykle ważną rolę w telewizyjnej transmisji sportowej odgrywają powtórka i zwolnione tempo. Według Margaret Morse pozwalają one na ocenę sytuacji, a więc pełnią funkcję informacyjną, oraz umożliwiają uchwycenie ruchów ciała zawodnika, a tym samym są związane z funkcją estetyczną (Morse 2003: 30). Andrzej Ostrowski odnosi powtórki do budowania dramaturgii (Ostrowski 2007: 159). Na budowanie dramaturgii wpływa również rodzaj planu. Najmniejszą moc oddziaływania mają plany dalekie i ogólne, największą zaś — zbliżenie i detal (Ostrowski 2007: 147).

Realizator telewizyjnej transmisji sportowej ma znaczący wpływ na sposób odbioru widowiska sportowego przez telewidza. Zaznacza się on już przy wyborze i kompozycji ujęć, lecz także przy montażu (Kuszeński 1991: 18). Dzięki odpowiedniemu operowaniu obrazem realizator „może potęgować napięcie u odbiorcy i nadawać wydarzeniom na boisku o wiele więcej dramatyzmu, niż go mają w istocie” (Kuszeński 1991: 18).

Odbiorcą sportu w telewizji ma być męski kibic sportowy: „the war talk, the emphasis on hard hits, and the commercials are clearly aimed at appealing »to macho«

men” (mowa wojenna, nacisk na brutalność uderzeń i reklamy są wyraźnie nastawione na przemawianie do mężczyzny typu macho)¹ (Adubato 2016: 35). Według Avy Rose i Jamesa Friedmana ma na to wskazywać coraz większa brutalizacja sportu oraz zwracanie się komentatora do męskiego odbiorcy („jednego z chłopaków”), co służy konstruowaniu zbiorowej tożsamości męskiej (Rose, Friedman 2003: 64). Niektórzy badacze łączą brutalizację sportu z podtrzymywaniem systemu patriarchalnego: „[s]iła, wytrzymałość, perfekcyjne wytrenowanie podtrzymuje tradycyjne spojrzenie na męskość” (Dziubiński, Organista i Mazur 2015: 107).

Telewizyjną transmisję sportową tworzą środki językowe (wypowiedź komentatora) oraz wizualne (obraz prezentowany przez realizatora). Badania lingwistyczne dotyczące środków wizualnych zostały zapoczątkowane w środowisku anglosaskim i niemieckim. Na gruncie niemieckim powstała nowa dziedzina — lingwistyka obrazu, która „dotyczy [...] relacji między językiem a obrazem w tekstach oraz wykorzystywania koncepcji lingwistycznych, modeli i metod analizy obrazu, zespolonego w przeważającej mierze z tekstami w mass mediach” (Klemm, Stöckl 2015: 47). Na polskim gruncie naukowym wciąż jednak brak wnikliwej analizy środków wizualnych telewizyjnych transmisji sportowych.

Sport to wojna

Zdaniem George’a Lakoffa i Marka Johnsona „nasz system pojęć ma w głównej mierze charakter metaforyczny” (Lakoff, Johnson 1988: 25). Ma to swoje odzwierciedlenie w języku, w którym często stosujemy metafory. „Istotą metafory jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”² (Lakoff, Johnson 1988: 27). Oznacza to, że jedno zjawisko „kształtujemy, rozumiemy, prowadzimy i opisujemy” (Lakoff, Johnson 1988: 27) częściowo w terminach innego zjawiska.

Metafora wojny należy do często wykorzystywanych metafor kognitywnych. Źródłem metafor są doświadczenia kulturowe użytkowników danego języka. „Najbardziej podstawowe wartości w danej kulturze są koherentne z metaforyczną strukturą najbardziej podstawowych pojęć występujących w tej kulturze” (Lakoff i Johnson 1988: 45). Obraz walki jest mocno osadzony między innymi w europejskim kręgu kulturowym, co uwidacznia się w języku. Codzienne sytuacje są postrzegane jako bitwy. Metafora „sport to wojna” jest obecna na przykład w języku polityki. Nie inaczej jest z telewizyjną transmisją sportową. Jak zauważa Beth Adubato, „[w]ar-talk is not uncommon in the sports world” (mowa wojenna nie jest niczym niezwykłym w świecie sportu) (Adubato 2016: 25). Metafora wojenna w telewizyjnej transmisji sportowej ujawnia się zarówno w wypowiedzi komentatora, jak i obrazie

¹ Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie I.W.

² Pogrubieniem zaznaczono wyróżnienia zastosowane przez autorów cytowanych prac.

prezentowanym przez realizatora. Interesująca nas tu metafora podkreślana jest przez określony rodzaj planu, powtórkę oraz *slow motion*.

Celem niniejszego artykułu jest zobrazowanie metafory „sport to wojna” na przykładzie telewizyjnych transmisji sportowych. Telewizja wywarła wielki wpływ na sposób prezentowania widowiska sportowego oraz jego odbiór przez kibiców. Od lat siedemdziesiątych trwają badania nad związkiem sportu z przemocą. Brutalizacji podlega bowiem nie tylko sam sport, lecz także jego przedstawienie w telewizji. Współczesny sport zastępuje doświadczenia wojny:

In the days of the Roman Empire fans filled the Coliseum to watch blood spill. Fans of the National Football League (NFL) do not watch the game to see delicate acts of athleticism — they watch for hard-hitting bursts of masculinity.

[W czasach Imperium Rzymskiego fani wypełniali Koloseum, aby oglądać rozlew krwi. Fani National Football League (NFL) nie oglądają meczu, aby zobaczyć delikatne akty sportowego atletyzmu — oglądają mecz dla ostrych wybuchów męskości]. (Adubato 2016: 23)

Wśród anglosaskich badaczy powszechna jest teoria o postępującej brutalizacji telewizyjnej transmisji sportowej. W celu zweryfikowania prawdziwości tej tezy przeprowadzono analizę porównawczą transmisji sportowych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz z XXI wieku.

Materiał badawczy

Analiza materiału obejmuje środki wizualne służące kreowaniu określonego obrazu sportu w telewizji. Materiał badawczy został zawężony do transmisji meczów piłkarskich. Nie sposób bowiem przeprowadzić analizy transmisji telewizyjnych wszystkich dyscyplin sportowych. Piłka nożna została wybrana z kilku powodów. Po pierwsze, jest to najpopularniejsza dyscyplina sportowa w Polsce i jedna z najpopularniejszych dyscyplin na świecie. Po drugie, należy do tak zwanych sportów kontaktowych:

Combative sports are those characterized by the involvement of direct physical contact and are divided into the following categories: violent combatative (e.g. football, ice hockey) and aggressive combative (e.g. basketball, soccer) contest.

[Sporty kontaktowe to takie, które charakteryzują się udziałem bezpośredniego kontaktu fizycznego, są podzielone na następujące kategorie: kontakt z użyciem przemocy (np. futbol amerykański, hokej na lodzie) oraz agresywny kontakt (np. koszykówka, piłka nożna)]. (Adubato 2016: 35)

W sportach kontaktowych niejednokrotnie dochodzi do rzeczywistego kontaktu fizycznego między zawodnikami, którzy próbują przejąć piłkę lub wyjść na dogodną pozycję.

Po trzecie, mecz piłkarski jako współzawodnictwo dwóch zespołów bardzo dobrze wpisuje się w metaforykę wojenną. Funkcją metafory „sport to wojna” jest podkreślenie nieustannej rywalizacji, a tym samym utrzymanie ciągłej uwagi telewidza.

Dzięki temu nawet spokojniejsze spotkania wydają się bardziej dynamiczne, a co za tym idzie — ciekawsze. Jak słusznie zauważa Jennings Bryant, „współzawodnictwo i konflikt są sercem oraz duszą dramatu” (2003: 167).

Materiał badawczy obejmuje nagrania czterech transmisji telewizyjnych meczów piłki nożnej:

1. Polska–Anglia, eliminacje do mistrzostw świata w 1974 roku — 17 października 1973 roku, stadion Wembley w Londynie; długość nagrania: 94 minuty i 25 sekund, nagranie pochodzi z Archiwum Telewizji Polskiej;

2. Polska–Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich, mistrzostwa świata w Hiszpanii — 4 lipca 1982 roku, stadion Camp Nou w Barcelonie; długość nagrania: 98 minut i 27 sekund, nagranie pochodzi z Archiwum Telewizji Polskiej;

3. Polska–Rosja, mistrzostwa Europy — 12 czerwca 2012 roku, Stadion Narodowy w Warszawie; długość nagrania: 107 minut i 8 sekund, nagranie pochodzi z Archiwum Telewizji Polskiej;

4. Polska–Anglia, eliminacje do mistrzostw świata w 2014 roku — 17 października 2012 roku, Stadion Narodowy w Warszawie; długość nagrania: 106 minut i 22 sekundy, nagranie prywatne transmisji stacji Polsat Sport.

Zgromadzony materiał przed rozpoczęciem analizy wymagał w pierwszej kolejności odpowiedniego opracowania. Materiał wizualny został podzielony na klatki filmowe. Każdą z nich opisano pod kątem zastosowanego planu filmowego, uwzględniając również informację, czy kadr pojawia się na żywo, czy jako *replay* (przy powtórce dodatkowo zaznaczając ewentualną opcję *slow motion*). Dopiero tak przygotowany materiał poddano analizie.

Podczas badania materiału wizualnego zastosowano teorię gramatyki języka filmowego (obejmującą rodzaje planów filmowych). W zgromadzonym materiale wyznaczono dwie grupy tematyczne tworzące metaforę „sport to wojna”: bitwa oraz uczestnicy wojny. Pierwszą grupę tematyczną stanowią: pojedynki między zawodnikami bez kontaktu fizycznego, pojedynki między zawodnikami z kontaktem fizycznym bez faulu, nieprzepisowe zagrania. Z kolei uczestnikami piłkarskiej wojny są przede wszystkim zawodnicy (żołnierze), lecz także trenerzy (generałowie), sanitariusze oraz kibice. Każdą z grup przeanalizowano pod kątem wykorzystanego planu oraz zastosowania powtórki i spowolnienia obrazu.

Pojedynki między zawodnikami

Sposobem kreowania widowiska sportowego jako wojny jest prezentowanie pojedynków między piłkarzami. Podczas tych pojedynków nie musi dochodzić do rzeczywistego kontaktu fizycznego. Przejawem walki między zawodnikami jest już sam fakt skupienia się na przeciwniku i podążania za nim.

Walka odbywa się na wybranym, małym obszarze pola walki, czyli boiska. Plan pełny pozwala na przedstawienie niewielkiej odległości między sportowcami. W tej

samej sytuacji zaprezentowanej za pomocą planu ogólnego odstępny między graczami nie byłyby aż tak widoczne, a tym samym telewidzowie nie mieliby poczucia rywalizacji o każdy centymetr boiska. Odpowiedni kąt kamery pozwala na manipulację odległością. W meczu Polska–Anglia z 2012 roku pojawia się ujęcie, z którego wynika, że Ashley Cole jest bardzo blisko Ludovica Obraniaka. W rzeczywistości zawodników dzieli około trzy metry. Reprezentant Anglii znajduje się bliżej kamery niż polski gracz, przez co dystans między zawodnikami wydaje się mniejszy. W planie pełnym można zauważyć charakterystyczną postawę pilnującego rywala piłkarza, który — stojąc w miejscu — zgina kolana, tak aby w każdej chwili móc zareagować na następny ruch przeciwnika. Realizator, prezentując takie zachowanie zawodników, podkreśla konieczność nieustannej koncentracji — moment nieuwagi może kosztować zespół utratę bramki. Sportowcy przez cały czas, chcąc zachować kontrolę nad sytuacją, obserwują piłkę oraz zachowanie przeciwnika. Z powodu prezentowania indywidualnych zmagania między piłkarzami telewidzowie mają wrażenie nieustannej rywalizacji, bez chwili wytchnienia.

Poza zmaganiem pojedynczych piłkarzy przedstawiana jest także rywalizacja między większą grupą sportowców. Szczególny wyraz mają ujęcia, w których jeden z graczy jest atakowany przez dwóch lub więcej zawodników przeciwnej drużyny. W takich wypadkach realizatorzy oddalają widok kamery, aby uchwycić wszystkie osoby zaangażowane w sytuację. W meczu Polska–Anglia z 2012 roku często wyświetlano Roberta Lewandowskiego atakowanego przez dwóch lub więcej przeciwników, podczas gdy możliwe było kadrowanie, w którym zmieściliby się jedynie Lewandowski oraz biegnący/stojący obok niego przeciwnik. Przykłady tego typu dobrze ilustrują znaczenie pracy realizatora, który za pomocą określonych ujęć i kadrow kreuje dany obraz rzeczywistości. Zamiast zaprezentować równą walkę między dwoma piłkarzami, realizator przedstawia polskiego reprezentanta otoczonego przez angielskich zawodników. W ten sposób realizator podkreśla również wartość napastnika — przy najlepszych zawodnikach będących największym zagrożeniem na boisku dochodzi do podwojenia, a nawet potrojenia obrony.

Pojedynki między zawodnikami z użyciem siły

Mocniej metaforę sportu jako wojny obrazują przykłady, w których między piłkarzami dochodzi do kontaktu fizycznego. W tej grupie można wyróżnić dwie podgrupy. Pierwszą są sytuacje przedstawiające walkę mieszczącą się w ramach przepisów gry. Drugą podgrupę stanowią przykłady fauli lub niesportowego zachowania.

W pierwszej podgrupie realizatorzy zazwyczaj prezentują rywalizację między zawodnikami biegnącymi obok siebie ramię w ramię lub skaczącymi do podanej piłki. Sportowcy próbują wypracować lepszą pozycję, zatrzymać rywala lub odebrać mu piłkę. Przez prezentowanie walki między zawodnikami budowany jest obraz „męskiej” gry w wykonaniu „prawdziwych”, twardych mężczyzn, którzy używają

siły, aby osiągnąć swój cel, i nie boją się pojedynków z piłkarzami drużyny przeciwnej, jednocześnie zachowując się przy tym honorowo i sportowo. Ujęcia tego typu, wykorzystujące plan pełny lub amerykański, o wiele częściej pojawiają się we współczesnych transmisjach.

Przewagą dzisiejszych transmisji nad dawnymi jest możliwość zaprezentowania już w planie pełnym — poza zachowaniem — mimiki piłkarzy. Widoczny grymas z powodu wysiłku włożonego w walkę oczywiście potęguje wrażenia obserwatorów telewizyjnych. Widzowie stadionowi, przyglądając się tej samej sytuacji, mogą zauważyć jedynie próby wzajemnego przepychania się przez piłkarzy.

Ponownie pokazywana jest rywalizacja między więcej niż dwoma piłkarzami. We współczesnych transmisjach podczas przygotowań do rzutu wolnego lub różnego uwagi skupiona jest na piłkarzach walczących w polu karnym o dogodną pozycję. Realizatorzy sugerują w ten sposób również, kto ma największe szanse na strzelenie bramki.

Faule i niesportowe zachowanie

W przytoczonych do tej pory przykładach prezentowany był obraz sportowej walki, czyli wymagającej szybkości oraz siły, ale nieprzekraczającej zasad *fair play*. Inaczej sytuacja wygląda w wypadku fauli, które mają różny stopień brutalności. Faule piłkarzy mogą być prezentowane podczas bieżącej akcji lub w powtórkach.

Ważniejsze w kreowaniu obrazu sportu jako wojny są powtórki nieprzepisowych zagrań. W meczu Polska–Związek Radziecki podczas całej transmisji pojawia się zaledwie jedna powtórka faulu. Istotny jest rodzaj planu — plan ogólny, bez zbliżenia. We współczesnej transmisji w takiej samej sytuacji zostałby użyty plan pełny lub inny z jeszcze większym zbliżeniem. W pozostałych wypadkach zamiast powtórek wcześniejszego zagrania realizator transmisji Polska–Związek Radziecki prezentuje na przykład kibiców zasiadających na trybunach. Dokonuje w ten sposób zlagodzenia prezentowanego obrazu.

W transmisji z meczu Polska–Anglia z 1973 roku powtórki fauli są wyświetlane częściej, jednak zawsze wykorzystywane jest to samo ujęcie, które było prezentowane podczas akcji na bieżąco. W planie ogólnym widać wprawdzie moment faulu, ale nie jest pokazywana reakcja faulowanego piłkarza bezpośrednio w momencie uderzenia. W powtórkach zastosowano spowolnienie obrazu, które jednak ze względu na jakość nagrania nie daje aż takiego efektu jak we współczesnych transmisjach.

W dzisiejszych transmisjach *replay* pojawia się po każdym faulu. Dodatkowo podczas wszystkich powtórek niesportowego zachowania wykorzystuje się *slow motion*. Zjawisko to jest niewątpliwym potwierdzeniem teorii brutalizacji obrazu w telewizyjnych transmisjach sportowych. Najwięcej przykładów powtórek przewinień zawodników można odnaleźć w spotkaniu Polska–Rosja z 2012 roku. W związku z tym mecz wydaje się bardziej brutalny od pozostałych.

W powtórkach wykorzystywane są inne kadry niż podczas akcji na żywo. Realizatorzy wybierają ujęcia najlepiej prezentujące rodzaj faulu. Dzięki *slow motion* idealnie widać moment, w którym dochodzi do nieczystego zagrania. Widoczne są również napięte mięśnie piłkarzy — podkreślona zostaje siła włożona w uderzenie. Kibicom zasiadającym w wyższych rzędach trybun przewinienie zasygnalizować może tylko upadek faulowanego gracza. Natomiast jeżeli widzowi telewizyjnemu umknie chwila, w której zawodnik był faulowany, obejrzy powtórkę akcji.

Podczas powtórek fauli dominuje plan pełny, w którym można zaprezentować całą sylwetkę piłkarza. Dzięki temu da się zauważyć nie tylko rodzaj faulu (przykładowo kopnięcie w nogę lub uderzenie łokciem w plecy), lecz także ułożenie całego ciała oraz mimikę faulowanego zawodnika. Wszystkie te elementy pozwalają na określenie stopnia brutalności zagrania. Podczas meczu Polska–Rosja realizator przedstawia obraz faulowanego Jakuba Błaszczykowskiego zginającego się oraz krzyczącego z bólu — w ten sposób faul wydaje się bardziej brutalny niż przy ujęciu tej samej akcji w planie ogólnym. Powtórki przewinień pełnią również funkcję informacyjną — na ich podstawie komentatorzy oraz widzowie są w stanie ocenić prawidłowość decyzji sędziego.

Poza planem pełnym realizatorzy współczesnych transmisji stosują plany z większym zbliżeniem. Wślizgi są przedstawiane najpierw w planie ogólnym, a następnie przez plan ukazujący sylwetkę faulowanego zawodnika od pasa lub kolan w dół. Taki sposób prezentowania sytuacji, poza zwiększaniem brutalizacji oraz dramatyzmu gry, ma także walor informacyjny. Komentatorzy oraz kibice mogą dzięki niemu ocenić, czy rzeczywiście doszło do faulu, czy gracz uderzył jednak w piłkę.

Powtórki fauli trwają od kilku do kilkunastu sekund. Urozmaiceniu rodzajów planów towarzyszyć może różnicowanie ujęć z innych kamer. W meczu Polska–Anglia z 2012 roku realizator przedstawia walkę między Stevenem Gerrardem a Grzegorzem Krychowiakiem. Najpierw pojawia się ujęcie prezentujące zawodników z tyłu. Punkt ciężkości położony jest na popchnięcie Gerrarda przez Krychowiaka. Następnie realizator przechodzi do ujęcia z przodu, które pozwala dostrzec również zaczepienie o stopę angielskiego piłkarza oraz uderzenie go łokciem w brzuch. Dzięki wysokiej jakości obrazu bardzo dobrze widać mięśnie nóg obu piłkarzy, a dzięki *slow motion* w momencie zderzenia się zawodników można dostrzec drżenie mięśni ud, co uświadamia zastosowaną siłę. Brutalizacja obrazu łączy się w tym wypadku z jego estetyzacją (podziwianie atletycznej sylwetki sportowców).

Elementem piłkarskiej wojny są przewinienia zawodników o różnym stopniu brutalności. Osobną kategorię stanowią kłótnie między piłkarzami, których efektem czasami są rzeczywiste bójki. W spotkaniu Polska–Rosja dochodzi do mocniej wymiany słów między reprezentantami obu krajów. Piłkarze krzyczą na siebie i wzajemnie się popychają. Przyczyną spięcia jest faul na Robertcie Lewandowskim przez Igora Denisowa, który celowo podłożył nogi przechodzącemu obok niego Polakowi. W obronie Roberta Lewandowskiego stają Jakub Błaszczykowski oraz Rafał Murawski zachowujący się agresywnie wobec Denisowa. Podchodzą do podnoszącego

się Rosjanina, otaczają go, górując nad nim, co powoduje zaostrenie sytuacji. Do kłócących się zawodników przyłączają się następni piłkarze. Między Denisowem a Murawskim prawie dochodzi do bójki. Obaj sportowcy zostają jednak szybko rozdzieleni przez Ałana Dzagojewa, który otacza ramionami kolegę z drużyny, aby go odepchnąć na bok, oraz Damiena Perquisa, który wchodzi między Denisowa i Murawskiego, oddzielając ich od siebie. Lewandowski występuje w roli obserwatora, natomiast Błaszczkowski również kłóci się z Rosjaninem, prowokując dalsze agresywne zachowania. Dzagojew oraz Perquis uspokajają zarówno kolegów ze swojej drużyny, jak i przeciwników — są więc kontrastem dla pozostałych piłkarzy.

Chociaż ostatecznie zajście kończy się na przepychankach, jest przykładem agresywnego, niesportowego zachowania. Realizator spotkania całkowicie koncentruje się na wydarzeniu — stosowane przez niego plany umożliwiają obserwowanie zachowania wszystkich piłkarzy zaangażowanych w sytuację oraz sędziego, który nakazuje rozejście się, ale nie interweniuje bezpośrednio. Niesportowe postępowanie zostaje na sam koniec złagodzone przez zaprezentowanie gestu Dzagojewa oraz Perquisa, przeprasających się w imieniu obu zespołów.

Ból zawodników po faulach

Z faulami łączy się kolejny przejaw brutalizacji obrazu w telewizyjnych transmisjach sportowych, a mianowicie przedstawianie bólu faulowanych zawodników, których można porównać do ofiar wojny. Ujęcia prezentujące cierpienie piłkarzy pojawiają się zarówno w dawnych, jak i współczesnych transmisjach. Sposób ukazania sytuacji w transmisjach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz z XXI wieku różni się jednak w niektórych aspektach.

W transmisji z meczu Polska–Anglia z 1973 roku do prezentowania bólu odczuwanego przez sportowców wykorzystywany jest jedynie plan ogólny (o małej mocy oddziaływania ze względu na oddalenie sylwetki postaci) oraz plan pełny. Z kolei podczas transmisji ze spotkania Polska–Związek Radziecki pojawia się tylko jeden przykład planu bliższego niż plan ogólny lub pełny.

Plan pełny przedstawia zawodnika leżącego na boisku, zwijającego się z bólu, przyciskającego twarz do murawy i/lub trzymającego się za obolałą część ciała. Przykładowo Jan Tomaszewski masuje głowę, w którą wcześniej został kopnięty przez angielskiego napastnika Allana Clarke’a (Polska–Anglia 1973), Robert Lewandowski łapie się zaś za uderzoną kostkę — obraz pojawia się jako *replay* (Polska–Rosja 2012). W powtórkach fauli oprócz samego momentu zderzenia się piłkarzy prezentowana jest również reakcja sportowca bezpośrednio po faulu.

Więcej dramatyzmu oraz brutalizacji wprowadzają ujęcia przedstawiające mimikę faulowanych zawodników. Nawet w planie pełnym da się zaobserwować okrzyki bólu, zaciśniętą szczękę, zaciśnięte i wyszczerzone zęby oraz zmrużone lub zamknięte oczy piłkarza. Podobnie jak we wcześniejszych przykładach tutaj też zawodnicy

trzymają się za bolące miejsca. Ze względu na mimikę wyrażającą ból obraz jest bardziej dramatyczny niż w sytuacjach, w których twarz gracza nie była widoczna. Uwypuklony zostaje także charakter zawodników, którzy mimo odczuwanego bólu wracają do gry.

Osobną kwestią pozostaje, na ile reakcja sfaulowanego piłkarza jest autentyczna, a na ile odegrana i przedramatyzowana między innymi w celu wpłynięcia na decyzję sędziego, który podyktuje rzut wolny lub karny dla drużyny i ukarze przeciwnika żółtą bądź czerwoną kartką³. Podczas meczu Polska–Rosja Jurij Żyrkow zostaje sfaulowany przez Marcina Wasilewskiego. Sytuacja zostaje przez realizatora przedstawiona w powtórce. Wyraz twarzy polskiego reprezentanta sugeruje, że jego zdaniem reakcja Rosjanina — krzyczącego z bólu z rękami położonymi niczym żołnierz postrzelony w klatkę piersiową i uciskający ranę — na faul jest przesadzona. Należy dodać, że rosyjski zawodnik został uderzony w nogę, a trzyma się za klatkę piersiową.

We współczesnych transmisjach poza planem pełnym wykorzystuje się także plany o większym przybliżeniu. Jeżeli piłkarz został uderzony w głowę lub twarz, stosuje się plan średni lub bliski. Oba plany pozwalają na połączenie informacji (wskazanie, w którą część ciała został uderzony zawodnik) z dramatyzacją (polegającą na prezentowaniu mimiki sfaulowanego piłkarza).

W transmisjach z XXI wieku przerwę w grze powstałą z powodu przewinienia (po odgwizdaniu faulu przez sędziego akcja jest zatrzymywana) realizatorzy wypełniają powtórkami fauli oraz obrazem sfaulowanego piłkarza. Charakterystyczne jest łączenie kilku rodzajów planów, a nawet ujęć kamery, dla jak najlepszego zobrazowania cierpienia sportowca. Najpierw pojawia się plan pełny, w którym widać leżącego na ziemi zawodnika trzymającego się za obolałą część ciała. Po chwili następuje zbliżenie kamery na twarz sfaulowanego piłkarza, aby jeszcze mocniej uwypuklić mimikę, widoczną już w planie pełnym.

Na prawdziwym polu bitwy często obecna jest krew. Zdarza się, że krew pojawia się również na polu bitwy, jakim jest boisko piłkarskie. W meczu Polska–Rosja Damien Perquis podczas próby zatrzymania rosyjskiego piłkarza rozciął nogę. Odniesiona przez niego kontuzja jest bardzo dokładnie zobrazowana przez realizatora. Punktem wyjścia jest ponownie plan pełny, który ma zarysować dramaturgię wydarzenia. Widać zaciśnięte zęby polskiego gracza — potwierdzenie odczuwania przez niego bólu. O powadze sytuacji świadczy też zgromadzenie się wokół zawodnika czterech kolegów z drużyny oraz sędziego głównego. Następnie wykonane zostaje zbliżenie na rozciętą ranę na nodze — na getrach zawodnika można zauważyć ślady krwi. Po powtórce sytuacji, w której doszło do kontuzji, pojawia się kolejna powtórka. Tym razem przedstawione jest ujęcie z innej kamery momentu gry ukazanego na bieżąco. Inne ujęcie pozwala dostrzec długość szrmy na nodze Perquisa.

³ Zdarzają się sytuacje, w których zawodnik, krzycząc z bólu, upada na boisko, mimo że nie został wcześniej sfaulowany. Przykładem może być słynne wśród kibiców i nie tylko zachowanie Sergio Busquetsa, który leżąc na murawie po rzekomym faulu i zasłaniając twarz dłońmi, zerkał, czy sędzia pokazał już kartkę (FC Barcelona–Inter Mediolan 2010).

Sanitariusze i zabiegi lekarskie

Podczas bitwy oprócz żołnierzy obecni są również sanitariusze udzielający pomocy rannym. Podobnie jest na boisku piłkarskim. Zarówno w dawnych, jak i obecnych transmisjach pojawiają się ujęcia zabiegów lekarskich wykonywanych na kontuzjowanych zawodnikach. Jest to kolejna okazja do zaprezentowania bólu odczuwanego przez sportowców.

W transmisjach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przedstawiona zostaje interwencja lekarza, jednak nie widać samego zabiegu. Ustawienie kamery sprawia, że zgromadzeni wokół kontuzjowanego piłkarza zawodnicy zasłaniają widok. Z kolei we współczesnych transmisjach realizatorzy mają możliwość dokładnego zaprezentowania zabiegów lekarzy. W meczu Polska–Rosja podczas udzielania pomocy sfaulowanemu Damienowi Perquisowi obok reprezentanta Polski stali rosyjscy piłkarze korzystający z przerwy w grze i pijący napoje energetyczne. Przy ujęciu z bocznej kamery sztab lekarski polskiej reprezentacji byłby zasłonięty. Dlatego realizator wykorzystuje ujęcie z lotu ptaka, stopniowo przybliżając obraz na piłkarza. Dzięki temu można zobaczyć lekarzy sprawdzających, czy kontuzjowane kolano nie zostało zwichnięte; jednocześnie uchwycono reakcję zawodnika, który zakrywa twarz dłońmi. Funkcja informacyjna obrazu łączy się więc z jego dramatyzacją i brutalizacją. Ukazane zostają również zabiegi wykonywane już po zejściu reprezentanta Polski poza boisko.

Trener jako generał

Generałem na piłkarskiej wojnie jest szkoleniowiec, który z ławki trenerskiej wydaje rozkazy swoim zawodnikom. Realizatorzy współczesnych transmisji co jakiś czas prezentują trenerów przekazujących swoje uwagi.

Bezpośrednio przed rozpoczęciem gry przez wchodzącego na boisko piłkarza Franciszek Smuda, generał polskiego zespołu, przekazuje dodatkowe rozkazy. Trenerzy wydają polecenia nie tylko zawodnikom mającym dołączyć do wojny, lecz także tym, którzy już w niej uczestniczą, jak Waldemar Fornalik dający rozkazy polskiej defensywie (Polska–Anglia 2012). Obaj szkoleniowcy wykonują gest interpretowany przez badaczy komunikacji niewerbalnej jako wyraz dominacji.

Ważną rolę odgrywają też mikrofony zamontowane przy ławkach rezerwowych. Dzięki nim słychać pokrzykiwania trenerów na swoich zawodników. Czasami można nawet rozpoznać pojedyncze słowa. W transmisji Polska–Rosja mikrofony zarejestrowały między innymi imiona piłkarzy, do których zwracał się Franciszek Smuda.

Kibice na trybunach

O traktowaniu sportu jako wojny świadczy również zachowanie kibiców. Podczas meczu Polska–Rosja w trakcie odgrywania hymnu Rosji na trybunach pojawił się

transparent w barwach narodowych tego kraju, przedstawiający wojownika z tarczą i mieczem. Podpis pod rysunkiem — *This is Russia* — nawiązuje do zdania *This is Sparta* wypowiedzianego do perskiego wysłannika przez króla Leonidasem w filmie *300*. Scena w filmie kończy się zrzuceniem wysłannika i towarzyszących mu wojowników w przepaść. W trakcie meczu Polska–Rosja rosyjscy zawodnicy mają być Leonidasem, a polscy piłkarze — perskim wysłannikiem.

W tym samym spotkaniu realizator zauważył w tłumie kibiców Rosjanina w wojskowej czapce. Z kolei w meczu Polska–Anglia z 2012 roku jeden z kibiców jest przebrany za indiańskiego wojownika.

Podsumowanie

Metafora „sport to wojna” przejawia się nie tylko w wypowiedzi komentatora, lecz także w obrazie prezentowanym przez realizatora (zob. tabela 1).

Sposób prezentowania walki o piłkę bez kontaktu fizycznego jest w dawnych i współczesnych transmisjach podobny. Wykorzystuje się plan pełny, w którym widoczne jest zachowanie zawodników. Realizatorzy podkreślają w ten sposób „męski” styl gry, który odznacza się siłą, wytrzymałością i nieustępliwością.

W pozostałych aspektach są znaczące różnice między transmisjami z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz z XXI wieku. We współczesnych transmisjach dochodzi do brutalizacji obrazu. Po każdym faulu jest wyświetlany *replay*. Dodatkowo podczas powtórek realizatorzy korzystają z różnych planów i ujęć kamery w celu jak najlepszego przedstawienia sytuacji. Ponadto we współczesnych transmisjach brutalizacja obrazu łączy się często z erotyzacją związaną z podziwianiem muskularnej sylwetki sportowców. Dramatyzmu dodaje również przedstawianie mimiki kontuzjowanego piłkarza. Cierpienie zawodników po faulu w dawnych transmisjach jest wyświetlane jedynie jako przekaz na żywo. We współczesnych transmisjach w powtórkach poza samym momentem faulu pokazywana jest również reakcja faulowanego zawodnika. Realizatorzy mocno koncentrują się na twarzy sportowca (plan średni lub bliski).

Oprócz tego w transmisjach z XXI wieku obecne są odniesienia do trenerów oraz kibiców. Wszystkie te elementy sprawiają, że obraz we współczesnych transmisjach telewizyjnych jest bardziej brutalny i dramatyczny niż w relacjach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Należy przy tym jednak zaznaczyć, że różnice w sposobie prezentowania widowiska sportowego w dawnych transmisjach oraz tych z XXI wieku wynikają w dużej mierze ze zmian technologicznych. Możliwość wykorzystania większej liczby kamer lepszej jakości czy wprowadzenie *slow motion* nie pozostaje bez wpływu na sposób prezentowania wydarzeń sportowych przez realizatora.

Tabela 1. Sport jako wojna w dawnych i współczesnych transmisjach

	Lata 70. i 80.	XXI wiek
walka o piłkę bez kontaktu fizycznego		dwóch zawodników grupa zawodników plan pełny manipulowanie perspektywą — zmniejszone odległości zachowanie piłkarzy kontrola sytuacji i nieustanna rywalizacja
walka o piłkę bez faulu		sportowa rywalizacja męski charakter gry — siła plan pełny lub plan amerykański
	brak	mimika — wysiłek fizyczny walka o pozycję przy rzutach wolnych
faule w obrazie na żywo		plan ogólny lub pełny moment upadku zawodnika
faule w powtórkach	wybrane faule plan ogólny ujęcia z obrazu na żywo koniec powtórki w momencie faulu	wszystkie faule różne plany różne ujęcia czas trwania — od kilku do kilkunastu sekund zachowanie oraz mimika sfaulowanego piłkarza
ból po faulu		zachowanie piłkarza — trzymanie kontuzjowanej części ciała zachowanie piłkarza oraz mimika — zaciśnięte zęby, okrzyki bólu, zmrużone oczy
	tylko obraz na żywo plan ogólny i plan pełny	obraz na żywo i w powtórcie plan pełny, średni i bliski zbliżenie na kontuzjowane miejsce
udzielanie pomocy lekarskiej	sam zabieg niewidoczny reakcja zawodnika na ból	widoczny zabieg reakcja zawodnika na ból
agresywne zachowanie	brak	przepychanki i kłótnie między zawodnikami
trener jako generał	brak	polecenia wydawane przez trenera i sztab wojskowy
kibice	brak	wojenne przebrania i atrybuty

Źródło: opracowanie własne.

Bibliografia

- Aduabato B. (2016): *The promise of violence: Televised, professional football games and domestic violence*, „Journal of Sport and Social Issues” 40, s. 22–37.
- Arijon D. (2008): *Gramatyka języka filmowego*, Warszawa.
- Baran S.J. (2015): *Sport and television*, [w:] *Encyclopedia of Television*, <http://www.museum.tv/eotv/sportsandte.htm> (dostęp: 21.01.2017).

- Bryant J. (2003): *Przyjemność widza a przemoc w telewizyjnych transmisjach sportowych*, przeł. J. Mach, [w:] *Media — eros — przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. nauk. A. Gwóźdź, Kraków, s. 153–180.
- Caldwell J.C. (2015): *Video editing*, [w:] *Encyclopedia of Television*, <http://www.museum.tv/eotv/videoediting.htm> (dostęp: 21.01.2017).
- Donnelly D.F. (2015): *Color television*, [w:] *Encyclopedia of Television*, <http://www.museum.tv/eotv/colortelevis.htm> (dostęp: 21.01.2017).
- Dziubiński Z., Organista N., Mazur Z. (2015): *O konstruowaniu męskości i kobiecości na podstawie przekazów prasowych w „Gazecie Wyborczej” dotyczących Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej w 2010 i 2014 roku*, „*Studia Medioznawcze*” nr 3, s. 105–115.
- Gumbrecht H.U. (1997): *Jak można opisać telewizję?*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. nauk. A. Gwóźdź, Kraków, s. 184–194.
- Guttman A. (2003): *Lekkoatletyka. Eros i kultura popularna*, przeł. J. Mach, [w:] *Media — eros — przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. nauk. A. Gwóźdź, Kraków, s. 95–120.
- Klemm M., Stöckl H. (2015): *Lingwistyka obrazu — umiejscowienie dyscypliny, przegląd, dezyderaty badawcze*, przeł. M. Maciejewski, [w:] *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń*, red. nauk. R. Opiłowski, J. Jarosz, P. Staniewski, Wrocław-Dresden, s. 45–56.
- Kuszewski S. (1971): *Widowisko telewizyjne*, Warszawa.
- Lakoff G., Johnson M. (1988): *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa.
- Mikiška K. (1959): *Transmisja zawodów sportowych*, „*Biuletyn TV*” nr 6, s. 12–13.
- Morse M. (2003): *Sport w telewizji: powtórka i przedstawienie na ekranie*, przeł. A. Piskorz, [w:] *Media — eros — przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. nauk. A. Gwóźdź, Kraków, s. 21–56.
- Narożna D., Wojciechowski M. (2016): *Socjotechnika w telewizyjnych transmisjach sportowych na przykładzie relacji meczu Polska–Hiszpania podczas Mistrzostw Świata w Piłce Ręcznej w Katarze w 2015 roku*, „*Kultura — Media — Teologia*” nr 24, s. 74–87.
- Ostrowski A. (2007): *Telewizyjna transmisja sportowa, czyli największy teatr świata*, Wrocław.
- Rawa K. (2015): *Telewizja rządzi sportem*, „*Rzeczpospolita*” (dostęp: 21.01.2017), <http://www.rp.pl/Plus-Minus/310029973-Telewizja-rzadzi-sportem.html#ap-1>.
- Rose A., Friedman J. (2003): *Sport telewizyjny jako zmas(s)kulizowany kult dystrykcji*, przeł. A. Piskorz, [w:] *Media — eros — przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. nauk. A. Gwóźdź, Kraków, s. 57–78.

Sport as war as exemplified by television broadcasts of football matches

Summary

The aim of the paper was to illustrate the metaphor of sport as a war in the television sports broadcasts. The research material consists of four broadcasted football matches: Poland vs England (1973), Poland vs the Soviet Union (1982), Poland vs England (2012), Poland vs Russia (2012). The basic research thesis was the progressive brutality in visual aspects of television sports broadcasts. The analysis of the material shows that the imagery in the modern broadcasts is simply more brutal and dramatic. Replays, slow motion, and close-ups of the players' faces are used more frequently.

Keyword: sports broadcasting, sports on TV, visual means, war metaphor.