

AKADEMIA WYCHOWANIA FIZYCZNEGO

IM. BRONISŁAWA CZECHA

W KRAKOWIE



PRACA DOKTORSKA

Karolina Szymańska

Model systemu szkolenia w sportowym tańcu w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim w ujęciu wielokryterialnej metody wspomagania decyzji AHP

Promotor
Prof. dr hab. Edward Mleczeko

Promotor pomocniczy:
dr hab. Katarzyna Filar-Mierzwa

Kraków, 2023 rok

**Serdecznie dziękuję
Panu Profesorowi Edwardowi Mleczce
za wiedzę, życzliwość, ogromne wsparcie
merytoryczne oraz serdeczną atmosferę
na każdym etapie pisania tej pracy**

Wstęp	4
I. Wprowadzenie do problematyki badawczej	9
II. Materiał i metody	26
2.1. Przedmiot badań	26
2.2. Metody badań	27
2.2.1. Metoda analizy piśmiennictwa	27
2.2.2. Metoda AHP	27
III. Wyniki badań	38
3A. Poszukiwania istoty tańca	38
3A. 1. Istota tańca ukryta w polskiej i innojęzycznej mowie	38
3A. 2. Istota tańca w odkryciach archeologicznych oraz w wynikach badań antropologii kulturowej i filozofii tańca	50
3A. 3. Taniec sportowy jako sport artystyczny – piękno i sztuka w tańcu	72
3A. 4. Historia tańców standardowych w programie międzynarodowym	95
3A. 4.1. Walc wiedeński	96
3A. 4.2. Walc angielski	100
3A. 4.3. Tango	103
3A. 4.4. Foxtrot	108
3A. 4.5. Quickstep	112
3A. 5. Od tańca towarzyskiego do tańca sportowego	113
3A 5.1. Rozwój międzynarodowych organizacji tańca towarzyskiego i tańca sportowego	114
3A. 5.2. Droga tańca sportowego - DanceSport- do igrzysk olimpijskich	117
3A. 5.3. Standaryzacja organizacji zawodów w sporcie tanecznym oraz przepisów sportowych	119
3A. 5.4. Sędziowanie turniejów tańca sportowego	121
3A. 5.5. Kryteria sędziowania	125
3A. 5.6. Turnieje tańca sportowego	132
3A. 5.7. Rodzaje zawodów w tańcu sportowym	134
3B. Wybór optymalnego wariantu strategii szkolenia w sztuce tańca sportowego na poziomie mistrzowskim z wykorzystaniem metody AHP	138
3B. 1. Uzasadnienie wyboru metody AHP do osiągnięcia celów badań	138
3B. 2. Etapy rozwiązywania problemów decyzyjnych w metodzie AHP	146
3B. 3. Charakterystyka pierwszego etapu rozwiązywania problemu decyzyjnego w badaniach własnych z wykorzystaniem metody AHP	148
3B. 4. Model struktury hierarchicznej procesu decyzyjnego	149
3B. 5. Charakterystyka drugiego etapu rozwiązywania problemu decyzyjnego w badaniach własnych z wykorzystaniem metody AHP	155
3B. 6. Ocena ilościowa znaczenia kryteriów / atrybutów i subkryteriów / podatrybutów na realizację celu decyzyjnego i zdobycie medalu na mistrzostwach świata	162
3B. 6.1. Kryteria główne / atrybuty a cel decyzyjny	163
3B. 6.2. Cechy trenera, jako główne kryterium warunkujące zdobycie medalu na mistrzostwach świata w tańcu w stylu standardowym	164
3B. 6.3. Struktura i hierarchia subkryteriów w kompleksie kryterium: <i>cechy</i>	166
3B. 6.4. <i>trenera</i> Struktura i hierarchia subkryteriów w kompleksie kryterium: <i>cechy</i>	180

3B. 6.5.	<i>pary tancerzy</i>	185
	Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących <i>strukturę</i>	
3B. 6.6.	<i>treningu sportowego</i>	191
	Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących <i>strukturę</i>	
3B. 6.7.	częstkowych celów decyzyjnych: <i>baza treningowo - startowa</i>	194
	Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących <i>strukturę</i>	
	częstkowych celów decyzyjnych: <i>sędziowanie / zawody</i>	
3B. 7.	Analiza priorytetów globalnych celu decyzyjnego: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w stylu standardowym	199
3B. 8.	Osiągnięcie celów decyzyjnych w wybranych wariantach modelu Analitycznego Hierarchicznego Procesu - AHP	201
3B. 8.1.	Kryterium: cechy trenera	202
3B. 8.2.	Cechy tancerzy	203
3B. 8.3.	Struktura rzeczowa i czasowa oraz baza treningowo – startowa	204
3B. 8.4.	Sędziowanie i zawody	206
IV.	Podsumowanie wyników badań i dyskusja	208
	Wnioski	239
	Piśmiennictwo	241
	Aneks	271
	Spis tabel, rycin i fotografii	303
	Streszczenie	306

WSTĘP

W tej pracy pt.: *Model systemu szkolenia w sportowym tańcu w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim w ujęciu wielokryterialnej metody wspomaganie decyzji AHP*, zostaną zaprezentowane efekty badań, zmierzające do zwiększenia efektywności szkolenia sportowego w jednej konkurencji, należącej do nowopowstałej dyscypliny sportu olimpijskiego. W rozwiązaniu zasygnalizowanego problemu badawczego o charakterze aplikacyjnym zaszła konieczność podjęcia następujących rozważań:

- po pierwsze, ustalenia istoty zmiennej zależnej, jaką jest taniec sportowy, któremu w potocznym rozumieniu przypisuje się (dyskusyjnie) znaczenie specyficznie ukształtowanej formy przemieszczania się ciała w czasie i przestrzeni na zasadzie: tańczyć każdy może (Wieczysty 2006);
- po drugie, powiązania efektywności wykonania tańca (per se), z jego funkcjonowaniem we współczesnym systemie szkolenia w sporcie wyczynowym (Ważny 1981) i modelem szkolenia opracowanym na podstawie Analitycznego Hierarchicznego Procesu (Saaty 1980, 2008).

Strukturę pracy oparto na typowych wzorach pisania zorientowanych przyrodniczo dysertacji doktorskich w naukach o kulturze fizycznej. Do oznakowania głównych części pracy zastosowano numerację rzymską (I-IV), a wchodzące w ich skład rozdziały i podrozdziały ponumerowano cyframi arabskimi.

We wprowadzeniu do problematyki badawczej (cz. I) omówiono poszukiwania istoty tańca oraz możliwości jej powiązania z ideą sportu olimpijskiego. W rozdziale wprowadzającym do problematyki badawczej (cz. I), podjęto się zadania uzasadnienia poglądu, że istotą tańca jest przede wszystkim idea ruchu, którą odnieść można do sfery duchowości, rozumianej obecnie jako tworzenie sztuki. Przeprowadzona analiza piśmiennictwa dała podstawy do potwierdzenia poglądu, że taniec towarzyszył człowiekowi od momentu pojawienia się jego na Ziemi. Stąd można było sądzić, że duchowość człowieka i religijność były związane od czasów prehistorycznych z naturą człowieka. W świetle przeglądu piśmiennictwa okazało się, że genezę związku duchowości człowieka z wykonywanym przez niego tańcem, niezależnie od zmieniającej się w czasie historycznym jego treści i formy, można ustalić na podstawie wyników badań nowych subdyscyplin: antropologii kulturowej (antropologii tańca) oraz archeologii pradziejów (archeologii tańca). Ponadto, ścisły związek duchowości

tańca z biologiczną naturą człowieka wspierają wyniki rozpoczętych z sukcesem współczesnych badań genetyki molekularnej oraz neuropsychologii.

Podstawową kwestią podjętą we wprowadzeniu do problematyki badawczej było jednak ustalenie zasadności kontrowersyjnej ciągle decyzji z 1997 roku Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego (MKOl) o uznaniu za sport olimpijski dwóch dyscyplin tańca sportowego: w stylu standardowym i latynoamerykańskim. Tym samym zalegalizowano symbiozę tańca i sportu wyczynowego. Słuszność decyzji potwierdziły wyniki własnej analizy słowotwórczej wyrazów *tanec* i *sport* oraz w ich zestawieniu w nazwie: *tanec sportowy*.

W tym przypadku dowód oparto na wynikach przeprowadzonej analizy słowotwórczej obu nazw. Niezwykle owocne okazało się odkrycie etymonów wyrazowych, na bazie których tworzyły się nazwy tańca w różnych europejskich językach. Niezależnie od ich kontynentalnego pochodzenia, można było znaleźć w ich treści odniesienie do siły duchowej i fizycznej Absolutu, początkowo o rodowodzie mitologicznym, by z czasem (do chwili obecnej) został umiejscowiony w potencjale ciała człowieka tworzącego *tanec*.

Należy podkreślić, że w przypadku tańca (*per se*), jego istotność odnosiła się (i odnosi się) do sfery *sacrum*, a nie tylko *profanum*, czyli do ruchu fizycznego wykonywanego w rytm muzyki. Wyniki analizy etymologicznej nazwy *sport* w ujęciu historycznym zahaczają również o kręgi mitologiczne, by w konsekwencji oddać prymat wyłącznie sferze *profanum*, a więc wymiernej sile człowieka pozwalającej osiągać ideał, w myśl hasła olimpijskiego: *citius, altius, fortius*.

Uwzględniając kontekst historyczny i efekt ewolucyjny rozwoju istoty tańca i sportu, można było przyjąć, że zasadność ich symbiozy tkwi we wspólnej idei obu przejawów działalności ruchowej w życiu społecznym i w dążeniu człowieka do osiągnięcia w rywalizacji maksymalnych możliwości; zarówno w sferze duchowej / psychicznej, jak i fizycznej. Przyjęto zatem założenie, że w uprawianiu tańca sportowego dochodzi niejako do renesansu starożytnej idei greckiej *kalokagatii*: *dobra* (tkwiącego w wymiernej wartości – wyniku - wykonania ruchu) i *piękna* (w fakcie jego tworzenia), które można osiągnąć wspólnie w rezultacie treningu (w adaptacji do stosowanych bodźców obciążeniowych). Jednak wymieniony efekt w obu przejawach *piękna* i *dobra* może być osiągnięty tylko w powiązaniu z dobrze funkcjonującym systemem szkolenia sportowego, który od lat występuje w sporcie wyczynowym. W ten sposób po wiekach urzeczywistnia się idea *wychowania tancerza*, o którą upominali się

sofiści z Platonem na czele. Taka penetracja badawcza, poszukująca połączenia obu zjawisk życia społecznego, odnoszonych się współcześnie do rozłącznych sfer: sacrum i profanum, zakończona sukcesem, potwierdziła nie tylko słuszną decyzję MKOl przyznania praw olimpijskich wielobojowej dyscyplinie sportu artystycznego, ale prowadziła do kolejnej refleksji nad potrzebą opracowania optymalnego modelu szkolenia sportowego dla potrzeb zawodników przygotowujących się do zawodów w tańcu sportowym najwyższej rangi na świecie. Realizację takiego zadania podjęto w ramach prowadzonych badań własnych.

Decyzja w tej sprawie była spowodowana wynikami doświadczeń autorki niniejszej pracy (zawodniczki klasy S w tańcu sportowym), jak i przeglądu piśmiennictwa światowego, z których wynika, że dotąd na świecie, (w tym też w Polsce), nie podjęto misji opracowania w sposób modelowy uwarunkowania wyniku sportowego w tańcu sportowym oraz oceny jego przydatności na tle różnych alternatyw. Utrudnia to tancerzom-sportowcom, a niekiedy też uniemożliwia, wykorzystanie potencjalnych możliwości osiągnięcia sukcesu w rywalizacji sportowej. Niewątpliwie, istniejąca sytuacja świadczy też o opóźnieniach w podejmowaniu badań naukowych nad rozwiązaniem problematyki istoty tańca.

Pomimo braku punktów odniesienia do podjętej problematyki badawczej, przedsięwzięto decyzję o opracowaniu modelu szkolenia sportowego w tańcu sportowym w stylu standardowym, w skład której wchodzi takie konkurencje, jak: walc angielski, tango, walc wiedeński, fokstrot i quickstep. W jego tworzeniu wykorzystano eksperckie podejście do rozwiązywania problemu. Dotąd jest ono w małym stopniu („śladowo”) stosowane w naukach o kulturze fizycznej. Mając to na uwadze, w części wstępnej pracy szerzej omówiono założenia metodyczne do opracowywania modelu systemu szkolenia sportowego w sporcie wyczynowym (nie tylko treningu). Uzasadniono również wybór najefektywniejszej metody ujęcia w sposób matematyczny składowych modelu uwarunkowań wyniku sportowego na podstawie przeprowadzonych badań jakościowych. Za taką uznano metodę *Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP)*; struktury decyzyjnej używanej do wielkoskalowej, wielostronnej, wielokryterialnej analizy decyzji. Analiza decyzji na podstawie wielu kryteriów, to poddyscyplina badań operacyjnych, która wyraźnie ocenia wiele sprzecznych kryteriów w procesie podejmowania decyzji (zarówno w życiu codziennym, jak i w sytuacjach, takich jak biznes czy medycyna). Opracował ją

wybitny amerykański uczony, profesor Thomas L. Saaty (ur. 1926 - zm. 2017), Dr H.C., m.in. Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Wyniki analizy przeglądu piśmiennictwa dały podstawę do sformułowania celów badań własnych oraz postawienia pytań badawczych.

W części metodycznej rozprawy (II. Materiał i metody) opisano zastosowane w badaniach własnych: metody, techniki i narzędzia badań, służące do stworzenia eksperckiego modelu szkolenia sportowego w tańcu sportowym według założeń wielokryterialnego Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP). Zgodnie z nim wybór optymalnej decyzji o zastosowaniu najskuteczniejszego wariantu przygotowania do zdobycia medalu na mistrzostwach świata oparto na założeniach trzech zasad, stanowiących zarazem istotę podejścia metodycznego AHP:

1. Dekompozycja problemu ujętego w strukturze modelu eksperckiego, powstałego w badaniach własnych w wyniku przeprowadzonej ankiety wywiadu.
2. Wyrażanie opinii o jego strukturze przez porównania.
3. Hierarchiczna kompozycja (synteza) priorytetów.

W części prezentującej wyniki badań empirycznych (III. Wyniki badań) zaprezentowano efekt dekompozycji eksperckiego modelu AHP, w wyniku czego powstało ujęcie problemu w postaci hierarchicznej (drzewka hierarchicznego). Cel nadrzędny (zmienna zależna) został umieszczony na szczycie struktury hierarchicznej, a kolejne jej piętra zajmują: kryteria i kolejno - subkryteria. Najniżej znalazły się: decyzje alternatywne, do jakich zaliczono warianty trzech modeli treningu w tańcu standardowym: rosyjski, litewski i włoski. Zgodnie z drugą zasadą AHP, wykorzystując fundamentalną, dziewięciostopniową skalę porównań Saaty'ego, dokonano porównania parami, na każdym poziomie struktury hierarchicznej, w stosunku do wspólnego kryterium położonego bezpośrednio powyżej. Z kolei w myśl trzeciej zasady hierarchicznej, kompozycji priorytetów, przeprowadzono mnożenie wartości kryteriów. Uzyskany wynik dodano do wartości najniżej położonych elementów, co w rezultacie wszystkich porównań ekspertów dało efekt w postaci modelu addytywnego skonstruowanego w skali ilorazowej. Uważa się go za addytywną funkcję priorytetową. Decyzja alternatywna, zawierająca najwyższą całkowitą wartość funkcji priorytetowej, była uważana za najlepszą i zalecaną do wykorzystania w praktyce.

W części sumującej efekt badań własnych (IV. Podsumowanie wyników i dyskusja) zwrócono uwagę na nowatorstwo własnej penetracji badawczej oraz na korzyści płynące z jej efektów dla teorii i praktyki szkolenia sportowego zawodników

najwyższej klasy w tańcu sportowym w stylu standardowym. Szczególnie podkreślono potrzebę wdrożenia wyników badań własnych do praktyki szkoleniowej polskich par tanecznych, najczęściej realizujących – jak to wynika z autopsji autorki pracy, zawodniczek klasy S w tańcu standardowym - własne, autorskie koncepcje treningu sportowego (oparte zazwyczaj tylko na intuicji trenera), z pominięciem innych ważnych elementów szkolenia, wynikających między innymi z badań własnych.

We *Wnioskach* podkreślono wartość poznawczą, metodologiczną i aplikacyjną własnej penetracji badawczej.

Spisu piśmiennictwa dokonano w systemie harwardzkim 648 cytowanych pozycji bibliograficznych.

W *Aneksie pracy* zamieszczono w załącznikach nie wykorzystane ważne materiały dokumentacyjne: kwestionariusze przeprowadzonych wywiadów (w języku polskim i angielskim), tabele wykorzystane w prezentacji wyników badań oraz dane dotyczące biografii wybranych respondentów do tworzenia modelu systemu szkolenia w sportowym tańcu w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim w ujęciu wielokryterialnej metody wspomaganie decyzji AHP.

I. Wprowadzenie do podjętej problematyki badawczej

Tak w teorii, jak i praktyce, istnieje zgoda, że sport jest formą działalności nakierowaną na rywalizację, gdzie nadrzędnym celem jest osiągnięcie jak najlepszego wyniku na różnych szczeblach i poziomach współzawodnictwa. Dodatkowym wymogiem, jak mówi w Polsce Ustawa o Sporcie, a na arenie międzynarodowej dyrektywa prawa Unii Europejskiej, jest przestrzeganie określonych reguł współzawodnictwa oraz zorganizowanie się w ramach systemu instytucjonalnego. Z przesłanek praktycznych i założeń teoretycznych wynika, że uprawianie sportu wyczynowego, niezależnie od jego form, ma na celu *przekształcanie i doskonalenie rzeczywistości*.

Rozwój poziomu rywalizacji, silna konkurencja na arenie międzynarodowej, niekończący się postęp rekordów, który przekroczył już dawno granice wyznaczone przez ekspertów, wymagają stałego doskonalenia metodyki treningu oraz szerokiego wykorzystania osiągnięć nauki i techniki w jej realizacji. Wiadomo, że jest to bardzo złożony, wieloczynnikowy proces, w którym o końcowym sukcesie decyduje doskonałość i funkcja wielu składowych działań oraz procedur. W ich identyfikacji i interpretacji może być niezwykle przydatna metoda podejścia systemowego. Przykłady osiągnięć państw w międzynarodowej rywalizacji sportowej świadczą, że o sukcesach zawodników w sporcie wyczynowym decyduje efektywność dobrze zorganizowanego, wieloskładnikowego szkolenia sportowego.

Nauka o tańcu (Dance Sciences) in statu nascendi

Mówiąc o podejściu naukowym do tańca, trudno byłoby odnosić zagadnienie do pojęcia nauki rozpatrywanej szeroko pod wieloma aspektami, takimi jak aspekt: historyczno-geograficzny, statyczny, dynamiczny, treściowy, metodologiczny, ideologiczny, językowy, psychologiczny, ekonomiczny systemowy, socjologiczny, polityczny, treściowy, prawny, organizacyjny, strukturalny, a nawet filozoficzny. W tym przypadku należałoby naukowość rozpatrywać raczej funkcjonalnie, jako zespół czynności poznawczych, zmierzających w uporządkowany, systematyczny, planowy (metodyczny) sposób do osiągnięcia wiedzy o tańcu. Odnosząc się do ujęcia encyklopedycznego (Krajewski 2005) można by było stwierdzić, że w takim ujęciu tworzona *nauka jest tworem uporządkowanego zbioru zdań, zaspokajających ogólnoludzkie potrzeby poznawcze, które są intersubiektywnie sensowne i sprawdzalne*.

Duże wymagania sprawnościowe, jakie dzisiaj stawiane są osobom uprawiającym wyczynowo różne formy taneczne sprawiły, że zaczęto korzystać w praktyce sportowej ze wspomagania naukowego, by tancerze mogli w sposób bardziej efektywny uprawiać tę formę aktywności, jednocześnie chroniąc ciało przed uszkodzeniami. Z tych właśnie przyczyn w sposób naturalny wyodrębnił się specyficzny przedmiot poznania naukowego, jakim jest forma taneczna ruchu. Jak już zaznaczono wcześniej, ograniczano się głównie do aspektu pedagogicznego kształtowania wartości estetycznej form ruchu w powiązaniu z psychologią i w z medycyną - leczeniem uszkodzeń ciała lub zmniejszania ujemnych skutków dla zdrowia uprawiania tańca, głównie w balecie. Wyodrębniła się również specyficzna rehabilitacja pourazowa tancerzy. Powoli wzrasta zainteresowanie naukowymi podstawami wysiłków fizycznych. W tym zakresie prowadzone są też od ponad ćwierć wieku w różnych ośrodkach naukowych badania pod nazwą *Dance science*. Ich aspekt aplikacyjny zdobywa uznanie i miejsce w strukturze nauki, ale jako oddzielna dyscyplina naukowa jest dopiero *in statu nascendi*.

Obecnie misją nauki o tańcu (*Dance science*) pojmowanej wąsko (funkcjonalnie) jest podejmowanie studiów nad teoretycznymi oraz praktycznymi aspektami różnych form tanecznych oraz nad możliwościami wdrażania osiągnięć naukowych do przygotowania technicznego i kondycyjnego osób uprawiających wyczynowo bardzo różne style tańca. W sensie aplikacyjnym dotychczasowy, bardzo rozproszony tematycznie i jakościowo, liczny stan badań naukowych wskazuje na pozytywny wpływ uprawiania ćwiczeń tanecznych na zwiększenie wydolności, redukcję urazów oraz poprawę samopoczucia i zdrowia: fizycznego, psychicznego i społecznego (Banio 2015).

Historia nauki o tańcu (*Dance science*)

W zaprezentowanym, bardzo wąskim sensie, historia nauki o tańcu jest krótka. Jej okres prekursorski sięga lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Rolę wiodącą w tym okresie jej rozwoju odgrywało stowarzyszenie pn. *American Dance Festival (ADF)*, które do końca lat osiemdziesiątych organizowało dla tancerzy naukę tańca na specjalistycznych kursach. Za datę narodzin nauki o tańcu należy przyjąć rok 1990, kiedy to *American Dance Festival (ADF)* przeniosło się do Durham w Karolinie Północnej. Wówczas lekarze z *Duke University Hospital* zainteresowali się tancerzami. Z ich inicjatywy i przy znacznym wsparciu istniejącej już międzynarodowej grupy lekarzy, praktyków medycyny tańca, trenerów tańca, naukowców interesujących się problematyką tańca

i samych tancerzy, w 1990 roku powołano do życia Międzynarodowe Naukowe Stowarzyszenie *Association for Dance Medicine and Science (IADMS)*. Pierwotnie, w 1991 roku legitymowało się członkostwem w *Association for Dance Medicine and Science (IADMS)* tylko 48 osób. Obecnie, jak podają statystyki stowarzyszenia oraz coroczne kroniki, liczba członków wzrosła do ponad 900 w 35 krajach. *International Association for Dance Medicine and Science (IADMS)* jest uważany na świecie jako reprezentant i patron nauki o tańcu (*Dance science*).

Nauka o tańcu (Dance science) jako dyscyplina akademicka

W ostatnim 25-leciu *Dance science* jako dyscyplina akademicka stała się już oficjalnym przedmiotem naukowym i praktycznym w dziesiątkach uniwersytetów. Nadawane są w nich stopnie licencjata (bakalářa), magistra, a także doktora. Dowodem na to może być praca doktorska obroniona w Akademii Pedagogiki Sportu w Rydze (Klonova 2014).

W Wielkiej Brytanii istnieją trzy uczelnie nadające stopień magistra w Sport Dance: University of Bedfordshire, Uniwersyty of Wolverhampton i w Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance w Londynie. Także Uniwersytet w Birmingham zatrudnia wielu specjalistów rozpatrujących od strony naukowej problematykę tańca oraz prowadzone są w nim specjalizacje z zakresu pedagogiki Sport Dance. Na University of Wolverhampton, Royal Academy of Dance i Bird College prowadzone jest kształcenie na poziomie licencjackim w ramach specjalistycznych kursów, jak również w ramach modułów, którego celem jest przygotowanie studentów do *promowania zdrowych praktyk tanecznych*.

Kilka uniwersytetów w Stanach Zjednoczonych oferuje również kursy tańca w ramach autorskich programów nauczania, w tym także tańca sportowego. Istnieje możliwość pozyskania w ramach studiów akademickich stopnia licencjata lub magistra. Do ośrodków nadających takie uprawnienia należą, między innymi: Cornish College of the Arts, Columbia College of Chicago, California State - Long Beach, Elon University, Florida State University, Goucher College, Long Island University - Brooklyn Campus, Ohio State University, Ohio University, UCLA - Irvine, University of Colorado, University of Illinois - Urbana Champagne i University of Oregon. Realizowane programy nauczania w zakresie nauk o tańcu, chociaż mają swoją specyfikę, to są obszarowo zbliżone do specjalizacji, które są wykładane na kierunkach sportowych. Do

nich zaliczyć można, między innymi, następujące przedmioty: anatomia, fizjologia, kinezylogia, psychologia, biomechanika, żywienie.

W przeciwieństwie do przedmiotów wykładanych na kierunkach *Sport Science*, w zakres nauczania akademickiego *Nauki o tańcu* włączane są również techniki treningu funkcjonalnego i relaksacyjnego, takie jak: kreatywność i techniki somatyczne, w tym praktyki: jogi, Pilates, technika Alexandra, metoda Feldenkraisa itp.

Badania naukowe w Stanach Zjednoczonych są realizowane w ramach grantów sponsorowanych przez różne firmy, głównie taneczne (Klonova 2014). Z pozyskanych środków są zatrudniani naukowcy zajmujący się tańcem. Dla potrzeb konkretnych sportowców przeprowadzane są testy fizjologiczne, różne formy wsparcia psychologicznego, terapii, poprawy kondycji i poradnictwa żywieniowego. Prowadzą je specjaliści fizjoterapeuci, dietetycy, instruktorzy (np. Pilatesu), masażyści i lekarze medycyny tańca. (Banio 2018). W Stanach Zjednoczonych dla tancerzy jest zorganizowana na wysokim poziomie opieka medyczna i rehabilitacyjna. W prywatnych klinikach istnieją specjalistyczne oddziały leczenia urazów i kontuzji tancerzy, zwłaszcza tańczących w balecie.

Specjalistyczne kształcenie i badania naukowe z zakresu tańca prowadzone są również w innych uniwersytetach na świecie. Do wyróżniających się ośrodków wychowujących kadry nauczycielskie ze stopniem magistra i naukowców ze stopniem nawet doktora można zaliczyć: włoski Uniwersytet w Bolonii, łotewską Akademię Pedagogiki Sportu w Rydze, czy Litewski Uniwersytet Sportu (Lietuvo Sporto Universitetas) w Kownie. W Polsce brak jest takich ośrodków naukowych prowadzących badania naukowe z zakresu tańca oraz kształcących specjalistów na trzech poziomach: licencjata, magistra czy doktora.

Szkolenie pozauniwersyteckie w *Dance Sport*

Zgodnie ze swym statutem, szkoleniem instruktorskim i trenerskim tancerzy uprawiających wyczynowo tę dyscyplinę olimpijską w stylu standardowym i latynoamerykańskim zajmuje się *Dance Sport Academy*, działająca przy Światowej Federacji Tańca Sportowego (WDSF - *World Dance Sport Federation*). Również w Polsce podobne kursy i warsztaty szkoleniowe prowadzi obecnie Federacja Tańca Sportowego (FTS), powstała w 2002 r., która należy do Międzynarodowej Federacji Tańca Sportowego (*World Dance Sport Federation* – WDSF) i Polskie Towarzystwo Taneczne, należące do Światowej Rady Tanecznej (*World Dance Council* – WDC). FTS

jest spadkobierczynią tradycji zapoczątkowanej w pierwszej połowie ubiegłego wieku przez Związek Zawodowy Nauczycieli Tańca Rzeczypospolitej Polskiej, pod patronatem słynnego pedagoga Mariana Wieczystego (Rey 1958, Wieczysty 1959), a później kontynuowanej przez Federację Stowarzyszeń i Klubów Tanecznych.

W podsumowaniu można stwierdzić, że teoria i praktyka w szkoleniu sportowym w tańcu sportowym są nastawione przede wszystkim na doskonalenie techniczne w stylach tanecznych i podnoszenie na wyższy, indywidualny i niepowtarzalny poziom wyrazu artystycznego ruchu tancerzy. Działalność organizacyjna związków sportowych została ukierunkowana na opracowywanie i realizację kalendarza sportowego oraz zabezpieczenia sędziowania w myśl obowiązujących, międzynarodowych przepisów.

W zaprezentowanym zakresie pedagogicznym i fizjologiczno-medycznym prowadzone są, głównie przez amerykańskich badaczy, specjalistyczne badania o charakterze aplikacyjnym. W skali światowej formalną opiekę nad badaniami sportowców uprawiających wyczynowo taniec pełni nadal Międzynarodowe Stowarzyszenie Medycyny Tańca i Nauki (*The International Association for Dance Medicine and Science - IADMS*). Jest to największa organizacja promująca naukowe badania w ww. zakresie. Stowarzyszenie corocznie organizuje konferencję. Ponadto stowarzyszenie, głównie lekarzy, wydaje od szeregu lat czasopismo specjalistyczne *Journal of Dance Medicine and Science*.

Drugim Stowarzyszeniem prężnie działającym na rzecz tańca sportowego jest *The Performing Arts Medicine Association (PAMA)*. Jego uwaga jest skoncentrowana na rozwiązywaniu problemów związanych z urazami i zdrowiem tancerzy (oraz muzyków). Jego wizytówką są regularnie odbywane sympozja naukowe w Aspen-Snowmass w Kolorado. W Europie podobną działalność prowadzi Middlesex University w Wielkiej Brytanii. Uniwersytet organizuje też międzynarodowe warsztaty i konferencje po nazwą *From Cognition to Conditioning*.

Z analizy oferowanych zajęć, organizowanych na kursach i warsztatach, w których brała udział autorka informacji (jako: tancerka, instruktorka) wynika, że podbudowa teorii i szkolenia w tej dyscyplinie sportu jest oparta na założeniach wąsko pojętego, funkcjonalnego podejścia do uprawiania nauki (*Sport science*) w zakresie szeroko ujętego przygotowania pedagogicznego oraz podstaw psychologii sportu i fizjologii wysiłków. W takim też zakresie, studenci na uniwersytetach europejskich i amerykańskich uzyskują wiedzę o sporcie i o naukowych podstawach treningu (szerzej - o szkoleniu sportowym). W jednym i drugim przypadku nie podejmuje się roli

systemowego podejścia do rozwiązania zagadnienia szkolenia sportowego, w którym centralnym ogniwem jest przecież trening, odnowa biologiczna i zawody.

W duży stopniu, scharakteryzowany kierunek podbudowy naukowej teorii i praktyki uprawiania wyczynowo tańca sportowego, potwierdza stan ilościowy i jakościowy publikacji naukowych, które znaleźć można w bazach cytowań artykułów oraz w ogólnodostępnych polskich i zagranicznych wyszukiwarkach dorobku naukowego, tematycznie związanego z uprawianiem tańca.

Taniec (Dance) i taniec sportowy (Dance Sport) w publikacjach naukowych

Dzięki wykorzystaniu możliwości technicznych Biblioteki Głównej AWF w Krakowie, Biblioteki Jagiellońskiej, a zwłaszcza informatorium portugalskiego Uniwersytetu w Porto, podczas stypendium w ramach projektu ERAZMUS+, dokonano kwerendy zawartości publikacji na temat tańca, jakie znalazły się w bazach wielodziałowych wyszukiwarek BASE, CAIRN.INFO, CORE, DART, Europe E-theses Portal, DOAJ - Directory of Open Access Journals, SURF, Google Scholar, EBSCO. Po wprowadzeniu odpowiednich słów kluczowych do ww. baz, dokonano wstępnego rozeznania odnośnie liczby prac naukowych na temat tańca, podejmowanych w różnych publikacjach. Wyszukiwanie zaowocowało wykazaniem 48 910 artykułów naukowych tematycznie związanych z różnymi formami i stylami tańca. Świadczyć to może o dużym zainteresowaniu problematyką uprawiania tej formy ruchu, która przeszła długą drogę od salonowej formy rozrywki, do dyscypliny sportu wyczynowego, aspirującej do grona dyscyplin włączonych do programu igrzysk olimpijskich. Należy również brać pod uwagę fakt, że w świecie znane są różne rodzaje tańca, a wśród nich występuje bardzo duża różnorodność stylów i form tanecznych.

Z kolei uszczegółowiając kod wyszukiwania, ograniczający liczbę publikacji tylko do prac posiadających Impact Factor, w takich bazach naukowych, jak: Web of Science, Google Scholar, Med-line, MeSH, PubMed, SportsDiscus, SCOPUS (Elsevier), Science Direct, Index Copernicus Journals Master List, to okazało się, że dokonano bardzo ostrej selekcji, ponieważ znaleziono niespełna 100 publikacji, które spełniały ww. kryterium. Trudno było wprowadzić inne kryterium selekcyjne, ponieważ w większości opracowań stosowano różną, nieporównywalną metodologię opracowania wyników badań. Interesujące wydaje się to, że wśród ww. publikacji tylko niewielka ich część była jednoznacznie ukierunkowana na problematykę tańca sportowego w stylu standardowym.

W szeregu przypadków przedmiotem obserwacji były pojedyncze pary (a więc wykorzystano studium indywidualnych przypadków). W innych pracach dokonywano podziału ze względu na płeć, pomimo że para taneczna przecież stanowi jedność w tańcu. W żadnym artykule znajdującym się w bazie cytowań nie podejmowano tematu modelu szkolenia sportowego. Tak jak wcześniej zaznaczono, rozpatrywano najczęściej oddzielnie aspekty uprawiania tańca wyczynowo: fizjologiczne, psychologiczne, antropologiczne, medyczne i - w niewielkim zakresie – pedagogiczne. Poza tym, ostatni z wymienionych aspektów był w większości prac traktowany oddzielnie dla grup amatorskich i profesjonalnych. Obecnie, w myśl prawa o sporcie, zatarła się już granica między sportem zawodowym (profesjonalnym) i amatorskim (olimpijskim). Na oficjalnych zawodach w tańcu sportowym startują na równych prawach zarówno profesjonaliści jak i amatorzy. Od 2011 WDSF Professional Division jest częścią struktur Światowej Federacji Tańca Sportowego WDSF.

Należy zaznaczyć, że przegląd ww. dorobku badawczego (jak i zamieszczony w polskich publikatorach naukowych) pozwolił zdobyć potrzebny materiał do zastosowania metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu Thomasa L. Saaty'ego. Pomijając ww. zastrzeżenia, poniżej przedstawiono główne tematy prac, których efekty badawcze przyczyniły się do stworzenia bazy do przeprowadzenia analizy i syntezy optymalnego modelu szkolenia sportowego w tańcu w stylu standardowym z wykorzystaniem metody AHP. W zastosowanej taksonomii, wyróżnikiem kategorii prac naukowych (*differentia specifica*) były główne tematy tańca, podejmowane w badaniach empirycznych. Ponadto brano pod uwagę głównie prace (ponad 80%), znajdujące się bazach Scopus i PubMed. W bazie danych PubMed, obejmującej artykuły z dziedziny medycyny i nauk biologicznych, znajdowały się także artykuły o tańcu. Baza zawierała także cytowania z bazy MEDLINE, czasopism i książek online, a także linki do pełnotekstowych artykułów z PubMed Central lub stron internetowych wydawców.

W poniższym zestawieniu, przy ich wykazie w nawiasach podano stosowny odnośnik do publikacji opisanej dokładnie w załączonym spisie piśmiennictwa.

W szkoleniu pary zawodników w tańcu sportowym w Polsce (i nie tylko), zorganizowana i celowo uporządkowana działalność, prowadząca do przygotowania zawodników do uzyskiwania maksymalnych wyników, ograniczona jest głównie tylko do refleksji teoretycznej w zakresie doskonalenia wyrazu artystycznego i przygotowywania sportowego par tanecznych na bazie istniejącego u tancerzy

poziomu sprawności ogólnej i specjalnej. Potwierdzeniem takiej opinii mogą być doświadczenia autorki niniejszej dysertacji, a zarazem zawodniczki klasy tanecznej „S” w stylu standardowym, zrzeszonej z PTT, FTS, WDSF, WDC - laureatki i finalistki wielu prestiżowych turniejów krajowych i międzynarodowych, m.in. w Wielkiej Brytanii, we Włoszech, na Litwie, Łotwie, w Czechach i Słowacji, półfinalistki Mistrzostw Polski w stylu standardowym w kategorii dorosłych, do 2014 roku reprezentantki Polski w tańcu sportowym w stylu standardowym, a od 2014 roku Litwy. Znaczenie profesjonalnego podejścia do szkolenia sportowego par tancerzy staje się coraz bardziej istotne, ponieważ tej dyscyplinie stosunkowo niedawno (w 1997 r.) przyznano status dyscypliny olimpijskiej i otworzyła się droga do wchodzenia do programu dyscyplin rozgrywanych na Igrzyskach. Planowanie przygotowania do zawodów, szczególnie najwyższej rangi, a także jego realizacja, wymaga racjonalnego podejścia w sposób systemowy do organizowania szkolenia par w tańcu sportowym, które byłoby oparte na dostępnej wiedzy, zarówno w zakresie przygotowania techniczno-taktycznego, motorycznego, wydolnościowego, psychicznego i w końcu też artystycznego.

Dotychczas wśród wielu trenerów w tej dyscyplinie sportu panuje dość powszechny pogląd, że im silniejsza ukierunkowana i specjalistyczna stymulacja treningowa, wywołująca większe ogólne obciążenie fizyczne, tym lepszy efekt. Wyrazem tego może być działalność *WDSF (World Dance Sport Federation)* oraz działającej w ramach tej organizacji *Dance Sport Academy*. Inne, pozatreningowe aspekty systemu szkolenia sportowego są pozostawione do realizacji i zespolenia zainteresowanym w myśl własnych, autorskich rozwiązań. Wiadomo, że chociaż wymienione wcześniej elementy szkolenia sportowego muszą być uwzględnione, to pozostają jednak na uboczu przygotowania tancerzy na różnym etapie rozwoju mistrzostwa sportowego w tańcu sportowym. Światowa Federacja Tańca Sportowego (WDSF) skupia głównie uwagę na sprawach marketingowych i usługowych, organizacji i monitorowaniu zawodów (turniejów tańca) oraz na doskonaleniu przepisów sportowych, głównie w dwóch stylach tańców w parach tanecznych: w stylu latynoamerykańskim i standardowym.

Główne przepisy tańca sportowego

Obecnie, zgodnie z ustaleniami Światowej Rady Tanecznej (World Dance Council - WDC) i Światowej Federacji Tańca Sportowego (World Dance Sport Federation – WDSF), do opracowanego w Anglii w latach 60-tych (i ciągle uaktualnianego)

Światowego Programu Tańców Sportowych (World Dance Programme) zalicza się dwa style tańców sportowych: standardowy i latynoamerykański. Różnią się one techniką, rytmem, kostiumami tancerzy, a także sposobem prowadzenia w tańcu, w parze. Do tańców standardowych (Standard Dances, Ballroom Dances) zalicza się 5 tańców: walc angielski, tango, walc wiedeński, foxtrot i quickstep. W stylu latynoamerykańskim (Latin Dances) wyróżnia się również 5 tańców: samba, cha-cha, rumba, paso double, jive. Zawodnicy najczęściej specjalizują się w jednym stylu tańca, ale są też rozgrywane zawody, w których tancerze występują w 10. tańcach, w obu stylach. W Ameryce Północnej popularne są dwie dodatkowe odmiany tańca towarzyskiego: American Smooth i American Rhythm, które łączą elementy stylu standardowego i latynoamerykańskiego z wpływami innych rodzajów tańca.

Wyczynowo uprawiany sportowy taniec (*Dance Sport*) różni się od tańca rekreacyjnego przede wszystkim występowaniem współzawodnictwa i sportowymi przepisami, które są podobne do zasad obowiązujących w innych dyscyplinach sportu, w tym sportów włączonych do programu igrzysk olimpijskich. W sporcie tanecznym, zgodnie z ustaleniami Światowej Federacji Tańca Sportowego (*World Dance Sport Federation – WDSF*), tancerze rywalizują w zawodach rangi krajowej i międzynarodowej, w tym w mistrzostwach krajowych, kontynentalnych, świata oraz w innych turniejach międzynarodowych, np. rangi Grand Slam.

Warto dodać, że istota sportowego tańca różni się też od tańca towarzyskiego głównie tym, że zarówno organizacja szkolenia i turniejów jest wzorowana na przepisach sportowych. Tancerze w sportowym tańcu, w zależności od poziomu zaawansowania, są sklasyfikowani na różnych poziomach. Najwyższą klasą taneczną jest klasa S – jest to klasa mistrzowska międzynarodowa. Następną kategorią jest klasa A – mistrzowska krajowa. Kolejnymi literami alfabetu łacińskiego są oznaczone coraz niższe klasy: B, C, D, E. Tancerze klas C, D, E w tańczonych choreografiach wykazują się opanowaniem podstawowych figur tanecznych. Do klasy C pary rywalizują w konkurencji kombinacji tańców standardowych i latynoamerykańskich, natomiast w wyższych klasach tanecznych rywalizują niezależnie w każdym stylu. W tańcach standardowych od klasy tanecznej B partnerzy tańczą we frakach i białych koszulach, natomiast tancerki mogą tańczyć w sukniach ozdobionych błyszczącymi kamieniami. Również w stylu latynoamerykańskim tancerze klasy B i wyższych mogą mieć na strojach błyszczące ozdoby. W niższych klasach tanecznych jest to zabronione.

Na zawodach tancerze reprezentujący dany styl taneczny rywalizują ze sobą w kategoriach wiekowych oraz tanecznych.

Sędziowanie

Międzynarodowa Federacja Tańca Sportowego (WDSF) ustaliła kryteria oceny przez sędziów jakości technicznej wykonania tańców w stylu standardowym na zawodach sportowych:

1. Technika: postawa i przemieszczanie, linie ciała i kształty, trzymanie, pozycje i przejścia, równowaga, koordynacja ruchu, akcje i dynamika.
2. Ruch do muzyki: takt, tempo, struktura rytmiczna, frazowanie, wycucie czasu, muzykalność.
3. Partnerowanie: kontakt w parze, komunikacja, stosowność, skuteczność, spójność.
4. Choreografia i prezentacja: choreografia, atmosfera, kreatywność, interpretacja, ekspresja.

Z własnych doświadczeń oraz przeglądu piśmiennictwa światowego, dotyczącego istoty tańca per se oraz sportu wyczynowego nasuwa się supozycja, że trudno jest jednoznacznie zakwalifikować go, jak również jego formę nazwaną tańcem sportowym do typowych konkurencji sportowych. Zarówno jego rodowód, jak i forma organizacji konkurencji na turniejach jednoznacznie ciąży ku pięknu - sztuce. W celu udowodnienia przynależności tańca sportowego do sportów artystycznych, odwołano się do wyników przeglądu piśmiennictwa z zakresu estetyki rozpatrywanej w ujęciu diachronicznym, zarówno implicate jak i explicite.

Szukając uzasadnienia dla wcześniej przytoczonej tezy, że taniec, w tym taniec sportowy, jest sztuką, można by przyjąć założenie, że droga do udowodnienia takiego osądu powinna prowadzić poprzez założenia filozofii tańca (Farinas et al. 2021), która jest podzbiorem estetyki filozoficznej (Scruton and Munro 2022) lub inaczej, filozofii piękna, sztuki i smaku (Shelley 2022). Niewątpliwie, tak należy postąpić. Istota tańca, zgodnie z istotą filozofii per se tkwi w mądrości wynikającej z racjonalnych i empirycznych przesłanek (Jaspers 2000). Sama nie jest nauką. Jej mądrość wynika z aktualnego dorobku naukowego. Obca jej jest wiedza spekulatywna, a także oparta na religii czy ideologii.

W takim pozytywistycznym ujęciu istoty królowej nauk tworzona jest interdyscyplinarna filozofia tańca, głównie w strukturach Amerykańskiego

Stowarzyszenia Filozoficznego (Farinas et al. (red.) 2020, Bresnahan 2015, Bresnahan 2020, Bresnahan 2021). W szerokim gronie filozofów brany jest pod uwagę tak rozumiany i interpretowany fenomen działalności ruchowej. Jednocześnie należy zauważyć, że szybko narasta wiedza w rozwijającej się teorii i w praktyce tańca (Brandstetter and Klein (ed.). 2013, Klein 2021). Można nawet uznać, że faktycznie, wrasta ona wprost w zawrotnym tempie, o czym mogą świadczyć wydawane okresowo opracowania bibliograficzne publikacji uznanych przez ekspertów publikacji, niekoniecznie znajdujących się na listach: Journal Citation Reports (JCR) Science Edition czy Journal Citation Reports (JCR) Social Sciences Edition. Potwierdzają one istnienie ogromnego potencjału do analiz i syntez naukowych różnych aspektów tańca. Do takich źródeł informacji naukowych należą opisy bibliograficzne proponowane przez Leslie Getz (1995 - 2004), czy Selma Jeanne Cohen (2004), a w Polsce przez Alicję Iwańską (2020).

Istnieje również bogaty przegląd piśmiennictwa, w którym znaleźć można pozycje dotyczące tańca sportowego, uprawianego dopiero od początku XX wieku. Najobszerniejszą dokumentację takich zbiorów zawiera uzupełnione w 2023 roku o kilkaset pozycji dziewiąte wydanie bibliografii *Dance Medicine & Science* (Salomon R. & Salomon J. 2023). W tym źródle informacji, powołanym do życia w 1990 r. przez *International Association for Dance Medicine & Science – IADMS*, znaleźć można opisy bibliograficzne 5833 publikacji anglojęzycznych (głównie amerykańskich), które ukazywały się w okresie ponad 60-letnim. Tworzyło je 9132 naukowców, pochodzących z wszystkich kontynentów (z wyjątkiem Antarktydy). Są to artykuły zamieszczone w czasopismach (m.in. takich jak: *Dance Research*, *Journal of Dance Medicine & Science*), a także naukowe opracowania monograficzne i popularno-naukowe oraz rozdziały książek. Zgodnie z misją bibliografii dominują w niej prace naukowe z zakresu medycyny ogólnej (w tym żywienia i diety) i szczegółowej (anatomia, fizjologia, fizykoterapia, terapia ciała, rehabilitacja), ale znaczący udział w spisie piśmiennictwa mają też teoretyczne publikacje dotyczące uwarunkowań profesjonalnego uprawianiem tańca, w tym według przepisów sportowych. W tym przypadku ich problematyka dotyczy różnych dziedzin nauk przyrodniczych i humanistycznych / społecznych: historii, socjologii, medycyny sportu, kinezylogii, biomechaniki, somatyzacji, psychologii, historii i nauki tańca, edukacji tanecznej (analiza ruchu, notacja), choreografia. Wśród nich znaleźć można przyczynkowe opracowania z różnych dziedzin filozofii tańca: ontologii, estetyki, aksjologii, etyki.

Dla rozwiązania problematyki badawczej dotyczącej istoty i aspektu estetycznego tańca sportowego zastosowano metodę deskryptywną, stosowaną w fenomenologii (Ingarden 1981), która pozwala odkryć i opisać to, co najbardziej oczywiste, choć często ukryte lub stwarzające pozory w czasie naszej percepcji. W ten sposób udało się znaleźć uzasadnienie dla własnego odczucia podczas uprawiania tańca sportowego w stylu standardowym, że tańcem nie można określić każdego rodzaju motoryki człowieka. Opierając się bowiem chociażby na stosowanych kryteriach ocen sędziowskich, wzorowanych na przepisach tańca na lodzie, okazuje się, że ruch w różnych formach tańca stanowi de facto niewielki tylko wycinek obszaru, na który składają się ruchowe możliwości gatunku ludzkiego. Aby określony ruch został sklasyfikowany, jako element tańca, musi zaistnieć odpowiednia intencja twórcy/nadawcy, a w tańcu sportowym także twórcy - odbiorcy. Poza tym, tworzenie sztuki w tańcu sportowym nieco się komplikuje, gdyż mamy tu do czynienia ze ścisłym kodem tanecznym oraz estetycznym.

Interpretacja zjawisk tanecznych, zdaniem amerykańskiej ekspert od tańca, Sandry Horton Fraleigh (1999), to złożony proces „*tkania z różnych nici*”. Przynajmniej takie postępowanie wymaga świadomego przejścia w umyśle i wyobraźni badającego dany taneczny fenomen, z płaszczyzny ruchu na płaszczyznę wyobraźni i następnie języka. Taki proces jest skomplikowany, a jego interpretacja przebiega wieloetapowo. We własnej penetracji badawczej tańca (rozpatrywanego już jako sztuka, a nie jedynie ruch do muzyki), wykorzystano podejście metodologiczne estetyki sensu largo Marii Gołaszewskiej (1985, 2001), które jest rozwinięciem filozofii fenomenologicznej Ingardena (1981). W ten sposób dokonano interpretacji istoty tańca z punktu widzenia: semantyki, archeologii, piękna, sytuacji i wartości estetycznej.

Estetyka stanowi kluczowy, pierwszy etap w zrozumieniu danej formy tańca. Złożoność procesu interpretacyjnego otwiera przestrzeń dla wielu możliwych odczytań tego samego zjawiska tanecznego. Znaczną rolę w wyjaśnieniu zjawisk okrytych niegdyś tajemnicą, odgrywa ich interpretacja z zastosowaniem metodologii nauk przyrodniczych (np. przekazywanie informacji z pomocą działania neuronów lustrzanych lub też uwarunkowanie genetyczne zjawiska talentu w tańcu oraz zdolności do jego kreacji itd.). W szeregu przypadków, pełne wyjaśnienie istoty i sztuki tańca jest trudnym do wyjaśnienia zagadnieniem.

W badaniach empirycznych podjęto się odpowiedzi na podstawowe pytanie badawcze: jak zdobyć medal na mistrzostwach świata? Odpowiedź zostanie udzielona

z wykorzystaniem podejścia systemowego do rozpatrywania modelu szkolenia pary tanecznej wyczynowo uprawiającej na najwyższym poziomie światowym taniec sportowy w stylu standardowym, któremu u progu XX wieku roku przyznano status sportu olimpijskiego. W tym celu zostanie wykorzystana jedna z metod naukowych zaliczanych do rozwijających się z dużym powodzeniem w Stanach Zjednoczonych badań operacyjnych (*Operational Research - OR*). Wśród nich stosowany jest szeroki zakres technik do rozwiązywania problemów i metod, które mają na celu osiągnięcie lepszych efektów w podejmowaniu decyzji strategicznych w różnych dziedzinach gospodarki, obronności, ekonomii itd. Jak dotąd, w bardzo małym zakresie wykorzystuje się je w sporcie.

W badaniach własnych planuje się zastosować jedną z nich, jaką jest Analityczny Hierarchiczny Proces (AHP) w celu opracowania optymalnego modelu szkolenia sportowego pary tancerzy w stylu standardowym przed najważniejszymi zawodami, takimi jak Mistrzostwa Europy czy Mistrzostwa Świata. W ten sposób będzie można wskazać na możliwość wykorzystania naukowej metody do podejmowania ważnych decyzji strategicznych w sporcie wyczynowym.

Uzasadnienie wyboru problematyki badawczej

1. Względy osobiste

Autorka niniejszej pracy doktorskiej - absolwentka Wydziału Wychowania Fizycznego i Sportu oraz Rehabilitacji Ruchowej AWF w Krakowie, po osiągnięciu najwyższej klasy sportowej w tańcu sportowym, a następnie już po zakończeniu kariery sportowej ukończeniu kursu instruktorskiego, podjęła zamiar w rozprawie doktorskiej zrekapitulować własne doświadczenia praktyczne i zdobytą wiedzę teoretyczną na temat treningu sportowego w tańcu sportowym w stylu standardowym. W przyszłości zamierza też w dalszym ciągu uczestniczyć w kształceniu i szkoleniu polskich sportowców uprawiających wyczynowo taniec sportowy.

2. Piękno i urok tańca sportowego w stylu standardowym w wykonaniu wyczynowym

Wydaje się, że piękno tanecznych form ruchu w stylu standardowym, wkomponowane we współzawodnictwo sportowe, jest warte zainteresowania się nimi od strony naukowej. Tak samo, jak warte było poświęcenie przez pisaćą pracę czasu na realizację przygody sportowej w tańcu od dzieciństwa po okres ukończenia studiów

i zakończenie kariery sportowej już jako reprezentantki Litwy, gdzie mogła znaleźć równorzędnego partnera do uprawiania tego sportu na odpowiednio wysokim poziomie. Przebieg kariery sportowej umożliwił autorce tej pracy nie tylko zebranie wielu sportowych doświadczeń, ale także poznanie innego, niż w naszym kraju, warsztatu pracy trenerskiej.

3. Brak modelu szkolenia sportowego pary tanecznej uprawiającej wyczynowo taniec sportowy w stylu standardowym na najwyższym poziomie światowym

Z zaprezentowanego przeglądu badań naukowych wynika, że dotychczas nie opracowano racjonalnego, całościowego, zespolonego systemu szkolenia, którego celem byłoby osiągnięcie wyników na mistrzowskim poziomie w tańcu sportowym. W pewnym sensie utrudnia to starania o włączenie dyscypliny do programu olimpijskiego. Brak opracowania systemu szkolenia sprzyja stwarzaniu nierównych szans w rywalizacji sportowej w skali globalnej. Utrudnia też realizację racjonalnego treningu, który powinien zmierzać do celu, jakim jest zdobycie mistrzostwa sportowego. W chaosie przypadkowych działań trenerzy mogą popełnić wiele błędów i zmarnować potencjał zawodników oraz zaangażowane w szkolenie środki finansowe (Sozański i wsp. 2013, 2015, Ozimek 2007, Iskra 2001, Ważny 2001).

Wiadomo, że stworzenie optymalnego modelu szkolenia w tańcu sportowym jest trudne nie tylko ze względu na to, że proces wytrenowania ma charakter indywidualny, a nie populacyjny (Szopa i wsp. 1996), ale także biorąc pod uwagę jego zespołowy charakter, jako konkurencji sportowej. Wyraz artystyczny w tańcu tworzy partnerstwo dwóch osób płci przeciwnej. Ponadto, o wyniku sportowym decyduje też w dużym stopniu subiektywizm podejścia człowieka (sędziego) do oceny przekazanego piękna w ruchu, mimo uznanych już w przepisach sędziowskich (podanych wcześniej) jego priorytetów. Być może z powyższych względów do tej pory nie podejmowano nawet próby wykazania w sposób szacunkowy udziału wszystkich najważniejszych czynników wymienianych w teoretycznej koncepcji systemu szkolenia sportowego (Ważny 1991), warunkujących wynik sportowy w tzw. sportach niewymiernych. Zapewne jest to spowodowane upowszechnianiem w znacznej mierze ilościowych metod pomiaru w prowadzonych badaniach naukowych zagadnień planowania, realizacji oraz interpretacji podejmowanych problemów w teorii i praktyce, z wykorzystaniem statystyki matematycznej. Przypuszczać można, że taka sytuacja spowodowała pomijanie kwestii *wskaźników niemierzalnych* w szkoleniu zawodników

uprawiających wyczynowo taniec sportowy. Ograniczano się jedynie do badań ilościowych wybranych kwestii treningu sportowego i jego determinantów, z wykorzystaniem prostych matematycznych i statystycznych metod. Do rzadkości należało stosownie wielozmiennowych modeli statystycznych.

Nie podejmowano zatem (o czym już wspomniano) chociażby tylko próby powiązania badań nad wyczynowym uprawianiem tańca sportowego z systemowym ujęciem uwarunkowań wyników sportowych, który pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku dla potrzeb sportu wyczynowego opracował Z. Ważny (1981), opierając się na koncepcji cybernetycznego modelu systemów autonomicznych M. Mazura (1962, 1971, 1983).

Dotąd przyjmuje się a'priori w teorii sportu (Ozimek 2007, Ozimek i Ambroży 2016, Sozański i wsp. 2015), że tylko systemowe uporządkowanie elementów składowych szkolenia może gwarantować osiągnięcie wysokich wyników sportowych. Zarówno w pracach teoretycznych (Morawski i Zawalski 1986, Morawski 1990, 1992, 2000, Ryguła 1993, 2005) i głównie w działalności praktycznej, podkreśla się trudności w znalezieniu sposobu powiązań między poszczególnymi podsystemami, a przede wszystkim między wyróżnianymi elementami strukturalnymi. Jak dotąd w badaniach naukowych nie dokonywano weryfikacji empirycznej związków funkcjonalnych, występujących między elementami podsystemów szkolenia sportowego wyróżnianych na podstawie cybernetycznego modelu systemu autonomicznego Mariana Mazura (1962, 1971, 1983). W piśmiennictwie można znaleźć jedynie przykłady zastosowania systemowego podejścia do opracowania modelu funkcjonowania podsystemu bazy szkoleniowej lub inaczej materialnego zabezpieczenia szkolenia sportowego (Rummler & Brache 2000, Perechuda 2000, Łasiński 2003, Ambroży i wsp. 2014).

Cele badań własnych

Cele główne

A. Cel teoretyczny: poszerzenie wiedzy na temat istoty tańca per se, ze szczególnym uwzględnieniem tańca sportowego.

B. Cel aplikacyjny: wykorzystanie wiedzy ekspertów na temat tańca sportowego w celu opracowania, z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP), modelu uwarunkowań zdobycia medalu na mistrzostwach świata przez parę

tancerzy przygotowująca się do mistrzostw świata w sportowym tańcu w stylu standardowym.

Cele operacyjne

1. Cel poznawczy

Z przesłanek teoretycznych i doświadczeń praktycznych wynika, że zachodzi potrzeba unowocześniania metodologii badań empirycznych podejmowanych w sporcie wyczynowym. Autorka zamierzonej pracy doktorskiej postanowiła w realizacji celu poznawczego (naukowego) zwrócić uwagę na możliwość wykorzystania w celu opracowania modelu szkolenia tancerzy uprawiających taniec standardowy przed najważniejszą imprezą sportową, jaką są mistrzostwa świata czy Europy, jednej z metod badań operacyjnych, do jakich można zaliczyć oryginalną metodę Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP) Thomasa L. Saaty'ego.

2. Cele praktyczne

1. Wdrożenie do praktyki trenerskiej optymalnego modelu systemu szkolenia zawodników najwyższej klasy sportowej w tańcu sportowym w stylu standardowym.
2. Ułatwienie decydom podjęcia decyzji w sprawie wyboru optymalnego wariantu systemu szkolenia zawodników uprawiających wyczynowo taniec sportowych w stylu standardowym na najwyższym poziomie światowym.
3. Wskazanie na priorytety (czynniki) warunkujące - według wybitnych ekspertów - osiąganie wyników sportowych na najważniejszych zawodach (mistrzostwa świata, czy Europy) poprzez realizację optymalnego wariantu modelu szkolenia sportowego przez zawodników uprawiających taniec sportowy w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim.
4. Wskazanie na priorytety w planowaniu i zarządzaniu procesem szkolenia sportowego zawodników uprawiających wyczynowo taniec w stylu standardowym na najwyższym poziomie światowym.

Pytania badawcze

1. W jakim stopniu analiza piśmiennictwa artefaktów archeologicznych oraz semantyczna wyrazu taniec w różnych językach, pozwolą potwierdzić przynależność sportowego tańca do sztuki na poziomie sztuki ocenianej z wykorzystaniem przepisów sportowych?

2. Dlaczego metoda wielokryterialna wspomaganie decyzji Analitycznego Hierarchicznego Procesu - AHP może być przydatna do opracowania modelu uwarunkowań osiągnięcia mistrzostwa sportowego w sportowym tańcu w stylu standardowym?
3. Które z wyróżnionych obecnie czynników w teorii systemu szkolenia w sporcie wyczynowym należy uwzględnić jako kryteria główne do weryfikacji w metodzie wielokrotnego wspomaganie decyzji Analitycznego Hierarchicznego Procesu – AHP?
4. Które z wybranych subkryteriów wyjaśniających kryteria główne w metodzie wielokryterialnego wspomaganie decyzji Analitycznego Hierarchicznego Procesu – AHP będą mieć największy wpływ na stworzenie cząstkowego i pełnego modelu uwarunkowań wyniku sportowego w sportowym tańcu w stylu standardowym?

Hipotezy badawcze

1. Analiza piśmiennictwa, artefaktów archeologicznych oraz semantyczna wyrażanie tańca pozwoli zakwalifikować sportowy taniec w stylu standardowym do sztuki na poziomie sztuki.
2. Metoda Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP) pozwoli na łączenie metod jakościowych z ilościowymi, czyli uczynienia cech niemierzalnych, niematerialnych i ulotnych cechami mierzalnymi.
3. Modele szkolenia na poziomie mistrzowskim w sportowym tańcu będą efektem przeprowadzonych wywiadów z ekspertami z tego zakresu.
4. Priorytety na poziomie kryteriów i subkryteriów będą efektem analizy jakościowej i ilościowej wartości kwantytatywnych porównań, wyrażanych przez ekspertów.
5. Zastosowana metoda w znaczący sposób pozwoli na stworzenie modelu podejmowania decyzji dotyczących doboru środków oraz planowania i zarządzania procesem treningowym w sportowym tańcu w stylu standardowym.

II. Materiał i metody badań

2.1. Przedmiot badań

1. Przedmiotem badań są wybrani najlepsi eksperci w zakresie znajomości problematyki uprawiania wyczynowo tańca sportowego w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim (zawodnicy, sędziowie, działacze). Ustalono (po konsultacji z ekspertem w zakresie badań operacyjnych z wykorzystaniem metody AHP) wstępną liczbę 15. polskich i zagranicznych ekspertów. Starano się, aby w ich składzie znaleźli się specjaliści najbardziej obiektywni i kompetentni w zakresie rozważanego problemu decyzyjnego oraz mający dostęp do aktualnej wiedzy.

Spośród wybranych do udziału w badaniach ekspertów, 14 zgodziło się w nich uczestniczyć. Z przyczyn obiektywnych (głównie trudności z dotarciem bezpośrednim do zagranicznych ekspertów) w 5. przypadkach na 14 przeprowadzonych ankiet zastosowano ankietę pocztową. Z każdą z tych osób został przeprowadzony wywiad z zastosowaniem kwestionariusza ankiety, zgodnie z założeniami metody AHP. Po przeprowadzeniu badań i weryfikacji uzyskanych odpowiedzi w kwestionariuszach ankiety, do ostatecznych obliczeń zakwalifikowano 11 prawidłowo wypełnionych ankiet. W Aneksie został zamieszczony wzór kwestionariusza ankiety do przeprowadzenia wywiadu z zastosowaniem 9-stopniowej skali T.L. Saaty'ego w języku polskim oraz w języku angielskim. Inicjały ekspertów (ze względu na ochronę danych osobowych) z krótką ich prezentacją zamieszczono w Aneksie. Spośród nich wybrano reprezentantów alternatywnych modeli szkolenia sportowego.

2. Przedmiotem analizy były wybrane zbiory piśmiennictwa naukowego zamieszczone w periodykach posiadających IF różnych baz periodyków naukowych, takich jak: Web of Science, Google Scholar, Med-line, MeSH, PubMed, SportsDiscus, SCOPUS (Elsevier), Science Direct, Index Copernicus Journals Master List. Uzupełniono je ważniejszymi opracowaniami monograficznymi i materiałami pokonferencyjnymi tematycznie związanymi z problematyką: tańca sportowego (historia, organizacja, przepisy sportowe i sędziowania, metodyka treningu, warsztaty szkoleniowe), metodologii badań operacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem metody Analitycznego Hierarchicznego procesu (AHP), a także opracowań teoretycznych do systemowego podejścia do szkolenia w sporcie wyczynowym i metody AHP. Opis bibliograficzny pozycji wykorzystanych do opracowania modelu AHP zamieszczono w spisie piśmiennictwa.

2.2. Metody badań

2.2.1. Metoda analizy i krytyki piśmiennictwa

W celu scharakteryzowania dotychczasowego dorobku badawczego nad zagadnieniem elementów szkolenia sportowego, kierunków i dyskusji metodologicznych na temat ujęcia teoretycznego i podejścia badawczego do problematyki szkolenia sportowego zawodników uprawiających wyczynowo taniec w stylu standardowym, *zastosowano metodę analizy i krytyki piśmiennictwa*. Spośród trzech jej wersji wymienianych w metodologii informacji naukowej (Bangert-Drowns 2004, Andrews i Harlen 2006, Nohotko 2010, Cisek 2010): narracyjnej (*narrative review*); klasycznego przeglądu literatury (*critical literature review*), przeglądu systematycznego (*systematic review*), zastosowano ostatnią z wymienionych.

Zgodnie z przyjętym założeniem zdobyta w taki sposób wiedza będzie służyć zarówno celom poznawczym, jak i utylitarnym. Taka procedura badawcza, mając charakter heurystyczny (pomocniczy), umożliwiła nie tylko rozpoznanie istniejącego stanu dyskusji naukowych i luk w badaniach, ale nade wszystko przyczyniła się do stworzenia punktu wyjścia i podstawy dla podjęcia właściwych badań własnych z wykorzystaniem metody AHP.

2.2.2. Metoda AHP

Jak podano wcześniej, metoda AHP pozwala w sposób świadomy i przemyślany dokonać wszechstronnej analizy problemu i podjąć decyzję spośród wielu wariantów, prowadzącą do efektywnego jego rozwiązania. Jest to też jedna z najszybciej rozwijających się w ostatnich latach i najbardziej znanych w świecie wielokryterialnych, matematycznych metod, stosowanych w zakresie rozwiązywania problemów decyzyjnych. Warto podkreślić, że zachętą do jej wykorzystania w mojej pracy były efekty jej zastosowania do rozwiązywania takich problemów decyzyjnych w sprawie sportu wyczynowego, takich jak: organizacja Mistrzostw Europy w piłce nożnej w Polsce (Adamus i in. 2011), model szkolenia chodźców przygotowujących się do udziału w Igrzyskach Olimpijskich w Rio de Janeiro (Sudoł i in. 2017, 2018) oraz optymalizacja naboru i selekcji do szkolenia w hokeju na lodzie w Nowym Targu (Gąsior 2014).

Poza tym, inną zaletą metody AHP jest to, że łączy w sobie pewne koncepcje z dziedziny matematyki i psychologii. Różni się od innych wielokryterialnych metod trzema aspektami, stanowiącymi jednocześnie jej podstawowe zasady. Są to:

- 1) dekompozycja problemu,
- 2) wyrażenie opinii poprzez porównania,
- 3) hierarchiczna kompozycja (synteza) priorytetów.

Pierwsza zasada stanowi o budowie struktury problemu w postaci hierarchicznej. Cel nadrzędny umieszczany jest na szczycie hierarchii, kolejny poziom zajmują kryteria (mogą to być cele podrzędne, atrybuty), następny subkryteria, sub-sub kryteria itd. Decyzje alternatywne (warianty, modele, scenariusze) tworzą najniższy poziom tej struktury. Druga zasada wskazuje, iż bezpośrednie porównania stopnia ważności oraz preferencji elementów wykonuje się w parach, na każdym poziomie struktury hierarchicznej, w stosunku do wspólnego kryterium położonego na poziomie bezpośrednio wyższym. Porównania te mają na celu oszacowanie lokalnych priorytetów elementów w stosunku do tego nadrzędnego kryterium. Do porównań wykorzystywana jest tzw. fundamentalna skala porównań Saaty'ego, którą można zastosować zarówno do analiz zmiennych ilościowych oraz jakościowych. Thomas L. Saaty opracował 27 różnych skal. Spośród nich największe zastosowanie posiada 9. stopniowa fundamentalna skala porównań, którą wykorzystano również w pracy. Fundamentalne skale Saaty'ego charakteryzują się m. in. wielostopniowością. Dlatego różnią się od dotychczas wykorzystywanych skal do porównań typu: gorszy, lepszy itd. Ponadto każda liczba w skali Saaty'ego posiada swój werbalny (słowny) i graficzny odpowiednik, określający stopień ważności porównywanych elementów. W hierarchicznej strukturze problemu (AHP) występują poziomy uporządkowane w kierunku malejącej ważności (Adamus, Gręda 2005, Prusak i wsp. 2014).

Podobnie jak ww. teorie wielokryterialne, AHP bazuje na aksjomatach. Im mniej jest aksjomatów i są one prostsze, tym ogólniejsze (powszechniejsze) jest zastosowanie danej teorii. AHP bazuje na trzech aksjomatach.

- Pierwszym jest tzw. *aksjomat odwrotności ocen*. Jako przykład można podać porównanie wielkości dwóch elementów A i B w odniesieniu do C. Jeśli A jest 3 razy większe od B, to B stanowi 1/3 wielkości A oraz jeśli B jest 2 razy większe od C, to A jest większe od C sześć razy.

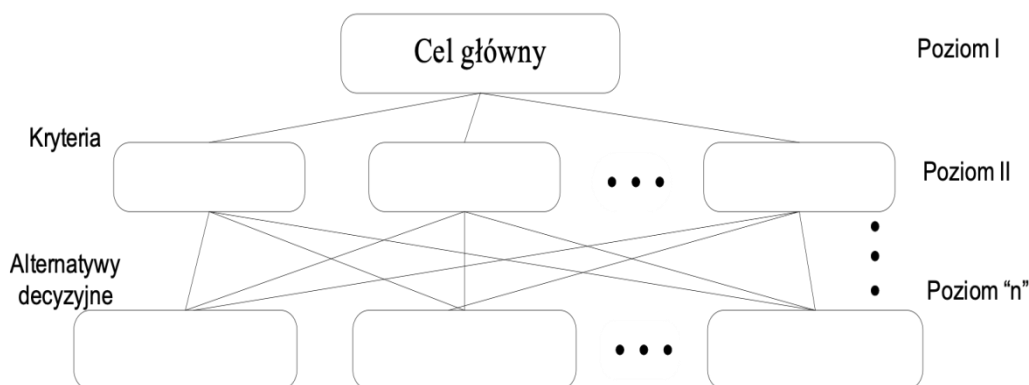
- Drugim – *aksjomat jednorodności (homogeniczności)*, który wskazuje, iż konstruując strukturę hierarchiczną należy pamiętać o odpowiednim doborze i grupowaniu porównywalnych ze sobą elementów oraz unikać dużych różnic między nimi. Elementy na danym poziomie lub w danej grupie nie powinny się różnić więcej niż o jednostkę wielkości (w AHP zakres skali kształtuje się od 1 do 9).
- Trzeci aksjomat zakłada, że priorytety elementów na danym poziomie hierarchii nie zależą od priorytetów niżej położonych elementów.

Rozpatrywany problem przedstawiany jest w postaci wielopoziomowej struktury hierarchicznej. Poziomy są w niej uporządkowane w kierunku malejącej ważności (ryc. 1). Elementy porównywane są parami na każdym poziomie hierarchicznym. Dokonując tego, określa się dominację (przewagę) jednego elementu nad drugim, w odniesieniu do elementów położonych na poziomie bezpośrednio wyższym. Strzałki wyprowadzane są w kierunku od góry do dołu, czyli od celu głównego (umieszczanego na szczycie hierarchii) poprzez kryteria, subkryteria, sub-subkryteria..., aż do alternatyw (wariantów) decyzyjnych.

Ludzie, w tym eksperci, często popełniają błędy w ocenianiu i porównywaniu rzeczy, które mają podobną wartość. Ograniczenia w zdolnościach człowieka do oceniania i porównywania możliwości różniących się ze względu na wiele kryteriów może doprowadzić do niekonsekwencji w ocenie albo do zastosowania uproszczonych reguł. W metodzie AHP przyjmuje się, że liczba porównywalnych elementów „n” powinna zawierać się w przedziale (5 – 9). Zakres ten opiera się na tzw. magicznej liczbie siedem tj. 7 ± 2 (Miller 1956, s. 81-97). Przy większej liczbie porównywalnych kryteriów istnieje większe prawdopodobieństwo wyrażenia błędnych opinii i wniosków. Wynika to z tego, iż umysł człowieka nie jest w stanie w stosunkowo krótkim czasie ogarnąć większej liczby zmiennych i dokonać ich bezbłędnych porównań. Fakty te zostały wielokrotnie potwierdzone w literaturze psychologicznej (Miller 1956, Blumenthal 1977, Tversky 1982, Larichev 1984, Larichev, Moshkovich, Rebrik 1998). Problemy z wykorzystaniem dokładnych ilościowych oszacowań od decydentów rozwiązuje się przy użyciu informacji o preferencjach danego respondenta (np. „raczej tak”, „na pewno tak”, itp.).

Opisy słowne, uszeregowane według skali różnych poziomów zamiast wartości liczbowych, nie tylko pozwalają respondentowi być bardziej pewnym swej oceny, ale także powinny prowadzić do uzyskania bardziej trwałej, jednoznacznej oceny. Ludzie

chętniej używają komunikacji słownej niż ilościowej. Słowa są odbierane bardziej elastycznie, mniej dokładnie i dlatego wydają się lepiej pasować do opisu niejasnych opinii. I. Erev i B. Cohen stwierdzili, że zmuszanie ludzi do podawania liczbowych wyrażań, wypowiedzi, o niejasnych sytuacjach, kiedy oni mogą tylko rozróżnić pomiędzy kilkoma poziomami prawdopodobieństwa, może prowadzić do mylących oszacowań (Erev & Cohen 1990).



Ryc. 1. Hierarchia decyzyjna AHP

Źródło: Opracowano na podstawie T.L. Saaty (2001)

Badania wykazały, że ilościowa ocena i porównanie różnych obiektów była dużo trudniejsza dla podmiotów ludzkich niż przeprowadzenie tych samych operacji przy zastosowaniu jakościowego wyrażenia preferencji (Moshkovich i in. 2005). Stąd w przyjętej metodzie używa się skal z opisami słownymi, które po ich kwantyfikacji (skalowaniu) nadadzą wartościowy wyraz kryteriom w modelach satysfakcji (motywatorów). Liczba kryteriów nie będzie przekraczać 7. w proponowanej metodzie (Adamus 2009, s. 4).

Jak już zaznaczono, AHP umożliwia wprowadzenie relatywnej skali ocen – priorytetów do porównania pojęć kwantytatywnych i kwalitatywnych. Bazą są werbalne opinie uczonych i ekspertów, istniejące pomiary i dane statystyczne niezbędne do podjęcia decyzji. Głównym problemem tej metody jest dokonanie pomiaru czynników kwalitatywnych (jakościowych). Aby dokonać pomiaru niepoliczalnych kryteriów i celów dotychczas wyrażane opinie w postaci werbalnej (słownej) należy przedstawić w postaci numerycznej np. posługując się fundamentalną skalą porównań Saaty’ego.

Zaletą najczęściej wykorzystywanej dziewięciostopniowej skali preferencji Saaty’ego jest to, że umożliwia włączenie doświadczeń i wiedzy osoby podejmującej

decyzje. Osoba może wyrazić swoje preferencje pomiędzy każdą parą elementów, najpierw słownie jako: *równe znaczenie*, *subtelna przewaga*, *słaba przewaga*, *umiarkowana przewaga*, *mocna przewaga*. Te opisowe preferencje są następnie zapisywane w postaci liczb jako 1, 3, 5, 7, 9. (tab. 1). Ponadto wprowadzane są również liczby pośrednie (parzyste) tj. 2, 4, 6, 8, które stosowane są wówczas, gdy trudno nam wyrazić nasze opinie i odczucia; np. liczba 6 wskazuje *ponad słabą* (między słabą a umiarkowaną) *przewagą* jednego elementu nad drugim. Stąd dokonując porównań mamy do wyboru 17 możliwych wielkości $\{1/9, 1/8, \dots, 1/2, 1, 2, \dots, 8, 9\}$. Zostały one zaprezentowane w tabeli 5.

Tabela 1. Fundamentalna skala porównań T. Saaty'ego

Skala ważności	Definicja	Wyjaśnienie
1	Równe znaczenie	Równoważność obu porównywanych elementów (oba elementy w równym stopniu przyczyniają się do realizacji żądanego celu)
3	Subtelna przewaga	Subtelne znaczenie lub preferencja jednego elementu nad drugim (jeden element ma nieco większe znaczenie niż drugi).
5	Słaba przewaga	Słaba preferencja (znaczenie) jednego elementu nad innym
7	Umiarkowana przewaga	Dominujące znaczenie lub preferencja jednego elementu nad drugim.
9	Mocna przewaga	Absolutne większe znaczenie (preferencja jednego elementu nad drugim (przewaga jednego elementu nad drugim jest na najwyższym możliwym do określenie poziomie).
2, 4, 6, 8	Dla porównań kompromisowych pomiędzy powyższymi wartościami	Czasami istnieje potrzeba interpolacji numerycznej kompromisowych opinii, ponieważ nie ma dobrego słowa do ich opisanie (stosowane są wówczas wartości środkowe z powyższej skali).
1,1 – 1,9	Dla elementów o bliskim znaczeniu (<i>powiązanych</i>)	Jeżeli znaczenia elementów są bliskie i prawie są nie do odróżnienia wtedy przyjmujemy średnią równą 1,3 a ekstremum = 1,9.

Odwrotność porównań	Przechodność ocen	Jeżeli element „i” ma jedną z powyższych niezerowych liczb oznaczającą wynik porównania z elementem „j”, wtedy „j” ma odwrotną wartość, kiedy porównujemy go z elementem „i”. Jeżeli porównaniu X z Y przyporządkujemy wartość „a”, to wtedy automatycznie musimy przyjąć, że wynikiem porównania Y z X musi być „1/a”.
---------------------	-------------------	---

Źródło: Opracowano na podstawie T.L. Saaty (2004)

W obliczeniach matematycznych w Analitycznym Procesie Hierarchicznym dokonuje się tzw. odwracalnych porównań parami, dla których $a_{ij} = 1/a_{ji}$ oraz $a_{ii} = 1$ (T.L. Saaty 2001). Jest to znacznie dokładniejsze i daje lepsze rezultaty niż bezpośrednie wskazanie rozwiązania. Opinie te umieszcza się w tzw. kwadratowej macierzy porównań parami ($n \times n$) $A[a_{ij}]$. Stanowi ona fundamentalne narzędzie, niezbędne do struktury pracy w AHP (ryc.10). Prezentuje się w niej oceny wskazujące przewagę (wpływ) elementów znajdujących się po lewej stronie macierzy na elementy znajdujące się na jej górze. W macierzy tej wykonuje się $n(n-1)/2$ porównań parami. Liczba tych porównań wynika z tego, iż na przekątnej macierzy „n” elementów znajduje się „n” jedynek, a połowa opinii to odwrotność.

$$A = \begin{bmatrix} 1 & a_{12} & \dots & a_{1n} \\ 1/a_{12} & 1 & \dots & a_{2n} \\ \boxed{?} & \boxed{?} & \boxed{?} & \boxed{?} \\ 1/a_{1n} & 1/a_{2n} & \dots & 1 \end{bmatrix}$$

Ryc. 2. Kwadratowa macierz porównań parami

Źródło: T.L. Saaty (2004)

Macierze porównań parami konstruowane są dla elementów znajdujących się na każdym poziomie struktury hierarchicznej. Stąd w hierarchii najpierw buduje się macierz dla określenia stopnia ważności kryteriów, w odniesieniu do założonego celu głównego. Następnie macierze dla określenia znaczenia subkryteriów w obrębie każdego kryterium. Na końcu zaś macierze, które wskazują stopień ważności przyjętych wariantów decyzyjnych, w końcu macierze, które wskazują stopień ważności przyjętych wariantów decyzyjnych w odniesieniu do każdego subkryterium znajdującym się na poziomie bezpośrednio wyższym.

Poniżej są podane podstawy matematyczne obliczenia prorytetów na podstawie macierzy porównań, które zostaną dokonane z wykorzystaniem programu *Expert Choice* na podstawie wektora własnego macierzy porównań parami.

Wektory priorytetów $w = (w_1, \dots, w_n)$ obliczane są z macierzy porównań (ryc. 3) przy pomocy liczb z fundamentalnej skali porównań Saaty'ego (tab. 1), a następnie przedstawiane są w formie macierzy znormalizowanych ocen $A = (a_{ij}) = (w_i/w_j)$ (ryc. 2).

$$A = \begin{bmatrix} w_1/w_1 & w_1/w_2 & \boxed{?} & w_1/w_n \\ w_2/w_1 & w_2/w_2 & \boxed{?} & w_2/w_n \\ \boxed{?} & \boxed{?} & \boxed{?} & \boxed{?} \\ w_n/w_1 & w_n/w_2 & \boxed{?} & w_n/w_n \end{bmatrix}$$

Ryc. 3. Macierz znormalizowanych ocen

Źródło: T.L. Saaty (2004).

Wektory własne macierzy porównań A obliczane są wówczas, gdy porównania ważności elementów są zgodne. Opinie możemy uważać za zgodne, gdy współczynnik $C. R. \leq 10\%$. Zamiast bezpośrednich obliczeń, które są bardzo skomplikowane, podobnie jak obliczenie wartości własnej (λ_{\max} , o której mowa w dalszej części informacji) możemy posłużyć się ich przybliżeniami dostępnymi w teorii, dotyczącej metody AHP. Saaty proponuje cztery sposoby obliczenia wektorów własnych. W pracy tej posłużono się sposobem, w którym mnoży się elementy w każdym wierszu macierzy porównań i oblicza pierwiastek takiego stopnia, ile elementów jest w wierszu. Następnie normalizuje otrzymane liczby do jedności poprzez podzielenie każdej z nich przez ich sumę. Otrzymane wielkości stanowią wektor własny macierzy porównań A (tab. 2) (Saaty & Kearns 1991, s. 31, 32).

Tabela 2. Obliczanie wektora własnego macierzy porównań

	A ₁	A ₂	A ₃	r _i	W _i
A ₁	1	a _{i1}	a _{i2}	$\sqrt[3]{1 * a_{i1} * a_{i2}}$	$\frac{r_{i1}}{\sum r_i}$

A_2	$\frac{1}{a_{i1}}$	1	a_{i3}	$\sqrt[3]{\frac{1}{a_{i1}} * 1 * a_{i3}}$	$\frac{r_{i2}}{\sum r_i}$
A_3	$\frac{1}{a_{i2}}$	$\frac{1}{a_{i3}}$	1	$\sqrt[3]{\frac{1}{a_{i2}} * \frac{1}{a_{i3}} * 1}$	$\frac{r_{i3}}{\sum r_i}$
				$\sum r_i$	$\sum w_i = 1$

Źródło: Opracowanie własne na podstawie (T.L. Saaty, K.P. Kearns., 1991, s. 31, 32).

Efekty analizy hierarchicznej

Wektory własne macierzy porównań parami po znormalizowaniu, określają względną ważność elementów decyzyjnych i celów pośrednich, kryteriów, subkryteriów, na każdym poziomie struktury hierarchicznej. Suma priorytetów jest zawsze równa jedności. Stanowią one:

1. **Priorytety lokalne** wyrażają one względny udział danego elementu, w stosunku do tego znajdującego się na poziomie bezpośrednio wyższym.

W przypadku identyfikacji subkryteriów w AHP z podsystemami cybernetycznego modelu systemu szkolenia sportowego, można by upraszczając wypowiedź powiedzieć, że na podstawie identyfikacji priorytetów lokalnych moglibyśmy uzyskać informacje o ważności (wpływie netto) wyróżnianych składowych w poszczególnych podsystemach (naboru i selekcji, bazy, modelu mistrza, treningu, odnowy, zawodów). Priorytety lokalne stanowią podstawę do obliczenia priorytetów globalnych.

2. **Priorytety globalne** reprezentują one udział każdego elementu decyzji, z poszczególnych poziomów, w osiągnięciu celu głównego. Priorytet globalny elementu z danego poziomu uzyskuje się w wyniku przemnożenia wartości jego priorytetu lokalnego przez wartość priorytetu lokalnego elementu macierzystego, mieszczącego się na poziomie bezpośrednio wyższym.

W badaniach własnych będzie można oszacować znaczenie składowych podsystemów (kryteriów głównych) w opracowanym modelu szkolenia do osiągnięcia celu, jakim jest opracowanie optymalnej strategii przygotowania zawodników do udziału w mistrzostwach świata czy Europy w rocznym cyklu treningowym.

3. Na końcu zostanie przeprowadzone określenie wartości wariantów decyzyjnych. Obliczeń priorytetów dokonuje się podobnie do opisanego powyżej sposobu według następujących kroków:

- Porównanie ważności wariantów decyzyjnych w odniesieniu do poszczególnych subkryteriów. W wyniku tego uzyskuje się znaczenie poszczególnych wariantów decyzyjnych w realizacji danego subkryterium (czyli priorytety lokalne).
- Otrzymane priorytety lokalne mnoży się przez odpowiadające im priorytety globalne dla subkryteriów. Wielkości te nazwane są cząstkowymi priorytetami globalnymi. Pokazują one udział danego wariantu decyzyjnego, w osiągnięciu celu głównego, poprzez realizację rozpatrywanego subkryterium.
- Suma cząstkowych priorytetów globalnych danego wariantu decyzyjnego jest jego priorytetem globalnym. Wariant z najwyższą wielkością priorytetu uznaje się za najlepszy.

W tym przypadku można go będzie uważać za najlepszy model treningu sportowego tancerzy przygotowujących się w rocznym cyklu szkolenia sportowego do udziału w mistrzostwach świata i Europy.

Na zakończenie prezentacji metody AHP należałoby wskazać jeszcze na jedną ważną zaletę opracowanego modelu prof. Saaty'ego, jakim jest weryfikacja prawdziwości i logiczności podawanych odpowiedzi. Również w tym przypadku zostanie wykorzystany program „*Expert Choice*”.

Zgodność w wyrażaniu opinii w macierzach porównań parami

W metodzie AHP najważniejszymi wielkościami, które obliczamy z macierzy porównań są: λ_{\max} , C.I. oraz C.R. λ_{\max} (największa wartość własna macierzy) jest miarą zgodności porównań, która odzwierciedla proporcjonalność preferencji. Saaty udowodnił, że porównania parami są tym bardziej konsekwentne, im λ_{\max} jest bliższe „n” (liczba elementów w macierzy = liczbie wierszy = liczbie kolumn). W przypadku całkowitej zgodności $\lambda_{\max} = n$. Na bazie tej własności konstruuje się indeks niezgodności (braku konsekwencji porównań) C.I., który reprezentuje odchylenie od zgodności. Obliczamy go ze wzoru: $C.I. = (\lambda_{\max} - n)/(n-1)$. Kolejną wielkością mierzącą koherencję porównań parami jest współczynnik niezgodności C.R. Jest on bardziej użyteczną miarą niż C.I. (indeks niezgodności), ponieważ C. I. jest trudny w interpretacji, a C.R. możemy wyrazić w procentach: $C.R. = 100 C.I. / R.I.$ Współczynnik ten określa, w jakim stopniu wzajemne porównania ważności

charakterystyk są niezgodne (niekonsekwentne) (Adamus i Szara, 2000, s. 22). Praktyczną zasadą AHP jest, aby wartość C.R. dla macierzy (3x3) była mniejsza lub równa 5%, (4x4) 8%, zaś dla większych macierzy wynosiła nie więcej niż 10% ($C.R. \leq 10$) (T.L. Saaty, 2004, s. 67). Uważamy wówczas, że współczynnik niezgodności jest akceptowany, a porównania są konsekwentne (zgodne). W przeciwnym wypadku wszystkie lub niektóre porównania zaleca się powtórzyć w celu pozbycia się niezgodności porównań parami. W przypadku pełnej zgodności porównań opinii $\lambda_{max} = n$; C.I. = 0 i C.R. = 0.

Warto pokreślić, iż opisana powyżej dopuszczalna granica błędu w opiniach nie powinna przekraczać 10 procent. Jej przekroczenie nie jest dopuszczalne, podobnie jak niekorzystna jest 100% konsekwencja w porównaniach (C.R. = 0). Jeśli zawsze sztywno będziemy trzymać się swoich poglądów, oznaczać to może, iż nie dopuszczamy możliwości zmiany naszego zdania. Jednak cały czas zdobywamy nową wiedzę, nabywamy nowe doświadczenia, które prowadzą do tego, iż postrzegamy rzeczy w nowym (niejednokrotnie lepszym) świetle. Stąd też mogą one wpłynąć na zmianę uprzednio wyrażanych przez nas opinii.

W celu oszacowania współczynnika niezgodności (C.R.) należy wyznaczyć R.I., czyli losowy indeks niezgodności, obliczony z losowo generowanej macierzy o wymiarach „n”. Wielkości R.I., oszacowane na podstawie 10000 macierzy, przedstawiono w tabeli nr 3.

Tabela 3. Losowy indeks niezgodności (R.I.)

Rząd macierzy	n	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Indeks losowy	RI	0	0	0,52	0,89	1,11	1,25	1,35	1,40	1,45	1,49	1,52	1,54	1,56	1,58	1,59

Źródło: T L. Saaty, M. Ozdemir [2003 a]: *Why the magic number seven plus or minus two*. Mathematical and Computer Modelling, Vol. 38, pp 233 -244.

Znacznym ułatwieniem i pomocą w skomplikowanych obliczeniach matematycznych jest program *Expert Choice*. Wykorzystanie metody AHP w poszukiwaniu optymalnego modelu szkolenia do uczestnictwa w mistrzostwach świata czy Europy par tanecznych uprawiających na poziomie mistrzowskim taniec sportowy w stylu standardowym, może przyczynić się do jej popularyzacji w polskich

badaniach na rzecz sportu wyczynowego, jako bardzo interesującego i pożytecznego narzędzia badawczego.

Dzięki niewątpliwym zaletom eksperckiej metody będzie można oprzeć na dowodach zbudowaną koncepcję systemu szkolenia sportowego. Dotychczas założenia współczesnego systemu szkolenia w sporcie wyczynowym tkwiły w sferze założeń teoretycznych bez możliwości weryfikacji empirycznej.

III. WYNIKI BADAŃ

3A. Poszukiwania istoty tańca

*I, gdy wciąż wszyscy mówią, mało kto się spyta,
Jaki też jest CEL SŁOWA? Jak słowo się czyta
W sobie samem?... I dziejów jego promień cały
Rozejrzeć mało kto jest ciekawy, zuchwały.*

C. K. Norwid: Rzecz o wolności słowa

3A. 1. Istota tańca ukryta w polskiej i innojęzycznej mowie

Badania etymologiczne dostarczają argumentów na to, że istotę ruchu nazywaną w języku polskim *tańcem*, można wydobywać z jego nazw stosowanych w językach narodowych. Trzeba tylko wzorem prac archeologicznych starać się w jej analizie słowotwórczej wydobyć rdzeń wyrazu (Lieberman 2012). Kryje on jednak pewną tajemniczość pod patyną naleciałości historycznych i rozwoju języków narodowych. Jak pisze polski wieszcz Cyprian Kamil Norwid w poetyckiej rozprawie: *Rzecz o wolności słowa* (Gomulicki 1971), zacytowanym w motcie rozdziału, chociaż ciągle używamy mowy, to (...) *mało kto się spyta, Jaki też jest CEL-SŁOWA? ... Jak słowo się czyta (...) I dziejów jego promień cały. Rozejrzeć mało kto jest ciekawy.*

Odkrycie pochodzenia wyrazu 'taniec' pozwala na zrozumienie jego znaczenia odczytanie istoty jego istoty, a także współczesnych nazw, takich jak: *Tanz* (Niemcy), *dance* (kraje angielskojęzyczne), *balet* (Polska/świat), *plás* (Polska), *horah* (Izrael), *kolo* (Chorwacja), *hora* (Rumunia, Turcja, Bałkany), *oro/opo* (Macedonia), *ples* (Słowenia), *vall* (Albania), *tanec* (Rosja), *danse* (Francja), *danza, ballo* (Włochy), *dans* (Rumunia), *baile* (Hiszpania), *ball* (Katalonia), *chorea* (χορεία), *ballizo* – (Wielka Grecja), *choreuo/chorevo* (χορεύω), *choros* (χορός) - (współczesna Grecja) i w wielu innych określeniach istniejących w narodowych językach świata i w ich dialektach. Jednakże można doszukać się w nich źródłosłowu w rdzeniach bogatej rodziny wyrazów.

Przykładowo, pień *ball* istniejący w wyrazach współczesnych języków europejskich wywodzi się ze źródeł łacińsko-greckich, które dały początek łacińskim słowom: *ballare, saltare*, starogreckim wyrazom (z Wielkiej Grecji): *ballizo* (βαλλίζω) i *ballo* (Scalise-Rowińska 2014). Obecnie ich rdzeń jest szczególnie rozpoznawalny w językach i dialektach: włoskim, hiszpańskim i albańskim.

Na polską nazwę *taniec* mówi się po: włosku - *ballo*, hiszpańsku - *baile*, katalońsku - *ball*, a po albańsku - *valle*. W innych językach występuje w pewnych kontekstach forma *danza* o rodowodzie innym niż łacińsko-greckim. Dodać do tego należy, że źródłosłów *ball* znaleźć można w polskich wyrazach określających taniec wykonywany w określonych uwarunkowaniach środowiskowych: *balet*, *bal*, *Balladyna* i *ballady* (których znaczenie w języku starofrancuskim oznaczało wykonywanie pieśni do tańca).

Jak z powyższego wynika, rodzinie wyrazów z podstawą słowotwórczą *ball* można przypisać w języku polskim znaczenie czasownikowe: tańczyć, tańczyć ze śpiewem, tańczyć w podskokach (i skakać). W jednym i w drugim przypadku jest mowa o stanie emocjonalnym radości, któremu towarzyszy ruch ciała przy śpiewie i muzyce. Ponadto można odnieść go do tańca w balecie, a więc do wyrafinowanej formy ruchu, która wykonywana jest od baroku, w przesycie formy nad treścią.

Niezwykle interesujący jest starogrecki źródłosłów wyrazu *chorea* (χορεία) z rdzeniem *chor*, który dał początek wielu współczesnym określeniom tańca (Scalise-Rowińska 2014). Pierwotnie Platon (1999) (ur. 427 p.n.e., zm. 347 p.n.e.), podobnie jak Arystoteles (1988) (ur. 384 p.n.e., zm. 322 p.n.e.), wiązali istotę tańca z radością, której towarzyszyło rytmiczne przemieszczanie się, przy muzyce i śpiewie (Grzybowski 2018, 2022). W *Dialogach* Platon (1999) - napisał:

Ludzka zaś istota, ponieważ obdarzona jest poczuciem rytmu, jak powiedzieliśmy, poczęła i zrodziła taniec, a gdy pieśń przywodziła na pamięć i budziła rytm, połączyły się one ze sobą; pieśń i taniec, zrodziły chór taneczny z jego uciechą (Platon 1999: 673D).

Starogrecki etymon w skróconej postaci *choro* (chór) oznaczał zorganizowaną formę muzyki, śpiewu i tańca (Kocur 2001). Taką nazwę wiązano z dramatami wystawianymi na cześć Dionizosa. Taniec stanowił nieodłączną część z muzyką i chóralnym śpiewem poezji w pierwszej części uroczystości w uroczystym pochodzie w plenerze Dionizjów, oczywiście przy spożywaniu młodego wina. Radość tańca, niekoniecznie powiązanego z corocznym świętem winobrania, była też połączona z występami teatralnymi. W sztukach teatralnych brał udział *chór* składający się z tancerzy. Tutaj za wyróżnik przemieszczania się na scenie można uznać formę tańca w kole. Poza tym, ważną jego cechą była idea *trójednii*, polegająca na łączności tańca z innymi rodzajami sztuki: śpiewem (słowa w sztukach teatralnych były śpiewane, deklamowane) i z muzyką (Ziopaja 2015). Tradycja tańca w kole, poprzez zmienne jej losy w europejskim średniowieczu, renesansie, baroku, przetrwała do dzisiaj

w ludowych tańcach na Bałkanach. Na taki specyficzny układ przemieszczania się rytmicznego przy śpiewie i muzyce: w kręgu, półokręgu, korowodzie, przy złączonych rękach lub ramionach, stosuje się obecnie nazwy: *hora* (w Rumunii i Turcji), *horah* (w Izraelu), *horo /xopo* (w Bułgarii), *oro* (w Macedonii), *kolo* (w Słowenii, Chorwacji i Serbii) – oraz *korowód* (w Polsce). Taniec w kole par tanecznych ma miejsce także w standardowym tańcu sportowym. Ten aspekt form ruchu zostanie rozwinięty w dalszych częściach pracy.

Współcześnie w języku greckim pozostał tylko rdzeń ze starogreckiego – chór – w wyrazie *chorea* (χορεία), który znaczy taniec (pol.) lub czynność - tańczenie. Na taniec ze śpiewem używa się wyrazu: *choreuo* lub *chorevo* (χορεύω). Źródłostów starogreckiego rdzenia wyrazowego *chor* znaleźć można w polskich nazwach: *chór*, *choreograf*, *choreografia*. Dwa ostatnie wyrazy, powiązane z metodą zapisywania (notacji) techniki / sztuki ruchu w tańcu (choreografia) oraz osoby ją tworzącej (choreograf), weszły do obiegu międzynarodowego za sprawą Raoula-Augera Feuillet'a (1659-1710). Były tancerz opublikował już w 1700 roku dzieło: „*Choreografia, czyli sztuka opisywania tańca poprzez postacie, figury i znaki demonstracyjne*” (Feuillet 2018), w którym znaleźć można terminologię oraz klasyczną, dokładną wykładnię/notację różnych typów techniki ruchów w tańcu, sporządzoną z pomocą symboli i z uwzględnieniem kompozycji przestrzennej. Od europejskiego baroku aż do połowy XIX wieku, treść dzieła miała znaczący wpływ na poglądy na taniec, jako sztukę i na sposób (metodę) jego nauczania przez choreografów. Formy tańca kształtowane na tych zasadach stały się inspiracją do literackiej wypowiedzi o istocie tańca. Miały też wpływ na odbiorców, szczególnie poetów, malarzy i twórców innych form wypowiedzi w sztuce. Pięknie opisane jest polskie, literackie ujęcie istoty tańca, w rozprawie pt. *"W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie": metafora tańca w tradycji modernistycznej* (Zawadzki 1998), której tytuł zaczerpnięty jest z traktatu o nadczłowieku, w tym także tancerzu: *Tako rzecze Zarathustra / Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen* Fryderyka Nietzschego (2006).

Na stałe weszły też do słownictwa europejskiego wyrazy: *die Choreographie* (niem) i *choreografi* (cz.), *choreography* (ang.), *koreografi* (szw.), *choreografia* (ital.), czy *coregrafie* (rum.) (Anderson 1992). W polskim języku znalazła się od niedawna nazwa: *choreoterapia* (z ang. *dance movement therapy – DMT*) (Payne 2013). Określa się nią w rehabilitacji sposób leczenia tańcem, wywodzący się z szerokiego nurtu *arteterapii*, czyli terapii poprzez sztukę (Rojewska-Nowak 2017).

Jak z powyższego wynika, w starogreckim ujęciu, rdzeń *chor* dał nazwy odnoszące się do grupowego, okazjonalnego, rytmicznego, radosnego tańca, wykonywanego przy śpiewie i muzyce; w pługach, korowodzie lub w kole utworzonym poprzez krąg połączonych fizycznie osób ramionami lub rękami. Jego funkcją było wyrażanie emocji w ruchu. W pewnym stopniu taki rdzeń wyrazowy wykorzystano do tworzenia określeń, które zgodnie z platońską, wychowawczą funkcją tańca miały służyć celom użytkowym. Z kolei w teatrze greckim znaczenie chorei podniesiono do rangi wywołującej przeżycia estetyczne / duchowe, które tworzą sztukę w trzech wymiarach: tańca, muzyki i śpiewu. Ta *trójjednia* stanowiła podstawę tworzenia akcji dramatów w teatrze greckim, podczas Dionizjów. Niebagatelną rolę odgrywał w nim taniec.

Jednocześnie, należy podkreślić, że dwoistość chorei - sacrum i chorei – profanum, od czasów europejskiego średniowiecza, była niwelowana do korzyści użytkowej/ praktycznej. Następowala systematyczna laicyzacja ruchu w tańcu i tym samym oderwanie od pnia, od którego wyrosła jego idea *trójjedni*. Spowodowało to też jej rozpad na części składowe. Taniec zaczął spełniać funkcje użytkowe i tym samym stał się gimnastyką, czy formą rytmicznego ruchu przy muzyce.

Rolę chorei ukierunkowanej na tworzenie piękna / sztuki ruchu ciała przy muzyce i śpiewie miały spełniać od renesansu dworskie widowiska, nazywane baletem, oparte na tańcu przy muzyce, w których forma przewyższała treść. Jednakże, jak wskazuje źródłosłów nazwy *bal*, jej rodowód wywodzi się od bali maskaradowych, organizowanych głównie w okresie włoskiego karnawału, procesji religijnych, sięgających jeszcze okresu średniowiecza i tryumfów inscenizowanych w starożytnym Rzymie na cześć zwycięzców. W takim znaczeniu rdzenia wyrazowego ujawniła się tylko dionizyjska odmiana chorei, w których - według taksonomii Platona - dominował żywiołowy, spontaniczny i wykonywany przygodnie taniec frywolny. Filozof proponował go nie tylko unikać, ale też nie oglądać, gdyż *zniesztalcał brzydotę i pobudzał ludzi do śmiechu*. (Platon 1999).

Do takiego samego związku prowadzą helleńskie korzenie źródłosłowu wyrazu *balet*. Jak już zaznaczono wcześniej, z analizy etymologicznej wyrazu wynika, że można mu przypisać etymon grecki *ballizo* (βαλλίζω), który oznacza czynności, takie jak skakanie, tańczenie. Zatem interpretacja znaczeniowa z punktu widzenia językoznawczego musi prowadzić do powiązania pierwotnego sensu nazwy *balet* z frywolnym, żywiołowym tańcem, pogardzanym przez Platona, który był w pewnym sensie odmianą dionizyjskiej chorei. Wskazuje na to bardzo ciekawa i dogłębna

interpretacja etymologiczna rdzenia wyrazowego *ball*, którą przytoczyła w czasopiśmie *Lente*, znawczyni i wielbicielka kultury regionu *Mare Nostrum*, Katarzyna Scalise-Rowińska (2014):

We włoskim, hiszpańskim i albańskim pierwsze skrzypce gra rdzeń ball-, od późnołacińskiego ballare – tańczyć, który z kolei najprawdopodobniej pochodzi znów z greki używanej w Wielkiej Grecji: ballizo (βαλλίζω) – tańczyć w podskokach (a pierwotnie zapewne od ballo – rzucać <się>). Znaczeniowo ballizo musi być zbliżone do łacińskiego saltare, które oznaczało tańczyć, ale we włoskim znaczy już skakać. (Drogą dygresji – zamiast zorganizowanego występu scenicznego przychodzą tu na myśl szalone menady w orszaku Dionizosa, ale przecież teatr grecki bierze się właśnie z jego kultu. Może więc to bardziej niż naturalne, że nogi rozwiązują nam się po lampce wina?).

O płąsach etymologicznie. Scalise-Rowińska, 2014.

Dopiero z biegiem lat, głównie w baroku, powiązano bale maskaradowe i średniowieczne tryumfy z etykietą dworską, co spowodowało nadanie tańcom przy muzyce i śpiewie platońskiego miana szlachetności (Turska 2010). Jego cechą była już nie frywolność, lecz w ujęciu filozofii greckiej *emmeleia*, czyli dostojeństwo, spokój i uroczyść. Dzięki niej można było w sposób poważny naśladować piękno ruchu ciała i rozwijać poczucie estetyczne, wynikające z zachowania proporcji, harmonii dźwięków, umiaru i stosowności bodźców zmysłowych. Podobnie jak w innych sztukach (teatr nowożytny, czy opera), wywodzących się z tego samego rodowodu, ruch i taniec w balecie stracił swój pierwotny, duchowy charakter. Jak z powyższego wynika, w toku rozwoju idei tańca także forma (piękno!) były w widowisku ukierunkowane na i do człowieka, a nie ku siłom nadprzyrodzonym.

Warto zwrócić także uwagę na inny jeszcze, bardzo plenny znaczeniowo rdzeń *tand* (Drożdż 2012). Jego ślady stosowania odkryto w polskiej mowie i w utworach literackich w XVII wieku. Źródłem tego słowa doszukuje się w staroindyjskich świętych księgach Hinduizmu, pisanych w sanskrycie, prawdopodobnie już 6 000 lat p.n.e. (Ellinger 1997). Sanskryt, święty język Indii i hinduizmu, jest uznany za najstarszy literacki język na świecie. Została w nim napisana księga *Nāṭyaśāstra* (lub *Bharata Nāṭyaśāstra*), prawdopodobnie przez mędrca Bharata Muni. Jej powstanie datowane jest pomiędzy II w p.n.e. a III w. CE (ang. Common Era – „ery powszechniej”). Przyjmuje się, że zamieszczony w nim traktat jest najstarszym kompleksowym studium na temat muzyki, tańca i dramatu (Bharata Muni 2014). Zarówno w nim, jak i we wcześniejszych wykładniach tańca staroindyjskiego, przywiązywano duże znaczenie do

specjalnie wypracowanego, nadzwyczaj złożonego języka gestów i póz, stanowiących odbicie wykonywanych ruchów przez boskiego Śiwę w tańcu Deva. Ponadto zwracano też uwagę, aby ziemscy wyznawcy i czciciele bóstw tańczyli w ten sam sposób jak mityczni bogowie przy tworzeniu świata, którzy klaszcząc i tupiąc nogami podrzucali pył atomów, z którego uformowała się Ziemia.

Jest to ważna informacja dla interpretacji znaczenia etymonu *tand*. Uważa się, że w Sankrycie oznaczano nim stan „napięcia”, a także „uderzania w coś” (Drożdż 2012). Niebezpieczne wydaje się zatem odniesienie takiego rdzenia do powstałej rodziny wyrazów, określających w językach europejskich dynamiczny, podsycany emocjami ruch w tańcu. Dla podkreślenia występującego w nim stanu napięcia psychicznego stosowne są przeciwieź rytmiczne uderzenia stopami o podłozę (np. przytup w tańcu ludowym), czy też klaskania rękoma osób biernie w nim uczestniczących. Pomijając ekstremalny stan emocjonalny nalezy sądzić, że drugie znaczenie rdzenia nazwy *taniec* wskazuje, że stan emocjonalnego napięcia występuje zawsze u osób wykonujących taniec przy muzyce, niezależnie od formy i treści jego wykonania.

Językoznawcy są przekonani o tym, że korzenie indoeuropejskie posiadają w większości języki używane obecnie w Europie (Garbacz 2018), w tym nasz polski, należący do grupy języków słowiańskich. Ślady etymonu praindoeuropejskiego, istniejące w polskim wyrazie *taniec*, przysły do Polski drogą pośrednią. Według Aleksandra Brücknera, wybitnego, polskiego językoznawcy (Długosz-Kurczabowa (red.) 1985), ludzie w Polsce zaczęli tańczyć dopiero w XV wieku p.n.e., za sprawą przejęcia do mowy i pisma niemieckiego czasownika *tanzen*. W okresie wyodrębniania się pisma drukowanego na ziemiach polskich zaczęły się pojawiać słowa: tańc, tańcować, *tan*, *tanek*. Od XVI stulecia różne wyrazy, w tym niemiecki rzeczownik *der Tanz*, ulegały sukcesywnemu spolszczeniu. W utworach Mikołaja Reja (Kuraszkiewicz 1969) znaleźć można tendencję do dodawania do ww. słów polskich końcówek: twardych: *erz*, *erka*, co przyczyniło się do powstania wyrazów używanych do dzisiaj: tancerz / tancerka. Z kolei dodawanie końcówki miękkiej *iec*, spowodowało zaistnienie polsko brzmiącego wyrazu *taniec*. Ślady dalszego spolszczenia niemieckiego źródłosłowu *der Tanz* stwierdzono w baroku, we fraszkach i w rozprawach Wacława Potockiego, XVII-wiecznego; przedstawiciela poezji ziemiańskiej (Wilkoń 2002). Wystąpiły w nich słowa, które nie wytrzymały próby czasu, takie jak: *tancmistrz*; *tanecznik*, *tanecznicza* (słowo używane już w XV wieku na określenie sali do tańczenia).

W polskim języku mówionym (głównie w gwarach i dialektach) powstawały synonimiczne określenia do słowa *taniec*, takie jak: *potancówka*, *zabawa taneczna*, *wieczorek taneczny* (Szymczak 1979). W pewnym sensie, pojawienie się takiego nazewnictwa mogło być reperkusją na przypisywanie słowom *taniec* i *tancerz* /*tancerka* znaczenia czynności w ruchu przy muzyce, wykonywanej perfekcyjnie i profesjonalnie, głównie w balecie (Greń 2019).

Warto też zaznaczyć, na co zwrócił uwagę cytowany już polski językoznawca Aleksander Brückner, że przed XV wiekiem, Polacy nie tańczyli tylko: *pląsali* (Długosz Kurczabowa red. 1985). Jak podaje *Słownik etymologiczny języka polskiego* Franciszka Sławskiego (1969, 1982) i Aleksandra Brücknera (Długosz- Kurczabowa (red.) 1985), takie słowa jak: *pląs*, *plęsy*, *pląsać* – mają pochodzenie prasłowiańskie. *Pląsanie* oznaczało ruch w kole do taktu muzyki lub *klaskanie rękami* dziewcząt. Często też śpiewających. Do dziś przetrwała taka tradycja tańca w polskim korowodzie, np. w ludowym krakowiaku, czy dostojnym szlacheckim polonezie.

Jak z powyższego wynika, w nazwach oraz w ich rdzeniu wyrazowym zapisana jest treść tańca, która odnosi się do formy wykonania ruchu bądź do jego idei (celu). Pomijając kwestie ich zapisu w językach narodowych, istnieją duże trudności w prawidłowym odczytaniu idei tańca bez uwzględnienia relatywizmu historycznego jej powstania. Świadczyć o tym może przedstawiona analiza słowotwórcza i etymologiczna jego nazw w językach europejskich, ze szczególnym uwzględnieniem języka polskiego. Opierając się na wiedzy historycznej i poglądach filozoficznych, okresów aktualnych dla ich tworzenia, starano się zaspokoić ciekawość, która - jak wynika z motto do rozdziału (*Rozejrzeć mało kto jest ciekawy, zuchwały*), świadczy o tym, że do rzadkości należy poszukiwanie sposobu rozwiązań problemów praktycznych i teoretycznych, w myśl łacińskiej sentencji: *historia magistra vitae est*.

Można sądzić, że podjęte badania przeglądowe treści polskich i obcojęzycznych słów doprowadziły nie tylko do podsumowania wiedzy na temat historii tworzenia się współczesnego znaczenia wyrazu *taniec* w różnych językach, ale umożliwiły poznanie rdzenia jego istoty w momencie zaistnienia takiego słowa w prajęzyku. Odkrycie to wydaje się ważne nie tylko w sensie poznawczym, ale nade wszystko dla realizacji celów pracy, wśród których priorytetem było ustalenie determinantów wykonania tańca w stylu standardowym w rywalizacji sportowej na najwyższym poziomie światowym.

Z interpretacji znaczenia rdzenia wyrazowego, niezależnie od przyjętego punktu odniesienia jego istotności w czasie historycznym, przejawiającej się w idei (celu)

podejmowania tańca, okazało się, że można było powiązać ją ze sferą duchową/psychiczną człowieka wykonującego taniec. Z czasem była ona w różny sposób materializowana. W świetle koncepcji pedagogicznej chorei Platona, jej przejaw we współczesnym tańcu może mieć znamiona spontanicznego, nieuporządkowanego (*frywolnego*) użytkowego ruchu lub celowego, dostojnego uroczystego, harmonijnego działania, w myśl przemyślanego porządku, powodującego stan emocjonalnego zaangażowania u tancerza i przeżycia estetyczne u odbiorcy, do którego *mowa ciała* jest skierowana. Wówczas taniec posiada znamiona tańca godnego miana sztuki (*szlachetnego*). Z kolei pierwszy model ruchu, jak już zaznaczono, jest ukierunkowany na osiągnięcie głównie celów praktycznych przez osoby biorące udział w tańcu. Dla podkreślenia i zdefiniowania idei ruchu, w tym przypadku stosuje się dookreślenia wyrazu głównego: np. taniec rehabilitacyjny, erotyczny, rekreacyjny, religijny itd. Niewątpliwie idea i realizacja każdego tańca jest ściśle związana z jej odbiorem. Może nim być realizator tańca (wykonawca) albo widz (widownia), albo też inny adresat przesyłanych treści w *mowie ciała*. Bardzo ciekawie związki między wybranymi domenami tańca a obiorem przekazywanych idei (*watching dance*) zaprezentowano na rycinie, pochodzącej z francuskiego przeglądu piśmiennictwa światowego, w której podsumowano (w zamierzeniu) efekt badawczy w zakresie psychofizjologicznych i medycznych skutków uprawiania tańca rekreacyjnego (Christensen 2021).



Ryc. 4. Schemat wybranych form i treści w wybranych domenach tańca rekreacyjnego oraz odbiór (*watching dance*) przekazywanych w nich treści *mową ciała*

Źródło: Christensen (2021).

Z pewnym zaskoczeniem można przyjąć fakt, się, że zaliczono do takich domen zawodowy taniec (Professional dance), do którego można by zakwalifikować balet, taniec nowoczesny, jak również taniec sportowy uprawiany na najwyższym poziomie światowym. (ryc. 4).

Podsumowując aspekt poznawczy przeprowadzonej analizy etymologicznej wyrazu *taniec* oraz treści ww. schematu (ryc. 4), należy przyjąć, że powodem upodobniania bardzo różnych form tańca jest czynnik duchowy / psychiczny, umożliwiający przekazywanie odbiorcy (*watching dance*) treści oraz idei *mową ciała*. Jej zapis w treściach nazw przekazuje zatem znaczenie istoty tańca, uwzględniając oddawany w nich aspekt wymiaru duchowości (niezależnie od jej definicji) w kilku wymiarach:

- przeżycia emocjonalne / duchowe wykonawcy i odbiorcy pod wpływem interpretacji ruchu w tańcu w rytm słuchanej melodii - muzyki, czy też tylko występujące w interakcji między tańczącą parą lub grupą osób / zespołu (model tańca szlchetnego wg Platona, 1991);
- stan emocjonalny wywołany spotkaniem tańczących osób na zabawie tanecznej lub na imprezie okolicznościowej, hulance, pohulance, dancingu itp. (model figlarnego tańca m.in. podczas Dionizjów, czy też tańca *kamestamów* (hulaków po polsku), uwiecznionych na wazach, znalezionych na Krecie (Kocur 2005) lub obraz nago tańczącego Sokratesa po zwycięskiej bitwie Greków nad Salaminą, co wierszem pięknie opisał Julian Tuwim (Matuszewski 1984-5);
- trudne do określenia idee podejmowanych wysiłków, opartych na efektach fizycznych, głównie w aspekcie hedonistycznym.

Z powyższej taksonomii, jak również z wcześniej przeprowadzonej analizy słowotwórczej wynika, że taniec może mieć różne imię. Najczęściej jego znaczenie odnosi się do aspektu ruchowego i jego notacji w myśl koncepcji europejskiej teorii tańca (Benes 2021).

W potocznym rozumieniu *taniec* kojarzy się tylko z opanowywaniem określonej sekwencji umiejętności ruchowych / ćwiczeń. Przykładem takiego uproszczonego ujęcia istoty pojęcia *taniec* mogą być sformułowania przytaczane w definicjach słownikowych. Oto wybrane przykłady określenia z angielskich słowników uniwersyteckich:

- „*seria ruchów i kroków, które zwykle wykonuje się do muzyki*”;

- „*seria kroków / ruchów do muzyki*”; „*spotkanie towarzyskie z tańcem*”; *taniec jako format / rozrywka*”;
- „*taniec jest czasem definiowany, jako dowolny, wzorcowy, rytmiczny ruch w przestrzeni i czasie*”.

Podobnie taniec definiuje *Polska Szkoła Wiedzy* przypisując mu następujące znaczenie:

- *Taniec: to, czynność lub forma tańca zazwyczaj podążająca za rytmem muzyki.*
- *"poruszać się stopami lub ciałem, lub obydwoma, rytmicznie według wzoru kroków, zwłaszcza przy akompaniamencie muzyki; skakać itp., jak z podniecenia lub emocji; poruszać się zwinnie lub szybko: tańczyć z radością, w górę i w dół”.*
- *ruch ciała w sposób rytmiczny, zwykle do muzyki i w danej przestrzeni, w celu wyrażenia idei lub emocji, wyzwolenia energii lub po prostu rozkoszowania się samym ruchem”.*
- *"(czasownik) "skakać lub ślizgać się odmierzonymi krokami i rytmicznymi ruchami ciała, zwykle przy akompaniamencie muzyki” i (rzeczownik) taniec, jako “rytmiczne skakanie i chodzenie, z regularnymi skrętami i ruchami kończyn i ciała, zwykle przy akompaniamencie muzyki; albo jako wyraz radości, uniesienia itp., albo jako rozrywkę.”*

Podobnie znaczenie nadaje się rzeczownikowi *taniec* w *Słowniku języka polskiego*:

- „*rytmiczne ruchy ciała, zwłaszcza nóg, wykonywane w takt muzyki jako rozrywka towarzyska, popis artystyczny lub jako forma obrzędowa.*”

Niebezzasadna wydaje się teza, że użycie nazwy *taniec* przysługuje tylko czynnościom, które tworzą piękno / sztukę, głównie w balecie i w tańcu nowoczesnym (Copeland & Cohen M 1983, Mackrell 2020). Jej znaczenie odnosi się do pierwszej z wymienionych kategorii. Taki pogląd znajduje potwierdzenie w amerykańskiej (Simon 2003, Goellner & Murphy 1995) i brytyjskiej (Craine & Mackrell 2010) teorii i filozofii tańca. Nie wnikając w uzasadnienie sensu używania obiegowych definicji, sugerujących związek tylko z czynnością ruchową, warto przytoczyć alternatywne stanowiska (w tym własne), które łączą taniec ze sztuką / z pięknem. Za najbardziej reprezentatywne z nich można uważać stanowisko zaprezentowane w brytyjskich i amerykańskich opracowaniach, dotyczących tańca nowoczesnego w *Encyklopedii Britannica* (Mackrell 2020), przez zespół złożony z kilkunastu znanych angielskich choreografów i ekspertów, pracujących pod kierunkiem *Judith R. Mackrell* - krytyka

tańca i autorki powieści, m.in. *Bloomsbury Ballerina: Lydia Lopokova, Imperial Dancer i Mrs John Maynard Keynes*). W tej powieści został opisany związek małżeński rosyjskiej baletnicy Lidii Wasiljewnej Łopuchowej ze słynnym angielskim ekonomistą, baronem Johnem Maynardem Keynesem; tam też można znaleźć następującą definicję tańca:

„*Taniec jest potężnym impulsem, ale sztuka tańca jest impulsem kierowanym przez zręcznych wykonawców w coś, co staje się intensywnie ekspresyjne i może zachwycać widzów, którzy nie mają ochoty tańczyć*”. [34: 1].

Sondra Horton Fraleigh, filozof sztuki, choreograf, dyrektor Wydziału Tańca na Uniwersytecie Stanowym w Nowym Jorku, autorka, m. in *Dance and the Lived Body, Dancing Into Darkness. Butoh, Zen, and Japan., Dancing Identity Metaphysics In Motion*, współredaktorka wraz z Penelope Hanstein *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, której artykuły były publikowane na całym świecie w tekstach dotyczących filozofii tańca, w jednej z publikacji: *Dance And Lived Body: A Descriptive Aesthetics (Fraleigh)* podała następującą, lakoniczną definicję:

„*Taniec to ruch człowieka stworzony i wyrażony w celach estetycznych*.”

W drugiej połowie ubiegłego wieku, profesor Joann Wheeler Kealiinohomoku, antropolog kultury, wykładowca problematyki tańca amerykańskiego i afrykańskiego w Northern Arizona University, poszukując definicji tańca, w słynnej rozprawie: *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* (1970), cytowanej w setkach publikacji, dokonała podporządkowania zjawiska ekspresji wyrażanej przez ruch w tańcu wartości symbolicznej:

„*Taniec jest efemerycznym sposobem ekspresji wykonywanym w określonej formie i stylu przez ciało ludzkie poruszające się w przestrzeni. Taniec odbywa się poprzez celowo dobrane i kontrolowane ruchy rytmiczne, w wyniku czego zjawisko jest rozpoznawane jako taniec zarówno przez wykonawcę, członków zespołu danej grupy oraz widzów*”.

Podobnie, Judith-Lynne Hanna, słynna amerykańska antropolog kultury z *City School w Los Angeles* i z *University of Maryland, College Park*, autorka znanych publikacji: *'To Dance is Human'*; *'A Theory of Nonverbal Communication'*; *'Defiance, and Desire Dance Sex and Gender: Signs of Identity'*; *'Dominance, Defiance, and Desire Dance, Sex and Gender: Signs of Identity'*; *'Dominance, Defiance, and Desire and To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communicatio'*, w monografiach: *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society, To*

Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication zamieściła następujący pogląd na istotę tańca:

„Taniec jest formą sztuki lub czynnością wykorzystującą ciało i zakres ruchu, do którego ciało jest zdolne”. Taniec to ludzkie zachowanie złożone z gry (twórczości) tancerza, z (1) celowych, (2) celowo rytmicznych i (3) kulturowo wzorowanych sekwencji (4a) niewerbalnych ruchów ciała (4b) innych niż zwykle czynności ruchowe, (4c) mających wartość samoistną i estetyczną”.

Opierając się na założeniach i poglądach wybitnych ekspertów od tańca nowoczesnego i nie wnikając mocno w meandry semantyczne analizowanych nazw, wydaje się, że można by przyjąć ekspercką, własną rudymetarną (roboczą) definicję *tańca*, opartą głównie na poglądach Hanny Judith-Lynne:

„Taniec to specyficzne zachowanie człowieka wywołujące pobudzenie emocjonalne i przeżycia estetyczne u jego twórców, jak i odbiorców sztuki (widzów).”

Identyfikowaniu się z poglądem, iż ruch wykonywany w tańcu jest powiązany ze sztuką, towarzyszyła świadomość, że do tej takiej kategorii przynależy również taniec z dookreśleniem - sportowy. Jak dotąd, panuje dość powszechne przekonanie, że sztuka i piękno tańca nie podlega wartościowaniu i nie można ich wytrenować (Mackrell 2020). W takim ujęciu bezzasadne byłoby poszukiwanie możliwości doskonalenia tego, co jest istotą tańca. W myśl kanonów filozofii estetyki / sztuki (Munro & Scruton 2022), istota tańca w połączeniu tylko z wymiernością aspektu ruchowego, nie mieści się w pojęciu estetyki / piękna / duchowości. Zresztą, bardzo niedawno uznano ją za godną zainteresowań przez współczesnych filozofów (Bresnahan 2020). Stąd też w gronie teorii i filozofii tańca, dopiero od XXI wieku są prezentowane różne poglądy na temat możliwości wytrenowania tańca - zarówno umiarkowane (Davies 2013), jak i skrajnie pesymistyczne (McFee 2011, 2013 2018). W związku z tym można sądzić, że te opinie dotyczą także tańca sportowego.

Duże nadzieje wiązano z poznaniem istoty duchowości / piękna w tańcu po odkryciu istnienia neuronów lustrzanych (Carruthers & Smith 1996, Ferrari & Rizzolatti 2014, Zardi et al. 2021), a nade wszystko po zidentyfikowaniu genów odpowiedzialnych za kreatywność w tańcu (Bachner-Melman et al. 2005). Takie wyniki badań (i im podobne) przybliżyły niewątpliwie nadzieje na stworzenie naukowych podstaw treningu tańca jako sztuki.

Obecnie poglądy niektórych amerykańskich teoretyków tańca, zainteresowanych zagadnieniem roli kognitywistyki w procesie tworzenia sztuki (Bresnahan 2015,

Montero 2012), świadczą, że nie będzie błędem uwzględnienie duchowości (różnie definiowanej), jako głównej, determinanty sukcesów zawodników na zawodach o najwyższe trofea w tańcu sportowym. O tym, że duchowość tańca może nie być zrosnięta z naturą człowieka od momentu jego pojawienia się na Ziemi, świadczyć mogą nie tylko poglądy starożytnych filozofów (Arystoteles, Platon), ale nade wszystko wyniki badań antropologicznych i archeologii tańca.

3A. 2. Istota tańca w odkryciach archeologicznych oraz w wynikach badań antropologii kulturowej i filozofii tańca

Tancerze są atletami Boga.

Albert Einstein

Po eksploracji szeregu dokumentów i materiałów historycznych oraz opracowań z zakresu antropologii kulturowej trudno mieć wątpliwość, co do trafności określenia istoty tańca, zawartego w motcie do niniejszego rozdziału, jak również do porównania tancerzy do atletów (w słownikowym, angielskim znaczeniu słowa *athlete = a person who is proficient in sports and other forms of physical exercise, e.g. sports dance*).

Autorem cytatu, zamieszczonego w motcie, jest genialny fizyk, Albert Einstein. Jak wiadomo, jest on twórcą szczegółowej teorii względności (STW). Zostało w niej zmienione pojmowanie czasu, przestrzeni i ruchu, w myśl newtonowskiej mechaniki. Trudno byłoby znaleźć inny naukowy autorytet w kwestii wyrażenia opinii na temat istoty ruchu, jaki występuje w tańcu. Niestety, w miejsce szczegółowych rozważań matematycznych i fizycznych, genialny laureat nagrody Nobla interpretuje taniec z punktu widzenia metafizyki; sprowadzając go do bytu, który jest poza istnieniem fizycznym.

Nie można posądzać o labilność światopoglądową „głęboko wierzącego ateistę”, jak siebie określał ten genialny fizyk (Niwiński 2010). Albert Einstein nie wierzył w Boga, który jest opisywany przez różnych ludzi i w ich wiarę w moc objawianą. Wierzył natomiast w potęgę i piękno wszechświata i w boską konsekwencję funkcjonowania praw rządzących: Energią, Materią i Informacją. Swoje inklinacje w kierunku filozofii sztuki, a może ściślej - odbioru piękna kreacji zmaterializowanego w dziełach sztuki, genialny fizyk wyraził w innej sentencji: *Najpiękniejszą rzeczą, jakiej możemy doświadczyć, jest oczarowanie tajemnicą. Jest to uczucie, które stoi u kolebki prawdziwej sztuki i prawdziwej nauki. Ten, kto go nie zna i nie potrafi się dziwić, nie*

potrafi doznawać zachwyty, jest martwy, niczym zdmuchnięta świeczka (Calaprice 2014).

To co interesowało Alberta Einsteina w kwestii ontologicznej - to technologiczna strona powstania / stworzenia świata. W tej sprawie wypowiedział się następująco:

„Chcę wiedzieć, jak Bóg stworzył ten świat. Nie interesuje mnie to, czy inne zjawisko. Chcę znać Jego myśli, reszta to szczegóły.” (Niwiński 2010).

Zapewne wcześniej wyrażone stanowisko filozoficzne i interpretacyjne Alberta Einsteina, musiało dotyczyć interpretacji tańca i boskiej mocy jego wykonania, kiedy wypowiadał cytowaną w motcie myśl o jego istocie: *Tancerze są atletami Boga*.

Z punktu widzenia realizacji celu własnej perspektywy badawczej wydaje się ważne, aby zauważyć w sentencjach genialnego fizyka to, że w tańcu nie można wyrazić tylko aspektu kinematycznego / fizycznego. Ogólnie rzecz ujmując, w istocie tańca należy dostrzec to, że występujący w nim ruch fizyczny poprzedza siłą, którą określa się z punktu widzenia materialistycznego, jako psychiczna lub w interpretacji idealistycznej – duchowa (boska).

Nie jest to oryginalny pogląd Alberta Einsteina. Jego ślady można znaleźć w różnych kierunkach współczesnej filozofii umysłu, rozwijanej już w Starożytności, w których podejmuje się kluczowe kwestie: ciała i umysłu. (Jarosz 2010, Chwedeńczuk 1995, Kind 2020, Chalmers 2002). Współcześnie, dla interpretacji istoty tańca mogą mieć znaczenie orientacje wykorzystujące w dużym stopniu osiągnięcia psychologii ewolucyjnej (Zardi et al. 2021, Buss 2019), a także paralelizm psychologiczny (Heil 2004, Czerkawski 2005) i neurobiologii poznawczej (Rizzolatti i Arbib 1998, Cascini et. al. 2022). Coraz większego znaczenia nabiera rodząca się dopiero do życia z dużą siłą - psychologia duchowości (Catalan 2007). W dalszej części pracy, znajdzie konieczność odwołania się do takich poglądów w interpretacji determinantów sukcesów w tańcu sportowym, jak również do dziedzictwa pragmatycznej, kontynentalnej filozofii tańca, pomijając dylematy jej amerykańskiego nurtu opartego na koncepcjach filozofii estetyki (Bresnahan 2020).

W związku z powyższym, nie może być całkiem bezzasadna teza zawarta w motcie, że duchowość (psychika / myśl, nadprzyrodzona siła człowieka) jest jednym z najważniejszych uwarunkowań tańca, niezależnie od jego formy. Nadnaturalna moc jego wykonawcy została przez wybitnego fizyka, Alberta Einsteina, nobilitowana do rangi siły sprawczej. Stała się właściwością czyniącą byt, który przekracza materialną postać. Taką psychiczną (duchową / nadprzyrodzoną) właściwość, pierwotną

w stosunku do materialnego, cielesnego / fizycznego aspektu działania, dostrzegali i identyfikowali na miarę swoich możliwości najwyższej klasy praktycy - tancerze.

Według Piny Bausch (Klein 2020), wybitnej niemieckiej choreograf tańca współczesnego, nazywanej poetką sceny: *„taniec jest pomostem między niebem a ziemią, przełożeniem metafizyki na język świata widzialnego”* [...].

„A przy tym intuicyjnie zmierza, jak się zdaje, do ukazania człowieka w szerszej perspektywie istnienia. Wprowadza tym samym «obieg mocy przyrodzonych» w obieg sił nadprzyrodzonych” (za Rembowską 2009 i Karabin 2012).

W świetle analizy różnych poglądów na temat istoty tańca można uważać wymienioną orientację interpretacji za patetyczną i przypisaną tylko artystom o wyostrzonym guście estetycznym, którzy uprawiają sztukę na najwyższym poziomie, np. w balecie, czy w tańcu współczesnym. Jednakże zasadna może być teza, że w tańcu, tym, który jest uprawiany jako dyscyplina sportu, powinien także tkwić element duchowości, czyli tego, co wiąże się ze sztuką. Zatem można przewrotnie przyjąć, że nie każdej formie ruchu, której treść w potocznym polskim rozumieniu, czy w innych językach jest kojarzona z tańcem, można przypisywać taką nazwę. Mogą one jedynie zasługiwać na określenie: ruch przy muzyce, zabawa taneczna lub po prostu rytmika. Taka rekapitulacja rozważań znajduje potwierdzenie w poglądzie na istotę tańca, jako sztuki / piękna wypowiedzianym przez René Huyghe; znanego francuskiego pisarza, kuratora Luwru, profesora *College de France*, członka *Académie Française*, zajmującego się historią, psychologią, filozofią sztuki:

„Sztuka zaczyna się w chwili, gdy człowiek nie tworzy w celu użytkowym, co zdarza się zwierzętom, lecz z myślą przedstawienia lub wyrażenia czegoś” (Huyghe 1976).

W dalszej części rozdziału wprowadzającego do problematyki badawczej podjęto się zadania określenia: od kiedy i kiedy rytmiczna forma ruchu stała się tańcem? Można by go sformułować inaczej: *od kiedy jest z nim człowiek na Ziemi?* Aby właściwie rozwiązać zasygnalizowaną kwestię, zaszła konieczność odwołania się do źródeł powstania tańca. Przyjmując założenie, że istota tańca jest ściśle związana z naturą człowieka, sięgnięto do okresu jego pojawienia się na Ziemi. Na podstawie wyników badań antropologii kulturowej i archeologii, w tym nade wszystko archeologii tańca, podjęto próbę wskazania niejako na jego pierwiastek genetyczny, który jest niezmienny i na którym powstały w czasie historycznym różne formy tańca. Celem takiego postępowania badawczego było lepsze zrozumienie funkcji i form tańca oraz

zinterpretowanie jego sensu. Zakładając a priori, że taki pierwiastek musi też tkwić w istocie tańca sportowego, należało spodziewać się, że podjęte postępowanie może wskazać grupę determinantów, które mogą decydować o sukcesie w tańcu sportowym. Tym samym będą świadczyć o talencie tancerza.

Bardzo wnikliwy przegląd poglądów z różnych dziedzin nauki na jego istotę, dokonany przez Mery Layne Kalbfleisch (2004), dowodzi, że metodologia neuronauki poznawczej jest odpowiednim sposobem na rozpoczęcie rozważania na temat talentu. Z założeń teoretycznych i nade wszystko prac eksperymentów wynika, że istnieją mocne dowody na posiadanie przez człowieka obwodów neuronowych, które są rekrutowane w celu uzyskania optymalnej wydajności w szeregu zadań poznawczych wyższego poziomu i bardziej automatycznie są aktywowane do ogólnego użytku poznawczego u osób o wyjątkowych zdolnościach. W związku z tym, już na początku XXI wieku, w przeglądowej pracy *Functional neural anatomy of talent* (Kalbfleisch 2004), zasugerowano przyjęcie nowego paradygmatu badania związku między rozwojem poznawczym i emocjonalnym a pewnymi rodzajami wiedzy specjalistycznej, opartej na założeniu, że:

„Wyjątkowy talent jest wynikiem interakcji między zachowaniem nakierowanym na cel a niewolicjonalnymi procesami percepcyjnymi w mózgu, które nie zostały jeszcze w pełni scharakteryzowane i zrozumiane przez pola psychologii i neuronauki poznawczej.” (tł. wł., Kalbfleisch 2004: 21).

W celu uzupełnienia wiedzy w tym zakresie, już na początku nowego tysiąclecia, po opracowaniu mapy genów (Gannett 2022), doszło do odkrycia genetycznych determinantów rozwoju psychicznego nie zaliczanego dotąd do wskaźników warunkujących rozwój biologiczny człowieka (Malinowski 2007: 19). Rozpoznanie na początku XXI wieku ludzkiego genomu w *Human Genome Project*, zrewolucjonizowało także sposób myślenia o genetycznych uwarunkowaniach talentu sportowego. Zaistniały bowiem powody, aby upatrywać jego istoty w uwarunkowaniach neuro - poznawczych (Zardi et al. 2021).

W pierwszych dekadach XXI wieku przedmiotem intensywnych badań molekularnych był jednak talent osób uprawiających wyczynowo sport w paru jego dyscyplinach (Macarthur et North 2005 Scott et al. Wolfarth et al.), a także w twórczości artystycznej, opartej głównie na muzykalności (Zatorre & McGill 2005, Bentivoglio 2003, Beccacece 2021), zwłaszcza na słuchu absolutnym (Gregersen et al. 2001). W 2005 r. udaną próbę poszukiwania genów odpowiedzialnych za talent

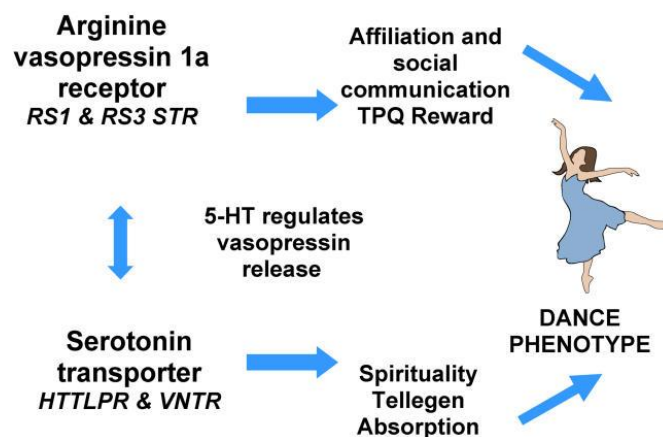
tancerzy najwyższej klasy (z wykorzystaniem tradycyjnych i najnowszych badań molekularnych) podjął zespół izraelsko - francuskich naukowców: genetyków, psychologów, biologów i muzykologów (Bachner-Melman et al. 2005). Ku zaskoczeniu, podobnie jak fizyk Albert Einstein w przytoczonym motcie, współcześni naukowcy, podejmując się opracowania problemu uwarunkowań genetycznych talentu tancerzy, odwołali się do boskich, mitologicznych korzeni stworzenia i tworzenia *kosmosu tańca* przez współczesnych *atletów boga*. W motcie do prezentacji wyników swych badań zacytowali fragment z *Dialogów (De Saltatione)* Lukiana z Samosat (-y) (Lukian 1966); rzymskiego retora i satyryka, piszącego po grecku (ur. ok. 120, zm. ok. 190):

„Wraz ze stworzeniem wszechświata powstał również taniec, który oznacza zjednoczenie żywiołów. Okrągły taniec gwiazd, konstelacja planet w stosunku do gwiazd stałych, piękny porządek i harmonia we wszystkich jego ruchach, jest lustrem oryginalnego tańca z czasów stworzenia”. (cytat za Lukian 1966).

Po przestudiowaniu doniesienia okazuje się, że sens przytoczonego cytatu nie może ograniczać się tylko do przypomnienia wierzeń starożytnych ludzi, lecz jest ilustracją tworzenia tego, co kryje się pod nazwą taniec. Co prawda, udowodniono z *konstelacji kosmicznej genów* tylko część boskiego aktu stworzenia po mistrzowsku tańca, ale był to ważny krok wyjaśnienia tego, co kryło się pod szerokim pojęciem duchowości i piękna. Z badań cytowanego zespołu naukowego wynika, że dwa polimorficzne geny; receptor wazopresyny 1a argininowej (AVPR1a) i transporter serotoniny (SLC6A4) determinują talent w tańcu, wzbogacając kreatywność artystyczną tancerza poprzez typowe dla niego zachowania: afiliacyjne, komunikacyjne, społeczne (głównie poprzez „ucielesnianie”), duchowość i zmiany stanów świadomości - potrzebę, którą odczuwają osoby wykonujące tę formę sztuki. Zmienione poziomy serotoniny podczas wykonywania czynności ruchowych w tańcu mogą predysponować nosicieli allelu regionu promotora SLC6A4 do większej zdolności obrazowania emocji ruchem oraz zwracania uwagi na bodźce towarzyszące (zwłaszcza muzyczne).

Okazało się więc, że chociaż taniec - należąc do form kulturowych - ma wartość przemijającą, jest sztuką efemeryczną (Herbison-Evans 1993), to jednak można znaleźć w jego istocie determinanty biologiczne, które składają się na ustrukturyzowaną treść odnoszoną dotąd tylko do wizualnego przejawu relacji społecznych, warunkujących powstanie rozbudowanego systemu estetycznego w tańcu. Jaka jest rola obu branych pod uwagę genów i ich zmaterializowanie, ilustruje zamieszczona poniżej rycina nr 2.

Nie wnikając w zawiałość szczegółów analiz biochemicznych i molekularnych można stwierdzić, że została na niej zaprezentowana epistatyczna interakcja obu genów (AVPR1a i SLC6A4), przyczyniającą się do fenotypu kreatywnego tańca (ryc. 2). W podsumowaniu niewątpliwie wartościowych wyników, pochodzących z pionierskich badań siły uwarunkowań genetycznych talentu tancerzy i tym samym determinantów wyniku w sportowym tańcu, należałoby podkreślić to, że uzyskano je z zastosowaniem najnowocześniejszych metod w laboratoriach i pracowniach stojących na najwyższym poziomie światowym: *Department of Psychology, Mount Scopus, Hebrew University; Israeli Olympic Medical Committee and Medical Faculty, Tel Aviv University; Sarah Herzog Memorial Hospital and Hebrew University, Jerusalem; Musicology Department, Hebrew University, Jerusalem, przy współudziale francuskiego instytutu Génétique Maladies Multifactorielles - Institut de Biologie de Lille.*



Ryc. 5. Epistatyczna interakcja między AVPR1a i SLC6A4 przyczyniająca się do powstania fenotypu kreatywnego tańca

Źródło: Bachner-Melman et al. 2005.

Trudno byłoby poddać w wątpliwość zastosowany warsztat pracy naukowej. Mimo tego, należy (i powinno się) zwrócić uwagę na ich ograniczoność. Mówią o tym autorzy w swoim doniesieniu: *Jak w przypadku większości złożonych cech, wielkość efektu tych dwóch genów jest niewielka i według terminologii Rischa będzie miała niewielką siłę sprawczą (small displacement)* (Bachner-Melman et al. 2005).

Dwa geny, AVPR1a i SCL6A4, które – jak udowodniono - mogą wzbogacić kreatywność artystyczną. To fakt. Są jednak zaangażowane w determinację tylko emocjonalnej strony tańca, a nie w mechanikę sensomotoryczną tej złożonej formy ruchu, jakim jest niewątpliwie taniec sportowy. Wiele kwestii jest nadal otwartych

i należy oczekiwać, że dopiero w przyszłości zostaną rozwiązane problemy ważne dla interpretacji istoty tańca sportowego. Przede wszystkim takie, które pozwolą na pełniejsze określenie determinacji genetycznej mechanizmów mózgowych, dzięki którym brane pod uwagę dwa geny - i inne – mogą przyczynić się do kształtowania fenotypu tańca, co może mieć wpływ nie tylko na kreatywność, ale również na przetwarzanie muzyczne, koordynację ruchową i w końcu na tworzoną językiem ciała sztukę.

Być może w najbliższych latach zostaną wypełnione luki w takich badaniach genów i ich interakcji, warunkujących mistrzowskie wykonanie tańca, w tym stosowanego w rywalizacji sportowej w tańcu standardowym. Taką nadzieję wzmacnia najnowsze doniesienie pary greckich genetyków: Marinosa G. Sotiropoulosa i Marii Anagnostouli na temat postępów w badaniach nad uwarunkowaniami genetycznymi twórczości artystycznej, zaprezentowane w pracy przeglądowej: *Genes, brain dynamics and art: the genetic underpinnings of creativity in dancing, musicality and visual arts*. (Sotiropoulos & Anagnostouli 2021). Wynika z nich jednak, że problem wyjaśnienia determinacji genetycznej złożonego fenotypu tańca jest nadal w stadium początkowym.

Nie wnikając w udowodnienie postawionej tezy, to już chociażby tylko na podstawie zaprezentowanych wyników badań można być przekonanym, że duchowość jest związana z istotą tańca. Przestaje być już *ukrytym językiem duszy*, jak go określiła Marta Graham (Russel 1998), amerykańska tancerka, choreograf, reformator istoty tańca współczesnego - „*Picasso tańca współczesnego*”. Jego znaczenie odkrywa się powoli na podstawie skomplikowanych biochemicznych badań molekularnych. Według cytowanych, greckich genetyków (Sotiropoulos & Anagnostouli 2021), można już *tańczyć w rytm serotoniny i wazopresyny*. Zatem niezależnie od tego, jak będziemy definiować istotę duchowości (Kurcz i Kądziaława 2002), musi być ona uwzględniona w charakterystyce tańca i w jego uwarunkowaniach.

Z własnej praktyki wynika, że można nauczyć się odpowiednich sekwencji ruchów, można wyćwiczyć technikę ruchu, nazywanego tanecznym, ale jeśli człowiek nie ma w sobie pewnego rodzaju wrażliwości i nie uwolni jej w ruchu, nie ujawni emocji, nie pozwoli „mówić przez swoje ciało”, to nie tańczy, tylko wykonuje bardziej lub mniej poprawnie określone ruchy fizyczne. Jak już wcześniej zaznaczono, nie każdą czynność ruchową powinno nazywać się tańcem.

Na konieczność uwzględnienia relatywizmu historycznego w interpretacji wyrazów określających taniec w różnych językach zwrócono uwagę w poprzednim rozdziale.

Polski socjolog tańca, Roderyk Lange (2009) podkreśla jednak, że: „*samo pojęcie tańca nie pokrywa się z jakimś stałym terminem. Zależy od kontekstu kulturowego*”. Takie stanowisko jest charakterystyczne tylko do jednego kierunku interpretacyjnego istoty ruchu. W ujęciu historycznym istoty tańca (o czym będzie mowa w kolejnym rozdziale), jak i w wynikach badań antropologii kulturowej oraz archeologii (głównie archeologii tańca), czy też w przytoczonych wcześniej współczesnych osiągnięciach genetyki molekularnej, można by znaleźć jego istotę głównie w duchowości, chociaż różnie ujętej. Wskazał na nią w sposób literacki wybitny fizyk Albert Einstein, podejmując się w cytowanym motcie interpretacji sensu tańca, uznając tancerzy, jako *atletów Bogów*. Nie inaczej pojmują źródło i korzenie istoty stworzenia i tworzenia tańca współcześni genetycy (Bachner-Melman et al. 2005), upatrując je w kosmogonii opisanej na stronach *Dialogów* Lukiana z Samosat (-y) (Lukian 1966). Powołując się na metodologię badań Karola Darwina, wyrazili pogląd, że oprócz wyników badań genetycznych potwierdzeniem ziemskiego, materialnego śladu trwania w sposób niezmienny determinantów istoty tańca, mogą być znaki na artefaktach (zaliczanych obecnie do sztuki naskalnej), jakie pozostawił człowiek żyjący w czasach prehistorycznych w swoich schroniskach na wszystkich kontynentach, z wyjątkiem Antarktydy.

Przypuszczamy, że te wczesne dowody na taniec i jego występowanie w grupach geograficznie oddzielonych tysiącami lat w naszej prehistorii sugerują genetyczne podłoże tego zachowania u H. sapiens. (Bachner-Melman et al. 2005).

Opierając się na tezie Roya A. Rappaporta (1999), wybitnego angielskiego znawcy znaczenia rytuałów w religii w dziejach ludzkości, można sądzić, że: „*(...) początki religii / duchowości są, jeśli nie tożsame z początkami ludzkości, to ściśle z jej losami związane*” (Rappaport 1999:17-18). Nie może być zatem sloganem bez pokrycia stwierdzenie, że powrót do korzeni tańca jest w rzeczywistości powrotem do korzeni duchowości i początkiem istnienia człowieka na Ziemi. Rzecz jednak w tym, - jak słusznie stwierdzili znani hiszpańscy archeolodzy prehistorii i tańca (Díaz-Andreu & Benito 2012), że możliwości tworzenia wiedzy o jego istocie na podstawie dostępnych artefaktów powstałych w czasach prehistorycznych są niewielkie: *kulturowa wiedza o praktykach społecznych i religijnych zniknęła na zawsze, a prehistorycy są bardzo ograniczeni w tym, co mogą powiedzieć o ich wynikach* (Díaz-Andreu & Benito 2012).

W nawiązaniu do wyżej zaprezentowanego stanowiska badaczy kultury prehistorycznej sędzi się, że wiedzę pochodzącą z analizy materiałów archeologicznych pozostawionych w siedliskach naszych przodków należałoby uzupełniać spostrzeżeniami pochodzącymi z badań kultury ludzi plemiennych, w której zachowywana jest geneza interesującej nas istotności tańca. Jak sądzą cytowani badacze zajmujący się uwarunkowaniami zachowań naszych przodków, w artefaktach przeszłości można znaleźć również zaczątki rodowodu jego duchowości. W związku z tym, uprzedzając kolejną część własnej dysertacji, we *Wprowadzeniu do podjętej problematyki badawczej*, postanowiono znaleźć dowody (na podstawie przeglądu piśmiennictwa z zakresu antropologii kulturowej i archeologii tańca) na poparcie tezy, że determinanty duchowe / psychiczne stanowią podstawę uwarunkowań sukcesu w sportowym tańcu, także w jego odmianie - stylu standardowym. Jak zaznaczono wcześniej, tkwią one w naturze człowieka od momentu jego istnienia na Ziemi (Rappaport 1999) i mogą być też wyznacznikami istoty tańca *atletów Boga*.

Ponadto przyjęto założenie, że wraz z rozwojem cywilizacyjnym i kulturowym, symbioza wymiaru duchowego (sacrum) i kinematycznego (profanum) była (i jest) coraz bardziej niedostrzegalna lub też ograniczana na korzyść tylko aspektu ruchowego. Można sądzić, że wynika to z laicyzacji tańca, polegającej na marginalizacji lub braku świadomości istnienia łączności człowieka (twórcy tańca), z siłami nadprzyrodzonymi (Wojciechowska 2012). Większego znaczenia nabrała (i nabiera) łączność tańca z jego funkcjami użytkowymi: z rozrywką, rehabilitacją, a także z szeroko pojętą rekreacją fizyczną i sportem.

Co prawda, w czasach prehistorycznych taniec spełniał różne funkcje: osobowościowe (duchowe, religijne), społeczne, symboliczne (Lange 1975), ale tworzyły one jedność. Wiadomo, że nawet w epoce kamienia (ok. 3,3 mln lat – 3400 v 2000 lat p.n.e.) człowiek w tańcu dążył do wywołania autoekspresji, by w ten sposób kierować do odbiorcy, najczęściej bóstwa, określone treści niemożliwe do werbalizacji, głównie wynikające z potrzeb społecznych (Pijoan 2006, Fritz 2017). Wyrazem tych dążeń był taniec, muzyka i śpiew. W ten sposób ludzie w zamierzchłych stuleciach wyrażali swój stan duchowy, którego kierowano ku siłom nadprzyrodzonym (Jagielska i Łuczniak 2012). Tancerz w rytmicznym ruchu (i odpowiednio ukształtowanym) starał się niczym mitologiczny Deminiur (Kryśkow i Mikita 2022) czy indyjski Shiva / Śiwa (Zimmer 2017) lub inne bóstwo - tworzyć z chaosu nowy uporządkowany byt. Jego taniec był formą porządkowania chaosu wszechświata – ponowną kosmogonią (Eliade

1989, Kowalska 1991). Lecz w tańcu nie chodziło jedynie o powtórzenie boskiej historii. Według interpretacji antropologicznej (Dąbrowska i Bielawski 1995, Highwater 1997) cykliczność figur tanecznych symbolizowała zarówno ruch ciał niebieskich, pory roku, życie i przemianę. Jedność człowieka ze światem przyrody, z jej siłą, potęgowały rekwizyty (Jagielska i Łuczniak 2012). W czasach prehistorycznych w tym celu przebierali się w skóry zwierzęce tańczący myśliwi. Jednak nie brali oni udziału w przedstawieniu, ale w obrzędzie. Jego ideą było uproszenie u bóstwa o taką samą siłę, jaką Bóg obdarzył świat przyrody ożywionej i nie ożywionej: zwierzęta, błyskawice, ognie itp. Można zatem przyjąć, na podstawie badań antropologii kultury, że w czasach prehistorycznych taniec nie był wyrazem prośby o spełnienie życzeń, ale nade wszystko o nadanie człowiekowi tańczącemu mocy potrzebnej do działania.

Z badań prowadzonych wśród plemion afrykańskich, australijskich i południowo amerykańskich, w których jakby zatrzymała się na pewien czas ewolucja form kulturowych pod wpływem przemian cywilizacyjnych, można stwierdzić ślady wiary w nadprzyrodzone pochodzenie siły tańca (Drożdż 2012). W publikacji *African Dance: Divine Motion* (Caulker 2003) zamieszczono opis takich wierzeń u ludu Yoruba. Wynika z nich, że Bóg zszedł z nieba na ziemię i dał człowiekowi aktywowaną siłę poprzez ucieleśnienie własnej, boskiej mocy. Nazywa się ją *Aché*. Dla ludzi z plemienia Yoruba, taniec jest medium, przez który jest uzewnętrzniona taka boska energia na Ziemi. W związku z powyższym, celem tańca jest ujawnienie nadprzyrodzonej boskiej siły witalnej. Daje ona możliwość umocnienia jedności człowieka z otoczeniem. Warto dodać, że także dzięki temu dwie sfery: profanum (ruch fizyczny) i sacrum (duchowość tańca i tancerzy) zbliżają się do siebie. W ten sposób taniec staje się ucieleśnieniem boskiej siły, która jest nieodłącznym aspektem natury człowieka nazywanego bezpodstawnie „dzikim” (Schreiber 2012).

Z biegiem lat funkcje magiczno - religijne ustępowały miejsca funkcjom społecznym (Lange 2009). Następową powolną wspomnianą już „laicyzacja tańca” (Wojciechowska 2012). Twórcą tańca i adresatem jego idei nie był już Bóg (siła nadprzyrodzona), ale stał się nim realnie istniejący odbiorca i jego wytwórca - człowiek. W związku z tym znaczenia nabierała funkcja estetyczna tańca powiązana z przeżyciem duchowym / psychicznym jego twórcy i odbiorcy (Shelley 2022).

W XXI wieku tylko odizolowane od istniejącej cywilizacji plemiona, żyjące na kontynencie afrykańskim, australijskim, czy amerykańskim starają się ujawnić wierzenia, obyczaje, potężne rytmy, pochodzące z otaczającego świata przyrody, jak

i te, które są wytwarzane dla potrzeb wspólnoty. W tym przypadku taniec nadal zrzesza ludzi. Pozwala (i pozwalał) określać im różnice między sobą, ale mimo wszystko umożliwia celebrowanie tego, co jest istotą tańca. Jest nim aspekt duchowy pod różnymi jego odmianami (Drożdż 2012).

Od czasów prehistorycznych taniec wydobywał u tańczącego wspólny pierwiastek siły boskiej i ludzkiej zdolnej do osiągnięcia celu zachowania (Diaz-Andreu & Benito 2012). Człowiek w tańcu w sposób instynktowny dążył do wyrażania swojego wnętrza duchowego, zwłaszcza w czasie odbywających się rytuałów obrzędowo-religijnych. Starał się wówczas zrozumieć sferę istniejącą gdzieś, a której nie można było dostrzec zmysłami. Taniec zbliżał człowieka do tego Absolutu. Była to więc doskonała szkoła duchowości. Wykonywane ruchy i gesty w tańcu stawały się językiem komunikacji z bóstwem, a dopiero z czasem z drugim człowiekiem.

Charakter tańca był też pośrednio odtwórczy, związany z ludzką pracą (Da Rosa et al. 2021). Tancerze często przedstawiali ruchy ściganej zwierzyny i tych, którzy próbowali ją osaczyć. W ten sposób w tańcu starał się on też wyrażać emocje, przeżycia i doznania. Pokazywał zatem swoje wnętrze. Wyrażał mową ciała to, co czuje i czego doświadcza. Miało to wywołać pożądaną oddźwięk. Przyczyniało się do spójności z siłami nadprzyrodzonymi i innymi osobami z nim tańczącymi.

W wielu współczesnych kulturach prymitywnych występuje nadal wiara w siłę sprawczą obrzędowego tańca człowieka poprzez duchową łączność z mocą nadprzyrodzoną, która może sprawić nastanie sprzyjającej pogody (np w amazońskich lasach deszczowych) lub przynieść deszcz w czasie suszy na rozległej niecce Kalahari (Huffman 1983, Garlake 1995). Przytoczone przykłady uprawiania tańca przez ludzi żyjących nadal w plemionach można uważać za relikty, a nawet dokument obyczajów z przeszłości, sięgającej okresu prehistorycznego, a więc przed wynalezieniem pisma; w różnym czasie na czterech kontynentach. Przyjmuje się (de Voogt-Quack 2011), że były to ostatecznie wieki epoki kamienia i nastanie epoki brązu: 3400-1200 lat p.n.e.

Na podstawie wyników przeglądu piśmiennictwa, można przyjąć założenie, że w tych okresach powstał człowiek - Homo Sapiens, a także towarzyszący mu taniec, w którym ujawniała się: duchowość, religia, sztuka i piękno. Jak zaznaczono wcześniej była między nimi ścisła łączność. Na tych podstawach człowiek budował poprzez taniec pomosty z siłami nadprzyrodzonymi, aby w takiej symbiozie szukać siły do osiągnięcia celu. W takich relacjach, nie zawsze uświadomionych, taniec przetrwał do chwili obecnej, by stać się tylko dla wtajemniczonych *niewypowiedzianą przez słowo*

Obecnością, parafrazując część pięknej, poetyckiej i zarazem dosadnej charakterystyki tańca u jego początków autorstwa Ewy Wycichowskiej (Jabłonowska 2004), wybitnego polskiego teoretyka i praktyka tańca, choreografa i dyrektora Poznańskiego Teatru Tańca:

W prasztuce poprzez taniec dokonywała się za sprawą ciała „korespondencja” ze światem nadprzyrodzonym. Ciało może stawało się ciałem mistycznym, które modli się, wyraża tęsknotę za Absolutem. Wciąż jednak było to ciało z krwi i kości, którym wstrząsały emocje(...)

(...)Taniec jest prawdą, jeżeli jest prawdziwym tańcem. Jest tą niewypowiedzianą przez słowo Obecnością. Ciało ludzkie jest instrumentem, przez który ta Obecność może się ujawnić. (za Jabłonowska 2004: 117).

Być może warto by było wziąć pod uwagę to, że już wtedy rozpoczynała się „laicyzacja tańca” i początek tworzenia z niego sztuki w myśl historycznie istniejących wzorów estetycznych (Munro & Scruton 2021). W takim ujęciu idea duchowości tańca była skierowana już ku człowiekowi, a nie tylko ku siłom nadprzyrodzonym. Dowody na taką interpretację istoty tańca u ludzi żyjących tysiące lat przed naszą erą, dostarczają wyniki analizy artefaktów pochodzące z badań naukowych, rozwijanych głównie w amerykańskim środowisku badaczy antropologii tańca (np. Kaeppler 2000, Peterson & Royce 2002, Williams 2004). Wspierać także mogą je efekty *archeologii tańca*; tak nazwanej niedawno subdyscypliny archeologii, za sprawą izraelskiego badacza Yosefa Garfinkela (1998). Ich przykłady zostaną przytoczone w dalszej części niniejszego rozdziału.

Taniec spełniał też u ludzi w epoce prehistorycznej i pełni do dzisiaj funkcję społeczno - integracyjną. Dowodem tego mogą być zwyczaje i obyczaje przetrwane do dzisiaj w różnych kręgach społecznych na świecie (Kubinowski (red.) 1998, Kuźmińska 2002). Przecież również obecnie ludzie spotykają się przy okazji ważnych momentów w ich życiu i często taniec jest ważną częścią tych spotkań. Wówczas taniec jest głęboko zintegrowany ze społeczeństwem, a ważne wydarzenia nierzadko znajdują w nim odzwierciedlenie. Osoby uczestniczące w tańcu lub tylko będące biernymi jego obserwatorami integrują się i doznają przyjemności ze wspólnego przebywania. Można zatem uznać, że taniec pełni rolę socjalizującą (Turowski 1994). Już 2300 lat temu ojciec filozofii - Arystoteles, stwierdził, że człowiek jest istotą społeczną. Nie wykształci on cech ludzkich poza społeczeństwem, w którym ma możliwość

zaspokajania swoich potrzeb (Maslow 2006, Suchan 2013), w tym także duchowych i twórczych, które mogą ukształtować się w tańcu (Lovatt 2019, Heinich 2020).

Szeroko pojęta funkcja integracyjna tańca, istniejąca w jego modelu u ludzi prehistorycznych, przetrwała w tańcu obrzędowym, np. Afrykanów (Welsh-Asante 2004, Welsh 2009). Zawarta jest w nim moralność kulturowa przejęta od przodków, w tym tradycje religijne i normy społeczne (Hertz 1992). Wspólne tańce dają upust stłumionym emocjom, takim jak smutek i radość. Motywują członków społeczności do współpracy. Należy tutaj podkreślić istotną dla człowieka łączność tańca z funkcją społeczną i duchową.

Kolejna, społeczna (użytkowa) rola tańca może ztracać jego istotę, jeżeli jest oderwana od jego duchowego źródła. Jak już zaznaczono wcześniej, takiej zubożonej formy ruchu nie można nazwać tańcem. Takie stanowisko znajduje oparcie u cytowanego już wcześniej socjologa tańca, Roderyka Langego (1988), który stwierdził:

„Według istniejących dowodów działalności człowieka z zamierzchłej przeszłości taniec pojawia się bardzo wcześnie w dziejach ludzkości, jako postać poezji ujawnianej poprzez ruch. Staje się on wyrazem niewerbalnej twórczości człowieka, umożliwiając przekazywanie treści w sposób bezpośredni i dosadny”.

Człowiek od zarania dziejów ujawniał (i ujawnia) w tańcu przede wszystkim bogactwo przeżyć i emocji; stanów psychicznych, towarzyszących kreacji własnego ‘ja’ tkwiącego w niepowtarzalnej osobowości istoty ludzkiej. A także doznań, których doświadczą pod wpływem i za sprawą udziału w zbiorowym ruchu podczas tańca lub związanych tylko z jego odbiorem. Prawdziwość takiego stwierdzenia mogą potwierdzać też zapisy udokumentowane przez naszych przodków w postaci petroglifów i malowideł naściennych, umieszczonych w grotach naskalnych i innych schronieniach człowieka w okresie prehistorycznym, czyli przed wynalezieniem pisma (Peter & Bright 1997). Przyjmuje się, że może to być koniec archeologicznej epoki kamienia (3400 lat p.n.e.); bądź okres rozkwitu epoki brązu, między 3400-1200 lat p.n.e. (de Voogt-Quack 2011). Groty i schroniska naskalne odkryto podczas prac archeologicznych prowadzonych głównie w XX wieku (Garfinkel 1998; 2003), a nierzadko też przypadkowo przez turystów.

Nie wchodząc w kompetencje ocen jakości sztuki uprawianej przed kilkadziesiąt tysięcy lat temu, można stwierdzić, że grot skalnych na świecie jest wiele. Archeolog Grahame L Walsh (1994) w swoich badaniach pochodzących z ubiegłego wieku

zlokalizował na świecie 1,5 miliona takich obiektów schronienia. W takich miejscach w czasach prehistorycznych człowiek żył, odpoczywał, nawiązywał kontakt z siłami nadprzyrodzonymi i tańczył. Mogło to być w okresie plejstocenu (trwającego ponad 2,5 miliona lat), a ściślej w epoce czwartorzędu (od 2,58 mln do 11,7 w. p.n.e.). Głównie był to jego młodszy / górny okres (od 40000 - 10000 lat p.n.e.). Dla celów analizy malowideł naskalnych można brać pod uwagę okres czasowy od paleolitu do neolitu (Kozłowski 1999).

Dzięki analizie ogromnej liczby scen z życia obyczajowego z epoki prehistorycznej, umieszczonych na malowidłach naskalnych przez naszych przodków (które zostały skatalogowane), można poznać w jedyny możliwy sposób życie obyczajowe, w którym ówczesny człowiek żył, tworzył materialną i duchową kulturę, w tym uprawiał taniec. Innej możliwości jej dokumentacji wówczas nie było. Można sadzić, że w takich artefaktach jest zawarta geneza istoty tańca, w tym tańca sportowego w stylu standardowym. Nie jest łatwo ją odczytać oczami i doświadczeniem człowieka żyjącego w XXI wieku. Ponadto jakość i możliwość interpretacji form i treści przedstawionych na malowidłach pomniejsza fakt, że na malowidłach i petroglifach nie ma przedstawionej faktycznej, realistycznej dokumentacji zachowań ludzi w tańcu. Malowidła naskalne nie są „fotografiami”, lecz *artystyczną transformacją rzeczywistości* (Garfinkel 1998).



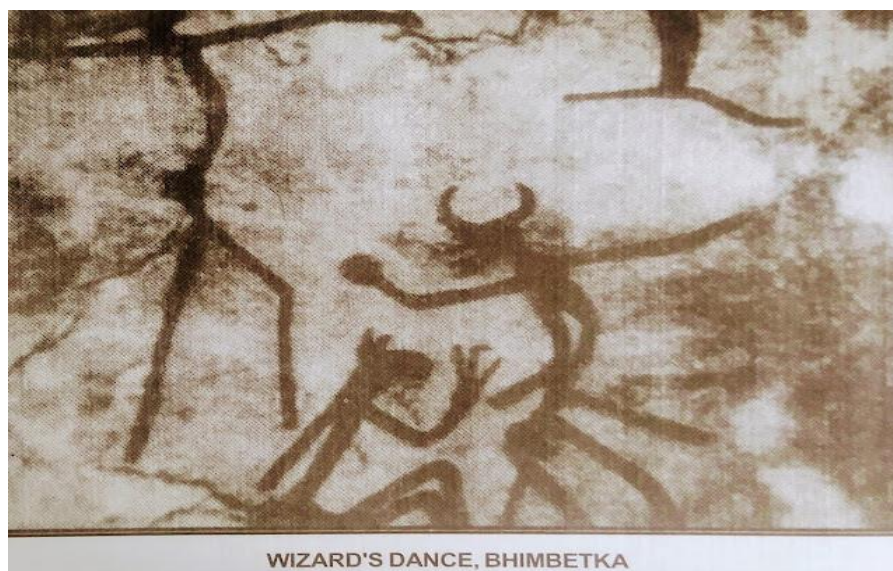
Fot. 1. Malowidła naskalne Gwion w regionie Kimberley w Australii Zachodniej

Źródło: Bradshaw Foundation.

Przykładem przedstawienia w takiej wizji ludzi tańczących może być australijskie malowidło naskalne znajdujące się grocie w północno-zachodnim regionie Kimberley. Pokazano na nim małą grupę tańczących w strojach (fot. 1). Osoby są jakby zawieszane w powietrzu, co może być odznaką dynamicznego ruchu. Jest to cecha charakterystyczna dla malowideł naskalnych Gwion, a także znajdujących się w grotach afrykańskich; np. w Tassili n'Ajjer w Algierii (Muzzolini & Boccazzi 2014), czy petroglifów umieszczonych na grobowcach faraonów; np. *Taniec akrobatyczny* na grobowcu Mehu w Sakkarze w Egipcie (Lankester 2016).

Chociaż istnieją różnice w poglądach ekspertów, co do datowania okresu powstania powiązanych ze sobą malowideł naskalnych w australijskim Kimberley, głównie ze względu na to, że zastosowane pigmenty stały się częścią skały, uniemożliwiając tym samym określenie wieku zachowanych na nich związków nieorganicznych izotopem węgla C 14, to należałoby przyjąć hipotezę wynikającą z nowszych badań, że takie obrazy mogły powstać nawet 50 000 lat temu i poprzedzać osadnictwo Aborygenów na australijskim kontynencie (Griffiths 2018, Barker 2012).

Takie odkrycia archeologicznie malowideł naskalnych mogą być dowodem na poparcie przedstawionej wcześniej hipotezy, że człowiek tańczył od chwili swojego pojawienia się na Ziemi. W znacznym stopniu muszą one przyczyniać się do weryfikacji misternie budowanego poglądu przez antropologię fizyczną na temat ukształtowania się człowieka rozumnego na Ziemi. (Rightmire & Lordkipanidze. 2009).

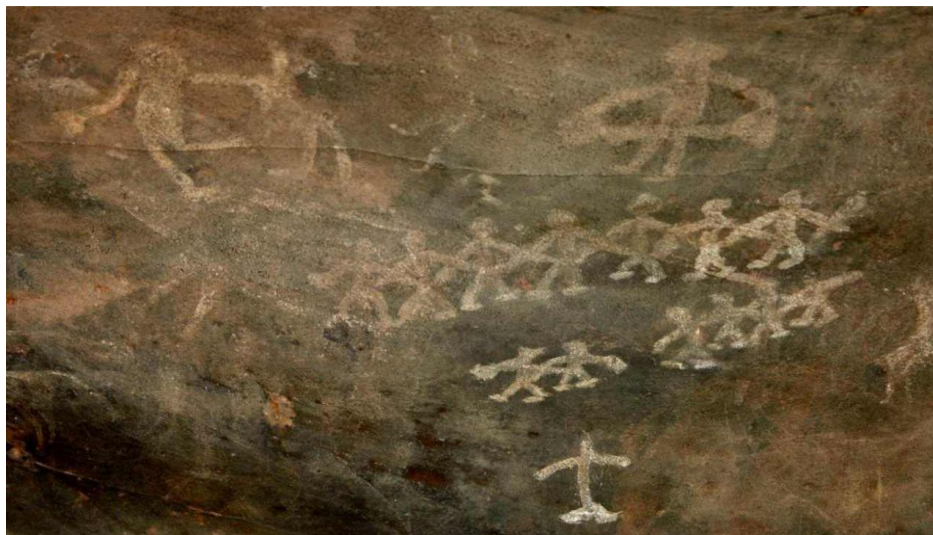


Fot. 2. Fotografia malowidła *Czarodziejski taniec* (*Wizard's Dance*)

Źródło: Bhimbetka Rock Painting By Amarjeet Chaudhary On April 24, 2020.

Bardzo często osoby tańczące na malowidłach naskalnych wykazują ekstatyczne zachowanie. Doszukuje się na nich przeprowadzania rytuałów szamańskich lub ceremonialnego nawiązywania kontaktu z siłami nadprzyrodzonymi (Winkelmann 2017). Świadczyć o tym może scena zamieszczona na obrazie „Czarodziejski taniec” (fot. 2), która została narysowana na jednej ze ścian groty skalnej jaskini Bhimbetka w Indiach. Jej pochodzenie datuje się na okres górnego paleolitu (Shafiqul 2001). Na obrazie namalowana jest prawdopodobnie specjalna uroczystość taneczna tubylców (Dubey-Pathak 2013). Wszystkie trzy postacie ukazane są w pełnym rytmie i ruchu. Po lewej stronie obrazu znajduje się pełna postać stojąca w żywej, tanecznej pozie. Dama w masce z rogami na głowie siedzi w ekstatycznym nastroju uwielbienia, podczas gdy mężczyzna w masce z rogami tańczy w pełnym rytmie przed nią.

Na innym obrazie znajdujących się w kompleksie skalnym Birhmetka (fot. 3) są przedstawione dwie grupy tańczących w rytm muzyki.



Fot. 3. Ludzkie postacie tańczących, obrazy w schronisku skalnym Bhimbetka (Indie) z okresu górnego paleolitu

Źródło: VijayTiwari, CC BY-SA 4.0.

Tancerze tworzą korowód osób trzymających się naprzemiennie rękami i w połączeniu ramionami. Część osób przedstawionych na fotografii (fot. 3) tylko współtowarzyszy tańczącym, stojąc w parach lub pojedynczo. To może być pierwszy utrwalony zapis tańca na świecie.

Kołowy sposób przemieszczania się w tańcu mieści się w konwencji symboliki solarnej (Zehou & Bell 2010). Jak wiadomo, symbol solarny jest przedstawiany w postaci znaku w kształcie równoramiennego krzyża, o ramionach zagiętych pod kątem prostym (Littleton 1973). Ma on postać "prawoskrętną", naśladującą kształtem

ramion ruch Słońca (widziany z półkuli północnej Ziemi). Kult solarności wiąże się symboliką ognia i okręgami promieni słońca. Podstawowym elementem większości symboli słonecznych jest okrągły dysk słoneczny.

Taki obrazek z życia ludzi 10 000 lat przed narodzeniem Chrystusa (BC) przypomina słowiańskie pąsy i bałkańskie tańce, które są praktykowane także obecnie w basenie Morza Śródziemnego (Scalise-Rowińska 2014). W poprzednim rozdziale zwrócono także uwagę na zawarte w nazwach tańca odniesienia do przemieszczania się w kole: polski pąs czy korowód i w krajach bałkańskich: (*horo / xopo*), (w Bułgarii) *oro* (w Macedonii), *kolo* (w Słowenii i Chorwacji i Serbii) a także: *hora* (w Rumunii i Turcji) oraz *horah* (w Izraelu). W każdym z wymienionych języków znaczenie wyrazów odnosi się do przemieszczania się w kole, w którym tancerze tworzą zamknięty krąg trzymając się za ręce lub za ramiona (w zależności od stylu tańca).

Wśród setek obrazów osób tańczących trudno byłoby, poza motywami tańca, szukać podobieństwa do współczesnych jego form, do takich, jak w tańcu sportowym. Bardziej szczegółowa analiza ich treści pozwoliła jedynie zidentyfikować wzory współczesnych tańców narodowych, np. świętego tańca indyjskiego *Nataraja* (Gurumurthy & Sairaman 1996), czy indyjskich tańców ludowych takich jak: *Puliattam*, *Gummiattam*, *Kolattam* i *Poikalkuthira* (Daljeet & Daljeet 2006).

Postacie ludzkie narysowane w grotach indyjskich, są prezentowane geometrycznie, liniowo, schematycznie, odważnie i lirycznie. Użyte kolory były prawdopodobnie przygotowywane z różnych kamieni mineralnych i węgla drzewnego.

Indyjskie malowidła naskalne są najstarszym dowodem na istnienie od czasów prehistorycznych łączności tańca z muzyką i śpiewem oraz stosowaniem przez tancerzy rekwizytów, najczęściej masek (Clottes & Dubey-Pathak 2012). Głowy tancerzy często mają kształt nerki. Niekiedy pokazane są jak znak U. Są też obrazy, na których głowa ma kształt kwadratu. Zwykle lider grupy tanecznej jest pokazywany z ekskluzywnym stroikiem na głowie. Ponadto obrazy naskalnych tancerzy indyjskich grot i schronisk skalnych, zamieszczone w dostępnych materiałach (np. Dubey-Pathak 2013, Sonawane 2002, Clottes 2003, Kumar 1992, Clottes & Dubay-Pathak 2012, Chakravarty & Bednarik 1997, Mathpal 1984), pozwalają dostrzec tańce solo, w parach oraz grupowe tańce w rytm muzyki, która może potęgować doznawane emocje przez tańczących.

Trudno dostrzec na nich, sugerowany w pracach antropologii kulturowej, silny związek tańca ludzi z okresu prehistorycznego z funkcją obrzędowo-religijną. Według

znanych hiszpańskich archeologów prehistorii; Margarity Díaz-Andreu oraz Carlosa Garcíę Benito (2012): *hipoteza o religijnym znaczeniu sztuki naskalnej została zaakceptowana i była bezkrytycznie powtarzana przez kolejne pokolenia badaczy.*

O świeckości tańca mogą świadczyć scenki zamieszczone na fotografiach obrazów znajdujących się w schroniskach skalnych w indyjskim kompleksie Nimbu Bhoj (fot. 4).

Analizując treść wybranych obrazów z tego schroniska (fot. 4 na prawo) oczami współczesnego jego odbiorcy, można stwierdzić, że zawarta jest na nim scenka obyczajowa z uczestnictwem osób w występie muzyczno-tanecznym. Obraz przedstawia pięć postaci - mężczyznę, trzy kobiety i dziecko. Postać męska gra na harfie smyczkowej, a postać kobieca - w lewym górnym rogu - wydaje się być śpiewaczką.



Fot. 4. Osoby tańczące i grające na malowidłach w Schronisku Batki Bundal (po lewej) i Nimbu Bhoj (u góry po prawej i na dole po prawej)

Źródło: Zdjęcia Meenakshi Dubey-Pathak (2013).

Obraz powyżej (fot. 4, górna fotografia na prawo) przedstawia słuchających gry i tańczących w rytm muzyki. Analiza zachowania słuchaczy pozwala dostrzec zrelaksowany nastrój uczestników zabawy i zainteresowanie muzyką. Siedząca postać kobieca gra na długiej piszczałce w pozycji pólężącej.

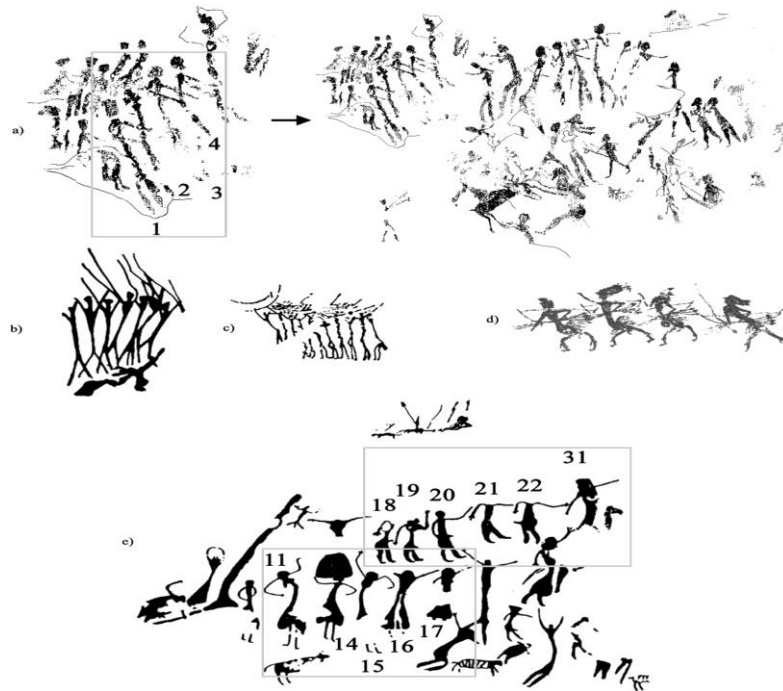
Według znanych indyjskich archeologów tańca S. Gurumurthy i D. Sairaman (1996) na obrazie ze schroniska Batki Bundal (po lewej stronie fotografii), jest przedstawione zachowanie czterech postaci męskich (w bieli). Centralną postacią jest śpiewak, któremu akompaniuje grająca osoba na harfie trzystrunowej (Dubey-Pathak 2013). Zwraca uwagę rytmiczna praca ruchu nóg i rąk tancerzy. Wyniki specjalistów od sztuki

naskalnej (Brooks & Wakankar 1976) sugerują, że takich ruchów ciała i kończyn, jakie są na obrazach, nie można by osiągnąć bez rytmu, głównie bębnów, instrumentów strunowych i dętych. Wśród nich na indyjskich obrazach naskalnych zwraca uwagę częstotliwość wykorzystania harfy, jako podkładu muzycznego do tańca.

W związku z powyższym można przyjąć, że począwszy od czasów prehistorycznych muzyka jest integralną częścią tańca i odwrotnie: taniec jest ściśle powiązany z muzyką. W czasach prehistorycznych była to nierozdzielna jedność. Taki związek tańca z muzyką można znaleźć na malowidłach odkrytych również w afrykańskich oraz europejskich grotach i schroniskach skalnych pochodzących z epoki kamienia. Przy czym należy zaznaczyć, że najczęściej jest on uwidoczniiony na malowidłach indyjskich. Natomiast najsilniej związek rytmu muzyki i tańca jest widoczny w afrykańskiej sztuce naskalnej. Świadczyć o tym mogą sceny zamieszczone na malowidłach odkrytych w Thetford Game Reserve, znajdujących się w centralnym pasie Zimbabwe, w Mashonaland, dawna Rodezja (Lewis-Williams 1981, Garlake 1995, Zimbabwe Field Guide 2022).

Na malowidłach naskalnych i petroglifach można też znaleźć zapis ruchu w tańcu. Mając to na uwadze, (o czym już wspomniano powyżej), że utrwalone na skałach sceny nie są „fotografią”, ale raczej artystyczną transformacją rzeczywistości, którą mają ilustrować (Da Rosa et al. 2021), dokonano z wykorzystaniem nowszej metodologii stosowanej w archeologii prehistorycznej (Garfinkel 1998), krytycznego przeglądu publikacji, w których zamieszczono wyniki analizy zapisu choreograficznego tańca, jaki znalazł się na malowidłach naskalnych pozostawionych na Półwyspie Iberyjskim.

Z charakterystyki tańczących postaci (ryc. 3) wynika, że są one pokazywane w sposób schematyczny, wręcz linearny, za to zawsze w dynamicznym ruchu, zapewne mającym na celu podkreślenie zwinności i sprawności. Technika ruchu tańczących osób skupiała się na uniesieniu kończyn górnych, co podkreśla krzywizna i nachylenie tułowia. Podobną technikę ruchu w tańcu grupowym znaleźć można na obrazach (ryc. 6) znajdujących się w jaskiniach afrykańskich (Lewis-Williams & Pearce 2012). Przedstawione na tej rycinie malowidła naskalne czy petroglify można odczytać jako rodzaj notacji tańca, czyli zapisu w formie graficznej kolejnych faz choreografii tańca. Taki sposób utrwalenia zapisu tańca stosowano również tysiące lat później w rysunkach zawartych w różnych publikacjach.



Ryc. 6. Technika różnych form zbiorowego tańca na malowidłach naskalnej w grotach Lewantu/ Półwyspu Iberyjskiego (numery oznaczają kolejne fazy przemieszczania się w tańcu)

Źródło: Da Rosa NS, Fernández-Macías L, Mattioli T, Díaz-Andreu M. 2021. Dance scenes in Levantine rock art (Spain): A critical review; 40 (4): 346.

Analizując formy ruchów w tańcu, czy tylko płasów, które zostały zamieszczone na petroglifach lub malowidłach naskalnych w Ameryce Południowej, można przyjąć, że ich choreografia świadczyła o przeżyciu duchowym tancerzy i wyrażała różne stany psychiczne ludzi tańczących. Z biegiem lat była ona coraz bardziej ukierunkowana na „wnętrze” – psychikę, zarówno jego wytwórcy i odbiorcy. Współcześnie kojarzy się go z tworzeniem piękna i odbioru sztuki. Świadczyć o tym mogą przepiękne prehistoryczne, kolorowe obrazy naskalne, odkryte dopiero 2017 roku, a wykonane ręką prehistorycznego artysty (Morcote-Ríos 2021). Ich wymowa ideowa jest jeszcze przedmiotem badań i inspiracją do dalszych poszukiwań artefaktów z przeszłości rdzennych mieszkańców Ameryki Południowej. Jednakże już obecnie uważa się że odkrycia archeologiczne takie, jak w świetnym stanie zachowane obrazy naskalne, dostarczają dowodów na to, że prezentowana choreografia ruchu w tańcu była tworzeniem piękna. Jego odbiór przeniesiony na malowidło naskalne świadczył, iż piękno wykonania tańca stało się inspiracją twórczości malarskiej (fot. 5).



Fot. 5. Prehistoryczne malowidło stworzone przez artystów między 12 600 a 11 800 lat temu na ścianach klifów w amazońskim lesie deszczowym

Źródło: fot: Marie-Claire Thomas / Wild Blue Media.

Nie wnikając zbyt głęboko w proces transformacji istoty tańca w okresie prehistorycznym na kontynencie amerykańskim, na zakończenie podjętych zagadnień istoty tańca należy stwierdzić, że wyniki badań archeologów, w tym archeologów tańca, dostarczają też bardziej lub mniej wiarygodnych danych na temat okresu powstania najstarszych artefaktów i dowodzą, że taniec i duchowość towarzyszyła człowiekowi gdziekolwiek i kiedykolwiek pojawił się na Ziemi. Jak dotąd, skomplikowane badania genetyczne (Oppenheimer et al. 2014) przemawiają za tym, że wszyscy ludzie żyjący na świecie pochodzą od wspólnego afrykańskiego przodka (Richards et al. 2006). Czyżby zatem taniec narodził się również na kontynencie afrykańskim?

Pomijając spór naukowy genetyków, historyków, antropologów czy w szerszym ujęciu biologów i filozofów o sposób zaludniania świata, można stwierdzić z przekonaniem, że analiza treści obrazów naskalnych, petroglifów, a także przykładowo podanych wyników badań antropologii kulturowej i genetyków molekularnych, świadczy jednoznacznie, że podjęta penetracja badawcza, zmierzająca do potwierdzania istoty duchowości tańca w myśl poglądu Alberta Einsteina - zakończyła się sukcesem. Idea duchowości tworzy nierozzerwalny związek z tańcem od momentu pojawienia się człowieka na Ziemi. Jednak jego treść podlega transformacji kulturowej. Bardzo wyraźnie zaznacza się ona w laicyzacji tańca, czyli w przechodzeniu jego idei od sfery mitycznej (czy antropomorficznej) do wyrażania

w *mowie ciała* przeżyć estetycznych / psychicznych, kierowanych ku konkretnym odbiorcom. Tej zmianie towarzyszyła (i towarzyszy) modyfikacja ruchu; od formy improwizowanej do mniej lub bardziej skodyfikowanej, uporządkowanej w określonej choreografii, a realizowanej zgodnie z określonym rytmem, wydawanym na zewnątrz poprzez śpiew, stukanie, gestodźwięki, czy odgłosy lub tony muzyki.

Na podstawie dostępnego piśmiennictwa (Turner 1997) można sądzić, że forma rytmicznego tańca w ruchu kołowym ewoluowała od ścisłego powiązania idei tańca kołowego z Absolutem, czy też z siłami nadprzyrodzonymi / boskimi do jego świeckiej wymowy w czasach nowożytnych. Poprzez *mowę ciała* wyrażano w nim nastroj towarzyszący przeżyciom religijnym, czy przyjacielskiemu spotkaniu (np. współczesny taniec chasydzki, bałkańskie tańce w kole) lub też przy okazji kontaktu z bliską osobą (tańce: towarzyskie, partnerskie, ludowe, weselne itp.). Pozostałością tańca w kole jest też religijny taniec Derwiszów (Zatońska 2018), polegający na osiągnięciu transu ekstremalnego w wyniku obrotowego ruchu wokół osi ciała.

Z kolei szeregowy, czy liniowy układ tańca, spotykany na malowidłach naskalnych na Półwyspie Iberyjskim, w Ameryce Południowej, (rzadziej w grotach indyjskich czy niektórych europejskich) był raczej ilustracją emocji towarzyszących scenkom obyczajowym, symbolizujących: seksualność, trud porodu, zajęcia rolnika, polowanie, walkę, czy potrzebę wywołania nastroju wypoczynku przy muzyce. W tym przypadku forma przemieszczania się była podporządkowana celom użytkowym, dydaktycznym, czy widowiskowym. Taka idea tańca ewaluowała w czasach nowożytnych w dwóch kierunkach, do:

1. Bardziej lub mniej uporządkowanego ruchu przy muzyce, niekiedy też przy śpiewie, w celu wyrażenia przeżyć, radości, entuzjazmu (zabawy taneczne, dyskotekowe, potańcówki, niektóre tańce ludowe, uliczne itp.), albo realizacji zakładanych aspektów zdrowotnych (taniec rekreacyjny, choreoterapia, itp.), czy też osiągnięciu wyjątkowych celów hedonistycznych.

2. Uzewnętrzniania w *mowie ciała* opowieści o wewnętrznych przeżyciach psychicznych / duchowych; najczęściej bez kontaktu z drugą osobą (np. flamenco, niektóre tańce ludowe o charakterze akrobatycznym, np. polski taniec góralski, czy tradycyjne tańce rosyjskie). Są one w swojej wymowie / treści adresowane do konkretnego odbiorcy. W krańcowej postaci ewolucja form *tańca poważnego* (wg Platona) została ukierunkowana głównie na przekaz i odbiór piękna / sztuki (balet, taniec nowoczesny i różne jego odmiany, a także taniec sportowy).

W tym kontekście specyficzną formą ruchu jest taniec sportowy. Jego styl latynoamerykański w pewnym sensie nawiązuje do ruchu odbywającego się w linii lub w miejscu. Natomiast taniec w stylu standardowym opiera się głównie na przemieszczaniu się w ruchu obrotowym wzdłuż linii zbliżonej do koła. Jednak w jednym i w drugim przypadku, istniejący w nim związek nazwy, treści i idei łączy rygorystyczny wymiar widowiskowości. W związku z tym połączony w tańcu partner i partnerka starają się w *wewnętrznej mowie ciała* przekazać sędziom i widzom jego piękno / sztukę, *własne ja w ruchu*. To łączy taniec sportowy już nie z dionizyjską niekiedy odmianą tańca towarzyskiego, lecz z klasyczną - platońską odmianą *tańca poważnego*.

W tym przypadku nasuwa się kolejne, podstawowe pytanie: w jaki sposób należałoby zmaterializować takie piękno w tańcu z charakteryzującym go przymiotnikiem 'sportowy' – i jak stworzyć taką sztukę w *mowie ciała*, aby zdobyć najwyższe trofeum? Można by też inaczej wyrazić sens takiego zagadnienia: jakie są determinanty jego osiągnięcia poprzez zorganizowany system szkolenia w bezpośrednim przygotowaniu startowym? Może jednak zanim będzie o tym mowa, głównie w metodologii badań i w prezentacji wyników, powinno się w jakimś stopniu „zmaterializować” pojęcie piękna i zwrócić uwagę na stosunek matki nauki – filozofii do sztuki tańca per se i w tańcu sportowym.

3A. 3. Taniec sportowy jako sport artystyczny- piękno i sztuka w tańcu

*„Jak każda sztuka tak i taniec jest pewną formą medytacji,
ale tylko wtedy, kiedy tancerz naprawdę w nim uczestniczy
zapominając o świecie zewnętrznym”.*

Bernard Wosien

„Ładne/piękne jest to, co się podoba”.

Witelon

W poprzednich rozdziałach starano się odpowiedzieć na pytanie: co to jest taniec i jaka jest jego geneza? Z przeprowadzonej analizy piśmiennictwa interdyscyplinarnego wynikało jednoznacznie, że jego istoty nie można łączyć tylko z ruchem fizycznym człowieka. O tym, że są przesłanki obiektywne do zaistnienia takiego zjawiska może przekonywać dokonana analiza etymologiczna polskiego i obcojęzycznego pojęcia taniec. Co prawda, (poza niektórymi wyjątkami) w tańcu występuje przemieszczanie się w sposób rytmiczny, zwykle do muzyki i w określonej przestrzeni. Jest to potężny impuls do powstania stanów emocjonalnych. Towarzyszy mu wyrażanie emocji,

uwolnienie energii lub po prostu rozkoszowanie się samym ruchem. W określonych sytuacjach tancerz stara się przekazać ideę wykonywanej czynności osobom, które z jakichś powodów nie biorą w nim udziału. Dla obserwatorów przekazana idea tańca przez sprawnych wykonawców staje się tak intensywna ekspresyjnie, że może zachwycać.

Z wypowiedzi najwyższej klasy wykonawców - tancerzy, choreografów i teoretyków jednoznacznie wynika, że w tańcu istnieje związek pomiędzy wykonywanym ruchem a stanem emocjonalnym; *przeżyciem psychicznym - duchowym piękną*. Związek pomiędzy zadaniem w choreografii zbiorem figur w tańcu i opanowaniem umiejętności jego wykonania, a wyrażeniem w ruchu emocji, jest silniejszy niż w innych sztukach i żadne z nich nie może istnieć bez drugiego. Oczywiście, w zależności od nasilenia jednej lub drugiej składowej, taniec może spełniać różne funkcje: 1) wyrażanie siebie (np. ekspresja i komunikacja, emocje), 2) osiągnięcie przyjemności estetycznej, 3) rozrywka (i sport), 4) rehabilitacja. We wszystkich ruchach idea i treść tańca kojarzona jest najczęściej poprzez jego stylizację i organizację formalną. Z kolei tancerzy sportowych ocenia się też za wykonywanie nietypowych wzorców ruchowych, które również odzwierciedlają doskonałość procesów koordynacyjnych i towarzyszy im niezwykle intensywne, niekiedy też długotrwałe wydatkowanie energii.

Niewątpliwie opanowanie umiejętności skomplikowanych ruchów wymaga od sprawnego wykonawcy tańca poczucia siły grawitacji i stanu równowagi lub nierównowagi, których nie generują codzienne czynności. Nie do przecenienia w uprawianiu tańca jest poziom zdolności koordynacyjnych, których znaczenie w sporcie zostało udokumentowane w licznych pracach opublikowanych w języku polskim i w opracowaniach obcojęzycznych, m.in. przez Profesora Włodzimierza Starostę. Pełny ich wykaz jest zamieszczony w opracowaniach autobiograficznych polskiego naukowca (Starosta 2010, 2021). Biorąc pod uwagę przydatność przekazanej wiedzy dla celów badań własnych należy wskazać na niektóre z nich: (Starosta i Grabska-Fostiak 1989, Starosta 1990, Starosta (red). 1990, Starosta 2001, Starosta 2003, Starosta 2006, Starosta i Podciechowska 2009, Niżnikowski, Sadowski, Starosta 2016, Starosta- w druku).

W badaniach profesora Włodzimierza Starosty i jego zespołu znaleźć można również wyniki badań pozwalające na potwierdzenie tezy, że formy ruchu, w tym w tańcu sportowym, są zdeterminowane w znacznym stopniu poprzez towarzyszące jej

przeżycia psychiczne, głównie emocjonalne, które są kojarzone z wartością estetyczną (Puni i Starosta 1979, Starosta 2011). Ruch w tańcu, podobnie jak w innych dyscyplinach sportów artystycznych, stwarza wykonawcy zupełnie inne postrzeganie czasu i przestrzeni (Starosta red. 2001). Czas wyznacza rytmiczna kolejność ruchu i okres trwania tańca, a przestrzeń jest zorganizowana wokół ścieżek, po których porusza się ciało wokół tworzonych kształtów (Starosta i Stronczyński 2010). Ruchy w tańcu mają tendencję do organizowania się w przestrzenny lub rytmiczny wzór oraz kreślenie linii lub okręgów na podłożu. Są zgodne z określoną kolejnością kroków i dopasowują się do wzorca regularnych akcentów. Uprawiający taniec na wysokim poziomie profesjonalizacji muszą mieć szczególnie rozbudowany zmysł kinestetyczny, czyli czucie pozycji i ruchu członów ciała (Starosta et al. 2001, Bajdziński i Starosta 2002, Starosta 2015). Wykonanie poprawne ruchów jest bowiem warunkowane świadomością ciała poprzez odczucia w stawach, mięśniach i ścięgnach, a nie tylko poprzez percepcję wzrokową. Badania nad talentem tancerza dowodzą, że jest to cecha silnie uwarunkowana genetycznie (Bachner-Melman et al. 2005).

W zależności od możliwości interpretacji sposobu wykonania czynności ruchowych, idea tańca może być w różny sposób definiowana. W świetle wyników badań własnych i przeglądu piśmiennictwa należy sądzić, że uniwersalna jego definicja musi odnosić się do często kwestionowanych jego źródeł (Szymańska et al. 2018), tkwiących w czasach nawet prehistorycznych. Z ich analizy wynika, że taniec jest formą sztuki, w której uczestniczy ciało tancerza wykonując ruchy w taki sposób, do jakiego ciało jest zdolne. Świadomość realizacji odpowiednich ruchów w tańcu, sposobu ich wykonania i prezentacji nie jest powszechna. Najwyraźniej jest notowana u osób uprawiających sztukę tańca na najwyższym poziomie profesjonalizmu. Świadczyć o tym mogą poglądy najwybitniejszych twórców tańca współczesnego (Majewska (red.) 2014). Ważna jest również edukacja w tym zakresie już na początku rozwoju kariery sportowej w powiązaniu z kształtowaniem kinestezji (Starosta 1996). Dokumentują to wyniki badań adeptów wyczynowego uprawiania sztuki baletowej (Starosta i Karpińska 2009) oraz oceny skuteczności opracowanej nowej, oryginalnej, polskiej metody pomiaru i rozwoju zjawiska kinestezji u osób uprawiających sport wyczynowy (Starosta (red) 2015). Niezwykle interesujące są wyniki badań zamieszczone w monografii: *Uwarunkowania rozwoju koordynacji ruchowej w tańcu (na podstawie wyników badań uczennic szkół baletowych)* (Starosta i Karpińska 2009). Zawarto w niej rezultaty badań opinii zebranych od 2088 wysoko zaawansowanych zawodników (od II klasy sportowej

do mistrzowskiej międzynarodowej) i trenerów 29 dyscyplin sportu. Dla realizacji celów badań własnych i praktyki treningowej cenne okazały się zwłaszcza opracowania zamieszczone w takich rozdziałach jak: *Pojęcie, struktura, uwarunkowania, kształtowanie i stronne zróżnicowanie „czucia partnera” w opinii zaawansowanych zawodników tańca sportowego; Relacja koordynacji ruchowej i wrażeń kinestetycznych - nowe metody nauczania i doskonalenia techniki sportowej; Znaczenie, przejawy, struktura i uwarunkowania kinestezji w sporcie i w wychowaniu fizycznym.*

Według własnej opinii, odkrycie *neuronów lustrzanych*, szczególnie w zakresie kodowania, przekazywania i odbioru *przestrzeni peripersonalnej*, lub - po polsku - *przestrzeni pozaosobniczej*; albo jeszcze inaczej *przestrzeni otaczającej osobę* (Kocur 2011), dało mocne podstawy fizjologiczne interpretacji wystąpienia zjawiska kinestezji, któremu za sprawą licznych doniesień autorstwa prof. W. Starosty (2015) przyznaje się już właściwe znaczenie w procesie treningu sportowego. Wykorzystując dane, które wynikały z przeglądu piśmiennictwa w poprzednich rozdziałach można sądzić, że kinestezja określa nie tylko czucie własnego ciała, które doznaje tancerz (czy tancerze) w ruchu. Ważne jest również to, w jaki sposób może być ono wyrażone i przekazane widzom poprzez treść i ideę wykonywanego ruchu. Wiadomo już, dzięki odkrytym neuronom lustrzanym, że istnieje prawdopodobieństwo kodowania w mózgu takich informacji, np. u tancerza (tancerzy) i odbioru ich przez widzów (Carruthers & Smith 1996, Ferrari & Rizzolatti 2014, Zardi et al. 2021). Pomimo jeszcze pewnego dystansu filozofii do tego rodzaju odkryć (Farinas et al. 2021, Bresnahan 2015, 2020, 2021), w praktyce można znaleźć często literacko ujęte opisy transmisji „mowy ciała” (Zerek 2016, Jagielska i Łuczniak 2012, Christensen et al. 2021), w której dzięki *neuronom lustrzanym* kierowana jest do odbiorcy własna interpretacja idei, formy i treści ruchu w tańcu - *ulotnej chwili* (Herbison-Evans 1993) - *znikającego punktu* w przestrzeni i w czasie (Siegel 1973).

Jak wynika z analizy treści ryciny 4, tym odbiorcą ma być widz, a na zawodach sportowych / turniejach tańca - kompetentny ekspert (sędzia), w zakresie oceny umiejętności i estetyki sztuki tańca. Doświadczenia i przeżycia w tańcu mogą wytworzyć szczególnie stan umysłu, emocji i ciała. Dodać do tego można tylko to, co zasygnalizowano już wcześniej, że uczestnictwo w tańcu stwarza jego twórcom (na pewno stwarza w sportowym tańcu) całkowicie samowystarczalny świat, w którym tancerze są zatopieni bez reszty i zdolni do wysiłku fizycznego znacznie przekraczającego ich normalne możliwości (Koutedakis et al. 2004, Irvine et al. 2011,

Malkogeorgos 2013, Liiv et al. 2014, Beck et al. 2015, Lankford et al. 2019). A to wszystko ponadto sprawia im przyjemność! (Freimuth et al. 2011, Mansfield et al. 2018, Marschin & Herbert 2021).

W świetle nowszych wyników badań nad mózgiem i doświadczeń praktyków tańca (Kocur 2011) okazuje się, że odkrycie neuronów lustrzanych, może być niezwykle interesującym zagadnieniem w sensie poznawczym dla wyjaśnienia oceny techniki tańca, w tym tańca sportowego. Dokumentuje to zjawisko (w odniesieniu do szeroko pojętego tańca), cytowana już praca przeglądowa (Zardi et al. 2021) autorstwa zespołu naukowców ze Szwajcarii (Università della Svizzera Italiana of Lugano) i z Włoch (University of Turin).

Przeprowadzone dotąd eksperymenty pozwoliły odkryć łączność między neuronami nadawcy i odbiorcy w zakresie odtwarzanej w korze mózgowej informacji o *przestrzeni peripersonalnej* i przekazywanej do neuronów lustrzanych odbiorcy (Fogassi 1996). Badania z tego zakresu, zapoczątkowane na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku w zespole mediolańskiego neurologa, Eduardo Bisiacha (Bisiach & Luzzatti 1978, Bisiach et al. 1981), pozwoliły też wyjaśnić niektóre zagadkowe zjawiska, np.: zachowanie kierowcy odczuwającego ból bez fizycznej przyczyny w czasie odbioru w mózgu słuczki jego samochodu, czy też objęcia przez mapę peripersonalną niektórych piłkarzy całego boiska wraz z określoną na nim liczbą graczy (Kocur 2011), lub odbierania każdej piłki przez wybitnego koszykarza, kiedy jego wzrok jest utkwiony w parkiecie i nie chybi on w celności rzutu piłki do kosza, mimo iż jego wzrok nie jest na niego skierowany (McPhee 1965).

Dzisiaj już wiemy (Bisiach & Luzzatti 1978, Fogassi 1996, Bisiach et al. 1981, Carruthers & Smith 1996, Ferrari & Rizzolatti 2014, Zardi et al. 2021), chociażby z przytoczonych w pracy doniesień naukowych, że:

- Osobne neurony kodują w naszym mózgu mapę ciała, czyli przestrzeń osobniczą, a inne tworzą reprezentację przestrzeni otaczającej ciało.
- Neurony lustrzane bywają bimodalne, a nawet trimodalne. Bimodalne, czyli dwufunkcyjne, biorą udział w wykonywaniu i obserwowaniu działania, a tryfunkcyjne reagują dodatkowo na bodźce akustyczne.
- Zdumiewającym wnioskiem z obserwacji neuronów lustrzanych jest odkrycie niezależnego od kierunku wzroku kodowania mapy przestrzeni otaczającej ciało.

- Kodowanie różnych map *przestrzeni peripersonalnej* odbywa się w mózgu, a nie w oku. To sprawia, że można je wykorzystywać dynamicznie, w różnych zakresach możliwych działań.
- Funkcja neuronów lustrzanych przejawia się w działaniach ruchowych (motorycznych), co umożliwia ich rozróżnienie i systematyczne pobudzanie do ponownego wykorzystywania.
- Istotne jest również to, że przekazywaną *przestrzeń peripersonalną* poprzez neurony lustrzane można doskonalić.

Sugerowany jest też pogląd (Kocur 2011), na podstawie analizy antropologicznej zwyczajów i norm postępowania osób z plemion afrykańskich, że *przestrzeń peripersonalna* uwarunkowana jest kulturowo. Można by też zaryzykować stwierdzenie, że jest dziedziczona. Wyniki prowadzonych badań w antropologii kulturowej (Classen & Howes 1994, Blakeslee & Blakeslee 2007) sugerują (Kocur 2011), że w wierzeniach plemion afrykańskich jest przekonanie o istnieniu przestrzeni otaczającej człowieka. Jest ona nie tylko dołączona do ciała, ale przesuwa się też wraz z ruchem osoby, jak olbrzymi, niewidoczny balon. Dzięki jego przestrzeni osoby mogą nawiązywać kontakty i przekazywać informacje bez słów z pewnej odległości.

W innych wierzeniach przestrzeń wokół siebie może być wywoływana i wzmacniana oraz kierowana do odbiorcy przez bodziec sensoryczny, jakim może być: zapach, dźwięk - „słyszenie zapachów”, a także - co może zaskoczyć - poprzez skoordynowane ruchy w tańcu. Rezultaty prac prowadzonych nad sensomotoryką dowodzą, że ludzie z południa Ghany mają wyjątkową koordynację ruchową, zwłaszcza zmysł równowagi (Geurts 2003 za Kocurem 2011). Ich ruchy habitualne świadczą o wyjątkowych uzdolnieniach motorycznych. Używają ponad pięćdziesiąt różnych wyrazów na określenie wzorów poruszania się i rodzajów kroku. Po sposobie przemieszczania się w naturalnych warunkach są oceniane walory moralne obserwowanej osoby. Do najważniejszych czynności zaliczają taniec. Zaskakujące może być również to, że w czasie jego wykonania potrafią poruszać oddzielnie dziewięcioma częściami ciała! (Kocur 2011).

Sądzić należy, że zdobyta wiedza w zakresie przekazywania informacji poprzez neurony lustrzane może być wykorzystana w sensie poznawczym do interpretacji istoty tańca, w tym tańca sportowego.

Niewątpliwie można by przypisać podłoże neurologiczne ”mowie ciała” osób tańczących w parach. Jednak ze względu na ograniczone możliwości prowadzenia

badań na mózgu człowieka, możliwość znalezienia pewnych dowodów empirycznych na potwierdzenie takiej sugestii musi być oddalona w czasie (Zardi et al. 2021). W tym przypadku istnieje możliwość oparcia się tylko na wnioskowaniu logicznym.

W naukach społecznych nie straciły na aktualności i ważności zasady logiki opracowane przez Arystotelesa i należy uznać, że są nadal wykorzystywane. Jak wiadomo, wiedza obiektywna (naukowa) musi opierać się na przesłankach koniecznych i wynikających z nich nieuniknionych wynikach przyczynowo-skutkowych (Skwara 1994). Ponadto, zwrócono już uwagę na możliwość zdobycia dowodów argumentujących i broniących istotności tożsamości tańca, niezależnie od jego formy i sposobu realizacji (np. taniec na zawodach sportowych), sięgając do źródeł historycznych w myśl zasady: *historia magistra vitae est*. Dowodem na to może być pokłosie własnej penetracji badawczej i wyniki badań prowadzone w naukach społecznych. Przykładowo, w poprzednich rozdziałach zaprezentowano rezultaty owocnej (jak się wydaje) kwerendy prehistorycznych artefaktów w postaci malowideł naskalnych, dokumentujących ślady kształtowania się sposobu wyrażania emocji przez praludzi od momentu, kiedy pojawili się na Ziemi. W realizacji prostej techniki tańca człowieka w czasach prehistorycznych doszukano się istnienia stanów emocjonalnych wywołanych samym ruchem (np. Barker 2012, Clottes 2003, Clottes & Dubay-Pathak 2012, Da Rosa et al. 2021, Diaz-Andreu & Benito 2012, Dubey-Pathak 2013, Benito & Jiménez 2010, Garfinkel 1998, 2003, 2006, Walsh 1994, Griffiths 2018, Chakravarty & Bednarik 1997, Jordán 1995–96, Katz R. 1982, Kumar 1992, Levis-Williams 2015 Sonawane 2002, de Voogt et al. 2011).

Z dokonanej analizy dostępnych artefaktów z czasów prehistorycznych, a także skromnych opracowań sztuki naskalnej, zaprezentowanych w poprzednim rozdziale, też wynikało, że rytm tańca był początkowo wzorowany na pracy serca i płuc, a następnie na odgłosach uderzania o siebie drewnianych przedmiotów czy kamieni, by później mógł być zapamiętywany w mowie, śpiewie lub w dźwiękach instrumentów muzycznych. Takie odgłosy towarzyszyły człowiekowi w czasach prehistorycznych, zapewne przede wszystkim w czasie przemieszczania się w celach zdobywania pożywienia. Siła ekspresji wywołana zorganizowaną formą ruchu była tak silna, zarówno dla wykonawcy, jak i obserwatora, że ludzie pierwotni dedykowali ją Absolutowi w zamian za spełnienie próśb, które do niego były kierowane.

Jak wynika z analizy treści malowideł naskalnych, taniec był dla pierwotnych ludzi wykonujących go wyjątkowo silnym bodźcem przeżyć psychicznych / duchowych,

które nazwać by można poczuciem piękna / smaku lub po prostu wrażeniem estetycznym. Efektem tego są malowidła naskalne, piktogramy i petroglify, prezentujące kontury lub pełne sylwetki tancerzy wykonujących rytmiczne ruchy taneczne, niekiedy nawet przy akompaniamencie śpiewu i instrumentów muzycznych.

Wracając do genezy tańca należy sądzić, że artyści prehistoryczni musieli być zauroczeni jego wykonaniem, co dawało im natchnienie do poszukiwaniu w kamieniu obrazu i nadania mu piękna poprzez pokrycie go różną kolorystyką. Analiza treści obrazów naskalnych w *Bhimbetce* i na *Półwyspie Iberyjskim* świadczyć może, że wykonywanie tańca u ludzi pierwotnych (i też później w czasach antycznych) nie powinno być wiązane tylko z funkcją rytualną (z misterium), a więc z oddawaniem czci Absolutowi. Wykonanie tańca mogło być bowiem elementem samym w sobie, służącym wywołaniu ekspresji u jego wykonawcy, jak i u odbiorców, którzy z różnych względów nie brali w nim udziału. W tym przypadku można by się doszukiwać też genezy tworzenia piękna, czyli głównego wyznacznika sztuki, w tym performatywnej.

Z własnego przeglądu piśmiennictwa i malowideł naskalnych wynika, że **praistota tańca tkwi w przeżyciach emocjonalnych, które towarzyszą rytmowi ruchów i wzmacnianych specyficzną choreografią**. Nie będzie niestosowane porównanie ich do przeżyć, które nazywamy estetycznymi, we współczesnym ujęciu wyodrębnionego już działu filozofii. Odnajdując je w tańcu wykonywanym w odległej prehistorycznej przeszłości, można doszukać się zbliżenia postępowania we własnej pracy do udanych prób poszukiwania genezy arcyzmu / sztuki tańca.

W świetle przedstawionych w pracy dowodów i zaprezentowanych w niniejszej pracy bardzo zróżnicowanych poglądów na zasygnalizowany problem, wydawało się, że jedynym rozsądnym postępowaniem zmierzającym do jego rozstrzygnięcia, w tym czynników warunkujących osiągnięcie sukcesów w tańcu sportowym, jest odwołanie się do wiedzy filozoficznej, a ściślej do dwóch subdyscyplin estetyki (Hohol 2014/2015, Scruton & Munro 2022): filozofii tańca (Farinas et al. 2021 Bresnahan 2020) oraz estetyki ewolucyjnej (Dissanayake 1992, Luty 2011, Chudoba 2014, Luty 2018) Ta ostatnia subdyscyplina jest nowopowstałą dziedziną wiedzy uprawianą w ostatnich dekadach XX wieku. W ten sposób wyodrębnia się z psychologii ewolucyjnej nowy podsystem na drodze specyfikacji problematyki badawczej (Buss 2001, Frydecka 2001, Luty 2021).

Z doświadczeń praktycznych oraz obserwacji psychologicznych (Lewis et al. 2008, Lewis & Haviland 2008) wynika, że proces emocjonalny i jego ekspresja może mieć

duże znaczenie w wykonywaniu zadań ruchowych. Będzie zatem brana pod uwagę w strukturze uwarunkowań wyniku w tańcu sportowym.

W takim pozytywistycznym ujęciu istoty królowej nauk, od niedawna tworzona jest wspomniana już interdyscyplinarna subdyscyplina - filozofia tańca, głównie w strukturach Amerykańskiego Stowarzyszenia Filozoficznego (Farinas et al. (red.) 2021, Bresnahan 2015, 2020, 2021). Nie jest to jednak kierunek świadczący o rozdrabnianiu przedmiotu filozofii na podkategorie. W rzeczywistości wymieniona subdyscyplina filozofii należy do estetyki, a więc do działu filozofii, który wyodrębnił się z niej dopiero w połowie XVIII wieku za sprawą traktatu *Aesthetica* Aleksandra Baumgartena (1714–1762); (*Aesthetica scripsit Alexand Gottlieb Baumgarten, Prof. Philosophiae. Traiecticis Viadrum*. Wyd. Johannis Christian Kleyb, 1750, Frankfurt an der Oder).

Jak już wcześniej zaznaczono, obecnie encyklopedyczną nazwą *estetyka* określa się naukę o sztuce i pięknie, które jest odbierane przez zmysły, ale powstające wrażenia są efektem analizy zarejestrowanych bodźców w świadomości odbiorcy (Munro & Scruton 1998). Do tego należałoby dodać, że piękno ze sztuką zostało połączone też w XVIII wieku, ale nieco wcześniej niż filozof A.G. Baumgartner wydał traktat o estetyce. W 1746 r., francuski filozof Charles Batteux (1713 – 1780) połączył piękno ze sztuką i tańcem w rozprawie: *Les Beaux-Arts réduits a un memepincipe* (Sztuki piękne zredukowane do jednej zasady – tł. K.Sz.) (Batteux 2011). Niewątpliwie było to zasłużone nobilitowanie tańca do grona sztuk pięknych. Jak zaznaczono wcześniej, taniec towarzyszył przecież odczuciom człowieka (piękna, czyli tego co się podoba) od momentu jego pojawienia się na ziemi. A.G. Baumgarten nie stosował jeszcze pojęcia sztuk pięknych. Mówił o nich w swych wypowiedziach dopiero Immanuel Kant (1724-1804), twórca podstaw teorii estetyki.

Wymienieni filozofowie dokonali zmian w ujęciu estetyki i piękna, które w przenośni można by porównać tylko do przewrotu kopernikańskiego. Warto zaznaczyć, że subiektywne ujęcie piękna, w myśl sentencji zamieszczonej w motcie rozprawy (*Ladne jest to, co się podoba*), znano już w Starożytności, ale naukowy jego sens i uzasadnienie znaleźć można dopiero w wynikach działalności naukowej polskiego filozofa, Witelona (1230-1280 / 1314) i w traktatach filozoficznych Immanuela Kanta (1724 - 1804). Profesor Królewieckiego Uniwersytetu Albrechta (Albertus - Universität Königsberg) - poddając krytycznej ocenie założenia teorii wymienionego już estetyka A.G. Baumgartena - stworzył podstawy naukowe ujęcia

piękna i sztuki. Przedstawił je w studiach o *pięknieniu i smaku* [*Kritik der praktischen Vernunft/ Krytyka praktycznego rozumu* (1788) i *Kritik der Urteilkraft/ Krytyka władzy sądu* (1790)]. W dużym stopniu założenia Immanuela Kanta rzutowały na sądy o sztuce Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770 – 1831), (np. w rozprawie *Phenomenology of Spirit* (1807), a także na poglądy filozoficzne René Descartesa /Kartezjusza (1596-1650), które sprowadza się w bardzo uproszczony sposób tylko do sentencji: *Cogito ergo sum./Myślę, więc jestem*. Kantowskie źródło wiedzy stało się zaczynem powstałego później działu filozofii - estetyki a także jej subdyscypliny - filozofii sztuki oraz tworzonych ciągle kryteriów interpretacji i ocen wytworów artystycznych (Scruton & Munro 2022, Shelley 2022, Slater 1997).

Zdaniem niektórych współczesnych poglądów polskich filozofów sztuki (Jaroszyński 2007, 2022, Kiereś 1999, 2001, 2008), po ogłoszeniu rozprawy A.G. Baumgartera, już nigdy w rozważaniach nad estetyką nie wiązano istoty piękna z zewnętrznym bytem (rzeczywistością), z ideą, z naturą, czy też imperatywem moralnym, co było mocno podkreślane w poglądach antycznych filozofów: Sokratesa (469-399 BC), Platona (427-347 BC), Arystotelesa (384 - 322 BC), Plotyna (204/205 – 270 CE), Lukiana z Samosat (ok. 120 – ok.170 CE). Twórcą i wytwórcą piękna w różnym wymiarze stał się człowiek.

Jak zatem podchodzono przed XVIII w. do interpretacji takich pojęć, jak: sztuka, piękno i sztuka tańca? W jakim stopniu zmiany w podejściu do interpretacji ww. pojęć pozostawiły ślad we współczesnej deskrypcji istoty tańca?

Podjęmując próbę odpowiedzi na ww. pytania, postanowiono odwołać się do bardzo interesującego stwierdzenia profesora filologii nowogreckiej UAM w Poznaniu (Tuszyńska-Maciejewska 1999): *sztuka nie zawsze zabiegała o piękno, piękno zaś nie ograniczało się nigdy ani w teorii, ani w działaniu do sztuki, można powiedzieć, że piękno i sztuka nie są pojęciami o tym samym zakresie znaczeniowym, chociaż oba stanowią przedmiot badań estetyki*.

Należy przyjąć, że jest to niezwykle ważny i interesujący pogląd niosący daleko idące konsekwencje dla zrozumienia ujęcia przedmiotu estetyki i ewolucji jej podbudowy teoretycznej, jak również wyrastającej z jej źródeł praktyki artystycznej, w tym tańca uprawianego wyczynowo.

W interpretacji zmienności determinantów omawianego zjawiska - traktowanych łącznie i rozłącznie, nie do przecenienia jest - jak sądził wybitny polski historyk filozofii Kazimierz Tatarkiewicz (2023) - dorobek refleksji nad pięknem filozofów

antycznych, zapoczątkowany tysiące lat temu już w dziełach Homera (VIII BC), czy Pitagorasa (572-497 BC). Można do tego dodać, że są one też w dużym stopniu powiązane z bardzo wieloznacznym określeniem: estetyka i piękno tańca.

Zawężając do Antyku problem w dyskusji, której celem jest znalezienie odpowiedzi na pytanie: co to jest piękno?, przyjęto we własnej pracy założenie, że do potrzeb wprowadzenia do problematyki badawczej może być pomocna charakterystyka wyodrębnionych już w XXI wieku trzech głównych kierunków podejść do definicji pojęcia *kalon* (piękno) (Celkyte 2023). Sądzi się, że zaproponowana taksonomia stanowić może podstawę do kwalifikacji i interpretacji piękna (sztuki) tańca, w tym tańca sportowego.

1. Pochodzenie istoty piękna od proporcji.

W rozważaniach filozofów można znaleźć opinię (Jaroszyński 2023), że najwcześniej teorią piękna interesowali się Pitagorejczycy (VI w. p.n.e.). W ich ujęciu idea piękna danego obiektu pochodzi z proporcji jego części. Jest to tylko jedno i to najprostsze wyjaśnienie piękna, ale zarazem można by przyjąć tezę, że jest to załączek stosowanego obecnie systemowego podejścia do interpretacji definiowanych zjawisk, do których zalicza się szkolenie w sporcie wyczynowym, a badaniach własnych - rozważane uwarunkowania osiągnięcia wyniku sportowego w tańcu sportowym. Najbardziej standardowym terminem określającym taką teorię jest *summetria*, oznaczająca nie dwustronną symetrię, ale dobrą, lub odpowiednią proporcjonalność.

Ideę, że piękno wywodzi się z *summetrii* zwykle przypisuje się Polikletowi z Sykionu; rzeźbiarzowi, (450-415 r. p.n.e.) założycielowi szkoły rzeźbiarskiej w Argos, a także twórcy teorii matematycznej / antropometrycznej kanonu proporcji ludzkiego ciała (głównie mężczyzn), która została ogłoszona w niezachowanym traktacie *Kanōn*. Prawdopodobnie zawarto w nim dokładne omówienie proporcji budowy ciała, głównie w aktach męskich. Na dowód takich założeń rzeźbiarz wykonał wzorcowy posąg, zatytułowany *Kanon*, który miał być wzorcem piękna (nie zachował się do współczesności), a także inne posągi, m.in. zwycięzcy olimpijskiego *Kyniskosa* (ok. 450 r. p.n.e.) (Celkyte 2023).

Jednakże ważniejsze są dla tradycji filozoficznej *Pitagorejskie idee dotyczące fundamentalności liczb*. W zakonie *Pitagorejczyków* znaleźć można *Pitagorejski argument*, że rzeźba i malarstwo osiągają swoje cele za pomocą liczb, a zatem sztuka nie może istnieć bez proporcji i liczby. Jest ona systemem percepcji, a system jest

redukowalny do liczby. Oczywiście Pitagoreizm był daleki od jednolitej szkoły myślenia. Różni filozofowie zostali pro forma przypisani do takiego kierunku. Pitagorejczycy interesowali się zwłaszcza muzyką. Dowody na ten temat są szerokie: od reputacji Pitagorasa (ok. 572 - ok. 497 BC), jako pierwszego, który wskazał matematykę leżącą u podstaw greckiej skali muzycznej, do uwagi Sokratesa w *Państwie* Platona (Platon 1991), przypisującej Pitagorasowi stwierdzenie, że *muzyka i astronomia są naukami siostrzanymi*.

Według Pitagorejczyków gwarantem piękna była harmonia (proporcja). Jej przejawem – jak zaznaczono wcześniej – powinna być muzyka, a także liczba. Harmonię rozumieli jako porządek i właściwą miarę. Wypracowaną przez nich *Wielką Teorię Piękną* odnosili do życia duchowego człowieka, a także do ciała, organizacji społecznych i społeczeństwa (Tatarkiewicz 2009). Zauważono też, że harmonia odbierana zmysłami może cieszyć człowieka, co nazwano pięknym. Dzieje się tak, ponieważ rozum odczytuje, że jest tam pewien porządek i harmonia. Według Pitagorejczyków muzyka może mieć pozytywny wpływ na duszę człowieka, ponieważ jest wyrazem harmonizującego wpływu liczb.

Taki pogląd przeniknął do całej kultury greckiej i legł u podstaw kultury europejskiej lub kultury „Zachodu”. Można też przyjąć, że chociaż Pitagorejczycy nie interesowali się tańcem, to ich poglądy na muzykę miały pośrednio wpływ na rytm i harmonię przemieszczania się w tańcu. Interesujące wydaje się to, że również Platon w swoich wypowiedziach, zawartych chociażby w traktacie *o Państwie* (Platon 1991) czy w *Dialogach* (Platon 2021ab) zwracał uwagę w postępowaniu człowieka na rolę *symetrii*, czyli na znaczenie dobrej proporcji lub do stosunku do siebie nawzajem jego części. Jednakże należy poczynić zastrzeżenia. Dla twórcy filozofii klasycznej *symmetria* była jednak tylko jedną z właściwości, które mają piękne rzeczy, a nie stanowiła przyczyny piękna. Dla Platona determinantem piękna była forma / struktura.

Arystoteles (384 - 322 BC) nazwał *symmetrię* jedną z głównych form piękna, obok *porządku i określoności*. Filozof ze Stagiry nie uważał, że jest ona wystarczającym warunkiem piękna. Twierdził, że rozmiar jest również niezbędny dla urody. W *Etyce Nikomachejskiej* (Arystoteles 2007) mówi się, że piękno oznacza dobre ciało, tak że mali ludzie, chociaż będą proporcjonalnie zbudowani, to nie będą piękni. Miasto również musi być pewnej wielkości, zanim będzie można je nazwać pięknym (Arystoteles 2006).

Dostrzeżono również znaczenie *summetrii* w interpretacji piękna przez eklektycznych stoików (Horn 1989). Znana jest jej stoicka definicja: *suma części między sobą i całością* (Celkyte 2017). Jej autorstwo przypisuje się Chryzypowi/Chrysippusowi (279 - 207 r. p.n.e.), jednakże tylko na podstawie stwierdzenia Galena (217 – 229 r. p.n.e.) w rozprawie *Peri ton Hippokratous kai Platōnos dogmatōn*, w którym jest mowa starożytnego lekarza-filozofa o związku *summetrii* z pięknem: (...) *piękno nie polega na elementach, ale na symetrii cząsteczek myśli, palec przy palcu i wszystkie do kości śródreżca, a ten nadgarstek do przedramienia i przedramię do ramienia i wszystko do wszystkiego*. Nie zachowały się bowiem żadne dzieła twórcy formalnego systemu rachunku zdań i szkoły stoickiej. Według Galena, Chryzippus odróżniał zdrowie od piękna ciała, stwierdzając, że: *zdrowie zależy od proporcji pierwiastków, podczas gdy piękno zależy od proporcji części*.

Co prawda, stoicy odwoływali się w ujęciu piękna do poglądu Pitagorejczyków, uważając piękno za pochodną *summetrii*, ale równocześnie wykazywali inklinacje w kierunku pojęcia funkcjonalnego (Celkyte 2017). Estetyka stoików była bowiem zakorzeniona w interpretacjach opartych, zarówno na koncepcjach proporcjonalnych, jak i funkcjonalnych.

2. Funkcjonalność jako determinant piękna

Teoria funkcjonalnego ujęcia piękna jest niezwykle ważna dla interpretacji sztuki tanecznej i dla dowodu, że taniec sportowy należy uznać za sztukę. Zakłada się w niej, że piękno jest immamentną częścią przedmiotu lub zdarzenia pod warunkiem, że taki obiekt zainteresowania spełnia swoje funkcje, osiągając swój cel lub pasuje do swojego celu, zwłaszcza gdy jest wykonany szczególnie dobrze (Celkyte 2023), można by do tego dodać: pięknie. W starożytnej filozofii taka idea była często kojarzona z pojęciem *zależnego piękna*, co oznacza, że przedmiot jest piękny, jeśli spełnia doskonale funkcje. **Według własnej opinii takim może być właśnie taniec, w tym taniec sportowy, ponieważ wywołuje przeżycie estetyczne pod wpływem wykonania ruchu na wyższym poziomie.** Jednak w funkcjonalnym ujęciu inne kryteria mogą też świadczyć o zaistnieniu piękna i jego odbiorze przez człowieka, ale pod pewnymi zastrzeżeniami.

Klasyczne przykłady oparcia się na teorii funkcjonalnej w definiowaniu *kalos* można znaleźć we Wspomnieniach - *Memorabiliach* Ksenofonta (430 - 355 r. p.n.e.), w których mistrz Sokrates najpierw zwraca uwagę na zależne piękno, mówiąc (Ksenofont 1967): *"piękny zapaśnik różni się od pięknego biegacza, tarcza piękna do*

*obrony jest zupełnie niepodobna do oszczepu pięknego dla szybkiego i potężnego rzucania". Następnie rozwija tę kwestię, dodając, że "w odniesieniu do tych samych rzeczy ciała ludzkie wyglądają pięknie i dobrze, a wszystkie inne rzeczy, których ludzie używają, są uważane za piękne i dobre, mianowicie w stosunku do tych rzeczy, do których są użyteczne". Zacytowany pogląd został jednak w dalszej dyskusji ukonkretniony i poszerzony. Nie w każdym przypadku użyteczność może być piękna. Powinna bowiem sprawiać człowiekowi przyjemność, stąd w dookreśleniu podano przykład: *dom, w którym właściciel może znaleźć przyjemne schronienie o każdej porze roku i może bezpiecznie przechowywać swoje rzeczy, jest prawdopodobnie jednocześnie najprzyjemniejszy i najpiękniejszy.**

W ocenach filozofów konieczna jest także refleksja i dystans do kwalifikacji piękna na podstawie takich kryteriów jak:

- *stosowalność* (piękno to, co jest właściwe). Nie wiadomo, czy to stosowność czyni rzeczy pięknymi, czy też po prostu sprawia, się, że są pięknymi?
- *użyteczność* (piękno to, co jest użyteczne). Warto brać pod uwagę zastrzeżenie, że piękno odnosić tylko do użyteczności zastosowanej do dobrych celów, czyli tych, które są „korzystne”.
- *pomyślność* (piękno to, co korzystne). Identyfikacja piękna i pomyślności prowadzi do paradoksu: pomyślność rodzi piękno i piękno jest przyczyną dobra. Nie zawsze tak jest. Z logicznego punktu widzenia: piękno nie jest zawsze dobrem, a dobro nie jest pięknem.
- *radość, przyjemność* (obserwacja i słuchanie dla przyjemności). Piękne jest to, co sprawia nam radość i przyjemność z patrzenia i słuchania. W takiej definicji można dostrzec również niedoskonałość: brak uwzględnienia przyjemności z pracy intelektualnej, pomijanie przyjemności z obioru przeżycia piękna innymi zmysłami niż wzrok i słuch, a także założenie, że piękno, w dyskretnej definicji, musi należeć do obu przyjemności wzroku i słuchu, wziętych łącznie, i piękno nie może należeć tylko do jednej z nich.

Można przyjąć, że takie filozoficzne „unaukowienie” definicji świadczy o trudności interpretacji pojęcia *kalon – piękno*. Dowodem na to może być przytoczone już wcześniej stwierdzenie Sokratesa, podsumowujące z poczuciem humoru prowadzoną dyskusję: *od teraz lepiej rozumiem greckie przysłowie - „piękne rzeczy są trudne”.*

Również Arystoteles upatrywał trudności w definiowaniu i stosowaniu funkcjonalnym pojęcia *kolon / piękno*, podkreślając, że termin ten może być używany zarówno estetycznie, jak i nieestetycznie. Kwestią sporną jest, czy w niektórych szczególnych przypadkach odniesienie do tego terminu ma być zjawiskiem estetycznym.

Nie może zatem dziwić, że przy tylu zastrzeżeniach do wyrażenia subiektywnych przeżyć psychicznych piękna, artyści i teoretycy (*antykaliści*) - podjęli próby eliminacji takiego pojęcia ze sztuki.

3. Forma - struktura jako przyczyna piękna

Platona klasyfikuje się głównie jako teoretyka formy / struktury (Celkyte 2023, Jaroszewski 2022). Taka teoria zakłada, że bezcielesne, niezmiennie, idealne paradygmaty formy są uniwersaliami i odgrywają ważną rolę przyczynową w generowaniu świata. Prawdopodobnie, najważniejszym sposobem, w jaki teoria form wpływa na estetykę, jest opis pochodzenia właściwości estetycznych. Piękno, podobnie jak wiele innych właściwości, jest generowane przez jego odpowiednią formę. Przedmiot staje się piękny, gdy przyjmuje piękną formę, zgodnie z ideą Piękna.

Platon razem z następcami wchłonął do swojej doktryny interpretację piękna (i też tańca) m.in. od Pitagorejczyków (Tuszyńska-Maciejewska 1999). Celowo użyto słowo określające włączenie. Według filozofa - arystokraty *Piękno* (καλόν) nie mało samoistnego znaczenia. Platon łącząc pojęcie piękna z przejętą od Pitagorejczyków *harmonią*, z dużą siłą podkreślał związek *piękna* - a więc to co miłe (φιλάν) i warte poznania i obcowania z nim - z postępowaniem etycznym; z *Dobrem* (ἀγαθόν). Jak podkreśliła Tuszyńska-Maciejewska (1999) „*Idea Dobra*” u Platona stała się *pierwszą i nadrzędną ideą*. Filozof odwrócił też wcześniej rozpowszechniany wśród Greków pogląd o prostej i odwracalnej koniunkcji *piękna i dobra*, stwierdzając, że nie „*co dobre jest piękne*”, ale „*co piękne musi być dobre*”. Dobro zostało uznane zatem za najwyższą wartość i wyrażano przekonanie, że *do obcowania z nim dążą ci, którzy umiłowali Prawdę i Mądrość* (φιλόσοφοι). Piękno w tej doktrynie uzyskało zatem najwyższą sankcję moralną (Maryniarczyk 2012). Takie rozumienie dobra i piękna Platon zawarł w wypowiedzi:

Jeśli jedną ideą nie zdołamy uchwycić dobra, to ujmijmy je trzema: piękna, proporcji i prawdy (Platon. 1991).

Osiągnięcie takiego szczytu doskonałości, zgodnie z filozofią Platona, było niezwykle trudne i też nieosiągalne. Drogę do poznania i hierarchii transcendentnego Absolutu (piękna w sobie) przedstawił grecki filozof, w jednej ze swoich rozpraw (Platon 1975): *piękno ciała* → *piękno duszy* → *piękno czynów i praw* → *piękno nauk* → *piękno samo w sobie*.

Dość powszechnie przyjmuje się, że w filozofii Platona nastąpiło po raz pierwszy połączenie piękna i sztuki w jedną koncepcję. Można też sądzić, że filozofia Platona stworzyła przede wszystkim podstawę teoretyczną pojęcia *chorei*. Według historyka, Edwarda Zwolskiego (1978) jej idea powstała na bazie wspólnego przeżywania świętości. Niewątpliwie z takim zdarzeniem można było spotkać się podczas oddawania czci Absolutowi, głównie podczas Dionzjów i w sensie technicznym obejmowała ona jedność trzech wymiarów: rytmicznego ruchu i gestu, granej bądź wybijanej miarowo melodii oraz śpiewanego słowa. Takiej symbiozie, o czym już wspomniano wcześniej, nadano bardzo trafną polską nazwę – trójjednia (Zieliński 1923). Stanowiła ona podstawę występów chóru podczas wystawianych dramatów w teatrze podczas corocznego święta Dionizosa (Kocur 2001).

Dobrze zorganizowanym tańcom Platon nadał nazwę “szlachetne” i zalecał je do wykorzystania w wychowaniu młodzieży, zwłaszcza te, które stanowią przygotowanie bojowe, wojenne (Tuszyńska-Maciejewska 1999). W ostatnim dialogu *Prawa* (Platon 2017), filozof grecki przeciwstawia je niezorganizowanym, dzikim, niepoważnym formom tańca.

Taniec poważny / szlachetny mógł być nawet „(...) *alegorią państwa, a zarazem wykładnią tego, co ludzkie, ale jednak państwu obce. To, co obce, pozostaje wciąż z państwem w relacji, nawet wówczas, gdy jest to relacja wygnańca (tańce dzikie) albo mieszkańca pozbawionego praw obywatelskich (tańce niepoważne). Taniec zatem daje wyjątkową zdaje się możliwość przyjrzenia się państwu od wewnątrz, ale również z zewnątrz. Państwu i duszy.*”

Nie wnikając zbyt głęboko w interpretację, dość skomplikowanego, zawiłego, autorskiego Platońskiego poglądu na istotę tańca, to należałoby wiązać jego koncepcję z *paideią*, która miała dotyczyć całej kultury i tym samym rozwinięcia wizji doskonałego, ale równocześnie utopijnego państwa. Słowem *paideia* (st. gr. παιδεία, łac. *educatio, humanitas, cultura*) określano w starożytnej Grecji wychowanie (formowanie) człowieka od najmłodszych lat poprzez edukację i kształtowanie ideału uznawanego za ogólnoludzki.

Głównym motywem *paidei* było zatem wszechstronne doskonalenie człowieka. Sens takiego postępowania, zgodnie z przyjętą doktryną, oddawało słowo *kalokagathia* (piękno-dobro, szlachetność, doskonałość, cnota obywatelska). W tym miejscu należy zauważyć, że zrost wyrazowy *kalokagathia* w czasach antycznych był rzadko używany i jego znaczenie w biegu tysiącleci uległo zmianie.

Śladów zastosowania takiego pojęcia można doszukać się już w VIII wieku p.n.e. u Homera (Jaroszyński 2023b, Szymanska 2020, Olivova 1983). Najwcześniej w scalonej postaci zrost wyrazów *kalos kai agathos* dostrzeżono w rozprawach filozoficznych Ksenofonta (ok. 430 – ok. 355 r. p.n.e.) - greckiego historyka, żołnierza, obrońcy Sokratesa (Ksenofont 1967), a we współczesnym znaczeniu: nauczyciela – pedagoga (Jaroszyński 2023b). Pomijając dyskusję nad użyciem pojęcia w kontekście idei spokojnego życia rolnika, z którym związał filozof grecki pojęcie kalokagatii (Ksenofont 1967), to zdaniem Jaegera (2001) określenie kalokagathia [kalóskaiaagathós] jest powszechnie uważane za symbol greckiej kultury i nadano mu znaczenie ideału wychowawczego, w którym podkreślone są zalety moralne człowieka, skierowane na osiągnięcie celu samego w sobie lub godziwego dobra. Jak dotąd, interpretacja tego pojęcia nie jest problemem rozwiązany. Świadczyć o tym mogą polskie i zagraniczne próby nadania mu różnych odcieni znaczeniowych w pedagogice wychowania fizycznego i sportu przez współczesnych polskich filozofów (Lipiec 1988, 1994, Zowisło 1994, Sahaj 1994) oraz polskich i zagranicznych historyków i pedagogów (Olivova 1983, Sputta 2007, Martinkova 2012, Lipoński 2012, Formánková 2022, Reid 2022). Szerzej zasygnalizowany problem w kontekście organizacji w różnych epokach historycznych gimnazjonów i muzeów sportu został dostrzeżony i zinterpretowany w pracy Katarzyny Szymańskiej (2020): *Muzeum sportu depozytariuszem idei kalokagatii*.

Według Ireny Martinkovej (2012), czeskiej badaczki problematyki *paidei*, na podstawie przeglądu piśmiennictwa światowego, można wyróżnić kilka kierunków podejścia do rozwiązania problemu definiowania *kalokagatii*. Okazuje się, że interpretacja pojęcia może być rozpatrywana w następujących kontekstach: kulturowy ideał holistycznego podejścia do człowieka i jego harmonijnego rozwoju, relacje i korelacje ciała do duszy ludzkiej, poszukiwanie dobra i piękna w człowieku oraz w wytworach jego kultury, potrzeb: edukacji, wychowania, zdrowia i medycyny oraz - co jest interesujące dla podjętej problematyki badawczej - edukacji sportowej (łącznie

z olimpijską) i systemu szkolenia w sporcie wyczynowym, w tym w przygotowaniu do najważniejszych zawodów.

Zasygnalizowany problem kalokagatii, zrównoważonego rozwoju „ciała i ducha”, wyrosły z podstaw refleksji filozoficznej, ma wpływ na koncepcje rozwiązywania problemów we współczesnym wychowaniu fizycznym społeczeństwa (Sputta 2007) i w edukacji olimpijskiej (Żukowska i Żukowski 2000). Warto dodać, że wspomniany już Ksenofont zwracał uwagę na zrównoważony rozwój człowieka w swojej koncepcji *prawa natury*.

Odnosząc się do antycznych źródeł kalokagatii należałoby – jak to stwierdza współczesny estetyk Piotr Jaroszyński (2023) – podchodzić z pewnym dystansem do prób scalania poszczególnych jej składowych w encyklopedycznych definicjach stworzonych w myśl zasad *summetrii* Pitagorejczyków. Stawia on jednoznacznie tezę będącą konsekwencją analizy tekstów źródłowych Ksenofonta, Platona, Arystotelesa i innych antycznych filozofów, że kalokagatia ma podkreślać prymat porządku moralnego nad zmysłowym i estetycznym, a duchowego nad fizycznym. Jego zdaniem, wyniki analizy materiałów źródłowych nie dają zatem podstaw do utrzymania poglądu, że kalokagatia postulowała proporcjonalność relacji w wychowaniu tego, co cielesne (materialne) z tym, co duchowe. Według polskiego filozofa, w każdym z analizowanych przypadków dzieł filozofów antycznych dostrzeżono, jak zaznaczono wcześniej: prymat porządku moralnego i duchowego nad fizycznym, nad zmysłowym i nad estetycznym.

Nie jest to jednak jedyna i obowiązująca wykładnia ideałów wychowawczych, które proponowano w greckiej chorei. Bardzo ciekawą interpretację kalokagatii podaje Maria Zowisło (1994) na podstawie analizy poglądów wyrażonych w *Uczcie Platona*. W zaprezentowanych rozważaniach w pracy *Idea holizmu w starożytnym olimpiźmie wobec kryzysu współczesnej kultury*, idea kalokagatii została powiązana z umiłowaniem piękna, bowiem jak podkreślono: *dla Platona piękno ciała było koniecznym stopniem na drodze do kontemplacji świata idealnego, na końcu której mieściła się idea Piękna jako Dobra*. Interesujące wydaje się to, że w ten sposób interpretowana kalokagatia, oparta na teoretycznych założeniach filozofii Platona, może wskazywać drogę postępowania praktycznego. Dzieje się to dzięki temu, że *poprzez piękno zmysłowe dochodzi się do piękna transcendentalnego, następnie poprzez wgląd w to, co możemy nazwać „duchowością”, człowiek może kształtować swoje życie praktyczne – wcielając w nie wartości*.

Sądzi się, że taka interpretacja może mieć duże znaczenie dla podjętego zagadnienia w badaniach własnych problemu uwarunkowań wyniku za zawodach w sportowym tańcu. Należy jednak brać pod uwagę także pogląd sofistyczny na piękno, zaprezentowany m.in. w *Dialogach* Platona, który niewątpliwie miał do XVIII wieku (i ma obecnie) wpływ na jego określenie i definicję sztuki, w tym tańca. Wykorzystując go śmieiej można by wiązać go również z powstaniem pojęcia konkurencyjnej do kalokagatii koncepcji wychowania olimpijskiego *eurytmii* barona Pierre de Coubertina. W pismach twórcy współczesnej idei igrzysk olimpijskich brak bezpośredniego odniesienia do kalokagatii. Jest to problem wychodzący poza nakreślony zakres podjętej problematyki badawczej.

Powracając do Platońskiej koncepcji piękna i jej wykorzystania w interpretacji pożądanego postępowania wychowawczego i praktycznego, należałoby wskazać na jakby konkurencyjny do filozofii Platona - pogląd Sokratesa na istotę piękna (użytecznego i subiektywnego w jego odbiorze). Opierając się na wcześniej zaprezentowanych ujęciach piękna w koncepcji funkcjonalnej, można stwierdzić zatem dwie drogi definiowania pojęcia: piękno odnosi się (oczywiście przy podanych zastrzeżeniach) do celowości i użyteczności jego zaistnienia oraz do doznań wzrokowych i słuchowych, które piękno wywołuje u jego twórców i odbiorców.

Powołując się na opinię Tatarkiewicza (2023) należy przyjąć, że Platon zrewolucjonizował sposób pojmowania piękna, gdyż objął nim w najwyższym wymiarze sfery nie podlegające zmysłowym doświadczeniom, co zdeprecjonowało ludzki osąd piękna - wprowadziło nowy miernik wartości piękna w postaci dystansu konkretnego przejawu piękna od jego idealnego bytu - wzorca. Platon przejął także od Pitagorejczyków pojęcie prawidłowego układu, symetrii, miary i harmonii.

Spośród licznego grona kontynuatorów filozofii Wielkiego Platona można wymienić św. Augustyna z Hippony (354 - 430 CE), którego system filozoficzny stanowił w Średniowieczu syntezę platonizmu (Wildberg 2021). Słynne jest pytanie retoryczne doktora Kościoła: *Czy coś jest piękne dlatego, że mi się podoba, czy podoba mi się dlatego, że jest piękne?* W poglądach filozofów w Starożytności i w czasach nowożytnych można doszukać się też często wpływu syntezy dwóch wielkich wymienionych wizji piękna: obiektywistycznej (platońskiej i neoplatońskiej) oraz wcześniejszej, subiektywistycznej (reprezentowanej przez Sofistów).

Naukowe podstawy i przyczyny powiązania światła z pięknem wskazał jednak dopiero w XIII wieku w swych rozważaniach autor motta *ładne / piękne jest to, co mi*

się podoba. Był nim polski filozof, mnich Witelon (1230- 1280/1314). Taka sentencja nawiązywała i nawiązuje do poglądów na istotę piękna głoszoną przez filozofów Starożytności i Średniowiecza, ale jego naukową wykładnię dał w XIII wieku Witelon - optyk, wybitny badacz światła i wzroku opierał na wnioskach wynikających z własnych badań optycznych (Szpilczyński 1970). Dziś już zapomniany mnich - filozof, uznany za *ojca nauk przyrodniczych w Polsce*, należał w Średniowieczu do najwybitniejszych badaczy optyki (zaliczanej wówczas do astronomii). Znali i cytowali jego dzieła uczeni tej miary co: Mikołaj Kopernik, Leonardo da Vinci, Johannes Kepler.

Opinia Witelona, przyjęta jako motto do uzasadnienia istoty tańca (w tym tańca sportowego), może być uznana za dziedzictwo idei podejmowania tańca przez człowieka od momentu jego pojawienia się na Ziemi. Jego pogląd, że „*Ladne / piękne jest to, co się podoba*” nawiązuje do platońskiej wizji tańca szlachetnego, celowego, dostojnego uroczystego, harmonijnego, w którym działanie przebiega w myśl przemyślanego porządku, powodując stan opcjonalnego pobudzenia u wykonującego ruch oraz u odbiorcy, do którego *mowa ciała* jest skierowana. Warto zwrócić uwagę, że wyrażony w motcie pogląd na temat subiektywnego odczucia czegoś, co można by zaliczyć do kategorii piękna, jest obecnie kojarzony ze sztuką w ujęciu języka współczesnych filozofów estetyki (Farinas et al. 2021, Bresnahan 2015, 2020, 2021).

Dopiero pięć wieków później, od kiedy Witelon wypowiedział swoje credo w sprawie estetyki: *ładne jest to co się podoba* - w czasach nowożytnych, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762) w traktacie *Aesthetica* (1750) zaprezentował pogląd i starał się go ukonkretnić, że piękno nie jest rysem rzeczywistości (bytu) i nie powinno być pojmowane jako cel do osiągnięcia czegoś nieosiągalnego, lecz jest właściwością poznania zmysłowego człowieka.

W świetle analizy dostępnych opracowań można przyjąć - wbrew powszechnym opiniom, że wpływ filozofii na rozwój i doskonalenie sztuki tańca był niewielki i to z kilku powodów. Przede wszystkim, antyczna filozofia grecka nie łączyła wytworów kultury materialnej i duchowej z twórczością artystyczną, w tym także z tańcem. W Starożytności zadaniem twórców (artystów tworzących sztukę) mogło być tylko odwzorowywanie - *mimesis* (łac. *imitatio*, pol. *imitacja, przedstawienie, naśladownictwo*) piękna natury/ bytu, różnie rozumianej rzeczywistości zewnętrznej. Artyści byli niejako rzemieślnikami, których dzieła mogły tylko zbliżyć się do ideału piękna. Według W. Tatarkiewicza (1972), filozofowie greccy ujmowali *mimesis* w trzech znaczeniach: kopiowanie natury (Demokryt [460 – 370 r. p.n.e.]),

naśladownictwo procesów naturalnych (Platon) i tworzenie, opierając się na elementach natury (Arystoteles). Do tego – jak podaje wybitny historyk kultury W. Tatarkiewicz (1972), wcześniej, przed VI wiekiem BC, a więc przed powstaniem klasycznej filozofii, *mimesis* odznaczało co innego. W uzasadnieniu tej opinii nawiązuje do czasów prehistorycznych, kiedy były odprawiane misteria na cześć jakiegoś bóstwa, pod przewodnictwem osoby duchownej/ kapłana. Uczestniczące w nim osoby, zespolone rękami lub ramionami w tańcu kołowym lub w płaszach, łączyły się duchowo z siłą nadprzyrodzoną. Podobnie jak w tańcach naskalnych, bardzo często siłę oddziaływania doznawanego w nim własnego przeżycia duchowego / kierowano na zewnętrzną naturę, do której się zwracano. W niektórych przypadkach wzmacniano petycję maskami, występowaniem w pełnym rynsztunku bojowym lub myśliwskim czy w stroju upodabniającym człowieka do zwierząt.

Zachowania *mimetikos* obecnie w psychologii zalicza się do mimikry (McNeill 1997), lub do *efektu kameleona* (Chartrand & Bargh 1999). Według Tatarkiewicza (1972) udziałowi osób w rytmicznym tańcu w kole lub linearnym plesie podczas misteriów odbywających się przed VI BC towarzyszył stan *ekspresji rzeczywistości wewnętrznej*. Z zaawansowanych światowych badań psychologicznych (Kulesza 2017), już wiadomo, że *fenomen naśladownictwa mimetycznego* ma swe źródło w procesach neurofizjologicznych (Blakemore & Frith 2005, Brass & Heyes 2005). Jak wykazano w starszych (Bandura 1962) i nowszych (de Waal 2001) badaniach pedagogicznych, posiada on duże znaczenie w nauczaniu ruchów. **Odnosząc takie zjawisko do celów badań własnych można przyjąć, że mimikra musi spełniać też istotne znaczenie w partnerowaniu podczas tańca standardowego i jest nie do przeceniania w jego nauczaniu.**

Wydaje się, że na podkreślenie zasługuje również możliwość psychologicznej interpretacji zjawiska mimikry (inna niż w biologii zwierząt, czy w genetyce i medycynie), jako proces mimowolnej i automatycznej skłonności do upodabniania się osób, między którymi występują interakcje (Kulesza 2017). W tańcu partnerskim skutkować to może (i zapewne skutkuje) wymiernymi korzyściami, takimi jak: budowanie głębszych, bardziej satysfakcjonujących relacji międzyosobowych, wzrostem poziomu zaufania, wzbudzeniem poczucia bliskości i bezpieczeństwa. Wcześniej łączono to zjawisko z kinezją i przekazywaniem informacji przez neurony lustrzane.

Chociaż do tej pory brak jest prac wiążących problematykę takiej cechy neurologicznej z tańcem sportowym i osiągnięciem w nim sukcesu sportowego, to będzie ona uwzględniona w kierowanym dla respondentów zestawie wyborów determinantów warunkujących sukces w osiągnięciu wyników na najwyższym poziomie światowym w tańcu sportowym w stylu standardowym. Przesłanką do tego jest nie tylko możliwość do wykazania związków mimetyki z istotą tańca zaprezentowanego na malowidłach, piktogramach czy petroglifach naskalnych oraz podczas starożytnych misteriów, ale sens uwzględnienia mimikry potwierdzają przede wszystkim bardzo interesujące wyniki badań w zakresie *memetyki*; działu nauki powstałego w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku za sprawą genetyka Richarda Dawkinsa (2012, 2016), który zapoczątkował stosowanie nazwy *mem*, analogicznie do określenia *gen*. Jej użycie oznacza odniesienie zjawiska do dźwiękowej lub / i obrazowej jednostki informacji intelektualnej lub kulturowej, przechowywanej w pamięci człowieka i na dowolnych nośnikach (np. w książce, na nośniku elektronicznym), a która jest przekazywana i odbierana świadomie lub nieświadomie. Opierając się na tej koncepcji oraz interpretacji socjologicznej istoty tańca (Lange 1975, 2009), Magdalena Jagielska i Klara Łuczniak (2012) w cytowanej już monografii: *Taniec jako medium przekazu memetycznego*, poddały analizie szeroki aspekt znaczeniowy tańca. Przyjęły założenie, że jego strukturę tworzy uporządkowany przebieg sekwencji ruchowych i gestów, które są wykonywane w określonej kolejności i rytmie. Ponadto, że ruch tancerza może czasem także przekazywać pewną treść albo wyrażać emocje, lub jest formą bez treści. Opierając się na takim założeniu, za memy tańca uznano (Jagielska i Łuczniak 2012: 42):

- Przebieg ruchowy (gest, technika tańca, element tańca klasycznego, np: taniec kolisty, ruchy rękami);
- Treść zawarta w tańcu, przekazywana niewerbalnie (np. treści związane z powtarzalnością pór roku, narodzinami, śmiercią, czy stan emocjonalny tancerzy);
- Przebieg ruchowy niosący skodyfikowany przekaz treściowy (Mudra, pantomimiczne elementy tańca klasycznego, elementy tańców totemicznych itp.).

W praktyce, transkrypcja memów zachodzić może w szerokim zakresie naśladownictwa (np. w nauce tańca czy też spontanicznej zabawie).

Według własnej opinii, opisane zjawisko należy odnieść jednak do kształtowania w danym kręgu kulturowym określonych form przekazu treści poprzez to, co jest w tańcu naturalne (niezmienne w czasie): ekspresja dobra i piękna (w ujęciu Platona) i tego, co według sofistów się podoba, lub co utrudnia osiągnięcie takiego stanu.

Ponadto, jego podłoże znajduje wyjaśnienie we wcześniej zasygnalizowanych procesach przekazywania informacji przez neurony lustrzane, czy też opisane w licznych pracach prof. Włodzimierza Starosty - zjawisko kinestezji.

Wychodząc z zaprezentowanych założeń interpretacji piękna i specyfiki tańca widowiskowego, jak i wykonywanego współcześnie w różnych stylach i w różnych sytuacjach życia społecznego, można (i należy) przyjąć, mimo powstałych kontrowersji, że taniec partnerski nazywany tańcem sportowym, który jest wykonywany i prezentowany na turniejach w celu jego oceny, musi być zaliczony do sztuki. Jest on przecież wykonywany w tym samym celu od starożytności (jak wykazano w prezentowanym przeglądzie piśmiennictwa) i jest nie tylko ideowo, ale również genetycznie powiązany z rodziną tańca, którego istota tkwi w tworzeniu i odbiorze piękna. Świadczyć o tym mogą też wyniki badań w zakresie: analizy słowotwórczej nazwy taniec, estetyki ewolucyjnej antropologii tańca, z uwzględnieniem okresu prehistorycznego oraz przede wszystkim antyczny rodowód sztuki tańca widowiskowego w chórze. Taką też tezę, przy znacznie rozbudowanym poglądzie na tworzenie i odbiór piękna / *kalos*, dokumentuje pogląd wyrażony w amerykańskiej filozofii tańca.

Istnieją też dowody o powiązaniu istoty tańca (sztuki tańca) z przeżyciem artystycznym (przeżyciem piękna), zarówno jego twórców, jak i odbiorców. Oderwanie piękna od ruchu wykonywanego w rytm muzyki, lub bez niej, powoduje sprowadzenie czynności tylko do zjawiska fizycznego (techniki) i zatracenia jego istoty, a tym samym stanowienia sztuki. Na szczęście, próby okaleczenia tańca poprzez oderwanie mu istotowej przynależności do piękna są zdane na niepowodzenie. Przeżycie piękna w tańcu jest awersem, rewersu ruchu fizycznego, którego nie można pominąć (poza wyjątkowymi sytuacjami w tańcu w balecie i niektórych jego formach eksperymentalnych). Narzędziem, dzięki którym powstaje i tworzy się piękno podczas jego wykonania jest cielesność tancerza. Jej wykorzystanie w ruchu tworzy specyficzną interakcję między jego twórcą i odbiorcą, nazywaną przenośnie mową ciała. To zjawisko zostało już zinterpretowane w licznych pracach (Maciejczak 1995, Shusterman 2010, Jagielska i Łuczniak 2012, Majewska (red) 2014, Kowalska 2014, Zerek 2016, Christensen et al. 2021). Można przyjąć, że stanowi ono ważny element sztuki performatywnej / performance. Znalazło też miejsce w rozważaniach socjologicznych nad wypowiedzią artystyczną tańca sportowego polskich jego twórców (Byczkowska 2012). Należy dodać, zgodnie z wcześniejszymi rozważaniami, że

współczesne postrzeganie piękna w mowie ciała w tańcu sportowym lub inaczej – w sztuce tanecznej na najwyższym poziomie profesjonalizmu, może być porównywalna do przyjętych, specyficznych kryteriów ustalonych tysiące lat temu, jeszcze w czasach antycznych, w rywalizacji sztuki widowiskowej, która odbywała się okazjonalnie w teatrach greckich. Sądzi się, że nie można takich kryteriów uważać za odpowiednik wymiernych pomiarów stosowanych od wieków w agonistyce, która miała miejsce na stadionach sportowych. Można jednak, wzorem szerokiego pojęcia greckiego agonu, włączyć sposoby pomiarów efektów rywalizacji, opartych na pomiarze jakościowym i ilościowym do wspólnego pojęcia agonu sportowego / sportu wyczynowego. Nie można (i nie da się) dokonywać konwergencji czy asymilacji istoty rywalizacji jakościowej i ilościowej. W pewnym sensie taką niemoc podkreśla niezbyt udana nazwa: rywalizacja w sportach wymiernych i niewymiernych. Jak mogą być niewymierne pomiary jakościowe? Na pewno bardziej trafne byłoby określenie: sporty artystyczne.

W świetle dostarczonych argumentów w dokonany dotychczas wprowadzeniu do problematyki badawczej, nie może być kwestią dyskusyjną przynależność piękna tańca do sztuki. Inną kwestią jest przynależność sztuki (i tym samym sztuki tańca - vel tańca artystycznego) do idei współczesnego sportu wyczynowego. Zaprezentowany problem musi być poddany pod rozwagę w kolejnym podrozdziale, przed wyznaczeniem determinantów sukcesów w tańcu sportowym, którego status w sportowej rywalizacji olimpijskiej, ze względu na niezrozumienie istoty współistnienia, a nie konwergencji, ciągle jeszcze jest w stanie tworzenia się.

3A. 4. Historia tańców standardowych w programie międzynarodowym

Tańce standardowe w programie międzynarodowym (International Standard) to pięć tańców: walc angielski, tango, walc wiedeński, foxtrot i quickstep. W tej kolejności są prezentowane przez zawodników – tancerzy na turniejach tańca. Zostały one ustandaryzowane i włączone do programu turniejowego przez członków brytyjskiego Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) – Cesarskiego Stowarzyszenia Nauczycieli Tańca. Jest to organizacja non-profit, która ma swoją siedzibę w Anglii, w Londynie. (Oficjalna strona internetowa ISTD: „Who we are”).

Tradycje tego stowarzyszenia sięgają początku XX wieku. Cesarskie Towarzystwo Nauczycieli Tańca powstało 25 lipca 1904 roku w hotelu Cecil w Covent Garden w Londynie. Jej pierwszym prezesem był Robert Morris Crompton. Pierwszy kongres ISTD odbył się w 1906 r., a kolejne odbywały się co roku, z wyjątkiem okresu I i II Wojny Światowej. Stowarzyszenie ISTD wydało wewnętrzną publikację *DANCE* (wcześniej *Dance Journal* - po raz pierwszy opublikowany we wrześniu 1907 roku). (Sadie 1980). Grono członków ISTD stanowi międzynarodową komisję do spraw nauczania i egzaminowania nauczycieli – trenerów tańca. Jej misją jest propagowanie różnych stylów tanecznych, prowadzenie certyfikowanych szkoleń oraz publikowanie opracowań zawierających opisy techniki różnych figur w różnych rodzajach tańca, w tym też w tańcach standardowych. Te opracowania są traktowane jako modele techniki różnych tańców, zarówno dla trenerów, zawodników oraz dla potrzeb oceny techniki tańca przez sędziów. ISTD jest uznawany przez Qualifications and Curriculum Authority oraz Council for Dance Education and Training, a także jest członkiem British Dance Council. Jest organizatorem różnych turniejów tańca.

Początkowo w programie tańców standardowych, pierwotnie ustanowionym przez Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), nie było walca wiedeńskiego, najstarszego spośród tańców standardowych. Długo nie był on uznawany w Anglii i wówczas - zdaniem członków ISTD - nie był zbyt wart zainteresowania, a walc angielski był tym jedynym właściwym. W późniejszym czasie również i walc wiedeński dołączył do grupy tańców standardowych, które do dzisiaj są w programie tańców sportowych. (Richardson 1946, Silvester 1977, Don Herbison 1998).

3A. 4.1. Walc wiedeński

Historia tańców standardowych wiąże się bezpośrednio z powstaniem i upowszechnieniem walca wiedeńskiego, zwanego też walcem szybkim. To taniec wirowy w metrum 3/4 oraz budowie okresowej. Uznaje się, że walc jest pochodzenia niemieckiego, a jego prototypem jest tzw. taniec niemiecki (niem. *Deutscher Tanz*, *Deutsche*) w takcie 3/8 oraz pokrewne *Lendler*, *Steirischer* (zwany w Polsce sztajerkiem), *Dreher*, czyli obracany oraz *Roller*, czyli toczony. Termin „walc” pochodzi od staroniemieckiego słowa „walzen”, które oznacza toczenie się, obracanie lub szybowanie.

Pierwszym zapisem utworu do rytmu $\frac{3}{4}$, datowanym w 1559 roku, był zapis muzyki ludowej do chłopskiego tańca z Prowansji we Francji (Chujoy, Manchester

1967), nazwanego *Volta* (Sadie 1980). Inne źródła podają, że *Volta* była również uznawana w tym czasie za włoski taniec ludowy (Norton 1994). Słowo "volta" oznacza po włosku "zwrot". Tak więc wydaje się, że w *Volcie* para obracała się podczas tańca. W XVI wieku *Volta* stała się popularna na dworach królewskich Europy Zachodniej (Sadie 1980).

Walc to nie tylko taniec - to też rodzaj utworu muzycznego, do którego wykonywano właśnie ten taniec. Już w XVII wieku w salach balowych dworu habsburskiego, jednego z najbardziej wpływowych i zasłużonych dworów królewskich Europy, grano muzykę w tempie $\frac{3}{4}$, a historia walca sięga co najmniej do „Das Lied vom lieben Augustin”, utworu napisanego w 1679 roku. Natomiast w 1754 roku w Niemczech ukazała się pierwsza muzyka do właściwego walca - "Der Waltz" (Sadie 1980). Walc wiedeński pochodzi z XVIII wieku; prawdopodobnie powstał już około 1750 roku. (Sadie 1980). Początkowo był tańcem podmiejskim (zwanym wtedy również Germanem) i tańczonym na przedmieściach Wiednia oraz w rejonie alpejskim Austrii. Tempo walca wówczas tańczonego było wolne; wirowano na jak najmniejszej przestrzeni, czyli w miejscu. Taki sposób tańczenia uchodził za dowód kunsztu tanecznego. Wśród ludu wiejskiego był tańczony w parze ze splecionymi rękami na wysokości ramion. Ale wkrótce ten taniec ewoluował i przez wprowadzenie trzymania zamkniętego stał się niezależnym tańcem. Pod koniec XVIII wieku walc został przyjęty przez tzw. wyższe sfery społeczne i trafił do sal balowych na dworze habsburskim.

W 1774 roku Goethe napisał powieść poetycką „Cierpienia młodego Wertera”, w której opisuje mieszkańców wsi tańczących walca. Taniec ten był wówczas popularny wśród prostych ludzi, zanim został przyjęty przez „wyższe sfery”. W tym utworze młody Werter tańczy z piękną młodą damą, która jest wyjątkowo dobrą tancerką. Artykuł w Encyklopedii Britannica (Cohen-Stratynier B. 2020) na temat historii tańca i tego, jak wówczas był tańczony walc wiedeński, przytacza jego opis wyrażony słowami tytułowej postaci dzieła Goethego: „*Nigdy nie poruszałem się tak lekko. Nie byłem już człowiekiem. Trzymać w ramionach najbardziej urocze stworzenie i latać wokół niej jak wiatr, tak że wszystko wokół nas gaśnie*”. Werter zauważył, że ta konkretna młoda dama jest wyjątkowo dobrą tancerką, co wyjaśnia, dlaczego ten taniec był źródłem niezwykłych przeżyć i niewątpliwie wzbudził w nim duże emocje.

Z przedmieść walc wkroczył do sal balowych i do salonów mieszczańskich, a nawet arystokracji, kiedy w 1786 po raz pierwszy odtąńczono walca na scenie teatru wiedeńskiego w operze *Una cosa rara* Vicente Martína y Solera.

W XIX wieku walc był już najbardziej popularnym tańcem towarzyskim w różnych warstwach społecznych w Europie, jednak w wielu kręgach nie od razu był zaakceptowany. Wyrażany w różny sposób sprzeciw wobec walca tylko zwiększył jego popularność. Po rewolucji francuskiej burżuazja entuzjastycznie zaakceptowała walca. W owym czasie w Paryżu było prawie siedemset sal tanecznych! Niemiecki podróżnik do Paryża w 1804 roku stwierdził: „*Ta miłość do walca i to przyjęcie niemieckiego tańca jest całkiem nowe i stało się jedną z wulgarnych mód od czasów wojny, jak palenie*” (Don Herbison 1998).

Walc został przyjęty na stałe do muzyki, odkąd w 1819 r. niemiecki kompozytor, pianista i dyrygent Carl Maria von Weber napisał utwór: „Zaproszenie do tańca” („*Aufforderung zum Tanz*”). Od tej pory forma walca została na stałe włączona w sferę muzyki uznanej za sztukę (Cohen-Stratyner 2020).

Temu tańcowi przypisuje się też istotną rolę w skutecznym zaproszeniu ambasadorów z szesnastu państw europejskich w 1814 roku na Kongres Wiedeński, który zorganizowano w celu polubownego przywrócenia w Europie porządku zakłóconego przez rewolucję francuską i wojny napoleońskie (Cohen-Stratyner 2020, Duch 2009). W pierwszej połowie XIX wieku tańce towarzyskie, a wśród nich polka i walc, stanowiły integralną część imprez towarzyskich zwanych zgromadzeniami (assembly – ang.; assemblée – fr.), czyli zaplanowanymi wieczorami dla ograniczonej grupy zaproszonych osób, związanych rodzinnie, sąsiedztwem lub przynależnością, np. jako pułk lub grupa myśliwska. Organizatorami i zwyczajowymi sponsorami tych wydarzeń były postacie społecznie szanowane, takie jak patriarcha rodziny ziemiańskiej, mistrz łowów czy pułkownik miejscowego pułku, a przez cały wieczór przestrzegano ścisłych zasad etykiety. Do tańca każda kobieta otrzymywała dekoracyjną kartę pamiątkową, na której mogła wpisać swojego partnera do każdego tańca; zgodnie z protokołem mężczyzna czekał na przedstawienie młodej kobiecie, zanim poprosił o pozwolenie na wpisanie swojego imienia na jej karcie tanecznej. Opisy zachowań i oczekiwań podczas takich wydarzeń są scenerią dla kluczowych wydarzeń fabularnych w wielu XIX-wiecznych powieściach, zwłaszcza Jane Austen, Henry'ego Jamesa, Louisy May Alcott, Gustave'a Flauberta i Lwa Tołstoja (Cohen-Stratyner 2020).

Na typowym balu wykonywano tańce przy muzyce granej na żywo w określonej kolejności, ustalonej i ogłoszonej przez lidera orkiestry. Szybsze tańce, takie jak galopy i polki, a także szybki walc, przeplatały się z wolniejszymi. Kroków do tańców uczono się zwykle od starszych członków rodziny lub od przyjaciół, a czasami od nauczycieli, którzy często byli także muzykami. Dostępne były również podręczniki tańca, które wydawali rytownicy muzyczni.



Ryc.7. Pozycje walca – rok 1816; German i Francuski Walc

Źródło: Thomas Wilson (1816) / <https://en.wikipedia.org/wiki/Waltz#References>

Na balach dworskich szybki walc stawał się coraz bardziej popularny. Za panowania cesarza Franciszka Józefa I organizowano w Wiedniu w okresie karnawału wielkie bale, na których tańczono walca wiedeńskiego. Najważniejszym balem był Hofball, który tradycyjnie odbywał się w sali ceremonialnej Hofburga. W 1900 roku zorganizowano w Wiedniu wielki bal dla uczczenia nowego stulecia, z udziałem cesarza Austrii Franciszka Józefa I (Cohen-Stratyner 2020).



Ryc.8. Bal w Wiedniu w 1900 w rezydencji cesarza Franciszka Józefa I

Źródło: Wilhelm Gause, *Hofball in Wien* (1900), akwarela; Vienna Museum.

Walc wiedeński wywołuje emocje nie tylko wśród tancerzy, ale też wśród widzów. Wyjątkowe wrażenie wzbudza również muzyka, która odgrywa w tańcu szczególną rolę. Do rozwoju walca wiedeńskiego i ukształtowania się jego charakteru istotnie przyczyniły się powstałe około 1830 kompozycje dwóch wielkich kompozytorów austriackich - Franza Lannera i Johanna Straussa – ojca. Ci dwaj twórcy utworów muzycznych byli zdecydowanie najbardziej popularni w XIX wieku i wyznaczyli standard dla walca wiedeńskiego (bardzo szybkiej wersji walca). Kiedy walc stał się już popularny, nie tylko w Wiedniu, w 1866 roku Johann Strauss II skomponował bardzo popularny i słynny do dziś walc - *Blue Danube* (Nad pięknym modrym Dunajem). (Wechsberg 1973). W XIX wieku walc wiedeński był tańczony w Wiedniu i w większości krajów Europy (Silvester 1977, Don Herbison 1998).

Mimo rosnącej popularności tego tańca, nie brakowało również jego oponentów. Jedną grupę stanowili dotychczasowi mistrzowie tańców dworskich, którzy obawiali się ograniczenia możliwości zarobkowania z powodu coraz mniejszej popularności tych tańców. Kroki w walcu były znacznie prostsze niż np. w menuecie. Drugą grupą przeciwników walca było grono różnych osób wywodzących się głównie z tzw. „wyższych sfer”, które uznawały ten taniec za niemoralny. Sprzeciwiali się szerzeniu popularności walca szczególnie ze względu na trzymanie zamknięte - bliższy kontakt w tańczącej parze oraz szybkie ruchy zwrotne i obroty wymagające odpowiedniego trzymania partnerki przez partnera. Taniec ten był również krytykowany przez duchowieństwo, którego przedstawiciele niemal jednogłośnie uznali tańczenie walca za wulgarne i grzeszne. Także różne kręgi dworskie konsekwentnie poddawały krytyce ten taniec. W ówczesnej Anglii – kraju zakorzenionych mocno surowych obyczajów – przez długi czas sprzeciwiano się przyjęciu walca na salony (Richardson 1948).

3A. 4.2. Walc angielski

Walc w swojej nowoczesnej formie mocno zakorzenił się w Anglii około 1812 roku. Kiedy włączono walca do programu balu zorganizowanego w Londynie przez księcia regenta w lipcu 1816, w londyńskiej prasie wybuchła swoista burza. Kilka dni później w artykule wstępnym w *The Times* stwierdzono: „Z bólem zauważyliśmy, że nieprzyzwoity taniec zagraniczny zwany *Walcem* został wprowadzony (jak sądzimy po

raz pierwszy) na dworze angielskim w zeszły piątek... wystarczy spojrzeć na zmysłowe sploty kończyn i zamknąć ucisk na ciałach w ich tańcu, aby zobaczyć, że jest to rzeczywiście dalekie od skromnej rezerwy, która dotychczas była uważana za charakterystyczną dla angielskich kobiet. Dopóki ten obsceniczny pokaz był ograniczony do prostytutek i cudzołóżnic, nie sądziliśmy, że zasługuje na uwagę; ale teraz, gdy usiłuje się ją narzucić szanowanym klasom społecznym przez obywatelskie przykłady ich przełożonych, czujemy obowiązek ostrzec każdego rodzica przed narażeniem swojej córki na tak śmiertelną zarazę". The Times of London, 16 lipca 1816 r. (Richardson 1948).

Anglia bardzo długo opierała się wprowadzeniu walca do sal balowych, a jego przeciwnicy niejednokrotnie wypowiadali się o nim z dużą agresją. Propagatorką i swoistą promotorką tego tańca była księżniczka Wiktoria, która zaprosiła Johanna Straussa – ojca i jego orkiestrę na swoją koronację w dniu 28. czerwca 1838 roku. Święto trwało trzy tygodnie i przez cały ten czas muzyk grał walce – najpierw w pałacu podczas balu koronacyjnego, a potem też w różnych zamkach Londynu i okolic. Dzięki tym balom Orkiestra Straussa była popularna w całym królestwie. Rytm walca pojawił się wszędzie. Jednak w bardzo konserwatywnym angielskim czasopiśmie *Belgravia*, powszechnie czytany przez mieszkańców wysp brytyjskich, jeszcze w 1866 roku został zamieszczony artykuł, w którym napisano: „*My, którzy wychodzimy nocami i bez najmniejszego skrępowania widzimy naszą siostrę i naszą żonę schwytaną przez obcego mężczyznę i poddaną gwałtownym uściskom i galopowaniu po małym mieszkaniu – jedyną pozorną wymówką dla takiego traktowania są dźwięki muzyki - ledwo uświadamiam sobie horror, jaki przywitał wprowadzenie tego niegodziwego tańca.*" (Richardson 1946, Don Herbison 1998).

Przez wiele lat w różnych kręgach wyrażano się z dezaprobatą o tańczeniu walca w salach balowych, szczególnie przez osoby ze starszego pokolenia. Ale warto podkreślić fakt, że panująca wówczas królowa Wiktoria była bardzo dobrą tancerką i właśnie walca darzyła szczególnym uznaniem (Silvester 1977).

Walc stawał się popularny również na innych kontynentach. W Stanach Zjednoczonych tańczono walca wiedeńskiego, podobno po raz pierwszy, w 1834 roku w Bostonie. Lorenzo Papanti, bostoński mistrz tańca, dał pokaz walca w rezydencji pani Otis w Beacon Hill. Liderzy społeczni przyjęli ten pokaz z dezaprobatą i nazwali go „nieprzywoitym”. Jednak już w połowie XIX wieku walc był już mocno zakorzeniony w różnych kręgach w Ameryce Północnej. Tam pod koniec XIX wieku opracowano

dwie modyfikacje walca. Pierwszym był Boston, wolniejszy walc, z długimi krokami. Chociaż Boston stracił swoją popularność w okresie pierwszej wojny światowej, to jednak dał impuls do rozwoju innego, wolnego walca – walca angielskiego, a także do rozwoju innych tańców standardowych w stylu zwanym angielskim, czy międzynarodowym (Richardson 1946, Cohen-Stratynier 2020, French 2022).

Okolo 1874 roku w Londynie powstał bardzo wpływowy „Boston Club” i zaczął pojawiać się nowy styl tańca, Slow Waltz, później nazwany angielskim. (Richardson 1948, Silvester 1980, French 2022). Walc angielski pojawił się na początku 1919 roku jako taniec niezależny. Technikę, figury i styl wolnego walca (Slow Waltz) ustaliło w 1921 roku brytyjskie Cesarskie Stowarzyszenie Nauczycieli Tańca - Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) (Panek 1986). Walc angielski jest tańcem swingowym, także metronometrycznym i wirowym. Na początku pierwszego uderzenia tańczy się płasko, pod koniec zaczyna się akcja unoszenia. W drugim kroku kontynuuje się unoszenie, zaś pod koniec trzeciego opada; metrum 3/4, tempo 30 – 31 taktów/minutę.

Szczególny wkład w modernizację walca wnieśli Josephine Bradley, Victor Silvester, Maxwell Steward i Pat Sykes (Silvester & Bryn 1992) - pierwsi angielscy mistrzowie świata w tańcu towarzyskim. Wiele figur wprowadzonych w tamtym czasie weszło do rutyny tańca i są nadal wykonywane na konkursach tańca towarzyskiego. Historia nie zapomniała o zasługach Brytyjczyków w opracowaniu powolnego walca - jego drugie imię to walc angielski.

Na turniejach tańca towarzyskiego jest tańczony przez pary jako pierwszy z tańców standardowych (*Ballroom Dances*). Obowiązujące w sporcie tanecznym przepisy stawiają tancerzom tańca standardowego w stylu międzynarodowym szczególne wymagania odnośnie strojów. Partnerki tańczą w pięknych, często zdobionych kamieniami sukniach balowych, w butach na obcasach, a partnerzy tańczą we frakach, w bardzo eleganckich butach w stylu angielskim. Turnieje tańca w tańcach standardowych to wyjątkowe widowisko, w którym tańczące w pięknych i bardzo eleganckich strojach pary, często w scenerii sali balowej i przy akompaniamencie odpowiednio dobranej muzyki zwykle budzą wśród widzów silne emocje.



Fot. 6. Para tańcząca walca angielskiego

Źródło:https://www.wikidancesport.com/Attachments/Terminology/BallroomDance/12004882_845426585526147_216661320479370132_n.jpg

3A. 4.3. Tango

Tango to zarówno gatunek muzyczny, jak i taniec, który powstał w regionie Rio de la Plata, głównie w dwóch miastach: Buenos Aires (Argentyna) i Montevideo (Urugwaj). Początki tanga sięgają drugiej połowy XIX wieku. Tango wywodzi się z hiszpańskiej muzyki i tradycji tańców – powstałej w Hawanie na Kubie habanery (zwanej również jako tango andaluzyjskie), milongi oraz hiszpańskiego flamenco, przeszczepionych na grunt Ameryki Południowej i zmieszanych z „candombe”, którą tańczyli i śpiewali na ulicznych paradach afrykańscy niewolnicy. W refrenie ich pieśni powtarzają się słowa "cum-tan-go", co oznacza „miejsce zamknięte” lub „zajętą ziemię” i od nich prawdopodobnie pochodzi nazwa tańca – „tango”. (Collier et al. 1995). W pewnym momencie habanera i milonga, która nazywana jest również szybkim tangiem, połączyły się z innymi wpływami, w tym hiszpańskimi i afrykańskimi, i w ten sposób powstała forma tanga, która stanowiła zaczątek tanga międzynarodowego, tańczonego w różnych krajach i na różnych kontynentach. Tango ma wiele odmian i stylów, które różnią się techniką, charakterem i muzyką. Obecnie istnieje wiele form tanga, zarówno

muzycznych, jak i tańca – tango argentyńskie (i jego odmiany tango vals, tango nuevo, milonga), tango amerykańskie i tango międzynarodowe, które jest w programie tańców standardowych w sporcie tanecznym.

Tango początkowo tańczono w podrzędnych lokalach i domach publicznych, gdzie przebywali głównie emigranci, którzy przybyli do Ameryki Południowej w poszukiwaniu lepszego życia (Guy 1991). Popularność tanga ciągle rosła, zwłaszcza dzięki budzącej silne emocje muzyce. Bez wątpienia, do rosnącej popularności tanga przyczyniła się wyjątkowa muzyka, która generuje silne emocje, a w połączeniu z pełnymi kontrastów ruchami tworzy atmosferę pełną niepokoju, z charakterystycznymi, chwilami gwałtownymi i nieoczekiwanymi zwrotami ciała (Azzi & Collier 2006). Tancerze tańczą tango w tempie 31 – 33 takty na minutę. Najbardziej charakterystycznym instrumentem dla tanga jest bandoneon. Tango posiada ukrytą treść, w której występują dramatyczne napięcia; to konflikt partnerów rozgrywający się tanecznie i do końca nie rozwiązany.

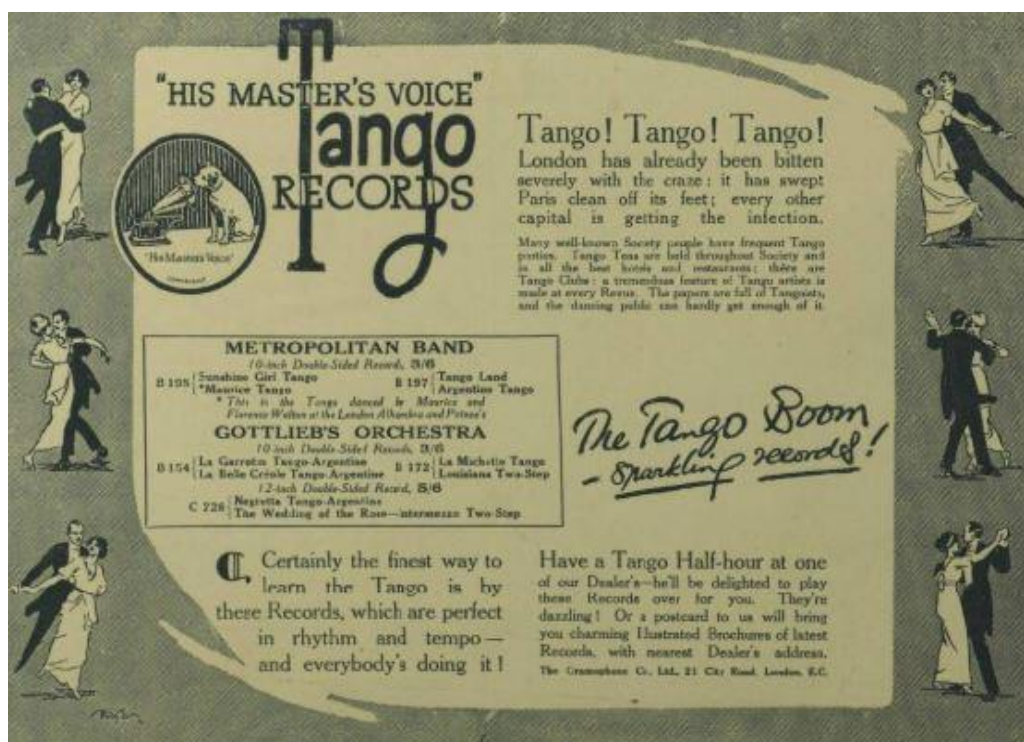


Fot. 7. Para tańcząca tango argentyńskie na ulicy w Buenos Aires.
Źródło: Tango-dancers-neighbourhood-La-Boca-Buenos-Aires.jpg (britannica.com)

Powszechnie uważa się, że na początku XX wieku tango było rodzajem muzyki popularnej tylko w Buenos Aires. Co więcej, błędnie twierdzono, że ogranicza się ona -

delikatnie mówiąc - do peryferii. Istnieje wiele dowodów na to, że tango cieszyło się szerszą popularnością, która obejmuje wszystkie grupy społeczne (Stala 2017). Na przełomie XIX i XX wieku wytwórnie muzyczne nagrywały i sprzedawały w roku dużą ilość płyt na różnych kontynentach. Na wielu z nich były utrwalone tanga. W tym miejscu warto podkreślić, że w owym czasie i gramofon, i płyty były drogie, więc mogły być kupowane przez dość zamożne osoby. Od 1905 roku tango było już szeroko rozpowszechnione poza Argentyną – m. in. w Ameryce i w Europie. W 1905 r. w Paryżu i w Londynie nagrano na płyty tanga w wykonaniu muzyków z Ameryki Południowej. Między innymi były to tanga grane przez grupę Banda Real Militar (Une Histoire du Tango 2020).

W Europie tango zatańczono po raz pierwszy w 1907 roku (Castro 1986). W 1913 r. londyński dziennik „The Times” ocenił tango jako w najwyższym stopniu nieprzyzwoite. Papież Pius X potępił ten taniec, a cesarz niemiecki zabronił go tańczyć swoim gościom. Jednak mimo krytyki i zakazów z czasem popularność tanga ciągle rosła.



Ryc. 9. Popularność tanga w Londynie w 1913 roku

Źródło: Illustrated Tango News, 25 October 1913.

<https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2019/10/08/the-tango-craze-of-1913/>

W pierwszej dekadzie XX wieku tango zyskiwało swoich zwolenników przede wszystkim w Paryżu (Stala 2017). W tym czasie przebywał tam Ricardo Güiraldes,

argentyński pisarz i tancerz. Urodził się w Buenos Aires w bogatej, arystokratycznej rodzinie. Do Paryża przyjechał w 1910 roku i był tam jednym z najbardziej zaangażowanych zwolenników tanga argentyńskiego. Tango zostało zaakceptowane przez wpływowe środowisko Paryża i tam rozpoczęło światową karierę, jako pierwszy taniec improwizowany (bez ustalonych sekwencji kroków) (Collier et. al. 1995). W maju 1913 *The Illustrated London News* donosi o nowym szaleństwie w Paryżu – mianowicie o tangu. Mieszkańcy miasta „entuzjastycznie przyjęli tango, a herbaty tango były bardzo modne” (Staveley-Wadham 2019). Tango było nie tylko tańcem, czy muzyką – stało się stylem m.in. w ubiorze. W londyńskiej wieczornej gazecie *Pall Mall Gazette* w 1913 roku, pojawił się artykuł o swoistej gorączce tango w Londynie i w Paryżu pt.: ‘*They name their dresses Tango, their hats Tango, their dogs Tango*’.

W 1913 roku wydano w Anglii książkę Gladys Beattie Crozier: *The tango and how to dance it*. Był to pierwszy podręcznik tanga i jednocześnie podręcznik dobrych manier (Groppa 2004). Sukces tanga w Europie wpłynął na nobilitację tego tańca w tzw. „wyższych sferach” w rodzimej Argentynie.



Ryc. 10. Paryska moda w Londynie: tango herbata w restauracji Księcia, 1913 rok
Źródło: <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2019/10/08/the-tango-craze-of-1913/>

Z Ameryki Południowej tango najpierw zostało przeniesione do Stanów Zjednoczonych, gdzie do jego rozpowszechnienia istotnie przyczynili się Irena i Vernon

Castle. Od 1913 roku ta para tańczyła tango w komedii muzycznej *The Sunshine Girl*, która cieszyła się wśród widzów ogromną popularnością. Na ugruntowanie pozycji tanga w Ameryce w latach 20-tych XX wieku miał duży wpływ film. W 1921 roku odbyła się premiera niemego filmu „Czterech jeźdźców Apokalipsy” (*The Four Horsemen of the Apocalypse*), w którym gwiazda Hollywood - Rudolf Valentino tańczył tango z Beatriz Dominguez (Herbison-Evans 1989). W 1923 roku Valentino wraz z Nataszą Rambovą podpisali kontrakt na objechanie 40. miast przez 17 tygodni ze spektaklem tanecznym, m.in. z taniem z *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (Groppa 2004).

Do Europy tango przybyło jako taniec latynoamerykański, jednakże z powodu wykonywania tego tańca przez tancerzy w trymaniu zamkniętym, zaliczany jest do tańców standardowych (Collier et al. 1995). Tango jest również jednym z pięciu tańców standardowych w międzynarodowych zawodach tanecznych.



Fot. 8. Tango tańczy mistrzowska para: Mirco Gozzoli i Edita Daniute

Źródło: https://www.worlddancesport.org/Media/Gallery/View/Mirko_Gozzoli_-_Edita_Daniute_LTU_%C2%A9_Roland-7eb8b021-36a3-4a9e-859e-a162009a1fc0

W 2009 roku tango zostało uznane przez UNESCO za niematerialne dziedzictwo kulturowe ludzkości.¹

3A. 4.4. Foxtrot

Foxtrot to pełen wdzięku taniec towarzyski w stylu standardowym pochodzenia amerykańskiego. Początki tego tańca wiążą się z rozwojem muzyki jazzowej – ragtime, która była inspiracją do powstania foxtrota. Uznaje się, że ten taniec powstał dzięki wybitnym tancerzom i organizatorom licznych pokazów tańca – małżonkom Vernonowi i Irene Castle w pierwszej dekadzie XX wieku (Castle 1958, Cohen 1996, Golden 2007). Małżonkowie Castle byli bardzo charyzmatyczną parą i mieli duży wpływ na panującą wówczas modę w kulturze, a nawet w ubiorze (Burbank 1917). Uważa się, że foxtrot jest pochodzenia afroamerykańskiego (Hawkins 2002). Castle twierdził, że widział ten taniec w klubie dla czarnych Amerykanów (Castle & Castle 1914). Został wprowadzony jako Castle Walk do programu występów tancerzy – małżonków: Vernona i Irene Castle, którzy istotnie przyczynili się do rozwoju tego tańca oraz do jego rozpropagowania. Para osiągnęła szczyt swojej popularności w pierwszym przedstawieniu Irvinga Berlina na Broadwayu *Watch Your Step* (1914), w którym udoskonalila i spopularyzowała foxtrot. Pomogli także w promocji ragtime'u, rytmów jazzowych i muzyki afroamerykańskiej do tańca. Irene stała się ikoną mody dzięki swoim występom na scenie i we wczesnych filmach. Organizowali liczne pokazy, pisali artykuły na temat tańca do popularnych periodyków oraz książki o tańcu (Castle & Castle 1914, Castle I. 1958).

Foxtrot jest tańczony płasko, w metrum 4/4. Bardzo charakterystyczne w tym tańcu jest równoległe prowadzenie nóg partnerów oraz obroty na piętach, a kroki wykonywane są na całych stopach w tempie około 120 uderzeń na minutę. Sekwencje kroków tańczone są w tempie: wolno-szybko-szybko lub wolno-wolno-szybko-szybko. Pewne podobieństwo do foxtrota można zauważyć w popularnych wówczas w społeczeństwie zachodnim tańcach: One Step lub Two Step (jeden lub dwa kroki na jedno tempo).

¹ Tango — zarówno taniec jak i muzyka — jest częścią światowego niematerialnego dziedzictwa kulturalnego ludzkości. Taką decyzję podjęło 30 września 2009 r. 24 członków międzyrządowego komitetu UNESCO do spraw dziedzictwa kulturalnego podczas spotkania w Abu Zabi w Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Historia_tanga Media Services | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization



Fot. 9. Wybitni tancerze – małżeństwo Vernon i Irene Castle

Źródło: Vernon & Irene Castle in 1910-1914; <https://www.wikidancesport.com>

Photographer: Johnston, Frances Benjamin; Library of Congress CALL NUMBER: LOT 11735 <item>
[P&P]

Foxtrot został spopularyzowany przez aktora i tancerza wodewilowego Harry'ego Foxa w przedstawieniu scenicznym Ziegfeld Follies w Nowym Jorku w 1913 roku (Gwin 1985, encyklopedia Britannica). Wkład Harry'ego Foxa w popularyzację tego tańca był tak znaczący, że w niektórych źródłach właśnie jemu przypisuje się powstanie tego tańca i jego nazwę, chociaż wskazuje się też na inne możliwości powstania nazwy foxtrot – w tłumaczeniu: krok lisa.

Termin Fox Trot został wprowadzony wcześniej przez wojsko w odniesieniu do chodu konia (Simpson & Weiner 1989) i równie dobrze mógł być użyty do opisu nazwy tańca. Ten chód jest niezwykle gładki. W normalnym kłusie koń unosi się i ląduje jednocześnie na obu nogach – ukośnie: lewa tylna z prawą przednią i prawa tylna z lewą przednią. Oznacza to, że są chwile, kiedy wszystkie cztery nogi są nad ziemią, a lądowanie powoduje uderzenie o podłoże. W Fox Trot przednia noga porusza się przed tylną, dzięki czemu koń zawsze ma jedną stopę na ziemi, co daje płynniejszą akcję i jest mniej męczące zarówno dla konia, jak i jeźdźca. Ten chód jest tak użyteczny, że opracowano rasę koni, która bardziej naturalnie przyjmuje ten chód:

Missouri Fox Trotter. Taki właśnie płynny ruch jest również charakterystyczny dla tańca slow foxtrot.

Na powstanie nazwy foxtrot (*fox trot - chód lisa*) może mieć również wpływ analogia sposobu poruszania się lisa w chodzie do kroku tanecznego w foxtrocie. Lis ma niezwykle chód wśród zwierząt. Może chodzić ze stopami pod ciałem, tworząc w ten sposób pojedynczy ślad odcisków stóp. Na początku foxtrot był tańczony w taki sposób, że lewa i prawa stopa były prowadzone w jednej linii tańca, a każda z nich była stawiana bezpośrednio przed lub za drugą. Dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku rozpowszechniła się „zrewidowana technika”, w której lewa i prawa stopa mają swoje własne ślady na podłodze (Herbison-Evans 1989).

W 1914 roku wolny foxtrot stał się szybko popularny w Nowym Jorku, a już rok później w Londynie. Na wzrost popularności tego tańca miały również wpływ zmiany kulturowe, mające związek ze sprzeciwem wobec kultury wiktoriańskiej oraz związanymi z nią dyskryminacją i hipokryzją. W 1927 roku taniec został nazwany Slow Foxtrot i charakteryzował się płynnymi, ślizgowymi ruchami (Sadie 1980). Podejmowano również próby określenia formalnej techniki tego tańca (Herbison-Evans 1989).



Ryc. 11. Reklama lekcji foxtrota w Music Cover, 1925 rok

Źródło: (Herbison-Evans 1989).

Obecnie istnieją dwa główne typy stylów wolnego fokstrota: styl amerykański (American Smooth) i styl międzynarodowy (International Standard), który jest stylem

obowiązującym w Europie i na międzynarodowych zawodach tanecznych. Styl amerykański i styl międzynarodowy fokstrota mają swoje własne cechy i styl tańca (Moore 1951). W stylu amerykańskim pary nie muszą cały czas tańczyć w trzymaniu zamkniętym – pewne sekwencje choreografii tancerze mogą tańczyć osobno. Tempo tańca wynosi od 120 do 136 uderzeń na minutę. Natomiast w International Standard wolny foxtrot (nazywany też slowfox lub po prostu foxtrot) jest tańczony w tempie - od 112 do 120 uderzeń na minutę. Na zawodach mogą tańczyć fokstrota dopiero pary średniozaawansowane - od klasy tanecznej C. Cały taniec jest wykonywany w parze w trzymaniu zamkniętym. International Style Foxtrot jest uznawany za najtrudniejszy taniec do wykonania pod względem technicznym ze wszystkich tańców standardowych. Z biegiem czasu taniec ten rozwinął się na całym świecie w dwie pochodne formy: Slow Foxtrot i Quickstep.



Fot. 10. Justyna Możdżonek i Mateusz Brzozowski tańczący fokstrota
Źródło: archiwum własne Justyny Możdżonek – użyte za zgodą.

3A. 4.5. Quickstep

Quickstep po raz pierwszy w Europie pojawił się w Anglii w pierwszej połowie XX wieku, będąc poniekąd szybką odmianą fokstrota. Początki tego tańca były powiązane z grą muzyki do fokstrota w szybszym tempie przez londyńskie orkiestry, co sprawiło, że tancerze zaczęli przystosowywać swoje kroki i układy do szybszej muzyki i nazwali je quick-time foxtrot. Źródła podają, że quickstep powstał po wizycie zespołu Paula Whitemana w Wielkiej Brytanii w 1923 roku (Sadie, 1980). Quickstep jest podobny do fokstrota, ale zachował swój odrębny charakter i styl.

Podobnie jak fokstrot, charakteryzuje się metrum parzystym (4/4). Przy tempie 48-50 taktów/min i 200-208 bitów/min, quickstep jest najszybszym tańcem standardowym (od 2 do 8 kroków w takcie, średnio 4). Jak każdy z tańców standardowych jest tańczony w trzymaniu zamkniętym, do muzyki jazzowej. Quickstep należy do grupy tańców swingowych, jednak ze względu na szybkie tempo akcja swingowa jest mniej wyraźna niż w fokstrocie. Charakterystyczną cechą quicksteпа są podskoki, sprawiające wrażenie, jakby tańcząca para poruszała się ponad powierzchnią parkietu, oraz *kicki* (czyli wykopy nogami w powietrze).



Fot. 11. Para tańcząca quicksteпа

Źródło: <https://www.wikidancesport.com/wiki/1062/quickstep>

Choć w zasadzie nie wykonuje się podskoków, szybkie tempo tańca sprawia, że przy krokach tańczonych w tempie 8/takt (czyli rozliczanych jako quick-and-quick) tancerze samoistnie wznoszą się w powietrze (Silvester & Bryn 1992). To niezwykle dynamiczny, energetyczny i radosny taniec. Na zawodach tańczony jest jako ostatni z pięciu tańców standardowych.

3A. 5. Od tańca towarzyskiego do tańca sportowego

Początki sportu tanecznego są związane z pierwszym znanym w Europie konkursem tanecznym, który odbył się w Nicei w 1907 roku – był to Turniej Tanga. Wydarzenie zostało zorganizowane przez Camille de Rhynal, który był tancerzem, choreografem i kompozytorem, a także organizatorem i jak na tamte czasy znakomitym menadżerem. Był bardzo wpływową osobą. Odkąd wziął udział w pokazie tanga w Paryżu, w wykonaniu tancerzy z Argentyny, zachwycił się tym tańcem i stał się jego gorliwym orędownikiem. Organizował pokazy tanga, bale, lekcje tańca i taneczne turnieje, głównie w Paryżu i w Nicei, gdzie wolny czas spędzali arystokraci, ludzie zamożni i różne wpływowe osoby. Bale taneczne i konkursy tańca w tym środowisku stały się modne. Zachęcony dużym sukcesem turnieju w Nicei, Camille de Rhynal jeszcze tego samego roku zorganizował turniej tanga również w Paryżu. Tango zostało przyjęte we Francji z dużym entuzjazmem. To był prawdziwy początek- narodziny Modern Dance Company.

De Rhynal wraz z innymi entuzjastami tańca, zaangażował się w rozwój ruchu tanecznego również poza Francją. Jeszcze w 1907 roku próbował rozpowszechnić tango również w Londynie i wprowadzić ten taniec na londyńską scenę. Jednak środowisko brytyjskie nie było wówczas jeszcze gotowe na zaakceptowanie tego tańca.

W 1909 roku w Paryżu Camille de Rhynal zorganizował swoje „Mistrzostwa Świata”. Pierwszych zawodów o tej nazwie oczywiście nie można porównać z obecnymi zawodami o ogólnoświatowym zasięgu. Jednak z historycznego punktu widzenia są one obecnie uznawane za początek rywalizacji sportowej w tańcu (Silvester 1977, Wainwright 1997).

Począwszy od 1909 roku Camille de Rhynal organizował coroczne mistrzostwa w tańcu w Paryżu. Początkowo były to turnieje, w których przyznawano tytuły mistrzowskie w poszczególnych tańcach. Z lat poprzedzających pierwszą wojnę światową zachowały się tylko pobieżne informacje. Dopiero od 1922 r., kiedy sport

podzielił się na poziom zawodowy i amatorski, zachowano pełne zapisy. Mistrzostwa w tańcu sportowym w 1922 roku były również pierwszymi, w których przyznano tytuły „Mistrzów Świata” parom tanecznym za wyniki osiągnięte w całym turnieju. Mistrzostwa Świata odbywały się we Francji od 1925 do 1939 roku w Paryżu, z wyjątkiem jednego roku w Nicei (Wainwright 1997). Te coroczne zawody stały się oficjalne dopiero w 1936 roku. W tańcu sportowym były to pierwsze Mistrzostwa Świata, które naprawdę zasługiwały na taki tytuł. Inauguracyjne Mistrzostwa odbyły się w Bad Nauheim w Niemczech w 1936 roku. Uczestniczyły w nim pary z piętnastu krajów i trzech kontynentów (Wainwright 1997). Wraz z wybuchem II Wojny Światowej mistrzostwa zostały wstrzymane na siedem lat. Pierwsze po wojnie Mistrzostwa Świata odbyły się w 1947 roku.

3A. 5.1. Rozwój międzynarodowych organizacji tańca towarzyskiego i tańca sportowego

W połowie XX wieku świat profesjonalnego tańca towarzyskiego stawał się coraz bardziej podzielony, ponieważ konkurujące ze sobą organizacje rywalizowały o dominację. Ostatecznie we wrześniu 1950 roku w Edynburgu w Szkocji powstała ICBD (International Council of Ballroom Dancing) - Międzynarodowa Rada Tańca Towarzyskiego, która stała się pierwszą na świecie międzynarodową profesjonalną organizacją taneczną i była wyłącznym organizatorem Mistrzostw Świata dla tancerzy profesjonalistów. Wszystkie inne zawody podające się za „Mistrzostwa Świata” zostały zbojkotowane przez państwa członkowskie. Kolejnym etapem doskonalenia zawodów w tańcu sportowym na poziomie mistrzowskim było organizowanie zawodów pod kontrolą ICBD - Międzynarodowej Rady Tańca Towarzyskiego. Pierwsze międzynarodowe zawody organizowane przez ICBD – Międzynarodową Radę Tańca Towarzyskiego odbyły się w 1959 roku i były uznane jako próbne. Pierwsze, uznane za oficjalne Mistrzostwa Świata nowej serii odbyły się w 1960 roku. W latach 60-tych ubiegłego wieku taniec sportowy stawał się coraz bardziej popularny również w Azji (Cohen-Stratynier 2020).

Do 1996 roku w rywalizacji sportowej w tańcu był podział na rywalizację sportowców amatorów zrzeszonych w IDSF i na drugi nurt rywalizacji tancerzy profesjonalistów, którzy byli członkami ICBD (International Council of Ballroom Dancing) W 1996 roku Międzynarodowa Rada Tańca Towarzyskiego - International Council of Ballroom Dancing (ICBD) zmienia nazwę na World Dance & Dance Sport

Council Ltd (WD&DSC) i jednocześnie tworzy sekcję zajmującą się tańcem sportowym. Ta zmiana wprowadza podział w sporcie tanecznym. Część zawodników – tancerzy amatorów, zrzeszonych w WDC&DSC, rywalizowała w zawodach, również na poziomie mistrzowskim, natomiast zawodnicy amatorzy – tancerze zrzeszeni w IDSF (International DanceSport Federation), brali udział w Mistrzostwach Świata w ramach federacji IDSF. W 2011 roku IDSF zmienia nazwę na World DanceSport Federation (WDSF). Dotychczas celem ICBD była popularyzacja tańca oraz prowadzenie rywalizacji tancerzy zawodowców. W roku 2006, 1. czerwca, WD&DSC została ponownie przemianowana na WDC (World Dance Council) – Światową Radę Tańca i ustalono, że WDC będzie zajmowało się rywalizacją tancerzy amatorów i popularyzacją tańca społecznego, a misją IDSF było i będzie nadal (obecnie WDSF) rozwój tańca sportowego amatorów (Oficjalna strona internetowa World Dance Council, „Council Structure” 2006). W tym miejscu należy zaznaczyć, że najlepsi w Świecie tancerze rywalizowali i rywalizują na zawodach organizowanych przez IDSF, a teraz WDSF - World DanceSport Federation, Światową Federację Tańca Sportowego.

Ruch taneczny zrzeszający tancerzy w sporcie amatorskim rozwijał się równolegle do sportu profesjonalnego. W 1935 roku w Pradze w Czechach założono Fédération Internationale de Danse pour Amateurs (FIDA) – Międzynarodową Federację Tańca dla Amatorów, której działalność zawieszono w 1956 roku. Rok później w Wiesbaden w Niemczech, w domu niemieckiego mistrza tańca Otto Teipela, przedstawiciele ośmiu krajów europejskich założyli Międzynarodową Radę Tancerzy Amatorów - International Council of Amateur Dancers (ICAD). (Oficjalna strona WDSF: “How it all started,” 2011). W dniu 12. maja 1957 r., delegaci zgromadzenia założycielskiego wybrali Otto Teipla na przewodniczącego. Rok później do tej organizacji dołączyły cztery kolejne kraje. Liczba członków ICAD sukcesywnie rosła, jednak należało podjąć próbę pogodzenia się z organizacją zawodową tancerzy. Niestety, zadanie okazało się nie łatwe i wyczerpany kłótnią Otto Teipel w końcu ustąpił ze stanowiska. Zastąpili go Heinrich Brönner i Rolf Fincke, którzy sprawowali urząd przez krótki czas. W czerwcu 1965 roku, młody i ambitny Detlef Hegemann został wybrany na prezesa ICAD. Wniósł on do tej organizacji pewne zmiany. Określił wizję jej rozwoju i dzięki zapałowi i nieustępliwości już cztery miesiące po objęciu stanowiska przewodniczącego Międzynarodowej Rady Tancerzy Amatorów (ICAD), Detlef Hegemann podpisał

przełomowe porozumienie z Międzynarodową Radą Tańca Towarzyskiego (ICBD), kierowaną wówczas przez Alexa Moore'a. Na mocy „Porozumienia z Bremy” z dnia 3 października 1965 r. ustalono, że odtąd ICAD ma przyznawać i kontrolować międzynarodowe mistrzostwa dla amatorów, a ICBD miała zarządzać międzynarodowymi mistrzostwami dla profesjonalistów. Wspólny komitet powołany na mocy umowy opracował warunki współpracy między tymi dwoma organami, co następnie umożliwiło sędziom ICAD pełnienie funkcji sędziego na zawodach międzynarodowych, choć tylko w mniejszości 3:4. Przez następne 25 lat liczba członków ICAD stale rosła. Coraz więcej narodowych organizacji amatorskich dołączało do organizacji, która sama postanowiła stać się częścią światowego sportu tanecznego.

W 1990 roku ICAD zmienia nazwę na International DanceSport Federation (IDSF). Określenie w nowej nazwie tańca jako sportu niemal natychmiast wpłynęło na szerszą akceptację tańca, jako dyscypliny sportu. Zaplanowano strategię rozwoju oraz zaangażowano się w przekonujący lobbing, którego celem było włączenie tańca sportowego do programu najważniejszych oprócz Mistrzostw Świata zawodów – Igrzysk Olimpijskich.

Za rządów Hagemanna IDSF rozwijała się bardzo dynamicznie. Należało do niej już 65 krajowych organizacji członkowskich, a sytuacja finansowa była bardzo dobra. Ta młoda federacja miała również nienaganne osiągnięcia w realizacji swojej misji statutowej. Kiedy Detlef Hegemann postanowił nie kandydować w reelekcji, przekazał zreformowaną i dobrze prosperującą Międzynarodową Federację Tańca Sportowego (IDSF) swojemu następcy, Szwajcarowi Rudolfowi Baumannowi. Hegemann został wybrany honorowym dożywotnim prezydentem IDSF w uznaniu jego wizjonerskiego przywództwa przez 33 lata (Oficjalna strona WDSF: „How it all started,” 2011).

Rudolf Baumann pełnił funkcję Prezydenta WDSF od 1998 do 2006 roku. W 2011 roku IDSF zmienił nazwę na WDSF – World DanceSport Federation aby podkreślić światowy zasięg tej organizacji tańca sportowego. Od 2018 roku na stanowisku Prezydenta WDSF jest Shawn Tay z Singapuru. Obecnie WDSF zrzesza 94 krajowe organizacje tańca sportowego z całego świata (oficjalna strona WDSF: „WDSF Members” 2023).

3A. 5.2. Droga tańca sportowego – DanceSport – do igrzysk olimpijskich

Zorganizowane działania zmierzające do włączenia tańca sportowego do programu igrzysk olimpijskich rozpoczęto w 1990 roku, kiedy Międzynarodowa Rada Tańca Amatorów (ICAD) zmieniła nazwę na International DanceSport Federation (IDSF) – Międzynarodową Federację Tańca Sportowego. Jej misją był rozwój tańca sportowego, organizowanie zawodów w tańcu sportowym w stylu standardowym oraz latynoamerykańskim na poziomie ogólnoświatowym, w tym też Mistrzostw Świata, ale też rosły aspiracje sięgające do panteonu światowego sportu - igrzysk olimpijskich. Od tego czasu zaczyna się okres intensywnych starań o uznanie tańca sportowego, jako dyscypliny zasługującej na włączenie do programu najważniejszych imprez w sporcie, a także uznanie przez najważniejsze w świecie organizacje zarządzające międzynarodową rywalizacją sportową, z MKOl włącznie. Już w 1992 roku IDSF (International DanceSport Federation) – Międzynarodowa Federacja Tańca Sportowego staje się członkiem General Association of International Sports Federations (SportAccord) – Generalnego Stowarzyszenia Międzynarodowych Federacji Sportowych. W 1995 roku IDSF zostaje członkiem organizacji International World Games Association (IWGA), która jest uznana przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski - International Olympic Committee (IOC). Międzynarodowa Federacja Tańca Sportowego (IDSF) oraz DanceSport zostają uznane tymczasowo przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski (Oficjalna strona WDSF: “How it all started,” 2011).

Zgodnie z Regulami 26 i 27 Karty Olimpijskiej, 4. września 1997 roku na 106. Sesji Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego (MKOl) w Lozannie w Szwajcarii, IDSF - International DanceSport Federation została zaakceptowana jako federacja sportowa, a DanceSport został w pełni uznany za dyscyplinę sportu, która może aspirować do włączenia do programu Igrzysk Olimpijskich, wraz ze wszystkimi prawami i obowiązkami. (Oficjalna strona internetowa WDSF: „Part of the Olympic Movement”). W tym samym roku IDSF zostaje członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowych Federacji Sportowych Uznanych przez MKOl - Association of IOC Recognised International Sports Federations (ARISF). Międzynarodowa Federacja Tańca Sportowego (IDSF) w 1997 roku zawiera ponadto umowę o współpracy z International Management Group IMG na produkcję i ogólnoświatową dystrybucję transmisji telewizyjnych (Oficjalna strona WDSF: “How it all started” 2011).

W dążeniu do włączenia DanceSport – tańca sportowego - do programu dyscyplin podczas Igrzysk Olimpijskich, Międzynarodowa Federacja Tańca Sportowego (IDSF) w 2001 roku ustanawia Komisję Antydopingową i podpisuje Światowy Kodeks Antydopingowy.

DanceSport – taniec sportowy - po raz pierwszy znalazł się w programie zawodów The World Games, które nazywane są igrzyskami sportów nieolimpijskich. Odbývają się one pod auspicjami International World Games Association (IWGA) i patronatem MKOl. Taniec sportowy zadebiutował na V The World Games w 1997 roku w Lahti, w Finlandii. Tancerze rywalizowali tam w stylach: standardowym i w latynoamerykańskim (Oficjalna strona internetowa The World Games, „DanceSport” 2013). Od tej pory taniec sportowy i styl standardowy był w programie każdego The World Games i za każdym razem skupiał liczną widownię. Jak informuje oficjalna strona The World Games, na igrzyskach w 2013 roku w Cali w Kolumbii, w całkowicie wypełnionej arenie zawody w tańcu sportowym oglądało każdego dnia zawodów około 18 000 widzów. (The World Games: „DanceSport”. 2013). Nigdy wcześniej tak wielu fanów tańca nie przybyło na turniej tańca sportowego - Dance Sport.



Fot.12. Zawody w tańcu sportowym na IX Igrzyskach The World Games w Cali w 2013 z udziałem rekordowej liczby 18 000 widzów

Źródło:<https://www.theworldgames.org/editions/Cali-COL-2013-3>

Dziesiąte The World Games odbyły się w Polsce, we Wrocławiu w dniach 28 i 29 lipca 2017 roku. Na tych Igrzyskach były zorganizowane zawody w tańcu sportowym w stylu Standardowym i Latynoamerykańskim oraz w Rock'n'Rollu i Salsie. W stylu Standardowym złoty medal zdobyła para z Niemiec: Benedetto Ferruggia i Claudia Köhler, srebrny medal – para tancerzy z Rosji: Dmitry Zharkov i Olga Kulikova,

a brązowy zdobyła para z Litwy: Evaldas Sodeika i Ieva Žukauskaitė. Polska para tancerzy: Mateusz Brzozowski i Justyna Moźdzzonek zajęła 5 miejsce. (The World Games: „DanceSport, Results” 2017). XI The World Games (The World Games: DanceSport, 2022) odbyły się w Birmingham w USA w lipcu 2022 roku.

Mimo starań i pracy działaczy WDSF oraz wielu entuzjastów tańca, taniec sportowy – DanceSport - w stylu standardowym nie znalazł się dotychczas w programie Igrzysk Olimpijskich. Na swojej stronie internetowej WDSF optymistycznie ocenia szanse włączenia sportu tanecznego do przyszłych letnich igrzysk olimpijskich. Jednak jest wiele głosów wątpiących, czy kiedykolwiek tak się stanie (Hanley 2000, Mc Main 2006). Jednak w tej kwestii jest pewien postęp. Po udanym debiucie Break Dance na Młodzieżowych Igrzyskach Olimpijskich w Buenos Aires w 2018 roku (Olympic.org - Official website of the Olympic Movement 2017). Breaking – tak nazwano tę dyscyplinę sportu tanecznego – został wybrany do programu sportów olimpijskich w Paryżu w 2024 roku jako nowa dyscyplina sportu, obok surfing, skateboardingu i wspinaczki sportowej. Taniec sportowy, tak w stylu standardowym, jak i latynoamerykańskim, ze względu na silne powinowactwo ze sportami artystycznymi, jest trudny do w pełni obiektywnej oceny (Emrich 2020).

3A. 5.3. Standaryzacja organizacji zawodów w sporcie tanecznym oraz przepisów sportowych

Pierwszym krokiem ku racjonalizacji organizacji zawodów w tańcu towarzyskim była „Nieformalna Konferencja” nauczycieli tańca towarzyskiego zorganizowana przez brytyjski magazyn *Dancing Times* (był wydawany od 1910 roku) w Grafton Galleries w Londynie w dniu 12. maja 1920 r. (*Oxford Dictionary of Dance*, 2000). Każdy mógł wziąć udział w tej Konferencji, a frekwencja wyniosła około 200 osób. Ta oryginalna konferencja otworzyła ich cykl. Podczas trzeciej, która odbyła się w 1921 roku, opracowano raport, w którym ustanowiono podstawowe formy tańców turniejowych: One-Step, Foxtrot, Walc i Tango (Mayer 2013). Czwarta konferencja odbyła się w październiku 1922 roku. Została zwołana w celu omówienia tanga. Wśród prelegentów byli: Camille De Rhynal, Monsieur Pierre, Carlos Cruz i Georges Fontana. Zdaniem Victora Silvestra „*Rezultaty tej konferencji były dalekosiężne.*” (...) „*Uzgodniono, że należy dbać o to, by używać tylko nowoczesnych melodii, a najlepsze tempo to około 30 taktów na minutę... Od tego momentu można powiedzieć, że tango ustabilizowało się w tym kraju.*” (Silvester 1977). Dalsza kodyfikacja tańców nastąpiła

wraz z utworzeniem w Anglii, w Londynie Oddziału Ballroom Dances (Tańców Towarzyskich Standardowych) Cesarskiego Towarzystwa Nauczycieli Tańca - Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) - w 1924 r., a także kolejnych konferencji organizowanych przez *Dancing Times*. Od 1922 roku, w ciągu następnych siedmiu lat odbyły się jeszcze trzy konferencje ustalające zasady postępowania w takich sprawach jak status amatora (Richardson 1946). Ten nieformalny komitet kontynuował swoją pracę i w 1929 roku przyjął nazwę: Official Board of Ballroom Dancing (Oficjalna Rada Tańca Towarzyskiego), która w 1985 roku zmieniła nazwę na British Dance Council (Brytyjska Rada Tańca). Wraz z rozwojem działalności BDC zmieniła nazwę na International Council of Ballroom Dancing (ICBD), a teraz funkcjonuje pod nazwą World Dance Council (WDC).

W standaryzacji tańców wykonywanych na zawodach tanecznych główną rolę odegrali brytyjscy nauczyciele i tancerze. W ogłoszonej w 1921 roku liście turniejowych tańców standardowych nie było walca wiedeńskiego (Silvester 1977; Mayer 2013). Musiało minąć trochę czasu, aby ten taniec został zaakceptowany w Wielkiej Brytanii. Jedynym uznawanym tam walcem był walc angielski. Na pierwotnej liście nie było też quickstepa – ten taniec rozwinął się dopiero później, w latach 30-tych XX wieku. Szczegółową historię każdego z tańców standardowych, które są obecnie zawarte w programie turniejów w tańcu sportowym w tym stylu, opisano w poprzednim podrozdziale. W 1929 roku brytyjscy nauczyciele tańca zrzeszeni w Cesarskim Towarzystwie Nauczycieli Tańca - Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) określili standardy dla „angielskiego stylu”, który wkrótce został przyjęty wszędzie (Richardson 1946). Niestety, walc wiedeński nie znalazł się w tym czasie w programie tańca sportowego w stylu standardowym z powodu braku akceptacji przez Brytyjczyków tego tańca. Jednak społeczność światowa preferowała walca wiedeńskiego ze względu na jego tradycje i radosny charakter.

W latach 30-tych XX wieku tańce standardowe stały się bardzo popularne również w Niemczech, gdzie rozwinęło się tango tańczone bardziej ekspresyjnie, a głowa partnerki była oddalona od partnera. Wkrótce tango właśnie w takiej formie stawało się coraz bardziej popularne również w Anglii (Silvester 1977). Z biegiem lat przepisy dotyczące sportowego tańca towarzyskiego stały się bardziej precyzyjne, ponieważ nauczyciele tańca przestawili się z wymyślania nowych tańców na kodyfikację istniejących (Cohen-Stratyner 2023).

Obecnie na oficjalnej stronie World DanceSport Federation - WDSF zamieszczony jest dokument zatytułowany: *WDSF Syllabus 2022*, który zawiera spis podstawowych figur i akcji dozwolonych dla tancerzy w dowolnych zawodach w niższych kategoriach wiekowych: Junior I i Junior II. w sportowym tańcu towarzyskim w stylu standardowym i w stylu latynoamerykańskim. Głównym powodem opracowania listy figur jest ograniczenie ich ilości w choreografiach tańców dzieci i początkujących tancerzy, aby trenerzy więcej uwagi mogli poświęcić opanowaniu właściwej techniki i mechaniki ruchu, a także struktury rytmicznej każdego tańca. W tym dokumencie jest również zawarte zastrzeżenie, że *Surowo zabrania się używania jakiejkolwiek figury, której nie ma na liście* (WDSF Syllabus 2022, s. 14). Ponadto dokument zawiera informację, że *Organizacje członkowskie WDSF przyjmują Syllabus WDSF jako swój krajowy Syllabus* (WDSF Syllabus 2022, s. 14).

Dla poszczególnych tańców *Syllabus WDSF* zawiera od kilku do kilkudziesięciu dozwolonych figur i akcji tanecznych; Walc (angielski) – 41 figur, Slow Fox – 46, Quickstep – 48, Tango – 43 i Walc Wiedeński – 6 figur. Opisy techniki wykonania każdej z nich zawarte są w dokumentach: *WDSF Technique Books*. Przy konstruowaniu choreografii dozwolona jest dowolna kombinacja figur syllabusowych, tzw. basic, o ile jest przestrzegany opis techniki wykonania dozwolonych figur i akcji, wraz z uwagami.

Tancerze w kategorii dorosłych - Adult - oprócz wskazanych w Syllabusie figur mogą wykorzystać w swojej choreografii również autorskie ich interpretacje. Na najwyższym poziomie sportowym najlepsze pary taneczne prezentują najczęściej nienaganną technikę wykonania poszczególnych figur, a to, co wyróżnia taniec w danym stylu poszczególnych par, to artystyczne wyrażenie charakteru każdego z tańców, zaprezentowane w pięknym i wyjątkowym układzie choreograficznym, w sposób spójny z muzyką. Dodatkową trudnością jest to, że tancerze przed turniejem nie znają utworów, do których będą tańczyć w każdej rundzie zawodów.

3A. 5.4. Sędziowanie turniejów tańca sportowego

Aktywizacja dążenia do włączenia tańca sportowego do listy sportów olimpijskich spowodowała szereg działań, których celem było zachowanie wszelkich zasad formalnych i etycznych obowiązujących w ruchu olimpijskim. Ogłoszono *WDSF Code on the Prevention of the Manipulation of Competitions* – Kodeks Zapobiegania Manipulacjom na Zawodach Sportowych, który obowiązuje zarówno zawodników, jak i sędziów oraz organizatorów zawodów. W celu obiektywizacji oceny par tanecznych

przez sędziów wprowadzono przepisy określające wymagania stawiane wobec sędziów na danym poziomie i rodzaju zawodów. Dokument: *WDSF: Rules and Regulations for Allocation of Judges* – Przepisy i regulacje dotyczące przydziału sędziów - precyzuje liczbę sędziów, wymagane kwalifikacje oraz sposób sędziowania zawodów na różnym poziomie. W 2017 roku ogłoszono *WDSF Code of Ethics V 1.1*, do którego przestrzegania są zobowiązani wszyscy przedstawiciele WDSF, konsultanci, trenerzy, zawodnicy, sędziowie i inne osoby, które działają lub działały, bądź są lub były uprawnione do działania na rzecz lub w imieniu WDSF.

Na zawodach najwyższej rangi – Mistrzostwa Świata w stylu standardowym, latynoamerykańskim oraz w 10. tańcach (5 tańców standardowych i 5 latynoamerykańskich), zawody ocenia 12. sędziów z 12 krajów. Na mistrzostwach europejskich i innych kontynentalnych jest 10 sędziów z 10 krajów, a na turniejach w kategoriach Junior II, Junior I i poniżej 21 lat tańce w turniejach ocenia 9 sędziów, każdy z innego kraju. Arbitrzy i przewodniczący komisji sędziowskiej są nominowani przez WDSF (*WDSF Rules and Regulations for Allocation of Adjudicators 2019*). We wszystkich wydarzeniach tytułowych WDSF sędziowie muszą posiadać ważną licencję WDSF „A”, a przewodniczący musi też legitymować się ważną licencją sędziowską z uprawnieniami ASJ – Absolute Judging System – Absolutny System Sędziowania. W tym systemie określone są metody sędziowania prezentowanych przez pary zawodników tańców w turniejach tańca sportowego w stylu standardowym, latynoamerykańskim i w 10 tańcach. Ustalenia w tym zakresie są opisane w dokumencie: *Overview WDSF Judging Systems-clean Version*. Generalnie system Absolute Judging System (AJS) stosuje się od ¼ finału w kategorii Adult – Dorosłych, na turniejach rangi: Mistrzostwa Świata, Mistrzostwa Kontynentalne, Grand Slam.

W systemie AJS w ćwierćfinale i w półfinale turnieju są tańczone indywidualnie bardzo krótkie fragmenty wybranych przez komisję WDSF 2. tańców, natomiast w finale pary tańczą solo 2 tańce; wcześniej jest informacja na stronie WDSF i stronie organizatora, jakie tańce będą tańczone solo. Ponadto każdy taniec jest tańczony w grupach, tzn. razem z innymi parami. W finale turnieju na parkiecie tańczy jednocześnie 6 par. W uzasadnionych przypadkach, przy bardzo wyrównanych wynikach, sędzia główny może dopuścić do finału do 8 par.

W niższych rundach oraz w niższych kategoriach wiekowych stosowany jest też Skating System – system klasyczny oceniania, w którym każdy sędzia ocenia pary uwzględniając wszystkie 4 kryteria. Jeśli według danego sędziego taniec pary tancerzy

jest zaprezentowany na takim poziomie, że powinna ona być zakwalifikowana do kolejnej rundy zawodów, wówczas oceniana para otrzymuje od danego sędziego tzw. skreślenie. Do kolejnej rundy kwalifikowane są pary, które w sumie otrzymają od sędziów najwięcej skreśleń / typowań.

Wstępna wersja New Judging System (JS 1.0) opracowana przez IDSF została po raz pierwszy użyta podczas finału Grand Slam 2009 w Szanghaju, w Chinach. W 2013 roku wprowadzono ulepszoną wersję 2.0, natomiast zmodyfikowany o ulepszone obliczanie wyników system sędziowania 2.1 został wprowadzony w 2015 roku. Nowy system sędziowania 2.1 był używany do połowy 2017 roku we wszystkich turniejach Wielkiego Szlema (Grand Slam) i zawodach WDSF World Open. System AJS 3.0 jest ulepszeniem JS 2.1. i obecnie obowiązuje we wszystkich zawodach WDSF w kategorii Adult na poziomie mistrzowskim. Korekta w ASJ 3.0 uwzględnia mechanizm, który odrzuca „fałszywe” wyniki (World Dance Sport Federation: „*Judging System*”).

Na zawodach w tańcu sportowym sędziowie oceniają występy par tanecznych biorąc pod uwagę 4 kryteria:

- 1) technika (TQ),
- 2) ruch do muzyki (MM),
- 3) partnerowanie (PS),
- 4) choreografia i prezentacja (CP).

W systemie AJS 3.0, w 1/4 i 1/2 finału, 12. sędziów jest podzielonych przez system elektroniczny na 2 grupy, po 6. sędziów w każdej. Tuż przed rozpoczęciem tańca każdy sędzia dostaje informację na iPad, jakie kryteria będzie oceniał w danym tańcu u wszystkich par. Przewodniczący komisji sędziowskiej nie ustala zakresu sędziowania. Pierwsza grupa sędziów ocenia kryterium: technika (TQ) oraz partnerowanie (PS), a druga grupa ocenia kryterium: ruch do muzyki (MM) oraz choreografię i prezentację (CP). W kolejnych tańcach ten sam sędzia może być przez system włączony do innej grupy sędziów, którzy biorą pod uwagę w ocenie inne kryteria. Dwie grupy sędziowskie zostaną przydzielone do oceny kombinacji kryteriów: składowej TQ (włączając ocenę PS) lub MM (wliczając też ocenę CP). Następnie system oblicza medianę dla każdej grupy sędziów i dla każdego kryterium, przy czym w celu wyeliminowania wyników manipulowanych – „fałszywych” zakres tolerancji wyników jest ustawiony na 1, 2 pkt dla turniejów o tytuł Mistrzów Świata, Mistrzów Kontynentalnych oraz Grand Slam (Championships / GS) i 1, 5 dla Światowych Turniejów Open - World Open.

W finale w tańcu grupowym sędziowie ponownie oceniają kombinację pojedynczych elementów (TQ / PS) lub (MM / CP), tak samo jak w rundach ¼ i ½ finału. W tańcu solo sędziowie oceniają po 2 komponenty, a dla każdego z nich jest przyznawana oddzielna punktacja. Ponownie, bez zmiany przypisanych elementów dla wszystkich tańców - grupowych lub solo.

Sędziowie, zgodnie z wytycznymi WDFS, biorą pod uwagę wiele subkryteriów, które zawierają się w każdym z kryteriów. Poniżej zawarto w tabeli ich listę.

Tabela. 4. Kryteria i subkryteria oceniane przez sędziów w tańcu sportowym

TECHNIKA (TQ)	RUCH DO MUZYKI (MM)	PARTNEROWANIE (PS)	CHOREOGRAFIA I PREZENTACJA (CP)
<ul style="list-style-type: none"> •Body Actions and Anatomy •Brush. •CBMP •Chasse •Close •Commence to Turn Principles •Continuous Spin •Crossing •Description of muscular usage in a DanceSport figure •Drive Action •Extension •Foot Action •Foot Placement •Hand Hold •Head Position •Heel Pull •Heel Turn •Side Leading •Pivot •Pivoting Action •Posture •Quantity of Turn •Rise and Fall •Spin Turn •The "Swing Side Step" •The Foot-Rolle principles •Toe Pivot •Twist Turn •Posture and Position in Tango •Tango Walk •Tango Rise and Fall •Heel Turn in Tango •Closed and Open Finish • Rise and Fall in Slow Fox and Foot Action •Three type of Chasse in Quick Step 	<ul style="list-style-type: none"> •Music in DanceSport •Scientific research on Timing •Swing Principles •Timing •Time signature in Tango •Tango timing •Tango Choreographic Timing •Off-beat step •Slow Fox Timing •Slow Fox Choreographic Timing •Quickstep Timing •Quickstep Choreographic Timing 	<ul style="list-style-type: none"> •Couple Position •Positions of the Centre (Centre Connection) •Preparation Step •Rotation •Rotation to the Left •Lateral Leg Movement Principle 	<ul style="list-style-type: none"> •Alignment – Direction, • Step / Action, • Sudden Movement, • Type of Sway • Wind up •How to move around the floor in Natural and Reverse turns in Viennese Waltz, • Fleckerln in Viennese Waltz • Sway n Slow Fox, • Quickstep Balistic Movement • Types of Quickstep interpretations

Źródło: <https://dancesport.app.box.com/s/v8bu6cp5nqetdprco3tfyfjab8ggq673z>

Arbitrzy dla każdego tańca mogą przyznać w odniesieniu do każdego kryterium 10 punktów, ale punkty przydziela się z dokładnością do 0,25 pkt przy założeniu, że 0,25 powinno być przyznane w celu zmniejszenia, a nie dodania punktów. Na przykład, jeśli para konsekwentnie prezentuje cechy 9, z niewielkimi okazjonalnymi błędami lub niedociągnięciami, może otrzymać ocenę 8,75 (WDSF Judging Systems; V 3.0). W światowych i kontynentalnych turniejach mistrzowskich w niższych kategoriach wiekowych stosuje się najczęściej system klasyczny sędziowania (Classic System), nazywany też Skating System. (World Dance Sport Federation: The Skating System, 2017). Ten System składa się z zestawu 11 zasad. Każda reguła odnosi się do określonego etapu w procesie zaznaczania, a następnie zestawiania wyników w tabelach. Istnieje systematyczny postęp od jednego do drugiego, aż do końcowego wyniku. System Skating (łyżwiarski) jest używany we wszystkich zawodach WDSF z wyjątkiem WDSF Grand Slam, a od 2017 r. WDSF World Open.

3A. 5.5. Kryteria sędziowania

A. Technika tańca sportowego (TQ)

Sport taneczny, jako termin odnoszący się wyłącznie do międzynarodowego stylu tańca sportowego (styl międzynarodowy jest opisany w Syllabusie WDSF), w stylu standardowym, w stylu latynoamerykańskim oraz w 10. tańcach (kategoria łączy rywalizację w tańcach standardowych oraz latynoamerykańskich).

Technika każdego tańca jest opisana w podręcznikach *WDSF Technic Books*, co zostało wcześniej opisane (Moore 1986, Mico 2011, Judith-Lynne 2013).

Standardowe tańce sportowe (znane również jako tańce standardowe) są opisywane jako tańce partnerskie w kontakcie zamkniętym, tzn. przez cały czas wykonywania każdego tańca standardowego partnerzy utrzymują kontakt z trzymaniem za ręce lewą ręką partnera i prawą ręką partnerki. Druga ręka tancerza trzyma partnerkę na jej na plecach, a partnerka opiera lewą rękę na ramieniu partnera. Ciało tancerzy są w zamkniętym kontakcie, z oparciem o biodra i tułów. Całość tworzy tzw. ramę (Kozak, Jarmolow, Selck 2011).

B. Ruch do muzyki (MM)

Na turniejach tańca sportowego pary taneczne nie mają informacji, jakie utwory muzyczne organizator wykorzysta do prezentacji danego tańca. Jednak jest ściśle określone tempo utworów oraz czas ich trwania. Każdy utwór powinien trwać między

90-120 sekund, z wyjątkiem tańca z grupy tańców latynoamerykańskich - paso doble, gdzie brane są pod uwagę mocne akcenty w muzyce. W tym tańcu tancerze prezentują swoje choreografie do drugiego lub czasem trzeciego mocnego akcentu. Należy jednak pamiętać, że przewodniczący komisji sędziowskiej może przedłużyć maksymalny czas trwania dowolnego tańca lub tańców, jeśli jego / jej zdaniem jest to niezbędne do sprawiedliwego rozstrzygnięcia tego tańca lub tańców podczas konkretnych zawodów. Tempo utworów jest różne w zależności od rodzaju tańca.

Tabela 5. Tempo utworów muzycznych w tańcach standardowych

Taniec	Tempo
Walc angielski	28 - 30 ud/min
Tango	31 - 33 ud/min
Walc wiedeński	58 - 60 ud/min
Foxtrot	28 - 30 ud/min
Quickstep	50-52 ud/min

Źródło: "International Standard Dance Music IDSF Tempo Regulation," International Dance Sport Federation, Mar. 2011 Available online:
http://www.idsf.net/dancesport_competitions/idsf_comp_rules_2005.doc

Tabela 6. Tempo utworów muzycznych w tańcach latynoamerykańskich

Taniec	Tempo
Samba	50 - 52 ud/min
Cha - Cha -Cha	30 - 32 ud/min
Rumba	25 - 27 ud/min
Paso Doble	60 - 62 ud/min
Jive	42 -44 ud/min

Źródło: "International Standard Dance Music IDSF Tempo Regulation," International Dance Sport Federation, Mar. 2011 Available online:
http://www.idsf.net/dancesport_competitions/idsf_comp_rules_2005.doc

Kolejność tańców w konkursie WDSF jest obowiązkowa. Tańce są prezentowane przez zawodników w kolejności takiej, jak w tabelach powyżej. W wyjątkowych

sytuacjach może dojść do zmiany tylko i wyłącznie za uprzednią pisemną zgodą Dyrektora Sportowego WDSF.

C. Partnerowanie (PS)

Kontakt cielesny – nazywany w tańcu trzymaniem - to w tańcach standardowych styl zamkniętej pozycji w tańcu z partnerem (znany również jako zamknięta pozycja z kontaktem cielesnym). Jest to również rodzaj fizycznego połączenia (Judith-Lynne 2013). W niektórych tańcach towarzyskich połączenie między tańczącymi partnerami jest nawiązywane przez bezpośredni kontakt ciała, zamiast bardziej otwartej ramy wykonanej z chwytem rękami. Kontakt cielesny można osiągnąć z udami, biodrami, klatką piersiową, policzkiem i / lub czołem, w zależności od stylu tańca, połączenia potrzebnego do wykonania określonego ruchu w parze lub dopasowania do nastroju muzyki. Jest powszechnie stosowany w celu wzmocnienia połączenia między tańczącymi partnerami. Kontakt cielesny występuje we wszystkich standardowych tańcach sportowych, w tym w: walcu angielskim (Slow Waltz), wolnym fokstrocie (Slow Foxtrot), tangu, walcu wiedeńskim i quickstepie (Judith-Lynne 2013).

Utrzymanie właściwego kontaktu w parze od początku do końca każdego tańca jest warunkiem efektywnego partnerowania. Każdy taniec w standardowym tańcu sportowym partnerzy rozpoczynają od ustawienia naprzeciw siebie w odpowiednim miejscu na parkiecie. Partner powinien umieścić swoją lewą rękę w prawej ręce partnerki. Lewa ręka partnerki powinna być delikatnie trzymana na górnej części prawego ramienia partnera (wyjątkowo za ramieniem partnera w tangu). Prawa ręka partnera powinna być umieszczona na lewej łopatkę partnerki, a lewa ręka partnerki powinna być umieszczona tuż nad prawą pachą partnera. Postawa zarówno mężczyzny, jak i kobiety powinna być wyprostowana. Podbródek tancerza winny być lekko skierowane do góry, a głowa, szyja, ramiona i tułów partnera muszą pozostać w idealnej pionowej linii. Partnerka może tańczyć z uniesioną klatką piersiową i lekko zgiętym w łuk kręgosłupem (Mico 2013).



Fot. 13. Trzymanie w parze – rama pary tancerzy: Karolina Szymańska i Karolis Tarasevicius; reprezentanci Litwy na turnieju we Włoszech w 2014 roku

Źródło: archiwum własne autorki pracy.

Efektywne partnerowanie podczas tańca wymaga nie tylko trzymania prawidłowej ramy, ale również zdolności zachowania równowagi, która umożliwia utrzymanie i kontrolę stabilnego ułożenia ciała w równowadze statycznej oraz dynamicznej – w ruchu, w kontrolowanej pozycji ciała, poprzez nieustanną zmianę napięcia mięśni utrzymujących kontakt w parze (Kiss 2010). Nieustanne skurcze i adaptacje mięśni są niezbędne do utrzymania stanu równowagi niezależnie od tego, czy ciało jest nieruchome, czy w ruchu. Kontakt cielesny w trzymaniu w początkowej postawie w tańcach sportowych standardowych oznacza, że partnerzy są związani z: prawą wewnętrzną częścią uda, prawą częścią biodra i prawą częścią brzucha. Środek masy ciała partnerów znajduje się na przedniej części stóp i palców. Partnerka tworzy długą, wygiętą w łuk linię przez swoje ciało od stóp do głowy, podczas gdy partner pozostaje

we względnie prostej postawie i kierunku patrzenia (Kłonova 2014). Poprawę kontaktu cielesnego partnerów w tzw. ramie, można zdefiniować jako systematyczne działania, polegające na domykaniu przerw w kontaktach cielesnych partnerów podczas występu, poprzez prowadzenie redukcji napięcia oraz identyfikację i eliminację przyczyn zmienności postawy tanecznej i niesynchronicznych ruchów w parze.

Podstawą efektywnego partnerowania jest dobre połączenie partnerów w ramie i jest niezbędne we wszystkich tańcach standardowych. Właściwy kontakt i połączenie w parze jest podstawowym środkiem komunikacji i warunkiem zsynchronizowanych ruchów tanecznych pary tancerzy. Partnerka podąża za ruchami partnera i porusza się tak, aby dopasować się do lidera, utrzymując odpowiednią siłę kontaktu między dwoma ciałami oraz właściwą pozycję dla danej figury w tańcu. Rolą partnera jest prowadzenie w tańcu i realizowanie na parkiecie kolejnych figur w opracowanej choreografii do każdego tańca, uwzględniając muzykę, jej tempo, linię melodyczną i charakter. Taka sytuacja jest tylko wówczas, gdy para sama prezentuje taniec na parkiecie. Gdy pary tańczą w grupie, partner musi dodatkowo tak prowadzić podczas tańca, aby nie wejść w kolizję z inną parą. Nie jest to łatwe zadanie i nie rzadko partner musi natychmiast zareagować na sytuację, w której może dojść do kolizji i błyskawicznie zmienić kierunek, a nawet tańczoną figurę. Połączenie w ramie pary tancerzy jest jedynym językiem komunikacji między partnerami. Partnerka musi natychmiast odczytać intencje partnera po bardzo dyskretnych zmianach w kontakcie ich ciał. Należy przy tym zaznaczyć, że rola partnerki nie jest bierna. W wielu figurach raz partner, a raz partnerka zapoczątkowują ruch w danej figurze tanecznej. Dobre partnerowanie jest warunkiem płynnego wykonania tańca i właściwej jakości wykonania każdej z figur w tańcu.

D. Choreografia i prezentacja (CP)

W tańcu sportowym – zarówno w stylu standardowym, jak i latynoamerykańskim - obowiązują wytyczne, według których można tworzyć choreografie w każdym tańcu. Są one zawarte w przepisach obowiązujących w tej dyscyplinie sportu, które są udostępnione na oficjalnej stronie internetowej WDSF. Komisja ds. Rywalizacji Sportowej Polskiej Federacji Tańca Sportowego (FTS), członek Światowej Federacji Tańca Sportowego (WDSF), opracowała dokument w języku polskim, który zawiera wszystkie obowiązujące od 2021 roku wytyczne do tworzenia choreografii – repertuaru

tanecznego w tańcach standardowych i latynoamerykańskich (Repertuar taneczny FTS, zmiany obowiązujące od 01.03.2021 – tekst jednolity).

Repertuar Taneczny FTS (Sylabus FTS) zawiera listę podstawowych figur i akcji, które mogą być wykorzystywane w dowolnej konkurencji (kategorii wiekowej i klasie) z ograniczonym repertuarem. Sylabus ten obowiązuje w kategoriach: Dzieci Najmłodsze, Dzieci Młodsze, Dzieci Starsze, Senior (kategorie: Hobby i kl. F) oraz w klasach tanecznych E, D i C. Seniorzy w klasach E - S mają repertuar dowolny.

Nowy repertuar FTS został zmodernizowany oraz rozszerzony i oferuje wiele nowych możliwych kombinacji figur. Repertuar FTS oparty jest na Sylabusie WDSF. Zabrania się używania figur, których nie ma na liście. Wszystkie szczegóły dotyczące aspektów technicznych znajdują się w książkach technicznych WDSF. Części figur mogą być użyte tylko w przypadkach opisanych w uwagach dotyczących konkretnych figur. Niedozwolone jest dzielenie figury na części i używanie ich fragmentów. Niedozwolone jest dodawanie lub usuwanie części figury, chyba że zapis w uwagach wyraźnie na to pozwala. Dozwolone połączenia figur są zawarte w książkach technicznych WDSF w tabelach: „Precedes and Follows” WDSF (Dance Forums: „*How to Interpret Precedes and Follows in the WDSF Books*” 2016). Przy konstruowaniu choreografii dozwolona jest dowolna kombinacja figur z repertuaru, o ile przestrzegany jest ich opis techniczny i uwagi. Kąty obrotów i kierunki podane w książkach technicznych WDSF stanowią wytyczne i mogą się nieznacznie zmieniać, gdy jest to konieczne w celu stworzenia choreografii. Wszystkie figury w tańcu sportowym mają nazwy tylko w języku angielskim.

Lista figur w tańcach standardowych

Walc angielski: Closed Change on RF, Closed Change on LF, Natural Turn, Reverse Turn, Progressive Chasse to R, Whisk, Back Whisk, Outside Change, Basic Weave, Chasse from PP, Backward Lock, Open Natural Turn, Hesitation Change, Natural Spin Turn, Double Reverse Spin, Telemark, Telemark to PP, Weave from PP, Impetus, Impetus to PP, Drag Hesitation, Outside Spin, Natural Turning Lock, Reverse Turning Lock, Wing, Wing from PP, Cross Hesitation from PP, Reverse Pivot, Fallaway Natural Turn, Running Weave from PP, Running Spin Turn, Overturned Running Spin Turn, Running Cross Chasse, Fallaway Reverse and Slip Pivot, Hover Corte, Curved Feather, Running Finish, Outside Swivel, Progressive Chasse, Bounce Fallaway, Weave Ending, Quick Open Reverse.

Tango: Tango Walk, Tap - Alternative Entries to PP, Progressive Side Step, Brush Tap, Progressive Link, Closed Promenade, Open Promenade, Back Corte, Basic reverse Turn, Open Reverse Turn, Rock on LF, Rock on RF, Natural Rock Turn, Natural Twist Turn from PP, Natural Turn from PP, Promenade Link turned to R, Promenade Link turned to L, Back Open Promenade, Fallaway Promenade, Whisk, Back Whisk, Progressive Side Step Reverse Turn, Four Step, Fallaway Four Step, Outside Swivel - method 1, Outside Swivel - method 2, Outside Swivel - method 3, Four Step Change, Five Step, Mini Five Step, Quick Reverse Turn, Fallaway Reverse and Slip Pivot, Telemark to PP, Open Natural Turn, Outside Spin, Natural twist Turn, Chase, Chase Alternative Ending - Chase, Chasse, Chase Alternative Ending - method 1, Chase Alternative Ending - method 2, Chase Alternative Ending - method 3, Chase Alternative Ending - method 4, Reverse Pivot, In-Out.

Walc Wiedeński: Natural Turn, Reverse Turn, RF Forward Change Step Natural to Reverse, LF Forward Change Step Reverse to Natural, LF Backward Change Step Natural to Reverse, RF Backward Change Step Reverse to Natural.

Foxtrot: Feather Step, Three Step, Feather Finish, Feather Ending, Hover Feather, Natural Turn, Reverse Turn, Basic Weave, Natural Weave, Change of Direction, Heel Pull Finish, Whisk, Back Whisk, Open Natural Turn, Double Reverse Spin, Telemark, Telemark to PP, Hover Telemark, Hover Telemark to PP, Natural telemark, Natural Hover Telemark, Impetus, Impetus to PP, Weave from PP, Hover Cross, Top Spin, Outside Swivel, Outside Spin, Reverse Wave, Natural Twist Turn, Natural Twist Turn with Natural Weave, Natural Twist Turn with Impetus and Feather Finish, Natural Twist turn with Impetus to PP, Natural Zig Zag from PP, Curved Three Step, Curved Feather, Curved Feather from PP, Back Feather, Fallaway Reverse and Slip Pivot, Bounce Fallaway Weave Ending, Running Weave from PP, Quick Open Reverse Turn, Extended Reverse Wave, Reverse Pivot, Hover Corte, Progressive Chasse to R.

Quickstep: Natural Turn, Reverse Turn, Progressive Chasse to R, Progressive Chasse to L, Cross Chasse, Quarter Turn to R, Quarter Turn to L, Outside Change, Natural Pivot, Running Finish, Backward Lock, Forward Lock, Open Natural Turn, Natural Spin Turn, Hesitation Change, Double Reverse Spin, Impetus, Impetus to PP, Telemark, Telemark to PP, Whisk, Back Whisk, Open Reverse Turn, Tipple Chasse to R - at the corner, Tipple Chasse to R along LOD, Tipple Chasse to L, Four Quick Run, Zig Zag, V6, Outside Spin, Reverse pivot, Natural Turning Lock, Drag Hesitation,

Cross Swivel, Fishtail, Running Natural Turn, Running Cross Chasse, Six Quick Run, Tippy to R, Tippy to L, Rumba Cross, Hover Corte, Weave from PP, Natural Fallaway Turn, Wing, Wing from PP, Curved Feather, Running Spin Turn.

Wymienione powyżej figury są dozwolone tylko w określonych tańcach, a ich wykonanie powinno być zgodne z opisem zawartym w książkach technicznych WDSF. Niedozwolone jest użycie innego, niż podane w przepisach WDSF rozliczenia.

Podczas turnieju w rundach poprzedzających ćwierćfinał, sędziowie są rozstawieni wokół parkietu. Ich zadaniem jest typowanie par do rozstrzygających rund w systemie Skating. Począwszy od ćwierćfinału sędziowie obecnie oceniają pary w systemie AJS 3.0. Wtedy zapisują w systemie punkty dla każdej pary (max. 10) za prezentowany poziom tańca w zakresie określonego przez system kryterium.



Fot.14.Sędziowie oceniają pary tancerzy na turnieju tańca sportowego w systemie Skating. Turniej Professional Division World Standard 2014

Źródło: https://i.ytimg.com/vi/EDiGq0eOtuU/hq720.jpg?sqp=-oaymwEhCK4FEIIDSFrq4qpAxMIARUAAAAAGAEIADIQj0AgKJD&rs=AOOn4CLACAbQmYQypUnPM2wdLCdNMrNZ_bQ

3A. 5.6. Turnieje tańca sportowego

Atrakcyjność estetyczna tego sportu może wywołać fascynację, która skłania widzów do uczestnictwa w turniejach tańca sportowego i z pewnością jest to jedna z cech przyciągających widza do oglądania. Dla obserwatorów występy tancerzy w sporcie tanecznym są bardzo atrakcyjne między innymi ze względu na piękną, artystyczną

oprawę widowiska, w którym muzyka, piękne otoczenie i światła stanowią dodatkową atrakcję. Występ tancerzy, szczególnie na wysokim poziomie, imponuje również wyjątkowym zachowaniem tancerzy, zgodnie z obowiązującą w tym sporcie etykietą. W stylu standardowym partnerzy tańczą we frakach, a partnerki w pięknych sukniach. Partnerzy prezentują swoje umiejętności taneczne w eleganckich lakierowanych butach w stylu angielskim, a partnerki najczęściej w satynowych czółenkach na obcasach. Widowisko tworzy piękną całość od momentu wyjścia pary na parkiet taneczny, poprzez połączenie w parze w dostojną ramę, potem wspólny taniec, aż do zakończenia występu zwieńczonego ukłonem do sędziów, widzów i też wzajemnym podziękowaniem tancerzy za wspólny taniec. Obserwowanie przez widzów występów tancerzy zadziwia przede wszystkim umiejętnościami i stylem, w jakim każdy taniec jest wykonywany.

W tańcu sportowym, którego międzynarodowa nazwa brzmi: DanceSport, rywalizacja na zawodach tanecznych - turniejach tańca - odbywa się w kilku kategoriach wiekowych, które są zaprezentowane poniżej w tabeli nr 7.

Tabela 7. Kategorie wiekowe w tańcu sportowym

Nazwa kategorii	Wiek kalendarzowy tancerzy
Juvenile I (Dzieci I)	Ukończone 9 lat lub mniej w roku kalendarzowym
Juvenile II (Dzieci II)	Ukończone 10 i 11 lat w roku kalendarzowym
Junior I (Juniorzy I)	Ukończone 12 i 13 lat w roku kalendarzowym
Junior II (Juniorzy II)	Ukończone 14 i 15 lat w roku kalendarzowym
Youth (Młodzież)	Ukończone 16, 17 i 18 lat w roku kalendarzowym
Under 21 (poniżej 21)	Minimum 16 lat do 20 roku życia w danym roku kalendarzowym
Adult (dorośli)	Minimum 19 lat i więcej w roku kalendarzowym
Senior I (Seniorzy I)	Jeden partner musi osiągnąć 35 lat lub więcej w roku kalendarzowym. Drugi partner musi osiągnąć 30 lat lub więcej w roku kalendarzowym
Senior II (Seniorzy II)	Jeden partner musi osiągnąć 45 lat lub więcej w roku kalendarzowym. Drugi partner musi osiągnąć 40 lat lub więcej w roku kalendarzowym
Senior III (Seniorzy III)	Jeden partner musi osiągnąć 55 lat lub więcej w roku kalendarzowym. Drugi partner musi osiągnąć 50 lat lub więcej w roku kalendarzowym
Senior IV (Seniorzy IV)	Jeden partner musi osiągnąć 65 lat lub więcej w roku kalendarzowym. Drugi partner musi osiągnąć 60 lat lub więcej w roku kalendarzowym

Źródło: Przepisy rywalizacji w sporcie tanecznym <https://fts-tanec.pl/assets/wysiwig/files/PRZEPISY%20RYWALIZACJI%20%20SPORCIE%20TANECZNYM%20FTS%20obowiazujace%20od%201.03.21%20-%20tekst%20jednolity.pdf>

We wszystkich grupach wiekowych jeden tancerz w parze może być młodszy, z wyjątkiem kategorii Seniorów.

Chociaż każdy sport budzi duże emocje, wydaje się, że spektrum emocjonalnych wrażeń jest podwyższone w sportach, które są określane jako artystyczne. Taniec sportowy -DanceSport – oczywiście również należący do tego gatunku – polega na zrównoważeniu kunsztu tańca, który czyni go tak urzekającym, z atletyzmem sportu.

Turnieje tańca rozgrywane są w kategoriach tańców standardowych, do których należy walc angielski, tango, walc wiedeński, foxtrot, quickstep, a także w kategorii tańców latynoamerykańskich, do której zaliczamy: sambę, cha - cha - cha, rumbę, paso doble oraz jive. Występuje również kategoria 10- ciu tańców, w której pary prezentują tańce z grupy tańców standardowych jak również latynoamerykańskich.

Sportowcy w DanceSport, aby przygotować swój wyjątkowy występ, do stworzenia choreografii do każdego tańca wykorzystują figury, których technika wykonania jest ściśle określona, wraz z rytmiczną interpretacją każdego tańca. Jednak kompetencje techniczne same w sobie niekoniecznie stanowią o jakości w DanceSportcie. Podczas gdy wszyscy sportowcy mają za zadanie zademonstrować swoją doskonałą technikę, przywilejem mistrzów jest połączenie jej z artyzmem, a także wybitną sprawnością fizyczną w wysoce estetycznych występach. Aby można było wyłonić mistrzów, sportowcy rywalizują ze sobą w uczciwej rywalizacji na parkiecie. W trakcie zawodów w DanceSport tancerze wykonują wiele występów trwających od 90 do 120 sekund, przechodząc z jednej rundy do drugiej. Zazwyczaj para, która przechodzi do rundy finałowej, pięć razy wykonuje pięć tańców, zanim zostaną ogłoszeni zwycięzcy. W kategorii w dziesięciu tańcach: aż cztery razy dziesięć tańców! Udział w zawodach w tańcu sportowym wymaga od tancerzy wszechstronnego przygotowania, aby w finale mogli w pełni zaprezentować swoje umiejętności taneczne. Jest to piękna i bardzo widowiskowa dyscyplina sportu, ale stawia przed zawodnikami ogromne wymagania fizyczne, psychiczne, motoryczne, w szczególności koordynacyjne i wytrzymałościowe, jak również uzdolnienia muzyczne.

3A. 5.7. Rodzaje zawodów w tańcu sportowym

1. Mistrzostwa świata WDSF

Te najważniejsze dla tancerzy sportowe zawody rozgrywane są w kategorii tańców standardowych, tańców latynoamerykańskich oraz 10-ciu tańców. Nominację do

udziału w tych zawodach otrzymują mistrzowie i V-ce mistrzowie kraju. Wyjątkiem jest kategoria 10-ciu tańców, w której nominację otrzymują tylko mistrzowie kraju.

2. Mistrzostwa kontynentalne WDSF

Rozgrywane są w kategorii tańców standardowych, tańców latynoamerykańskich oraz 10-ciu tańców. Nominację do udziału w tych zawodach otrzymują pary które uzyskały 1 i 3 lokatę na mistrzostwach krajowych. Wyjątkiem jest kategoria 10-ciu tańców, w której nominację otrzymują tylko mistrzowie kraju.

3. Mistrzostwa subkontynentalne WDSF

Rozgrywane są w kategorii tańców standardowych, tańców latynoamerykańskich oraz 10-ciu tańców. Nominację do udziału w tych zawodach otrzymują dwie pary z danego kraju. W kategorii 10-ciu tańców w której nominację otrzymuje tylko mistrzowska para.

4. Światowe turnieje rankingowe WDSF

4.1. WDSF Grand Slam

4.2. WDSF World Open

4.3. WDSF International Open

4.4. WDSF Open

4.5. WDSF World Cups

4.6. WDSF Continental Cups

4.7. WDSF Open Competitions

4.7.1. W kategorii „Rising Stars” (tł. wschodzących gwiazd) nie mogą brać udziału pary, które znajdują się w rankingu WDSF w kategorii wiekowej dorosłych na miejscach 1-50.

5. Mistrzostwa krajowe WDSF

Mistrzostwa Świata w tańcu sportowym w stylu standardowym – Wuxi 2023

W dniach 21 i 22. lipca 2023 r. odbyły się w Wuxi w Chinach Mistrzostwa Świata w kategorii dorosłych – Adult - w sportowym tańcu w stylu standardowym. O tytuł mistrzowski rywalizowały ze sobą 62 pary z 31 krajów z całego świata. (Oficjalna strona WDSF – „Participants of Adult Standard, World Championships” Wuxi 2023). Tytuł Mistrzów Świata w kategorii Dorosłych w stylu standardowym zdobyła para reprezentująca Litwę: Evaldas Sodeika i Ieva Zukauskaitė. Drugie miejsce zajęła para z Niemiec: Tomas Fainsil i Violetta Fainsil, a brązowy medal wywalczyła para z Rumunii: Cojoc Rares i Matei Andreea.



Fot 15. Aktualni Mistrzowie Świata WDSF w tańcach standardowych, reprezentanci Litwy:
Evaldas Sodeika i Ieva Zukauskaite– Wuxi – Chiny, lipiec 2023

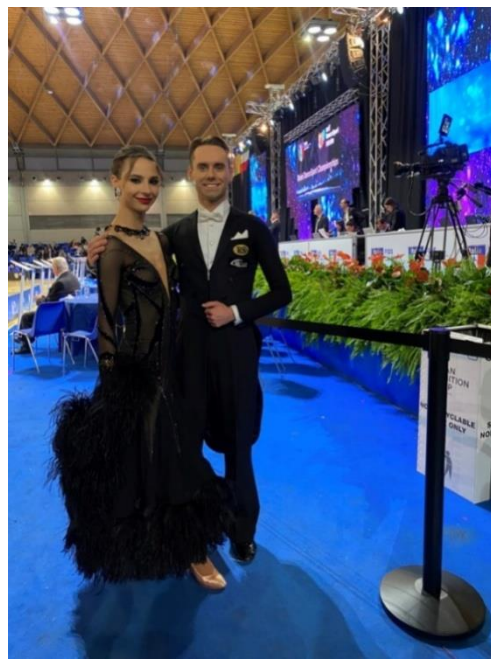
Źródło: <https://www.worlddancesport.org/News/WDSF/2023-WDSF-World-Championship-Standard-in-Wuxi-%28CHN%29-3340>

Poniżej na zdjęciu są obecnie najlepsi w Polsce tancerze w stylu standardowym.



Fot. 16. Reprezentacja Polski na Mistrzostwa Świata w Tańcach Standardowych WDSF (World Dance Sport Federation) w Wuxi w Chinach; 21.07.2023 – Mateusz Brzozowski i Justyna Moźdzzonek oraz Dariusz Myćka i Madara Freiberga.

Źródło: <https://twistservice.pl/pl/taniec-towarzyski/10835-wdsf-mistrzostwa-swiata-standard-wuxi-2023>



Fot. 17. Reprezentanci Polski w strojach tanecznych: Dariusz Myćka i Madara Freiberga (z lewej) oraz Mateusz Brzozowski i Justyna Możdżonek.

Źródło: <https://twistservice.pl/pl/taniec-towarzyski/10835-wdsf-mistrzostwa-swiata-standard-wuxi-2023>

Reprezentująca Polskę para: Dariusz Myćka i pochodząca z Łotwy Madara Freiberga, zajęła na Mistrzostwach Świata w Wuxi 2023 czwarte miejsce, natomiast para: Mateusz Brzozowski i Justyna Możdżonek była jedenasta. (WDSF, World Championship Wuxi 2023 - Adult Standard, Ranking).

Zgodnie z relacją z Mistrzostw Świata w 2023 roku w Wuxi (WDSF „World Championships Wuxi 2023”), zamieszczoną na oficjalnej stronie Światowej Federacji Tańca Sportowego (WDSF), *wszystkie pary w rundach finałowych i wcześniejszych pokazały, jak niezwykłym sportem może być taniec standardowy w najlepszym wydaniu. Finał rozpoczął się, trwał i zakończył spektakularnym tańcem, podczas gdy sześć najlepszych par dnia przyćmiło błyszczącą i świecącą podłogę oraz zmieniającą kolory salę wypełnioną zachwyconymi widzami.*

III B. Wybór optymalnego wariantu strategii szkolenia w sztuce tańca sportowego na poziomie mistrzowskim z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP)

3B. 1. Uzasadnienie wyboru metody AHP do osiągnięcia celów badań

W uzasadnieniu wyboru metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu do opracowania optymalnego modelu systemu szkolenia przed najważniejszymi zawodami w roku (mistrzostwa świata czy Europy) pary tancerzy, uprawiającej wyczynowo taniec w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim można podać kilka powodów, takich jak:

Obecnie konsekwencją tradycyjnego podejścia do rozwiązywania problemów decyzyjnych w szkoleniu sportowym jest rozstrzyganie wyboru przez jedną osobę (zawodnika czy trenera). Ponadto, jeżeli dochodzi się nawet do podejmowania decyzji przez zespół doradców (też naukowców), nazywanych niekiedy decydentami, to pomija się kwestię uwzględniania wszystkich składowych podejścia systemowego do szkolenia sportowego (Szymańska et al. 2015). Podejmuje się wówczas decyzje na podstawie jednokryterialnej analizy, w której każdy potencjalny wariant jest oceniany pod względem jednego wybranego a priori kryterium, np. wielkość kosztów nakładów na szkolenie, zastosowanego obciążenia treningowego, doboru zawodników do drużyny, rentowność nakładów na odnowę biologiczną czy rehabilitację zawodników. W takim przypadku do dyspozycji w postępowaniu badawczym stoją różnorakie metody wnioskowania, np. teorii gier, programowania liniowego, programowania parametrycznego, programowania celowego, analizy marginalnej, programowania stochastycznego, programowania nieliniowego oraz zestaw często stosowanych w naukach o kulturze fizycznej metod ekonometrycznych, takich jak: prognozowanie symulacje, modelowanie formalne; (z jedną zmienną objaśniającą czy też wieloma zmiennymi objaśniającymi) itp. (Adamus i Grenda 2005, Adamus i wsp. 2011). Warto podkreślić, że takie postępowanie dotyczy zmiennych ilościowych i jest uzasadnione tylko w pewnych niezbyt złożonych przypadkach.

Ponadto, analiza jednokryterialna nie daje oczekiwanych rezultatów lub przynosi jedynie niewielkie zmniejszenie nakładów pracy i pozorną satysfakcję zwolennikom

budowania efektywności na prostych zasadach, w tym w szkoleniu sportowym (Adamus i Grenda 2005, Adamus i wsp. 2011). Z punktu widzenia naukowego, takie pojedyncze kryterium nie jest w pełni wiarygodne, akceptowalne i wyczerpywalne, czyli nie ma własności, które powinna mieć spójna rodzina kryteriów (Roy 1990, s. 232).

W szeregu doniesień naukowych sądzi się, że wyjściem z takiej niewłaściwej drogi postępowania w podejmowaniu decyzji jest stosowanie wielokryterialnego podejścia do rozwiązywania problemów decyzyjnych. Taką metodę można uznać za przeciwną do jednokryterialnej w tym sensie, że stara się wyrazić spójną rodzinę kryteriów, jako instrument zrozumiałej, akceptowalnej i wyczerpującej komunikacji, która powinna umożliwić stworzenie, uzasadnienie i przekształcenie preferencji w procesie decyzyjnym. W zakresie rozwiązywania problemów wielokryterialnych można znaleźć w literaturze wiele różnych metod. Problematyka ta ma swoje korzenie w pracach V. Pareto, który badając budżety rodzinne zauważył, że decyzje dotyczące wydatków nie zawsze są podporządkowane tylko jednemu kryterium (Vaidya i Kumar 2005, Adamus i wsp. 2011b). Zaproponował on podjęcie rozwiązania sprawnego (czasami wielu rozwiązań), co pozwoliło na kontynuowanie rozważań zgodnie z klasyczną teorią użyteczności. Zagadnienia te rozwijali następnie tacy filozofowie nauki, jak: D. Gale, H.W. Kuhn i A.W. Tucker, B. Roy i inni. W Polsce zaś przede wszystkim: I. Naykowski, E. Konarzewska-Gubała, R. Słowiński, R. Kulikowski, T. Kasprzak.

Do najbardziej znanych wielokryterialnych metod wspomaganie decyzji można zaliczyć m. in.: programowanie wielokryterialne, ELECTRE (*Elimination and Choice Translating Reality*) I i II, III, IV, PROMETHEE I i II, MAPPACC, PRAGMA, sztuczne sieci neuronowe, DEA (*Data Envelopment Analysis*), metoda eliminacji, Łańcuchy Markowa, MCDA (*Multi Criteria Decision Analysis*), AHP (*Analytic Hierarchy Process*), ANP (*Analytic Network Process*). Każda z wyżej wymienionych wielokryterialnych metod podejmowania decyzji ma swoje zalety, jak również pewne ograniczenia (Adamus i wsp. 2011). Warto podkreślić, że takie postępowanie dotyczy zmiennych ilościowych i jest uzasadnione tylko w pewnych, niezbyt złożonych przypadkach. Spośród nich wyróżniają się swoją oryginalnością i uniwersalnością dwie, to jest Analityczny Hierarchiczny Proces (AHP) i Analityczny Sieciowy Proces (ANP), stworzone i wdrożone do praktyki przez Thomasa L Saaty'ego (Saaty 1997, 1980, 1990 ab, 2000, 2001abc, 2004, 2006, 2008ab, 201, Saaty i Kears 1991, Saaty i Ozdemir 2003, Saaty i Rank 2003). Uważa się je za najlepsze: w USA, Chinach, Indonezji i niektórych

krajach Europy Zachodniej. Przykładem zainteresowania się metodą AHP mogą być Chiny, gdzie w prawie stu chińskich uniwersytetach oferowane są kursy z AHP, a wielu doktorantów wybiera jako przedmiot swoich badań i rozpraw problemy rozwiązywane z zastosowaniem metody T.L. Saaty'ego. Jak wynika z doniesienia z jednej z setek konferencji poświęconych zastosowaniu AHP, już na początku XX wieku w Chinach opublikowano ponad 900 artykułów na ten temat (Hongkai 2005). Istniało wówczas co najmniej jedno chińskie czasopismo naukowe poświęcone wyłącznie tematyce użyteczności AHP w różnych sferach gospodarki i zarządzania. Przykładem organizacji stosujących AHP w podejmowaniu decyzji są między innymi: Departament Obrony Stanów Zjednoczonych, IBM, British Airways, Xerox, Ford (Hongkai 2005, Vaidya & Kumar 2006). Popularność AHP wynika przede wszystkim z jej wszechstronności i uniwersalności, czego dowodem jest to, że była i jest stosowana w wielu różnych dziedzinach. Z dużymi oporami i dystansem te metody są przyjmowane w Polsce. Oczywiście metody prof. Thomasa L. Saaty'ego nie są doskonałe, ale jak dotychczas lepszych nie wymyślono (Adamus i Grenda 2005, Peniwati & Vargas 2007, Prusak i wsp. 2014).

Starsze założenia teoretyczne koncepcji strukturyzacji systemu szkolenia sportowego, według Ważnego (1981), były punktem wyjścia do opracowania modelu organizacji szkolenia w bezpośrednim przygotowaniu startowym kandydata do medalu w chodzie sportowym na Igrzyskach Olimpijskich (Sudoł i wsp. 2017 ab), z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP). Zostały także wykorzystane do opracowania modelu organizacji naboru i selekcji kandydatów do wyczynowego uprawiania hokeja na lodzie (Gąsior 2014). Przyjąć można było założenie, że również badania własne przyczynią się do nobilitacji teoretycznych założeń modelu cybernetycznego w podejmowaniu decyzji w sprawie opracowania optymalnego modelu systemu szkolenia sportowego zawodników uprawiających wyczynowo taniec sportowy.

Biorąc pod uwagę, wymienione pozytywy wykorzystania ww. metody T.L. Saaty'ego w polskich badaniach na rzecz sportu wyczynowego, postanowiono w swojej pracy doktorskiej, mającej na celu stworzenie optymalnego modelu szkolenia sportowego w tańcu sportowym w stylu standardowym pary tanecznej, przygotowujących się w rocznym cyklu treningowym do udziału w najważniejszych zawodach tej rangi co mistrzostwa świata czy mistrzostwa Europy, oprzeć się na

wielokryterialnej metodzie badań operacyjnych w podejmowaniu ważnych strategicznych decyzji, jaką jest Analityczny Hierarchiczny Proces (AHP).

Analityczny Proces Hierarchiczny uważany jest za jedną z nielicznych metod rozwiązujących problemy na styku dwóch nauk. Łączy bowiem w sobie elementy matematyki i psychologii (Saaty 1980, 1994, 2001). Metoda jest uznawana w wielu krajach za najlepszą w kontekście zastosowań w rozwiązywaniu wielokryterialnych problemów decyzyjnych. W takich krajach jak: USA, Indonezja, Chiny, Japonia wykorzystuje się ją na dużą skalę w rozwiązywaniu problemów wielokryterialnych, w takich obszarach nauki i życia społecznego, jak: ekonomia i zarządzanie, polityka, problemy społeczne, technologia, negocjacje i sport (Adamus i Gręda 2005, Adamus i Łasak 2010, Adamus i wsp. 2011, Bergier i wsp. 2011, Sudoł i wsp. 2018). Metoda została włączona również do programów wspomagających decyzję, w takich organizacjach jak np.: NASA, US Army, US Navy, IBM, Boeing, Shell, a także - National Football League i innych sportach (Vaidya & Kumar 2006, Prusak i Stefanów 2014), Gąsior (2014), Sudoł i wsp. (2017). Można sądzić, że największą popularność Analityczny Hierarchiczny Proces zdobył w Chinach, gdzie w prawie stu uniwersytetach oferowane są kursy z AHP, a wielu doktorantów wybiera jako przedmiot swoich badań i rozpraw problemy rozwiązywane z zastosowaniem metody T.L. Saaty'ego. Ponadto na przełomie wieków opublikowano w tym państwie, w blisko 1000 artykułach udokumentowano z pozytywnym skutkiem rozwiązywanie problemów decyzyjnych w różnych obszarach gospodarki i przemysłu z wykorzystywaniem metody AHP (Hongkai 2005).

Pomimo wyjątkowych walorów metody AHP, to - jak dotąd - jest brak doniesień dokumentujących wykorzystanie jej do wspomaganie decyzji wyboru optymalnej strategii tworzenia sztuki, w tym w tańcu sportowym. Można żywić nadzieje, że efekty własnej penetracji badawczej zwrócą uwagę na możliwość wdrożenia wartościowej metody matematycznej do wspomaganie decyzji wyboru właściwej strategii szkolenia artystów uprawiających taniec na najwyższym poziomie która stanie się też modelową drogą w opracowaniu strategii szkolenia zawodników w tańcu sportowym.

Zamierzone korzyści z zastosowania metody AHP w badaniach własnych

W części metodologicznej pracy zdefiniowano i wskazano drogę realizacji celów badań własnych, jakie zamierzono osiągnąć wykorzystując metodę Analitycznego Hierarchicznego Procesu do rozwiązania zaistniałych problemów decyzyjnych,

powstałych w wyniku zapotrzebowania na wybór optymalnego modelu strategii tworzenia sztuki tańca sportowego na poziomie mistrzowskim przez parę taneczną przygotowującą się do uczestnictwa w mistrzostwach świata, z aspiracjami zdobycia na nich medalu. Zamierzone korzyści, jakich można spodziewać się z ich realizacji - to:

1. Rekomendacja wartościowej metody do wykorzystania w rozwiązywaniu problemów decyzyjnych zaistniałych w spotach artystycznych, na co wskazywał cel koncepcyjny badań: *Wykorzystując po raz pierwszy w badaniach własnych metodę Analitycznego Hierarchicznego Procesu dla potrzeb rozwiązania problemu wyboru skutecznej strategii tworzenia sztuki tańca w przygotowaniach pary tanecznej do uczestnictwa w mistrzostwach świata, zostanie zaprezentowana nowa koncepcja rozwiązywania problemów decyzyjnych, która powinna w przyszłości stać się modelową w podejmowaniu decyzji w sportach artystycznych / niewymiernych.*

2. Zdobycie cennych informacji poznawczych, dotyczących tworzenia i odbioru piękna sztuki tańca sportowego dzięki zastosowaniu nowatorskiego rozwiązania problemu decyzyjnego: *Cel poznawczy należy wiązać z efektywnością wdrożenia do praktyki szkoleniowej w sporcie artystycznym wielokryterialnej metody eksperckiej: Analitycznego Hierarchicznego Procesu (uznanej na świecie za wartościową) i z tym samym z przełamaniem kreowanego dotąd stanowiska w badaniach naukowych (w tym w tworzeniu teorii sztuki), że jedynym poprawnym podejściem w nauce są twarde badania kompetencji z zastosowaniem narzędzi matematyczno-statystycznych.*

3. Skuteczności wykorzystania praktycznego Analizy Hierarchicznego Procesu dla potrzeb decydenta, co wiąże się z celem aplikacyjnym sformułowanym następująco: *W sensie aplikacyjnym wyniki badań, z wykorzystaniem Analizy Hierarchicznego Procesu, pozwolą ukierunkować szkolenie w tańcu sportowym na takie determinanty (kryteria i subkryteria), które w sposób znaczący wpływają na osiągnięcie sukcesów (zdobycie medalu) na zawodach najwyższej rangi (na mistrzostwach świata) i przypisać im przynależność do branych pod uwagę wariantów (szkół treningowych tańca sportowego).*

W komentarzu do tak sformułowanych celów badawczych należy dodać, że ich realizacja była możliwa po zdefiniowaniu kategorii ontologicznej przedmiotu badań - tańca per se, - któremu dopiero w XX wieku przypisano dookreślenie – sportowy. Jak się okazało z wcześniej przedstawionych wyników wszechstronnej analizy semantycznej, antropologicznej, socjologicznej, historycznej artefaktów oraz dokumentów, dokonanej z wykorzystaniem metod i narzędzi stosowanych w estetyce sensu largo, to takie

dookreślenie w zestawieniu wyrazowym niesie za sobą konieczność odniesienia znaczenia taniec do zastosowania przepisów (podobnych do sportowych), w celu obiektywizacji subiektywnej oceny sędziów / widzów tworzonego i odbieranego piękna w sztuce tańca. Dodatkowo można powiązać go z chęcią uczestnictwa w pokazach sztuki tańca sportowego na sportowych igrzyskach olimpijskich. Jak się okazuje, doskonalenie arcyzmu tańca (a nie tylko jego umiejętności!) można powiązać z doświadczeniami sportu wyczynowego w zakresie doskonalenia warsztatu sztuki trenerskiej. Na takie możliwości wykorzystania osiągnięć *współczesnego systemu szkolenia w sporcie wyczynowym* wskazuje chociażby analogia między jego strukturą a elementami taksonomii wyróżnionymi przez Marię Gołaszewską w *sytuacji estetycznej*.

I jeszcze jedno uzupełnienie do wykorzystania metody AHP w interpretacji zjawiska estetycznego. Chociaż w części metodologicznej szczegółowo omówiono postępowanie badawcze zmierzające do wyboru optymalnej strategii tworzenia piękna w standardowym tańcu sportowym z zastosowaniem metody AHP T.L. Saaty'ego, to istnieje potrzeba zwrócenia szczególnej uwagi na jej przynależność do strategii matematycznej rozwiązywania problemów decyzyjnych.

Na pewno nie jest nowością zagoszczenie matematyki w interpretacji zagadnień wiążących się z filozofią sztuki i piękna. Można bowiem doszukać się wyraźnych śladów, jakie odcisnęła matematyka chociażby na filozofii Pitagorejczyków w kwestii interpretacji rytmu i barwy muzyki, czy też na innych próbach włączania prawidłowości matematycznych w zakres interpretacji sztuki już w czasach nowożytnych (Gajda-Krynicka 1997, Gołaszewska 2002, Jaroszyński 2023). Pojawiły się również tendencje, aby w aplikacyjnych matematyki szukać możliwości tworzenia piękna (Gołaszewska 1990, Iwanyk 2012, Czajkowski 2020), gdyż według matematyków: *Matematycznego piękna nie można zdefiniować, podobnie jak nie można zdefiniować piękna w sztuce, ale ludzie, którzy zajmują się matematyką, zazwyczaj bez trudu je rozpoznają* (Gołaszewska 2002). Prowadzi to nawet do próby stworzenia estetyki matematycznej (Melosik 2021). Zaproponowana koncepcja włączenia metody AHP do procesu tworzenia i prezentacji sztuki tańca na najwyższym poziomie nie ma jednak na celu matematyzowania twórczości artystycznej.

W podjętych badaniach jej rolę upatruje się we wzbudzenia refleksji nad potrzebą wyboru drogi prowadzącej do optymalizacji efektywności tworzenia sztuki tańca, z wykorzystaniem narzędzi i technik, które są podobne do metod stosowanych

w farmacji, zamieniających chemię leków nieorganicznych w procesy organiczne. Tak samo, to przy zastosowaniu metody AHP wprowadzone dane jakościowe podlegają matematyzacji i dają materiał do opracowania ich w sposób ilościowy. W znacznym stopniu osiągnięcie takiego celu ułatwia – o czym już wspomniano - pogład Marii Gołaszewskiej (1985, 2001) na przedmiot zainteresowań badawczych estetyki sensu largo, w szczególności zaś na konstrukt teoretyczny nazwany „*sytuacją estetyczną*”. Asumptem do takiego postępowania może być też nasuwająca się zbieżność skojarzeniowa, dotycząca powiązań między elementami systemu *struktury sytuacji estetycznej* i wyróżnionych w kompleksie czynników *współczesnego systemu szkolenia: artysta – tancerz, para taneczna; dzieło - poziom prezentowany w sztuce tańca, potwierdzony przyznaniem klasy; odbiorca - sędzia oceniający poziom tańca według posiadanych kryteriów wartości i wytycznych międzynarodowych przepisów w tańcu sportowym; świat realny i świat wartości - systemu treningu i mistrzostwo kadry szkoleniowej*.

Podkreślenia wymaga również to, że AHP jest metodą opartą na opiniach ekspertów. Co prawda, może być w nich wyrażana (i tak powinno być) ogólnodostępna wiedza naukowa na temat rozwiązywanego problemu, to jednak - jak dotąd - w przypadku standardowego tańca sportowego, ludzkie (eksperskie) osądy w zakresie roli komponentów uwarunkowań wyniku sportowego w nowopowstałej dyscyplinie sportów niewymiernych / artystycznych znacznie przewyższają wartość bardzo skąpej wiedzy metodycznej, zawartej w dostępnych publikacjach. Z przeprowadzonych wywiadów z przeciętnym sympatykiem sztuki tańca sportowego wynika, że na pytanie o podręcznik do tańca wymieniany jest poradnik: *Tańczyć każdy może* Mariana Wieczystego. Można taką odpowiedź pozostawić bez komentarza.

Jak już wcześniej wykazano, w rozważaniach komparatystycznych różnych form tańca, poza nielicznymi przypadkami w Polsce (Fostiak,1996, Starosta i Karpińska 2002, 2009, Fostiak i Starosta 2003, Drozd 2012, Kaźmierczak 2013), to w nielicznych pracach polskich i zagranicznych autorów istotę tańca sportowego traktuje się jako wątek uboczny do podejmowanych różnych kwestii, najczęściej motorycznych lub społecznych (np. Long 1999, Kautendakis & Jamurtas 2004, Pikart 2005, Agnoi et al. 2009, Nastase 2012, Byczkowska 2012) lub pomija się ją.

Badania własne z dużą nieśmiałością próbują dostrzeżone braki uzupełnić. Można mieć satysfakcje również z tego, że wprowadza się po raz pierwszy własny przyczynek badań nad tańcem sportowym do pokaźnego już piśmiennictwa dokumentującego

(głównie w Ameryce i Azji) przydatność metody AHP w rozwiązywaniu problemów decyzyjnych. Osiągnięte wyniki badań nie mają zatem punktu w skali kraju, jak i świata. Być może mogą stać się nimi w przyszłości, kiedy zmienią się uwarunkowania rozwoju mistrzostwa w sztuce tworzenia piękna w tańcu sportowym.

Zapewne za przyczynę wskazanego małego zainteresowania się metodą amerykańskiego uczonego, nie tylko w polskich ośrodkach naukowych (głównie w Europie), można upatrywać w dużym przywiązaniu do doboru losowego próby w badaniach sondażowych (Babbie 2008). Metoda AHP Th. L. Saaty'ego przełamała taką tradycję, doprowadzając dopiero na przełomie XX i XXI wieku do dowodu, że istnieje możliwość matematycznego opracowania danych jakościowych na niezbyt licznej grupie badanych. Nie wszyscy z tym się zgadzają, to fakt (Jabkowski 2015). Praktyka dowodzi jednak racji wyłożonych przez amerykańskiego Uczonego w stosowaniu fundamentalnej, 9-stopniowej skali w Analitycznym Hierarchicznym Procesie podejmowania decyzji (Saaty 1996, 2000 2005, Adamus 2009). Stawiany jest jednak warunek poprawności i trafności jej zastosowania, jakim jest odpowiedni dobór respondentów do przeprowadzenia sondażu diagnostycznego. Muszą nimi być wyjątkowej klasy eksperci, reprezentujący najbardziej typową (przeciętną zarazem) zbiorowość dla danej populacji. Ich decyzje muszą być najbardziej typowe dla takiej zbiorowości, np. tancerzy sportowych. Logicznie rzecz ujmując, to ich opinie można uważać za najbardziej reprezentatywne, a nie tylko osób, których wybór losowy jest niezwykle kosztowny i nie zawsze gwarantuje obiektywność przekazanych informacji. Nie musi to być liczne grono ekspertów. Jednak w jego składzie powinni znaleźć się – co już podkreślono wcześniej – tylko eksperci, a więc ujmując słownikowo, muszą to być osoby wybitne w swojej dziedzinie, znające się bardzo dobrze na jakimś zagadnieniu - fachowcy, profesjonalisci, znawcy. W przypadku podjętych badań własnych podjęto decyzję, że będą to przede wszystkim sędziowie i aktywni lub byli tancerze w sportowym tańcu w stylu standardowym, których poziom znajomości sztuki tańca i wiedza teoretyczna o nim gwarantuje wydanie profesjonalnych o niej opinii. Zaproponowany sposób rozwiązywania problemów decyzyjnych Th.L. Saaty'ego nazywa się niekiedy, tak jak pakiet obliczeniowy uzyskanych wyników badań: *Expert Choice*.

Zakłada się jednak, iż zawsze, nawet wielopoziomowy i wielokryterialny system będzie w swym zakresie *de iure* niezupełnym. W związku z tym, w tworzeniu i badaniu

systemowym równouprawnione staje się tak ważne podejście eksperckie do rozwiązania problemów decyzyjnych.

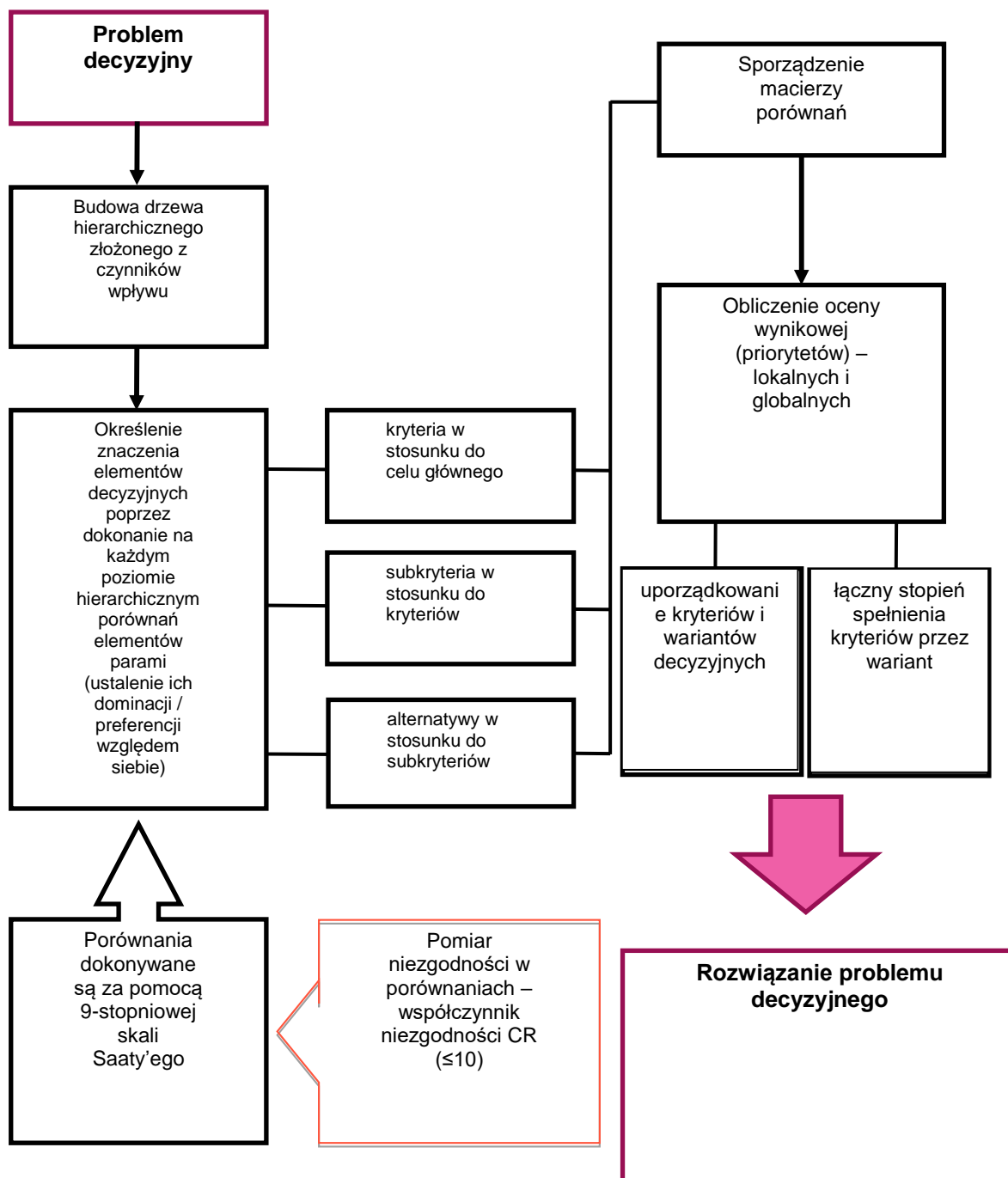
Po drugie, ważną właściwością rozwiązywania problemów z wykorzystaniem metody systemowej jest ukierunkowanie efektów jej zastosowania na konkretnego odbiorcę, dla którego ona będzie mieć jakąś wartość użyteczną. Zatem subiektywny punkt widzenia oraz przyjęty układ wartości świadczy o sensie stosowania podejścia systemowego do rozwiązywania problemów decyzyjnych.

3B. 2. Etapy rozwiązywania problemów decyzyjnych w metodzie AHP

Rozwiązanie problemu decyzyjnego z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP) warunkowane jest przestrzeganiem ściśle określonych kroków postępowania metodycznego. Do standardu należy uwzględnienie w takiej procedurze siedmiu kolejnych etapów (Prusak i Stefanów 2014):

1. Identyfikacja i definiowanie problemu (i celu decyzyjnego).
2. Podanie możliwych rozwiązań (wariantów).
3. Określenie kryteriów wpływających na analizę i wybór rozwiązań (wariantów).
4. Ocena poszczególnych rozwiązań w odniesieniu do wariantów.
5. Wybór najlepszego rozwiązania.
6. Wdrożenie wybranego rozwiązania.
7. Ocena skutków wdrożenia i rozpoznanie, czy problem został rozwiązany w satysfakcjonujący sposób.

Zakresem badań własnych objęto tylko proces podejmowania decyzji w metodzie AHP, który przebiega w pięciu pierwszych krokach metodycznych. Ich przebieg zaprezentowano na rycinie 12.



Ryc. 12. Etapy rozwiązywania podjętych problemów z pomocą metody AHP w badaniach własnych

Źródło: opracowanie własne na podstawie Saaty 2008.

Jak wynika z analizy danych zamieszczonych na rycinie 12, kolejne etapy rozwiązywania problemów charakteryzuje grupa logicznie powiązanych ze sobą operacji myślowych, które prowadzą do wyboru najlepszej decyzji, czyli jednego z możliwych, optymalnych wariantów działania. Oczywiście, jest to jedna z wielu możliwości definiowania decyzji, ale w każdym przypadku sens definiens

i definiendum jest podobny. Przykładowo, Szarfenberg (2002) uważa, że decyzja jest nielosowym (świadomym) wyborem związanym z działaniem, lub - jak to jest podkreślane w teorii zarządzania (Koźmiński i Piotrowski 2023): *jest świadomym rozstrzygnięciem w sytuacji wyboru, inicjującym działanie.*

W strukturze rozwiązywania problemów decyzyjnych wyróżnia się (Prusak i Stefanów 2014) dwa etapy: strukturyzacji (1-3 krok) i analizy problemu decyzyjnego (4-5 krok), który jest zakończony decyzją o wyborze najlepszego wariantu rozwiązania problemu decyzyjnego. Wyniki własnej penetracji badawczej z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP), zostaną zaprezentowane w kolejności ww. pięciu etapów rozwiązywania problemów.

3B. 3. Charakterystyka pierwszego etapu rozwiązywania problemu decyzyjnego w badaniach własnych z wykorzystaniem metody AHP

Pierwsza faza

Zgodnie z metodyką AHP, w pierwszym etapie rozwiązywania problemu decyzyjnego metodą AHP stworzono bazę przeprowadzenia dalszych analiz, zmierzających do wyboru najlepszego wariantu decyzji wyboru i zastosowania najskuteczniejszej strategii przygotowania do udziału pary tanecznej w zawodach organizowanych na najwyższym poziomie profesjonalizmu, do jakich zalicza się mistrzostwa świata w sportowym tańcu w stylu standardowym, w wyniku: identyfikowania problemu decyzyjnego, definicji celu decyzyjnego oraz opracowania struktury procesu decyzyjnego w graficznej formie drzewa celu (najważniejszy etap organizacji badań z wykorzystaniem metody AHP). W jego strukturze pomieszczono wybrane przez ekspertów kryteria, subkryteria i warianty realizacji celu decyzyjnego.

Identyfikacja problemu decyzyjnego

W rozdziale metodycznym, po rozpoznaniu kontekstu i tła ontologicznego przedmiotu badań (tańca per se i tańca sportowego), ustalono problemy badawcze zgodnie z przyjętymi celami badań w formie pytań, które należy traktować za równoznaczne i pochodne problemów dyspozycyjnych w zastosowanej metodzie AHP, które miały doprowadzić do:

1. Ustalenia struktury hierarchicznej determinantów (kryteriów i subkryteriów) warunkujących wybór optymalnej strategii przygotowania (tworzenia sztuki) do

zdobycia medalu na mistrzostwach świata pary w tańcu sportowym w stylu standardowym.

2. Wyróżnienie głównych czynników (kryteriów i subkryteriów) determinujących osiągnięcie celu głównej strategii przygotowania pary w tańcu sportowym jakim jest zdobycie medalu na mistrzostwach świata.

3. Wybór najkorzystniejszego wariantu strategii szkoleniowej spośród systemów (szkół) tworzenia sztuki w sportowym tańcu w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim, które gwarantowały w przeszłości zdobycie medali na mistrzostwach świata.

Definicja celu decyzyjnego

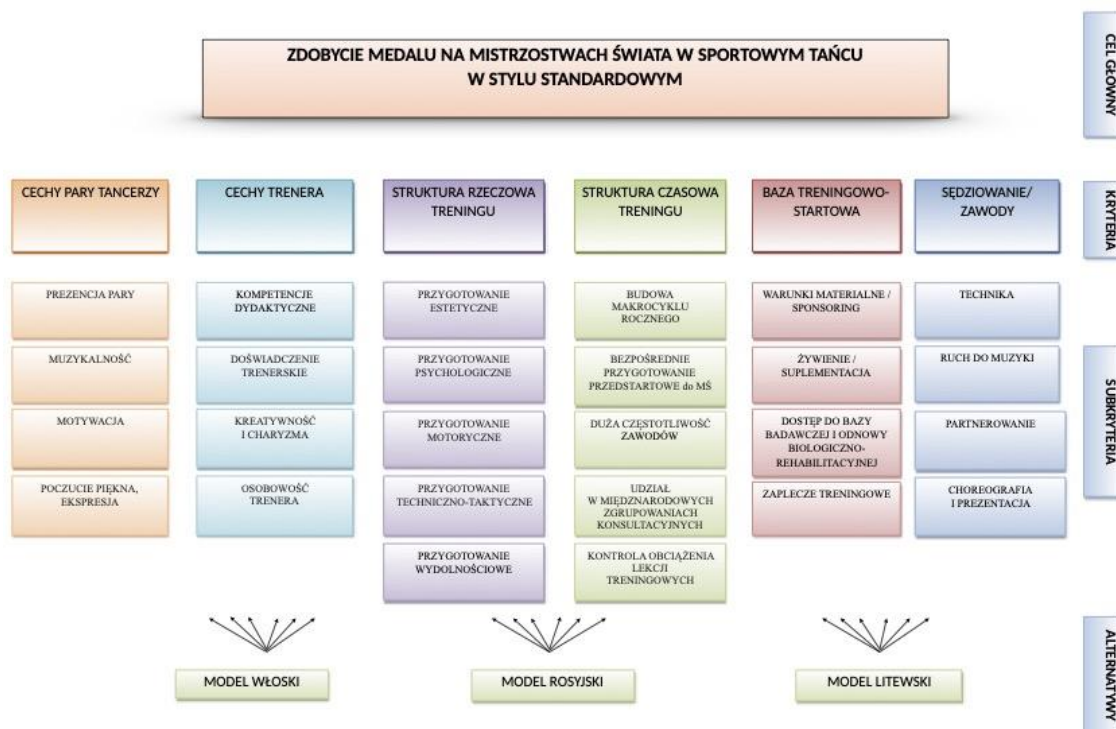
Biorąc pod uwagę zidentyfikowane powyżej problemy decyzyjne staje się widoczny, jasno określony i uzasadniony cel poszukiwania rozwiązania decyzyjnego, który można hasłowo ująć jako: *Zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym.*

Druga faza

3B. 4. Model struktury hierarchicznej procesu decyzyjnego

Budowa modelu procesu decyzyjnego, zwanego w teorii wspomagania decyzji: strukturą hierarchiczną lub hierarchią decyzyjną, jest pierwszym, najbardziej kreatywnym krokiem zastosowania metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP). Jak zaznaczono wcześniej, jego realizacja wymaga dużego nakładu czasu i wiedzy na temat założeń teoretycznych realizacji celu. W związku z tym, przed podjęciem badań z jej wykorzystaniem starano się pozyskać potencjał koniecznych informacji w toku audytu problemu decyzyjnego, którego efektem była zaprezentowana wcześniej w pracy: geneza oraz droga do rozwiązania problemów decyzyjnych, jak również wyniki studiowania wiedzy teoretycznej na temat metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu. Wzbogacono je na etapie budowania drzewka identyfikacji celu (zamiennie będzie stosowana nazwa: hierarchiczne drzewko celu) wiedzą i doświadczeniem zaangażowanych kilkudziesięciu ekspertów. Pozyskano ją w toku przeprowadzonych z nimi wywiadów na temat optymalnego kształtu prawidłowo zbudowanej hierarchii, która pozwoliłaby nie tylko dostrzec wszystkie aspekty problemu decyzyjnego, ale nade wszystko uporządkować je w jednorodne zbiory porównywalnych ze sobą elementów.

W wyniku osiągniętego konsensusu, opierającego się na założeniu, że problem decyzyjny można zdekomponować na mniejsze elementy i przedstawić je w postaci hierarchii, doszło w konsekwencji do postanowienia o utworzeniu drzewka identyfikacji celu z czteropoziomową, hierarchiczną strukturą. Jej schemat zamieszczono na ryc. 13.



Ryc. 13. Struktura hierarchiczna w modelu AHP. Cel decyzyjny: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym

Źródło: badania własne.

Legenda:

CECHY PARY TANCERZY - elementy odróżniające lub charakteryzujące parę tancerzy.

Prezencja pary- wygląd i sposób zachowania się pary w trakcie trwania zawodów.

Muzykalność -cecha człowieka, który jest wrażliwy na muzykę, utalentowany muzycznie, posiadający dobry słuch muzyczny, wycucie rytmu, pamięć muzyczną.

Motywacja - ogół czynników mających decydujący wpływ na decyzje i podejmowane działania jednostki.

Poczucie piękna - zdolność lub umiejętność oceny wartości estetycznych.

Ekspresja - forma wyrażania się również poprzez ruch ciała w tańcu.

CECHY TRENERA - elementy odróżniające lub charakteryzujące trenera.

Kompetencje dydaktyczne – zakres wiedzy i umiejętności nauczania.

Doświadczenie trenerskie - ogół wiadomości i umiejętności zdobytych na podstawie własnych obserwacji i przeżyć.

Kreatywność – zdolność tworzenia czegoś nowego lub oryginalnego.

Charyzma - szczególne cechy osobowości, którym osoba je posiadająca zawdzięcza niekwestionowany autorytet u ludzi i wpływ na nich.

Osobowość - ogół stałych cech psychicznych i mechanizmów wewnętrznych regulujących zachowanie człowieka; cechy człowieka wyróżniające go spośród innych.

STRUKTURA RZECZOWA TRENINGU - to elementy składające się na stan wytrenowania zawodnika tj, przygotowanie psychologiczne, motoryczne, techniczno-taktyczne, wydolnościowe i estetyczne.

Przygotowanie estetyczne - wykreowanie wyglądu zewnętrznego pary, jej ubioru i wizerunku zgodnie z obowiązującymi przepisami w tańcu sportowym.

Przygotowanie psychologiczne - polega na doskonaleniu: umiejętności radzenia sobie ze stresem, budowania i wzmacniania pewności siebie, koncentracji, wizualizacji, optymalnego wyznaczania celów, umiejętności komunikacji z innymi oraz partnerem, motywacji do działania, kontroli pobudzenia, pewności siebie, gotowości startowej.

Przygotowanie motoryczne - kształtowanie i utrzymanie optymalnego poziomu zdolności motorycznych zawodnika przy jednoczesnej dbałości o zminimalizowanie ryzyka uszkodzenia jego aparatu ruchu.

Przygotowanie techniczno - taktyczne - to działania zmierzające do opanowania umiejętności ruchowych (techniki sportowej) oraz przygotowanie zawodników do celowego, racjonalnego, ekonomicznego i planowego sposobu prowadzenia rywalizacji sportowej, zgodnie z obowiązującymi regulaminami i przepisami sportowymi.

Przygotowanie wydolnościowe - przygotowanie układu krążeniowo-oddechowego do podejmowania wysiłku fizycznego na odpowiednim poziomie intensywności.

STRUKTURA CZASOWA TRENINGU - struktura czasowa treningu obejmuje rozkład faz pracy o różnym charakterze i wypoczynku, których wyodrębnienie jest uzasadnione funkcją kolejności następstwa składowych ogniw procesu szkolenia sportowego (etapów, cykli, jednostek treningowych i ich części), a które przejawiają się fazowo, zgodnie z ogólnymi zasadami rozwoju stanu wytrenowania i formy sportowej

zawodnika pod wpływem zastosowania optymalnych obciążeń treningowych i oraz zapewnienia optymalnej bazy i środków odnowy biologicznej.

Budowa makrocyklu rocznego - roczny plan szkolenia, którego celem jest przygotowanie zawodników do mistrzostw świata, uwzględniający udział w międzynarodowych zgrupowaniach oraz zawodach niższej rangi.

Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ - plan szkolenia od zawodów kwalifikacyjnych do startu na mistrzostwach świata (zwykle 12-15 tygodni).

Duża częstotliwość zawodów - trening poprzez udział w dużej liczbie zawodów.

Udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych - uczestnictwo zawodników w szkoleniach organizowanych przez trenerów - konsultantów współpracujących z trenerem głównym. Konsultacje z trenerami z licencją międzynarodową organizowane w kraju lub za granicą, indywidualnie lub przez Polski Związek Tańca Sportowego.

Kontrola obciążenia lekcji treningowych - kontrola objętości i intensywności oraz rodzaju pracy wykonanej przez zawodnika podczas jednostki treningowej.

BAZA TRENINGOWO STARTOWA - to warunki w jakich odbywa się trening oraz starty w zawodach pary tanecznej. Zaliczamy do nich warunki materialne/ sponsoring, żywienie i suplementację, dostęp do bazy badawczej i odnowy biologiczno-rehabilitacyjnej oraz zaplecze treningowe.

Warunki materialne/sponsoring - posiadanie własnych bądź pozyskanych od sponsorów środków pieniężnych niezbędnych do sfinansowania kosztów przygotowania oraz startu w zawodach.

Żywienie / suplementacja - odpowiednio dobrana dieta oraz suplementacja dla każdego zawodnika z pary uwzględniająca jego indywidualne potrzeby związane z zaspokojeniem zapotrzebowania organizmu przy intensywnym wysiłku fizycznym (poprawa zabezpieczenia energetycznego w czasie wysiłku, przyspieszanie regeneracji powysiłkowej, uzupełnienie niedoborów i strat oraz utrzymanie równowagi fizjologicznej).

Dostęp do bazy badawczej i odnowy biologiczno - rehabilitacyjnej - dostęp do urządzeń i środków monitorujących efektywność treningu oraz możliwości fachowej interpretacji wyników badań. Ponadto, stałe i planowe stosowanie różnych naturalnych środków bioregenerujących oraz leczniczych, mających na celu przyspieszenie

fizjologicznych procesów wypoczynkowych i wydolności fizycznej oraz poprawę stanu zdrowia zawodnika.

Zaplecze treningowe - sala treningowa wyposażona w odpowiednie podłoże, zapewniająca komfort podczas wysiłku fizycznego (temperatura, wilgotność, wentylacja pomieszczenia) oraz sprzęt muzyczny. Ponadto, to siłownia, pływalnia itp.

SEDZIOWANIE I ZAWODY - kryteria brane pod uwagę podczas sędziowania zawodów tj. technika, ruch do muzyki, partnerowanie oraz choreografia i prezentacja.

Technika - postawa i przemieszczenie, linie ciała i kształty, trzymanie, pozycje i przejścia, równowaga, koordynacja ruchu, akcje i dynamika.

Ruch do muzyki - takt, tempo, struktura rytmiczna, frazowanie, wycucie czasu, muzykalność.

Partnerowanie - kontakt w parze, komunikacja, stosowność, skuteczność, spójność.

Choreografia i prezentacja - choreografia, atmosfera, kreatywność, interpretacja i ekspresja.

Zgodnie z założeniami metody AHP, na szczycie hierarchicznej struktury został umieszczony cel procesu decyzyjnego (zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowymi), a na kolejnych piętrach znalazły się:

- a) kryteria decyzyjne (czyli takie elementy, które służą do oceny oraz porównania wariantów decyzyjnych ze względu na przyjęty punkt odniesienia, jakim jest cel decyzyjny. Takie czynniki (kryteria decyzyjne), wpływające bezpośrednio na cel decyzyjny będą zamiennie określane: *cząstkowymi celami decyzyjnymi*.
- b) subkryteria, są uszczegółowieniem kryteriów,
- c) warianty decyzyjne (na samym dole). Nazywane będą zamiennie również „*alternatywami*”.

Zgodnie z przyjętą zasadą twórcy AHP, ograniczono liczbę branych pod uwagę kryteriów i subkryteriów do magicznej liczby 7 ± 2 , czyli możliwej do zapamiętania, w myśl teorii z 1956 roku psychologa George'a Millera (Saaty i Ozdemir 2003) Jak wynika z ryciny ilustrującej wynegocjowany kształt drzewka hierarchii, zaprezentowany na ryc. 14, w jego strukturze zamieszczono: 6 kryteriów, 4-5 subkryteriów i 3. alternatywy (warianty decyzyjne).

Należy zaznaczyć, że liczbę branych pod uwagę subkryteriów ustalono, jak zakłada metodologia AHP (Prusak i Stefanów 2014), m.in. w wyniku przeprowadzonej ankiety z ekspertami metodą delficką. Poproszono w niej o stworzenie autorskiej wizji struktury

drzewka celu decyzyjnego w liczbie nie przekraczającej 7+/-2 (przykładowe opracowania – załączniki) oraz o ich subiektywną ocenę ważności dla realizacji celu decyzyjnego branych pod uwagę elementów strukturalnych w skali 1-13 Thurstone'a (Babbie 2004). Następnie do akceptacji przesłano autorską wizję drzewka celów, w której brano pod uwagę tylko elementy strukturalne (kryteriów i subkryteriów), których waga przypisana przez ekspertów mieściła się w środku (7. stopień) lub powyżej. Poza tym, ze względu na dużą szczegółowość i liczbę podawanych charakterystyk (zwłaszcza przez respondentów zagranicznych), podjęto decyzje o ich scalaniu do określeń elementów strukturalnych wyróżnianych w polskiej teorii sportu bądź w estetyce sensu largo. Po uwzględnieniu uwag i ostatecznej akceptacji przez większość ekspertów powstał ostateczny kształt drzewka celów (ryc. 14), który stanowił podstawę do dalszych opracowań. Poniżej zamieszczono legendę do ryciny 14 (w Aneksie w wersji anglojęzycznej); zostały w niej podane skrótowo definicje zastosowanych charakterystyk kryteriów i subkryteriów.

Powstałe drzewko identyfikacji celów można by odnieść do bardziej uszczegółowionego opisu determinantów wyników sportowych na wcześniej zaprezentowanym blokowym / kompleksowym schemacie, ilustrującym efektywność systemu szkolenia w sporcie wyczynowym. Biorąc pod uwagę wcześniej zaprezentowane stanowisko krytyczne teorii systemów do rozwiązywania problemów z wykorzystaniem kompleksowego podejścia cybernetycznego, sprowadzające się do stwierdzenia, że jest ono *tylko szczytowym plodem analitycznego, redukcjonistycznego widzenia świata* (Morawski (red). 2000), to wyróżnione przez ekspertów pięć kryteriów bardzo mocno nawiązuje do kompleksu grafu ilustrującego model struktury systemu szkolenia sportowego.

Opracowanie drzewka hierarchii celu decyzyjnego kończy pierwszy etap rozwiązywania problemu decyzyjnego z wykorzystaniem metody AHP (i tym samym osiągnięcia pierwszego celu badań). Jednak taki efekt penetracji badawczej można uznać tylko za bazę umożliwiającą odpowiedź na pytanie: które z wykazanych kryteriów i wchodzących w ich skład subkryteriów należy uważać za ważniejsze w osiągnięciu celu decyzyjnego? Odpowiedzi na tak postawione pytanie mogą udzielić wyniki jego uzyskane w drugim etapie w metodzie Analitycznego Hierarchicznego Procesu - AHP.

3B. 5. Charakterystyka drugiego etapu rozwiązywania problemu decyzyjnego w badaniach własnych z wykorzystaniem metody AHP

W drugim etapie dokonano serii porównań parami wszystkich elementów, znajdujących się na tym samym poziomie drzewka hierarchicznego celu.

Do formułowania ocen zastosowano fundamentalną dziesięciostopniową skalę wprowadzoną przez T. L. Saaty'ego; twórcę Analitycznego Hierarchicznego Procesu. Wykorzystanie jej w wywiadach przeprowadzanych metodą delficką różni się znacznie od możliwości udzielania odpowiedzi (kafeterii) na pytania (najczęściej zamknięte lub półotwarte) w skali np. Likerta, Bogardusa, Guttmana, a nawet w zastosowanej w badaniach własnych skali Thurstone'a (Babbie 2004), które dotąd są najczęściej stosowane w badaniach ankietowych.

Doświadczenia z wykorzystaniem dziewięciostopniowej skali dla potrzeb cywilnych wykazały, że ilościowa ocena i porównanie różnych obiektów była dużo trudniejsza dla respondentów, nawet jeżeli byli ekspertami, niż przeprowadzenie tych samych operacji przy zastosowaniu jakościowego wyrażenia preferencji (Moshkovich et al 2005). W związku z tym, w badaniach własnych metodą T.L. Saaty'ego, w kwestionariuszu wywiadu przeprowadzonego z ekspertami, wprowadzono skalę z opisami słownymi (jak wymaga metoda AHP), które dopiero po kwantyfikacji priorytetów (skalowaniu) nadają wartościowy wyraz kryteriom w modelach (przykład opracowanego kwestionariusza: zamieszczono w załączniku w Aneksie). W ten sposób, przy użyciu fundamentalnej skali porównań AHP, respondenci mogli łatwo wyrażać preferencje pomiędzy każdą parą elementów; najpierw słownie, jako: *równe znaczenie porównywanych elementów, subtelna przewaga jednego elementu nad drugim, słaba przewaga, umiarkowana przewaga oraz mocna przewaga* - odpowiadając na dwa rodzaje pytań, dotyczących siły przewagi porównywanych elementów w odniesieniu do danego kryterium (Saaty 2004a):

- 1) Który z dwóch branych pod uwagę elementów jest bardziej dominujący w odwracalnej skali porównań?
- 2) Który z podanych dwóch elementów w większym stopniu wpływa na trzeci element w odniesieniu do danego punktu kryterium?

Następnie, opisowe preferencje były zapisywane w postaci liczb, jako: 1, 3, 5, 7, 9. Zastosowano w ocenie również liczby pośrednie: tj. 2, 4, 6, 8, kiedy trudno było respondentowi wyrazić jednoznacznie werbalne opinie i odczucia. W przypadku

uwzględnienia maksymalnie 9 elementów, jest zatem do wyboru 17 możliwych wielkości $\{1/9, 1/8, \dots, 1/2, 1, 2, \dots, 8, 9\}$. Siła poszczególnych preferencji – fundamentalna skala porównań - uwzględniona w 9-stopniowej skali Saaty’ego, została przedstawiona w tabeli 5 (Saaty 2001).

Zastosowana skala niewątpliwie umożliwiała włączenie doświadczeń i wiedzy wybranego grona kilkudziesięciu ekspertów do oszacowania ilościowo opinii zaprezentowanych jakościowo na temat realizacji głównego celu decyzyjnego, ale jest niezwykle czasochłonna. W celu dokonania poprawnej analizy przy jednym elemencie, kiedy należy porównać go z każdym innym znajdującym się w tej samej grupie modelu hierarchicznego i alternatyw, to przy (n) sześciu kryteriach liczba tak utworzonych par elementów (N), wynosi 30, co wynika z prostego wzoru matematycznego: $[N = n(n - 1) / 2]$. Dodatkowo, przy uwzględnieniu trzech alternatyw (ryc.13) taka liczba wzrasta do 180. Jednakże uwzględniając wymóg odwracalności macierzy porównań w wyniku udzielania zwrotnych odpowiedzi, to ta liczba musi wzrosnąć o drugie tyle. Oczywiście, zdobycie materiałów w takiej ankiecie wymaga dużego nakładu czasu i wysiłku psychicznego od odpowiadających respondentów - ekspertów na kaferię pytań w 9-stopniowej skali Saaty’ego, a także od przeprowadzającego wywiad bezpośredni.

Jak wynika z prezentacji technik i metod badawczych, zamieszczonych w rozdziale metodologicznym, w jeszcze większym stopniu wysiłek intelektualny musiałby być włożony przez badającego w opracowanie zebranych wyników tradycyjnym sposobem. Obecnie z pomocą przychodzą gotowe programy obliczeniowe. Dostępnych jest już kilka (płatnych) pakietów oprogramowania AHP, które zostały opracowane w większości na potrzeby firm realizujących zadania biznesowe. Dokładne ich opisy i interpretację metody znaleźć można w takich publikacjach, jak: Ossadnik i Kaspar (2013), Ishizaka & Labib (2009), Siraj et al (2015). W badaniach własnych wykorzystano bezpłatny, kompletny i porównywalny do popularnych w Polsce programów: Expert Choice Thomasa L. Saaty’ego i Super Decisions© Rozanna Saaty (żony twórcy AHP) – ogólnodostępny pakiet obliczeniowy singapurskiego informatyka Klausa Goepela - Online Softwar Analytic Hierarchy Process - AHP-OS (Oprogramowanie Online dla Analizy Hierarchicznego Procesu – AHP-OS). W pracy będzie stosowany skrót nazwy: AHP-OS. Jego zakres obliczeniowy w pełni zaspokoił wymagania stawiane w celach pracy.

Zebrane wyniki z wywiadów z 14. ekspertami, naniesione na karty kwestionariuszy ankiety – wywiadów, zostały wprowadzane do specjalnie zaprogramowanej matrycy programu AHP-OS. Z kolei odpowiednie procedury obliczeniowe, AHP-OS K. Goepela (2013, 2018), oparte na formułach zdefiniowanych przez Saaty'ego (Saaty 1994), Saaty'ego i Paniwati'ego (2007) oraz Goepela (2013, 2019), pozwoliły na następujące wyliczenia ilościowe:

- 1) Wartości priorytetów (priorities), inaczej współczynników wagowych (wag), czyli wartości (wyrażonych ilościowo) poszczególnych składowych struktury wieloczynnikowej, niezależnie od miejsca danego elementu struktury hierarchicznej w rankingu ważności. Można przyjąć, że są to *miejsca* współczynników wagowych (priorytetów) w budowie hierarchicznej w relacji do osiągnięcia głównego celu decyzyjnego. Zgodnie z metodologią AHP, zastosowany program komputerowy wyliczył: priorytety: lokalne i globalne. Priorytety lokalne są wyliczane z macierzy porównań. Wskazują na znaczenie danego elementu struktury hierarchicznej w stosunku do elementu macierzystego (celu decyzyjnego lub kryteriów), położonego powyżej jednego poziomu. Z kolei priorytety globalne ukazują udział każdego elementu struktury hierarchicznej, znajdującego się na najwyższym poziomie struktury decyzyjnej. Wyliczono je dla subkryteriów z iloczynu wag subkryteriów lokalnych i macierzystych kryteriów.
- 2) Wskaźnika wartości logicznej oceny wyrażanych opinii w przeprowadzonym wywiadzie. Jak zaznaczono powyżej, podczas dokonywania porównań z zastosowaniem fundamentalnej skali Saaty'ego zaistniała konieczność uwzględnienia podczas porównań wielu kombinacji par oraz czynników, które wpływają na cel decyzyjny. W takim przypadku mógł zaistnieć spadek koncentracji, znużenia i zmęczenia rozwiązywaniem dużej liczby porównań elementów powiązanych w różnych konfiguracjach, co wywołuje ryzyko uzyskania niespójnych i nielogicznych ocen. Metoda AHP jest bardzo czuła na takie uchybienia. Według jej twórców błąd prawidłowego oszacowania nie może przekraczać 10% (Saaty & Vargas 1993). Nie negują też możliwości rezygnacji z błędnie wypełnionych ankiet. Z takiej też możliwości skorzystano. Do dalszych opracowań nie dopuszczono wszystkich odpowiedzi na kafeterię pytań zawartą w fundamentalnej skali Saaty'ego. Do dalszych opracowań w macierzach porównań i do agregacji indywidualnych priorytetów zakwalifikowano 11 prawidłowo wypełnionych ankiet.

3) Spośród znanych sposobów łączenia indywidualnych priorytetów wybrano program komputerowy nazwany AHP – OS, oparty na matematycznej metodzie pod nazwą: Agregacja Indywidualnych Priorytetów (ang. Aggregating Individual Priorities - AIP). Wybór takiej matematycznej agregacji wyników, polegający na obliczeniu średniej geometrycznej, był dostosowany do sytuacji i charakteru doboru ekspertów. Jego źródłem nie była grupa lecz zbiór celowo dobranych, niezależnych osób. Jak zaznaczono powyżej, była ona przeprowadzona dopiero po wyliczeniu lokalnych i globalnych wag priorytetów z materiałów nie budzących zastrzeżeń. Stworzona baza była podstawą do wyliczenia uśrednionych wartości wag priorytetów lokalnych (kryteriów i subkryteriów), których wartości z kolei wykorzystano do obliczenia priorytetów globalnych.

Wybór alternatyw był dokonany na podobnej procedurze zastosowania 9-stopniowej skali Saaty'ego do wyliczenia w macierzach porównań priorytetów lokalnych w trzech alternatywnych modelach (szkołach) tańca sportowego: włoskiej, rosyjskiej i litewskiej. Ich wartości zostały wykorzystane do wyliczenia priorytetów globalnych, które z kolei wykorzystano do stworzenia w innym programie wartości priorytetów lokalnych według procedur wyliczenia wyniku procesu decyzyjnego.

Wyniki obliczeń komputerowych zagregowanych wag priorytetów lokalnych i globalnych zostały zebrane w tabeli nr 8, a graficznie zilustrowano je na rycinach: 18, 19, 20, 21, 22. Ich wartości zamieszczono także na schemacie hierarchicznego drzewka celów (ryc. 14). Na oddzielnej rycinie zilustrowano rosnąco wagi priorytetów globalnych (ryc. 23).

Zgodnie z założeniem istoty AHP, w skonstruowanym modelu drzewka hierarchicznego starano się po analizie wskazać taki wariant, który w najwyższym stopniu spełnia najważniejsze subkryteria oraz kryteria, a tym samym przyczynia się w najwyższym stopniu do realizacji celu decyzyjnego.

Tabela. 8. Wyniki obliczeń komputerowych wag lokalnych i wag globalnych

KRYTERIA	P:	SUBKRYTERIA	WAGI LOKALNE (Wi)	WAGI GLOBALNE
		Prezencja pary	0,366	0,100
		Muzykalność	0,477	0,131
Cechy pary tancerzy	0,274	Motywacja	0,087	0,024
		Poczucie piękna i ekspresja	0,070	0,019
		Kompetencje dydaktyczne	0,077	0,032
Cechy trenera	0,413	Doświadczenie trenerskie	0,415	0,171
		Kreatywność i charyzma	0,415	0,171
		Osobowość trenera	0,094	0,039
		Przygotowanie estetyczne	0,066	0,008
		Przygotowanie psychologiczne	0,348	0,043
Struktura rzeczowa treningu	0,123	Przygotowanie motoryczne	0,149	0,018
		Przygotowanie techniczno-taktyczne	0,263	0,032
		Przygotowanie wydolnościowe	0,174	0,021
		Budowa makro cyklu rocznego	0,230	0,028
		Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ	0,090	0,011
Struktura czasowa treningu	0,123	Duża częstotliwość zawodów	0,082	0,010
		Udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych	0,555	0,068
		Kontrola obciążeń lekcji treningowych	0,043	0,005
		Warunki materialne/sponsoring	0,667	0,017
Baza treningowo-startowa	0,026	Żywnienie i suplementacja	0,111	0,003

KRYTERIA	P:	SUBKRYTERIA	WAGI LOKALNE (Wi)	WAGI GLOBAL- NE
		Dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji	0,111	0,003
		Zaplecze treningowe	0,111	0,003
		Technika	0,250	0,010
Sędziowanie / zawody	0,042	Ruch do muzyki	0,500	0,021
		Partnerowanie	0,125	0,005
		Choreografia i prezentacja	0,125	0,005

Źródło: opracowanie własne.

3B. 6. Ocena ilościowa znaczenia kryteriów / atrybutów i subkryteriów / podatrybutów na realizację celu decyzyjnego: zdobycie medalu na mistrzostwach świata

Zgodnie z przyjętym założeniem, głównym celem badań własnych jest rozwiązanie problemu, jakim jest strategia zdobycia medalu przez zakwalifikowaną parę na mistrzostwach świata w tańcu sportowym. W realizacji tak postawionego zadania wykorzystano metodę AHP. Dzięki niej określono wagi / ważność użyteczności branych pod uwagę opcji (kryteriów / atrybutów), warunkujących realizację celu decyzyjnego. Jak wiadomo, metoda AHP powstała na gruncie wieloatrybutowej teorii użyteczności. Nie wnikając w szczegóły interpretacji funkcji użyteczności, racjonalności i preferencji decydenta, warto zaznaczyć kolejny raz, że metoda AHP zakłada dekompozycyjność branego pod uwagę zbioru kryteriów / atrybutów. Można w ten sposób przeprowadzić oddzielnie ocenę opcji decyzyjnych ze względu na każde kryterium / atrybut i następnie dokonać ich oceny zagregowanej. Etapowość ocen polega zatem na wyznaczeniu użyteczności częściowej, biorąc pod uwagę każdą opcję decyzyjną oddzielnie względem wyższego piętra hierarchii. Następnie można dokonać określenia użyteczności globalnej za pomocą wieloatrybutowej funkcji użyteczności, agregującej użyteczności częściowe.

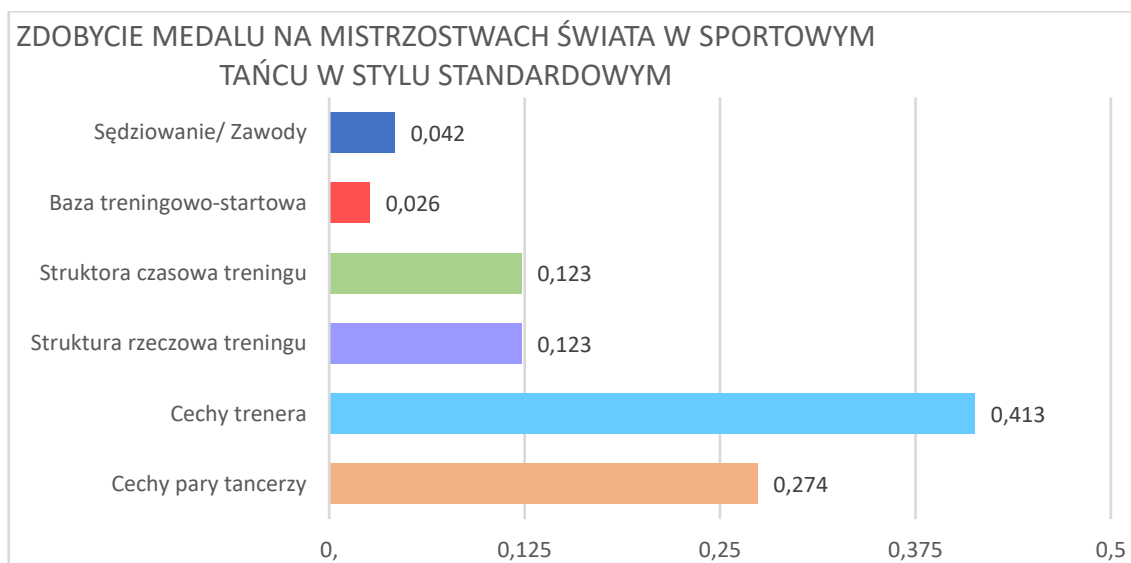
Jak wiadomo w teorii Analitycznego Hierarchicznego Procesu (Prusak i wsp.2014), priorytety (priorities) są synonimem współczynników wagowych (wag), niezależnie od miejsca danego elementu w rankingu ważności. Zatem priorytety (priorities) to współczynniki wagowe, które są wektorami otrzymanymi z wykonania określonych operacji macierzy porównań między parami wariantów na fundamentalnej skali Saaty'ego. Wyróżnia się dwa ich rodzaje: lokalne i globalne. Pierwsze z nich (lokalne) są współczynnikami wagowymi, które zostały uzyskane bezpośrednio z macierzy porównań. Ukazują znaczenie danych wariantów decyzyjnych ze względu na przyjęty punkt odniesienia, wyrażony za pomocą kryterium macierzystego, położonego o poziom wyżej w układzie hierarchii. Drugie z nich (priorytety globalne) przedstawiają udział każdego elementu w dążeniu do osiągnięcia celu, czyli elementu znajdującego się na najwyższym poziomie struktury decyzyjnej - na piętrze celu decyzyjnego. Obliczone w ten sposób wartości wagowe zostały zamieszczone na drzewku hierarchii

celu (ryc. 14) w układzie hierarchii i poziomym kryteriów / atrybutów i subkryteriów / subatrybutów.

Interpretację zamieszczonych na niej danych - i tym samym użyteczności, ustalonej przez ekspertów struktury w hierarchii kryteriów i subkryteriów uwarunkowań realizacji strategii racjonalnego działania, po uzyskaniu nominacji do uczestnictwa w mistrzostwach świata przez parę w sportowym tańcu w stylu standardowym i podjęciu przez nią celu, jakim jest zdobycie na nich medalowego miejsca - postanowiono rozpocząć od wskazania znaczenia ustalonych kryteriów / atrybutów w realizacji celu decyzyjnego.

3B. 6.1. Kryteria główne / atrybuty a cel decyzyjny

W tabeli 8 oraz na rycinach 14 i 15, zaprezentowano wartości wag / priorytetów ustalonych przez ekspertów kryteriów (strategii działania w krótkim okresie po nominacji) warunkujących zdobycie miejsca medalowego na mistrzostwach świata przez parę w tańcu sportowym.



Ryc. 15. Priorytety kryteriów w stosunku do celu głównego

Źródło: badania własne.

Na podstawie analizy zamieszczonych danych (ryc. 15) można ustalić następującą kolejność najważniejszych determinantów realizacji celu głównego:

1. Cechy trenera (0,413),
2. Cechy pary tancerzy (0,274),

3. Struktura rzeczowa i czasowa treningu (0,123),
4. Sędziowanie i zawody (0,042),
5. Baza treningowo-startowa (0,026).

Wydaje się, że zaprezentowany miernik porządkowy kryteriów głównych, warunkujący osiągnięcie sukcesu na najważniejszych turniejach / zawodach - tworzenia i prezentacji sztuki w sportowym tańcu (w interpretacji idei treści i formy ruchu zaprezentowanych w pierwszej części pracy) - wymaga komentarza. Wystąpiły bowiem duże dysproporcje w preferencjach odzwierciedlonych w opiniach ekspertów dla głównych determinantów sukcesu. Mówiąc o preferencjach można mieć na myśli wskazanie na lepsze warunki, specjalnie stworzone dla uzyskania korzyści z działania przed startem na mistrzostwach świata, a nie upodobania, czy szczególne względy. W związku z tym, do tak ujętej preferencji mogą być zastosowane takie określenia, jak: korzyść, pierwszeństwo, przewaga, dominacja. W takim ujęciu zwraca uwagę dominacja kryterium: cechy trenera.

3B. 6.2. Cechy trenera, jako główne kryterium warunkujące zdobycie medalu na mistrzostwach świata w tańcu w stylu standardowym

Nie wnikając jeszcze w przyjętą strukturę szczegółowych dookreśleń (subkryteriów/ subatrybutów) kryteriów, to z przeprowadzonych badań z wykorzystaniem metody AHP wynika, że eksperci ocenili bardzo wysoko wartość kryterium głównego celu decyzyjnego, za jaki uznali: *cechy trenera*. Przyznano mu relatywnie wagę ($w = 0,413$), która świadczy o zdecydowanej przewadze wśród sześciu wyróżnionych cząstkowych opcji / atrybutów decyzyjnych. Jego udział ma wartość 41,3%, a więc blisko 50% struktury sukcesu na mistrzostwach świata. Z klasycznych już opracowań współczesnego modelu szkolenia w sporcie wyczynowym (np. Ważny 1981, Naglak 1999) wynikało, że mistrzostwo kadry trenerskiej może być uważane za ważny, ale nie dominujący podsystem uwarunkowań wyniku sportowego. Zaprezentowane wyniki badań własnych dowodzą, że cechy trenera w tańcu sportowym mogą być nobilitowane do najważniejszego elementu / priorytetu, warunkującego osiągnięcie wysokich wyników w zawodach sportowych na poziomie mistrzowskim w tańcu sportowym w stylu standardowym.

Niewątpliwie, musi to budzić respekt i zdziwienie u interpretującego taki efekt przeprowadzonych badań, ale wówczas, kiedy uwzględni się tylko wartość obliczeń matematycznych. Jednak zaskoczenie zniknie, gdy rezultat wyników ilościowych,

pochodzących z zastosowania metody AHP (co może wydawać się tylko z pozoru niepotrzebne, biorąc pod uwagę charakter metody opartej na opinii eksperckiej) dodatkowo z hermeneutyką / z wyjaśnieniem, a więc z zastosowaniem akceptowanego od dawna postępowania w metodzie mieszanej (mix metod) - (Creswell 2020). Nie należy jej mylić z metodą triangulacji! (Urbaniak-Zajac 2018).

Przyjmując założenie, że istnieje zasygnalizowany wcześniej związek między tworzeniem sztuki tańca i wynikami w sporcie tanecznym według określonych zasad i przepisów, to należałoby brać pod uwagę podobieństwo roli i funkcji kreatorów sztuki, w tym także trenera sztuki tańca sportowego, reżysera widowiska sportowego, inscenizatora, kierownika i reżysera sztuki tańca sportowego prezentowanego na zawodach. Taniec sportowy, przy zachowaniu swojej tożsamości, co udokumentowano w pierwszej części pracy, nie jest powszechnie rozumianym tylko sportem wyczynowym - jest tworzeniem sztuki tańca z intencją odbierania jej w sposób zobiektywizowany (wg przepisów sportowych), a także kreowaniem widowiska również dla odbiorców piękna na poziomie sztuki. A więc taniec sportowy w stylu standardowym jest czymś więcej niż tańcem towarzyskim. Niewątpliwie, podobnie jak w sporcie, tak samo w tworzeniu i w prezentacji sztuki, sukces jest pochodną ciężkiej i dobrze zorganizowanej, racjonalnej pracy intelektualnej i fizycznej. Twórcą tego tworzywa dającego określone wyniki jest *trener*, czy też – inaczej – kreator tworzonej na parkiecie sztuki tańca sportowego na poziomie mistrzowskim – artystycznym.

Próbując odpowiedzieć na pytanie: dlaczego *cechy trenera* uzyskały tak wysoką rangę w opinii ekspertów, można by poszukać na nie odpowiedzi nie tylko w doświadczeniach ekspertów, wyniesionych z uprawiania wyczynowego tańca sportowego na najwyższym poziomie światowym, ale nade wszystko w osiągnięciach współczesnej psychologii teoretycznej i stosowanej, akcentującej znaczenie:

- a) *zjawiska osoby znaczącej* (ang. *significant person*) w rozwoju talentu sportowego (Bloom 1985a, van Rossum & Gagné 2006, van Rossum 2009, Siekańska 2013, 2015, Siekańska i wsp. 2013),
- b) *akceptacji przywództwa* w treningu sportowym (Czajkowski 1994, 2004),
- c) *diady: trener-zawodnik* (Brewińska i Poczwadowski 2012).

Z dużym pożytkiem dla osiągnięć sportowych, w tym dla tańca sportowego, wyżej wymienione kierunki są rozwijane w ramach *psychologii osiągnięć* (ang. *performance psychology*), adoptowanej dla potrzeb powstałej *psychologii tańca* (Jakubiec 2006), która rozwijana jest w ramach koncepcji *psychologii pozytywnej* (Czapiński (red.) 2008)

i *sportu pozytywnego* (Poczwardowski i wsp. 2012). Nie wnikając szczegółowo w ich charakterystykę należy podkreślić, że w każdym przypadku podkreślona jest rola trenera, jako kreatora sztuki, przy znacznym współdziałaniu cech zawodnika. Organizacja treningu nie jest czynnym bytem. Jego bierna postać stworzona przez trenera określa strukturę czasową i rzeczową treningu oraz uwarunkowania bytowe jego realizacji (*w bazie*). Jej efektywność w tańcu sportowym, inaczej niż w sportach wymiernych, nie jest wynikiem wymiernej przewagi i zwycięstwa w konfrontacji z przeciwnikiem (popularnie nazywaną walką), lecz jest odzwierciedleniem (częściowo subiektywnej) oceny sędziów / widzów, co wynika ze specyfiki kreacji piękna na poziomie sztuki.

W znacznym stopniu odkrycia psychologii w tym względzie wzmacniają sygnalizowane wcześniej doświadczenia m.in. polskich praktyków i teoretyków sportu, które są oparte na różnych podstawach naukowych. Można przytoczyć tylko takie z wielu z nich, w których prezentowana wiedza trenerska mogłaby pomagać osiągać wyniki nie tylko w sporcie wyczynowym, ale nade wszystko w zdobyciu sukcesu w tańcu sportowym w stylu standardowym, podczas prezentacji jego poziomu artystycznego na najważniejszym turnieju tańca - na mistrzostwach świata (Byczkowska 2021, Czechowski 2015, Sadowski i Sosański (red.) 2013, Starosta 2011, Starosta i Stronczyński 2010, Starosta i Podciechowka 2009, Starosta i Karpińska 2009, Sas-Nowosielski 2008, Fostiak i Starosta 2003, Botwina i Starosta 2002, Starosta i wsp. 2002, Starosta –Pawłowa 2002, Starosta 2001, Sterkowicz i wsp. 2001, Kurzawski i Miskiewicz 1997, Żukowski 1994, Puni i Starosta 1979). Jak już zaznaczono wcześniej, przekazana w nich wiedza jednoznacznie wspiera pogląd o podstawowej roli trenera.

Badania własne wskazują też na cechy trenera, jakie mają kluczowe znaczenie w osiąganiu sukcesu w tańcu sportowym na mistrzostwach świata. Ponadto dają informacje, które z subkryteriów należy uważać za najważniejsze w strukturze macierzystego atrybutu (cechy trenera), mającego bezpośredni wpływ na osiągnięcie celu decyzyjnego, jakim ma być zdobycie medalu na mistrzostwach świata.

3B. 6.3. Struktura i hierarchia subkryteriów w kompleksie kryteriów: *cechy trenera*

Jak wynika z zaprezentowanych priorytetów subkryteriów, charakteryzujących kryterium decyzyjne: cechy trenera (ryc. 16), cztery z nich (kompetencje dydaktyczne (0,070), doświadczenie trenerskie (0,415), kreatywność, charyzma (0,415), osobowość

(0,094)) - zdaniem ekspertów – najpełniej charakteryzują atrybut: *cechy trenera*, czyli najważniejsze kryterium (o czym wspomniano wcześniej) w realizacji celu decyzyjnego. Nie tylko w pełni charakteryzują macierzyste kryterium, ale najwyraźniej wśród innych wyróżnionych w drzewku celów.

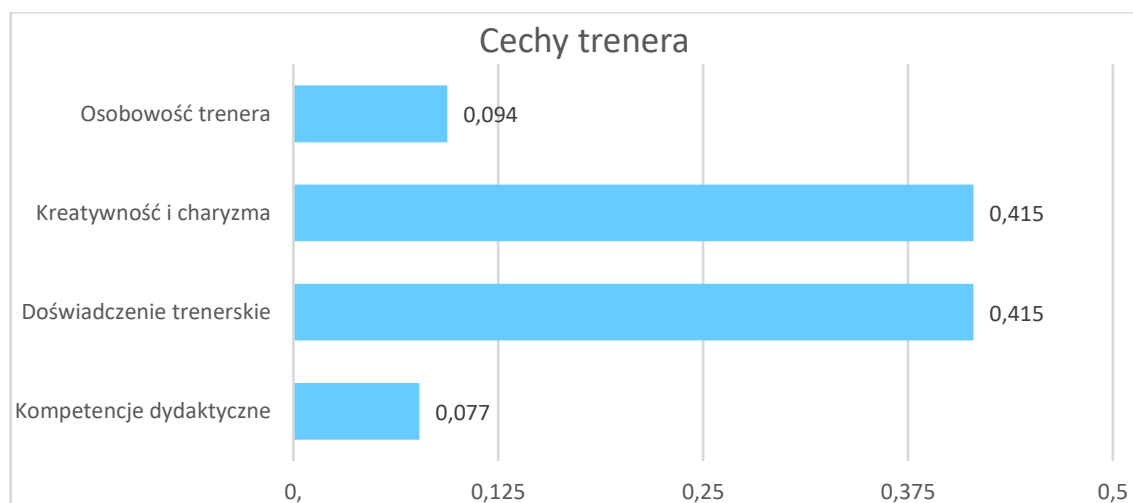
W świetle przeprowadzonej analizy AHP okazało się też, że eksperci przyznali jednak bardzo zróżnicowane wagi subkryteriom, które w ich opinii charakteryzują *cechy trenera*.

Ich wartościom można przyznać następującą kolejność:

1. doświadczenie trenerskie (0,415), kreatywność charyzma (0,415),
2. osobowość (0,094),
3. kompetencje dydaktyczne (0,077).

Nawet pobieżna analiza ilościowa potwierdza, że na podstawie opinii ekspertów wystąpiły dwie kategorie ważności subkryteriów, które składają się ich zdaniem na strukturę cech trenera w tańcu sportowym:

1. Najważniejsza: kreatywność i doświadczenie, o tej samej wysokiej wadze priorytetu ($w = 0,415 - 0,415$);
2. Mniej ważna: osobowość trenera ($w = 0,094$) i kompetencje dydaktyczne ($w = 0,077$), przy niskich wagach priorytetu i niewielkiej dyspersji ($d = 1,7\%$).



Ryc. 16. Priorytety subkryteriów kryterium: *cechy trenera*

Źródło. badania własne.

Pomijając małą liczbę subkryteriów uwzględnionych przez ekspertów w charakterystyce kryterium *cechy trenera*, to należałoby podkreślić dość zaskakujące ilościowe ich zróżnicowanie pod względem wag, jakie mają dla wkładu w strukturę

macierzystego kryterium i tym samym współdziałaniu w osiągnięciu celu decyzyjnego, za jaki przyjęto: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w stylu standardowym. Najniższe wartości wag przypisano osobowości trenera i kompetencjom dydaktycznym. Taki wkład w podjęcie celu decyzyjnego zostanie scharakteryzowany poprzez priorytety globalne. Spójrzmy zatem na zaprezentowaną taksonomię priorytetów subkryteriów charakteryzujących kryterium cechy trenera, zaprezentowaną na ryc. 16.

A) osobowość trenera

Według zamieszczonych danych, *osobowość trenera* ma znikomą rangę ($w = 0,094$), czyli 9,4% w skali centylowej) ważności wkładu do charakterystyki najważniejszego kryterium celu decyzyjnego: *cechy trenera*. Uważa się, że w interpretacji zasygnalizowanego zjawiska, podobnie jak w przypadku omawiania taksonomii kryteriów, należy zastosować podejście heurystyczne, oparte na wcześniej wymienionej *metodzie mieszanej*. Bazując na takim podejściu oraz pomijając (na razie) niską rangę subkryterium, można wymienić kilka przyczyn przyznania przez ekspertów *osobowości trenera* miejsca wśród priorytetów (ang. priorities - synonim współczynników wagowych, wag) macierzystego kryterium. Warto jednak zwrócić uwagę na dwa najważniejsze powody:

1. Dotąd w humanistycznie zorientowanej teorii sportu i w rozpowszechnionych stanowiskach praktyków jest powszechnie akceptowany pogląd o znaczącej roli *osobowości* trenera (czyli ogółu stałych cech psychicznych i mechanizmów wewnętrznych regulujących zachowanie człowieka) w osiąganiu sukcesu w sporcie (Czajkowski 2000, Jin et al.2022). Rola trenera jest akcentowana poprzez wskazanie dwóch skrajnie odmiennych sposobów postępowania przywódczego w wypełnianiu roli trenera: *nastawienie na zadania* oraz *nastawienie na stosunki międzyludzkie* (*trener-zespół, trener-zawodnik*). Jednakże w każdym przypadku efektywność pracy trenera jest zbudowana na podstawach jego osobowości, która w praktyce sportowej musi przejść przez filtr uwarunkowań środowiskowych. Niewątpliwie, jest on szczególnie istotny w przypadku tworzenia sztuki tańca na najwyższym poziomie sztuki. Bardzo interesująco Zbigniew Czajkowski (2004) przedstawił zależność między poczuciem roli własnej osobowości a *nastawieniem trenera (przywódcy) na zadanie lub stosunki międzyludzkie*. Autor zaprezentował swoje stanowisko opierając się głównie na założeniach, powstałego pół wieku temu wzorca Freda Edwarda Feidlera (1967), uwarunkowań skutecznego przywództwa w treningu sportowym (ryc. 18). Wynika

z powyższego, że to warunki behawioralne, a nie sama osobność, są czynnikami warunkującymi skuteczność osobowościowego wzorca postępowania trenerskiego. Biorąc pod uwagę rozważania z poprzedniego rozdziału nad uwarunkowaniami tworzenia artysty w sztuce tańca sportowego, taka sugestia wydaje się nie pozbawiona sensu w odniesieniu do roli trenera pary tanecznej przygotowującej się do udziału w mistrzostwach świata w tańcu sportowym. Wspierać ją mogą najnowsze (i jak się wydaje jedyne) wyniki badań filipińskich psychologów nad wpływem autokratycznego i demokratycznego stylu pracy trenera w nauce tańca (Castillo i wsp. 2014). Nic też dziwnego, że chociaż eksperci uznali *osobność trenera* jako atrybut godny uwagi w strukturze hierarchicznej drzewka celu decyzyjnego, to jego waga nie jest znacząca w strukturze cech trenera, stanowiących główny element *cząstkowych celów decyzyjnych*.



Ryc. 17. Model - wzorzec uwarunkowania skutecznego przywództwa w treningu sportowym wg Fiedlera (1967)

Źródło: opracowanie Z. Czajkowski (2004).

2. Warto zwrócić uwagę, że zastosowano narzędzie Analizy Hierarchicznej Proces dla rozwiązywania istotnych kwestii praktycznych, warunkujących wykorzystanie posiadanego potencjału pary tanecznej do tworzenia sztuki tańca na najwyższym poziomie na mistrzostwach świata oraz zdobycie na tych zawodach medalu. Tancerze startujący na tych zawodach to nie są nowicjusze uczący się tańczyć. Można zastanawiać się, czy w tym przypadku można mówić o jakimkolwiek przywództwie trenera. Na pewno trener o określonym typie osobowości jest potrzebny nawet mistrzom sztuki tańca, ale jego rola w kontaktach z nimi nie powinna być przywódcza.

Taką minimalizację osobowości (ja) trenera, ze względu na realizowane zadania, można odnieść do koncepcji modelu *współoddziaływania (lub inaczej interakcji) zachowania trenera w swoistych sytuacjach na powstałe sytuacje*, nazywanego po angielsku *path-goal-theory*, (synonimy: *path-goal model* lub *path-goal theory of leader effectiveness*), co tłumaczy się na język polski (Czajkowski 2004), jako: *teoria drogi do celu, teoria skuteczności przywódcy* czy *model ścieżki do celu*. Autorstwo takiej koncepcji współodpowiedzialności trenera i zawodnika za sukces sportowy przypisuje się Robertowi House'owi z Ohio State University, który ogłosił swoją teorię w 1971 r. w pracy, „*A path-goal theory of leader effectiveness*” (House 1971) i w poprawionym i uzupełnionym ujęciu koncepcji w trzecim wydaniu książki w 1996 r. (House 1996). Opiera się ona na założeniu, że sukces w pracy trenera / lidera zależy od satysfakcji, motywacji i wyników jego podwładnych. Wersja poprawiona argumentuje również, że lider angażuje się w zachowania, które uzupełniają zdolności podwładnego i kompensują braki. Zdaniem Roberta House'a i Johna Antonakisa (2014), zorientowane na zadania elementy modelu: ścieżka → cel, można sklasyfikować jako formę *przywództwa instrumentalnego*. Odnieść by ją można do roli korygującego i doskonalącego artystyczne tworzenie sztuki tańca sportowego przez osobowość trenera o nastawieniu na realizację celu poprzez właściwe stosunki międzyludzkie, używając wcześniej przytoczonej terminologii Fiedlera (1967).

W Polsce teoria House'a została spopularyzowana przez Zbigniewa Czajkowskiego (2002, 2004) za pośrednictwem znanej w Polsce książki *Social psychology of sport, Movement* (Carron 1980) autorstwa nieżyjącego już dra Alberta Carrona (1941-2014), profesora w Szkole Kinezylogii na Uniwersytecie Zachodniego Ontario w Londynie. Z wydanej w 2022 r. pracy chińskich teoretyków sportu: „*Effects of leadership style on coach - athlete relationship, athletes motivations, and athlete satisfaction*” (Jin et al. 2022) wynika, że minimalizację osobowości w eksponowaniu *przywódczej roli trenera* można uważać za nadal ważną kwestię w rozwiązywaniu problemów w sporcie wyczynowym.

Odnosząc ww. teorię sytuacyjną do tworzenia sztuki tańca, należałoby widzieć jej zbieżność z opisaną wcześniej koncepcją teorii sytuacji estetycznej (Gołaszewska 1986, 2001, 2005). W jednym i w drugim przypadku – jak to wynika z wypowiedzi Czajkowskiego (2003): *cechy osobowościowe występujące u wszystkich sprawnych przywódców można uznać za cechy powszechne (ang. universal traits), natomiast cechy pożądane i pożyteczne tylko w niektórych, określonych sytuacjach i warunkach można*

określić jako *cechy sytuacyjne (situational traits) lub zachowania sytuacyjne*. I dalej, trener, ujawniając je poprzez swoją osobowość, *musi wskazać zawodnikowi dobrze oświetloną i oznakowaną drogę do celu*” (Czajkowski 2004). Opierając się na takiej przesłance można sądzić, że eksperci musieli dostrzec ważną rolę służebną *osobowości trenera* w realizację *częstkowych celów decyzyjnych - kryteriów* i dlatego włączyli ją do zestawu atrybutów *cech trenera*. Ocenili jednak jej ważność w dominującym kryterium na około 10%. Nie wnikając w uzasadnienie takiej decyzji należy taki wymiar odnosić nie tylko do służebnej roli w *oświetlaniu drogi do celu*, ale nade wszystko jej powiązania z innymi uwarunkowaniami.

Jak wynika z przedstawionych priorytetów subkryteriów *cech trenera* (tab. 8, ryc. 17), trudno nie zwrócić uwagi na kolejny, zaskakująco nisko oceniony przez ekspertów wkład do macierzystego kryterium : *kompetencje dydaktyczne*.

B) kompetencje dydaktyczne

Podjmując się interpretacji niskiej oceny przez ekspertów atrybutu kryterium: *cechy trenera* (tab. 8, ryc. 17), za jaki uznano *kompetencje dydaktyczne* ($w = 0,094$) nie sposób pominąć zagadnienia definicji i sensu znaczeniowego wyrazu złożonego. W kontekście kryterium głównego (*cechy trenera*) należy wiązać jego znaczenie z nabytymi umiejętnościami przekazywania wiedzy, głównie przez nauczyciela., tak jak podkreślono to w legendzie do modelu decyzyjnego, zwanego w teorii AHP hierarchią decyzyjną lub inaczej - strukturą hierarchiczną. W takiej interpretacji znaczenia wyrazu zwraca się uwagę na kwestię umiejętności, a nawet talentu pedagogicznego. W takim też znaczeniu W. R. White w 1959 wprowadził po raz pierwszy i zdefiniował pojęcie *kompetencje społeczne* (White 1959, za Sęk 2014), jako *każdą taką umiejętność, która przyczynia się do skutecznej interakcji z otoczeniem*. Często jednak zawęża się ich zakres znaczeniowy, bazując na łacińskim znaczeniu słowa "competentia", co oznacza przydatność, odpowiedzialność lub też przez angielskie rozumienie słowa "competence", które jest tłumaczone jako: umiejętności, zdolności do wykonywania określonych czynności.

Na potrzeby badań własnych brano pod uwagę ich encyklopedyczną definicję: *kompetencje dydaktyczne to zakres wiedzy i umiejętności nauczania*. Zamieszczono ją w legendzie / treści drzewka realizacji celu decyzyjnego (Aneks). W tym przypadku pojęcie *kompetencje* należy odnosić do znajomości czegoś, biegłości w czymś lub zdolnościami do wykonania czegoś.

W takim rozumieniu społecznych kompetencji tkwi też pewne echo nawiązywania w holistycznym ujęciu kompetencji do wyróżnienia kompetencji dydaktycznych, które weszło do powszechnego użycia w zachodnioeuropejskiej dydaktyce i pedagogice za sprawą pary francuskich profesorów nauk humanistycznych Françoise Delamare Le Deist i Jonathana Wintertona. Po przeanalizowaniu różnych sposobów europejskiego definiowania kompetencji, para francuskich naukowców wyraziła pogląd w wielokrotnie cytowanej pracy *What is competence? Human Resource Development International* (Le Deist & Winterton 2005), że w strukturze kompetencji powinno się uwzględnić różne składowe czynności zawodu nauczyciela: poznawcze (kognitywne), funkcjonalne, społeczne i meta-kompetencje. W takim ujęciu, znaczenie pojęcia „kompetencje społeczne” utożsamiane są z predyspozycjami do życia w społeczeństwie i z wiązanymi z nimi: budowaniem relacji, komunikacji i współpracy z otaczającymi ludźmi. W szerszym ujęciu kompetencjami społecznymi określa się także zdolności interpersonalne, bycie asertywnym oraz umiejętności radzenia sobie ze stresem.

Podobny pogląd można wyczytać nie tylko w wielu zagranicznych publikacjach, ale także w najbardziej popularnym w Polsce *Profilu kompetencji społecznych* (Matczak i Martowska 2013), czy w starszym podręczniku: *Kwestionariusz Kompetencji Społecznych KKS* (Matczak 2007, 2012). Została w nich podkreślona niejednorodność i specyficzność *kompetencji społecznych*, opierająca się na założeniu, że są to nabywane w trakcie treningu społecznym *umiejętności*, które warunkują efektywność radzenia sobie w sytuacjach społecznych. Nie wnikając głęboko w bardzo ciekawy temat kompetencji - jest on bardzo dogłębnie zaprezentowany w monografii Mateusza Grzesiaka, który twierdzi, że *Zintegrowany model kompetencji społecznych w procesie rozwoju osobistego i zawodowego*. (Grzesiak 2021) - to potrzeba podkreślić różnorodnie rozumiane i definiowane pojęcia, w zależności od zainteresowań i potrzeb osób je stosujących.

Trudno w różnych kierunkach interpretacyjnych pojęcia kompetencji społecznych (niezależnie od źródła jego powstania), czy rozumienia istoty kompetencji dydaktycznych, nie dostrzec nawiązywania do modelu kompetencji *twardych (odnoszących się do umiejętności funkcjonalnych) i miękkich (dotyczących umiejętności behawioralnych)*, który został wprowadzony do powszechnego stosowania przez parę: Lyle M. Spencer i Signe M. Spencer (1993). Ich znaczenie ma dużą wartość w interpretacji wyników badań własnych. W dużym uproszczeniu można je identyfikować następująco:

- a) twarde kompetencje to: wiedza, umiejętności odnoszące się do funkcjonalnego, wykonawczego, specjalistycznego aspektu wykonywania zawodu. W ich zakres zalicza się najczęściej kwalifikacje, które zostały zdobyte na drodze edukacji;
- b) miękkie umiejętności, osobiste zdolności i predyspozycje, które mają wpływ na to, w jaki sposób człowiek zachowuje się i jak porozumiewa się z innymi. Stosując synonim *umiejętności* na znaczenie *kompetencji*, zalicza się do nich: umiejętności: komunikacyjne, radzenia sobie ze stresem, zarządzanie sobą w czasie, asertywność, zarządzanie pracą zespołu, rozwiązywanie problemów, decyzyjność, kreatywność, zdolności perswazyjne, łatwość nawiązywania relacji z osobami. W większości są to cechy uwarunkowane genetycznie (Whiddett & Hollyforde 2003).

Zarówno w praktyce zawodowej, jak i w edukacji (w tym w przygotowaniu do zawodu), u uczniów i nauczycieli zwraca się uwagę na potencjał twardych kompetencji. Dowodem na to mogą być Polskie Ramy Kwalifikacji, opracowywane na podstawie dokumentów UE (*Parlament Europejski 2008, rozp. 2008/C 111/04*). Rzutuje to zapewne na brak zainteresowania się nimi w opracowaniach naukowych, a także na problemy związane z ujednoliceniem metodologii pomiaru miękkich kompetencji (Fastnacht 2006, Konieczna-Kucharska 2015, Jeruszka 2016, Piorunek i Werner 2017). Na pewno nie można uważać takiego zjawiska za pożądane.

Z przeglądu piśmiennictwa wynika, również w badaniach problematyki umiejętności trenera w sporcie wyczynowym, że do rzadkości należą sugestie, aby włączyć do tworzonych modeli z większą siłą zakres problematyki miękkich kompetencji (Moen & Federici 2011, Bosselut et al 2012, North 2018). Nie miały też większej siły przebicia w tym względzie poglądy i orientacje humanistycznie zorientowanych kierunków polskiej teorii sportu (Jankowski i Lenartowicz 2007, Nowocien 2013, Żukowski 2013). Zarówno w partykularnych, jak i ogólnościowych koncepcjach modelu trenera, daje się stwierdzić niedostrzeżenie podziału na miękkie i twarde kompetencje, bądź też przywiązywanie i akcentowanie tradycyjnego przygotowania technologicznego do wypełnienia zawodu trenera, w myśl polskich (Rydzewska-Włodarczyk 2017) i międzynarodowych ram kwalifikacji ISCF. 2012, ICCE. 2014.

Do takiego nurtu, opartego na poszukiwaniu istoty kompetencji trenerów wykonujących zawód w różnych dyscyplinach sportu, należy zaliczyć najnowsza pracę zrealizowaną w warszawskim AWF na temat: *Kompetencje i kwalifikacje zawodowe trenerów reprezentacji Polski w olimpijskich i paraolimpijskich dyscyplinach sportu*

(Marek 2021). Zaprezentowane w niej wyniki badań z wykorzystaniem autorskich metod zbierania i opracowania materiałów, potwierdziły znaczenie twardych kompetencji uwzględnionych w przyjętym modelu kompetencji przez International Council for Coaching Excellence (ICCE) i zawartych w Międzynarodowej Ramie Kwalifikacji (ISCF 2012), który - zgodnie z założeniem - był w pracy weryfikowany. Jak wiadomo (co starano się udokumentować wielokrotnie ww. rozprawie), model International Standard Classification of Occupations (2012) powstał na bazie założeń metodologicznych i interpretacyjnych, zaprezentowanych w rozprawie: *An Integrative Definition of Coaching Effectiveness and Expertise*, autorstwa amerykańsko-kanadyjskiego: Jeana Côté'ego (The School of Physical & Health Education, Queen's University, Kingston, Ontario, Kanada) oraz Wade D. Gilbert'a (Department of Kinesiology, California State University-Fresno, USA), wybitnego znawcę problematyki kompetencji trenerskich, autora ponad 200 publikacji, wielokrotnie cytowanych (<https://scholar.google.com> > citations), w tym także ww. pracy. Ku zaskoczeniu, w przypadku przytaczania źródła opracowania Międzynarodowej Ramy Kwalifikacji (ISCF 2012) – Côté & Gilbert 2009 - powoływano się błędnie w teście opracowania i w bibliografii na autorów: Côté, J., Wedge, G. (2009). *An Integrative Definition of Coaching Effectiveness and Expertise*. *International Journal of Sport Science and Coaching*, 4(3), 307–323 !

Jak wynika z własnych badań, opinie ekspertów nie potwierdziły wysokiej wagi i tym samym dużego znaczenia *twardych kompetencji dydaktycznych* w strukturze subkryteriów uszczegóławiających cząstkowy cel, (kryteria decyzyjne). Można w tym doszukać się co najmniej dwóch głównych przyczyn:

1. Celem decyzyjnym było zdobycie medalu na mistrzostwach świata przez parę taneczną, której umiejętności wykonania tańców standardowych i tworzenia pięknego widowiska muszą być na najwyższym poziomie, stąd też kompetencje dydaktyczne trenera, chociaż są ważne (co zostało podkreślone w ich awansie do hierarchicznego modelu), to jednak ich znaczenie dla charakterystyki macierzystego kryterium jest niewielkie. Jak wykazano w przypadku osobowości trenera, jego kompetencje dydaktyczne mogą się tylko w ograniczonym zakresie przyczyniać do wkładu potencjału cech trenera, warunkujących osiągnięcie celu decyzyjnego.

2. W tworzeniu piękna na poziomie sztuki liczą się w większym stopniu: współdziałanie trener - zawodnik (o czym wspomniano przy okazji charakterystyki komponentu osobowościowego cech trenera), a nie tradycyjny dydaktyzm, polegający

na przekazywaniu wiedzy przez trenera w sporcie. Z autopsji wynikało, że funkcja trenera w tym zakresie działania ograniczała się do obserwatora / empiryka oceniającego wykonanie tańca oraz inicjatora dyskusji w celu dokonania korekty. Na tak wysokim szczeblu przygotowania do występów nie podejmuje się nauczania nowych wariantów wykonania techniki tańca. Kompetencje dydaktyczne trenera są ograniczane do zaistniałej sytuacji. Zbyt wysokie aspiracje do ingerencji poprzez kompetencje dydaktyczne trenera mogą nawet zagłuszać opanowany już indywidualny charakter stylu tańca danej pary tancerzy. W tym przypadku trener przejmuje rolę reżysera przed premierą sztuki, którego zadanie bardzo trafnie scharakteryzował amerykański filozof Mortimer Jerome Adler (1902 – 2001), powołując się w jednej ze swoich rozpraw na pogląd Arystotelesa, który przed wiekami stwierdził: *dobry przywódca musi posiadać: ethos, pathos i logos. Ethos to jego charakter moralny, pathos, to jego zdolności do wzbudzania uczuć, do wpływania na emocje ludzi. Logos, to jego umiejętność wyznaczania istotnych powodów do działania, do pobudzania umysłów ludzi*” (za Adler 1996).

Z kolei krakowski psycholog - Małgorzata Siekańska, przy okazji podjętych wcześniej rozważań nad kwestią trenera, jako osoby znaczącej podkreśliła, że u dojrzałych zawodników większe znaczenie ma dostarczanie im innych wartości, niż tylko wiedzy do realizacji stereotypowych zadań. Jak zaznacza w jednym ze swoich rozpraw (Siekańska 2015): *rola trenerów uznanych za osoby znaczące nie ogranicza się wyłącznie do kwestii związanych z treningiem czy udziałem w rywalizacji sportowej, tj.: instruowania, udzielania informacji zwrotnej, czy różnego rodzaju przygotowania – fizycznego, technicznego, taktycznego. Trenerzy często stanowią dla zawodników ważne źródło wsparcia emocjonalnego. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji trudnych i kryzysowych. Autorka tej wypowiedzi uważa, że taki stosunek trenerów „z klasą” jest pokłosiem ich wcześniejszej kariery i wyniesionych z niej pozytywnych odczuć i zapewne tak jest: Zazwyczaj sami byli wcześniej zawodnikami, więc poszukiwanie u nich w takich okolicznościach wsparcia emocjonalnego wydaje się zrozumiałe.*

Powyższe wypowiedzi i wyniki badań własnych prowadzą jednoznacznie do konkluzji, że w przypadku tańca sportowego, w hierarchii cech warunkujących potencjał kryteriów decyzyjnych: *zdobycie medalu na mistrzostwach świata w tańcu sportowym w stylu standardowym* – większą wagę przypisuje się znaczeniu kompetencji miękkich (soft skills) trenera, niż kompetencjom twardym.

C) kreatywność i charyzma

W opinii ekspertów największy wkład w strukturę najważniejszego kryterium w hierarchicznym modelu AHP *cechy trenera*, wpływające bezpośrednio na cel decyzyjny: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym - mają dwie kompetencje nazywane *kreatywność i charyzma*. Obu cechom eksperci przyznali podobną, wysoką wagę w strukturze hierarchicznej modelu kryteriów AHP - kreatywność i charyzma (0,415) oraz doświadczenie trenerskie (0,415). Według wcześniej zaprezentowanych koncepcji taksonomii kompetencji, należałoby je zaliczyć do *miękkich kompetencji*. Charakteryzują bowiem osobiste właściwości, które wiążą się z umiejętnością strategicznego, analitycznego i kreatywnego myślenia, z dobrą organizacją własnej pracy oraz z jej doskonaleniem. Każda z nich generuje inną właściwość.

Kreatywność

Wydawać się może mało zasadne połączenie w jednym sybkryterium dwóch kompetencji (kreatywność i charyzma) o różnych odcieniach znaczeniowych. Jest to jednak wola głównie zagranicznych ekspertów, którzy w negocjacjach podkreślali konieczność zaakcentowania wyjątkowych kompetencji osoby kreatywnej w tworzeniu sztuki tańca sportowego. Taką wyjątkowość podkreślają słownikowe ujęcia znaczeń wyrazów, zamieszczone w legendzie do ilustracji graficznej modelu celu decyzyjnego AHP. Zgodnie z jej treścią, *kreatywność*: to zdolność tworzenia czegoś nowego lub oryginalnego, co zgodne jest ze źródłosłowem łacińskim: *creatus*, czyli *twórczy*. Pojęcie to stosowane jest w odniesieniu do sztuki, literatury, a także nauki, gospodarki, edukacji i innych sfer codziennego funkcjonowania każdej jednostki (Amstrong 2005, Kęsy 2018).

Badacze wymieniają kreatywność, jako jedną z najważniejszych kompetencji XXI wieku. Dowodem na to mogą być wyniki amerykańskiego rankingu 433 kompetencji na różnych stanowiskach pracy (Rankin 2002). Wśród nich kreatywność znalazła się na 12. miejscu.

W odniesieniu do uszczegółowienia wyróżnionych przez ekspertów *cech trenera*, jako cząstkowego celu decyzyjnego, poprzez ww. subkryterium, pojęcie *kreatywność* można rozumieć – zgodnie z ujęciem nadanym mu przez psychologów (Wiszniakowa & Zelinskyj 2014), że w tym przypadku kreatywność trenera wiąże się z posiadanymi przez niego umiejętnościami, przejawiającymi się w tworzeniu nowych (w przestrzeni

mentalnej jednostki) wytworów umysłowych, które mogą być następnie materializowane w sferze technicznej tańca sportowego. Jest to swoista kompetencja spajająca (jak wykazano w ww. badaniach) w sposób systemowy: osobowość, uzdolnienia, twórcze myślenie, antycypację, wyobraźnię, fantazję, emocję, empatię, intuicję, emocjonalność. Można zatem przyjąć, że otwiera to ciekawość i daje impuls wyzwaniami na nowatorstwo i nowe idee w artystycznej dyscyplinie sportu, jaką jest taniec sportowy w stylu standardowym. Dodać do tego można, że kreatywność trenera w sztuce tańca, jak wykazano wcześniej, tworzy pozytywny efekt tylko we współdziałaniu z parą taneczną, która musi być podatna na oddziaływania trenerskie. Nie jest też bez znaczenia, że cecha kreatywności, przejawiająca się w tańcu (jak to podano we wcześniejszych rozdziałach) i charakteryzująca istotę tańca jest silnie uwarunkowana genetycznie, co dowodzą wyniki badań zespołu genetyków izraelsko-francuskich (Bachner-Melman et al. 2005).

Charyzma

Charyzma, co prawda została przez ekspertów połączona z kreatywnością w jeden blok uwarunkowań macierzystego kryterium: *cechy trenera*, to w rzeczywistości jest szczególną właściwością osobowości (Chełpa 1996), dzięki której - jak podano w encyklopedycznej definicji treści modelu hierarchicznego AHP - osoba legitymująca się nią posiada autorytet u ludzi i ma wpływ na nich. Pomimo wyrażanych wątpliwości (Kaczmarek 2007, Le Bon 2018), to z pewną rezerwą, zgodnie z sugestią twórcy pojęcia *charyzmy*, klasyka socjologii (Sica 2004) Maxa Webera (1864-1920), można ją uważać za osobliwość, „która uchodzi za pozacodzienną, z której powodu ocenia się osobowość, jako obdarzoną mocami lub właściwościami nadnaturalnymi czy nadludzkimi, bądź co najmniej osobliwie pozacodziennymi. (Weber 2018). Jak na razie brak jest potwierdzenia w badaniach genetycznych wrodzonych właściwości *charyzmy*, co nie oznacza że w przyszłości nauka nie zajmie się potwierdzeniem sugestii wybitnego ojca socjologii.

Dla interpretacji wyróżnionych przez ekspertów składowych macierzystego kryterium *cechy trenera*, wydaje się ważne uzasadnienie zestawienia pojęcia: charyzma i kreatywność. Otóż należy sadzić, że w tym przypadku kierowano się koniecznością ograniczenia ich ostrych znaczeń, ponieważ zostały one zaadaptowane do charakterystyki współtwórcy sztuki, a nie do charyzmatycznego przywódcy. Zestawienie słowa kreacja z charyzmą dało tylko powód do uznania wyjątkowego ich

znaczenia w tworzeniu piękna sztuki tańca na poziomie artyzmu przez trenera – kreatora obdarzonego autorytetem, dzięki nadaniu mu przez środowisko swoistych właściwości charyzmatycznych. Jak wynika z doświadczeń wyniesionych z własnej kariery w tańcu sportowym, trener obdarzony takimi cechami jest wyjątkowo poszukiwany, gdyż współpraca z nim gwarantuje sukces.

Nie mogą być zatem zaskoczeniem wyniki badań z zastosowaniem metody AHP przyznające wysoką ilościową wagę obu składowym ($w = 0,415$) dla tego złożonego subkryterium, głównego kryterium decyzyjnego (cechy trenera). Potwierdzają bowiem znane już zjawisko wyjątkowego kunsztu kreacji z dużą skutecznością sztuki tańca sportowego na najwyższym poziomie światowym przez osoby obdarzone charyzmą (wyjątkowym uznaniem) przez środowisko tancerzy.

D) doświadczenie trenera

Jak podaje treść opisu drzewka celu decyzyjnego, wyróżnione przez ekspertów subkryterium pod nazwą: *doświadczenie trenera* należy interpretować jako: *ogół wiadomości i umiejętności zdobytych na podstawie własnych obserwacji i przeżyć*. Jednoznacznie kieruje takie encyklopedyczne objaśnienie na wiedzę i wiadomości nabyte przez trenera w toku praktycznej działalności, a nie w wyniku przygotowania zawodowego, gdzie uzyskuje się głównie twarde kompetencje do wykonywania zawodu. (Banio 2019). Może bardziej adekwatne na określenie zdobycia takiego potencjału wiedzy byłoby: *dojrzałość zawodowa trenera* czy też *mistrzostwo trenerskie*? Jednakże w tym przypadku musiał zwyciężyć kompromis, głównie z ekspertami zagranicznymi.

Jak wynika z danych przedstawionych na ryc. 17 i w tab. 8 subryterium: *doświadczenie trenera* eksperci przyznali wysoki priorytet: ($w = 0,415$), równorzędny do kreacji i charyzmy. Zapewne nie jest to przypadek. Należy zwrócić uwagę, że nabyte kompetencje w toku doświadczeń w zawodzie trenera trzeba odnosić do wymogów mieszczących się w kryterium decyzyjnym (*cechy trenera*), które mają służyć osiągnięciu celu głównego, jakim jest zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sztuce tańca sportowego na najwyższym poziomie artyzmu w stylu standardowym. W związku z tym, zdobyte doświadczenie trenerskie można uznać za potrzebny, spójny, funkcjonalny, wykorzystywany w praktyce oraz uwarunkowany osobowościowo zestaw wiedzy, doświadczenia, zdolności i nade wszystko kompetencji kompetencji społecznych (głównie miękkich). Zestaw ten umożliwia trenerowi i parze tanecznej

podejmowanie i rozwijanie twórczych relacji i związków, aktywne współuczestniczenie w realizacji celu głównego, zadowolające z pełnienia różnych ról w procesie szkolenia oraz efektywne wspólne pokonywanie pojawiających się problemów.

Własne doświadczenie podpowiada, że zdobyte doświadczenie trenerskie może zdecydowanie wpływać na skuteczne, efektywne stosunki interpersonalne trenera z tancerzami. Mocno podkreślają to zjawisko wyniki badań psychologicznych (Borkowski 2003). Jednak należy mieć na uwadze jego złożoność.

Według polskiego psychologa Artura Poczwardowskiego (2000) można wyróżnić z punktu widzenia korzyści funkcjonowania interpersonalnych związków, aż 18 pozytywnych relacji: trener – zawodnik. Wśród nich cztery uznaje się za najważniejsze: *działanie* na rzecz drugiej osoby ukierunkowanej na osiągnięcie celów sportowych, *współdziałanie* (wymiana doświadczeń), *uwaga* (zaufanie i szacunek dla drugiej osoby), *subiektywne (osobiste) znaczenie funkcjonowania relacji* (zawodnik-trener).

W nieco wcześniej opracowanej teorii funkcjonalnej diady: doświadczony trener – zawodnik (Jowett & Meek 2000), Sophii Jowett (Division of Sport, Health, and Exercise, Staffordshire University) i Geofrey’ego A. Meeka (Dept. of Exercise & Sport Sciences at the Loughborough University Lough), opartej na amerykańskiej teorii relacji interpersonalnej (Kelly et al.), zostały zidentyfikowane i zdefiniowane cztery reprezentatywne ich konstrukty (4C) od angielskich nazw: *Closeness* (bliskość), *Coordination* (współorientacja), *Complementarity* (komplementarność), *Commitment* (zaangażowanie).

Biorąc pod uwagę powyższe oraz wyniki badań własnych w wyborze drogi do celu, jakim jest zdobycie medalu na mistrzostwach świata, decydent - zawodnik powinien zwrócić uwagę przede wszystkim na dobór (do współtworzenia własnego, niepowtarzalnego wariantu prezentacji sztuki w tańcu sportowym) trenera z dużym doświadczeniem szkoleniowym, którego kreatywność potwierdza przyznanie mu mocy oddziaływania jego charyzmy. Powyższe rekomendacje powinny uzupełniać kompetencje dydaktyczne trenera oraz jego osobowość, sprzyjająca nawiązywaniu przyjaznych kontaktów międzyludzkich i ułatwianiu realizacji celowej działalności prowadzącej do osiągnięcia założonych wyników w tworzenia artysty w sztuce tańca w turniejach tańca sportowego na najwyższym poziomie światowym.

Bardzo ciekawie rolę trenera w sporcie wyczynowym ujął Włodzimierz Starosta w swoich rozważaniach w rozdziale pracy: Trener – główny organizator rytmu szkolenia sportowego: “(...) każdy wynik sportowy ma zawsze najmniej dwóch

trenerów. Im bardziej doświadczony zawodnik, a szczególnie wysoko zaawansowany, tym większy winien być jego udział w programowaniu i realizacji zakładanych celów (Starosta i Stronczyński 2010: 85).

3B. 6.4. Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących cechy pary tancerzy

Z danych przedstawionych w tab. 8 i na ryc. 18, dotyczących priorytetów przyznanych przez ekspertów wyróżnionym kryteriom decyzyjnym wynikało, że waga kryterium *cechy pary tancerzy* ($w = 0,274$) plasuje się na drugim miejscu po wcześniej scharakteryzowanych cechach trenera ($w = 0,413$). Wydaje się, że taka pozycja omawianego kryterium nie jest przypadkowa. Najlepszy, doświadczony trener, świetny organizator procesu treningowego nie może stworzyć dzieła, jeżeli nie będzie mieć utalentowanych zawodników. W związku z powyższym, eksperci słusznie przypisali kompleksowi charakteryzującemu cechy pary tanecznej nieco niższą, ale wysoką rangę ich kryterium w relacji do innych.

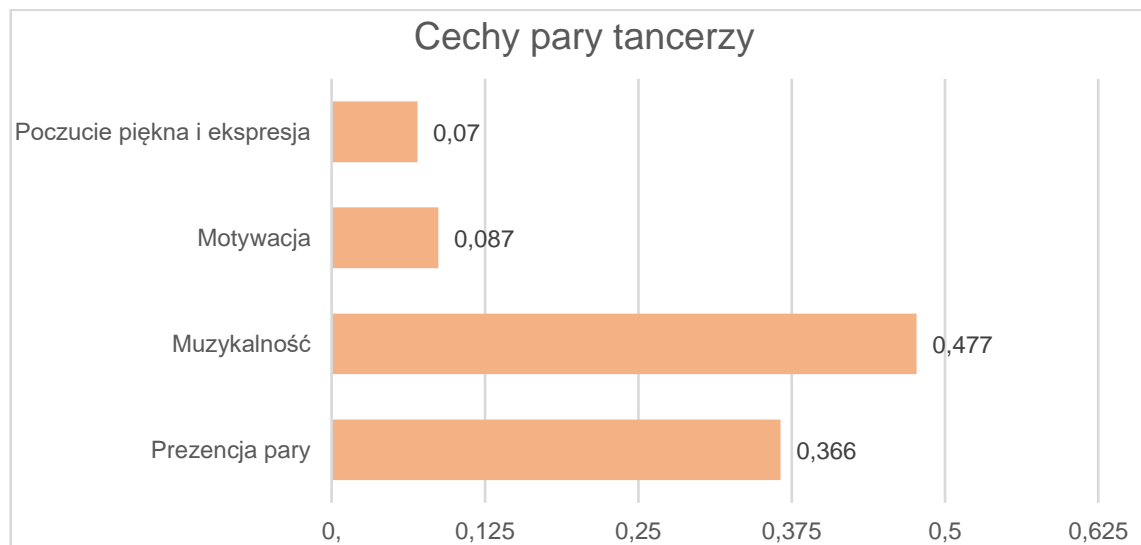
Jak wynika z przeglądu piśmiennictwa dokonanego w drugim podrozdziale w I części pracy, talent jest właściwością człowieka silnie uwarunkowaną genetycznie i jest właściwością pożądaną nie tylko w sporcie (Kalbfleisch 2004, MacArthur & North 2005, Scott et al. 2005, Wolfarth et al. 2005), ale nade wszystko w twórczości artystycznej, opartej głównie na muzykalności (Zatorre & McGill 2005, Bentivoglio 2003, Bachner-Melman et al. 2005, Zandi et al. 2021, Beccacece 2021, Gannett et al. 2022), zwłaszcza na słuchu absolutnym (Gregersen et al. 2001). Powinno się go wykorzystać i w miarę możliwości doskonalić. Nie może zatem dziwić, że pierwszeństwo w tworzeniu sztuki tańca przyznano cechom trenera, ale też z pewnym zastrzeżeniem, na co zwrócono wcześniej uwagę. Jak to słusznie zauważył Włodzimierz Starosta we wcześniej cytowanej rozprawie, w hierarchii ważności branż pod uwagę subkryteriów: muzykalność i prezencja pary tanecznej, można znaleźć sens, parafrazując wcześniej przytoczoną wypowiedź (Starosta i Stronczyński 2010): efekt artystycznego wykonania tańca ma zawsze dwóch twórców (traktując parę w tańcu za jedność): trenera i wykonawcę tańca.

Sięgając do struktury wyróżnionego przez ekspertów kryterium: *cechy pary tancerzy* (tab. 8, ryc. 18) zwraca uwagę duże zróżnicowanie ilościowe wartości priorytetów poszczególnych subkryteriów, ustalonych w analizie AHP. Na podstawie

wyników porównania wartości wag przypisanych do macierzystego kryterium *cechy pary tancerzy*, można ustalić następującą ich hierarchię:

1. muzykalność ($w = 0,477$),
2. prezencja pary ($w = 0,366$),
3. motywacja ($w = 0,087$),
4. poczucie piękna, ekspresja ($w = 0,070$).

Jak z powyższego wynika, najwyższy priorytet uzyskała muzykalność.



Ryc. 18. Hierachia subkryteriów macierzystego kryterium: cechy pary tancerzy

Źródło: opracowanie własne.

Dwa pierwsze subkryteria tworzą cechy, które - jak wynika z wcześniej przytoczonych wyników badań genetyków i neurobiologów - są silnie uwarunkowane genetycznie. Od dawna przypisywano muzykalności wyjątkową rolę w uprawianiu klasycznej sztuki baletowej. Jak mówił już dawno cytowany wcześniej znawca baletu – Arnold L. Haskell (1969): *Prawdziwa muzykalność, to taka cecha, która odróżnia balerinę od tancerki; „(...) polega ona na daleko bardziej subtelny rozumieniu i wyczuciu muzycznej treści i atmosfery. Muzyka przemawia do tancerki, a tancerka interpretuje ją widzowi”*. (Można by w tym miejscu dodać, że ten przekaz zachodzi poprzez neurony lustrzane!). Trudno o lepszą rekomendację znaczenia muzykalności, jako subkryterium macierzystego kryterium, determinującego osiągnięcie celu decyzyjnego: zdobycia medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym.

Podobnie rzecz się ma z *prezencją* odnoszoną, jak to wynika z przytoczonej encyklopedycznej interpretacji znaczenia wyrazu, w legendzie do drzewka hierarchicznego celu: *prezencja to wygląd i sposób zachowania się pary w trakcie trwania zawodów*. W tym znaczeniu ta cecha odnosi się do partnera i partnerki. Znaczenie *prezencji* można odnieść do pożądanego proporcji wysokości ciała partnerki i partnera, ale także do kompleksu budowy ciała (stopy, ramiona, a nawet dłoń). Bardzo dokładnie scharakteryzowała model cech somatycznych mistrzów świata w sportowym tańcu w stylu standardowym Wiesława Pilewska kierująca zespołem badawczym tancerzy uprawiających sportowy taniec na poziomie klasy S. (Pilewska i wsp. 2013). Dla przykładu, autorka podaje wybrane, unikalne wyniki w skali światowej modelu budowy somatycznej pary mistrzów świata z 2013 roku w sportowym tańcu w stylu standardowym z krótkim komentarzem, wykorzystując ciągle aktualne normy antropometryczne.

Partnerka

Cechy somatyczne: wysokość ciała: 167 cm; masa ciała: 52,0 kg; długość szyi: 20,0 cm; długość tułowia: 57,0 cm; długość kończyn górnych: 74,0 cm; długość kończyn dolnych: 83,0cm; długość uda: 39,0 cm; długość podudzia: 36,0 cm; długość stopy: 25,5 cm; szerokość barków: 37,0 cm; szerokość miednicy: 33,0 cm; szerokość stopy: 11,0 cm; szerokość klatki piersiowej: 27,0 cm; głębokość klatki piersiowej: 18,0 cm; obwód talii: 65,0 cm; obwód bioder: 92,0 cm; obwód uda: 52,0 cm; obwód podudzia: 34,0 cm.

Wskaźniki: Rohrera: 1,20; barków: 63,77; miednicy: 75,00; tułowia: 38,33; klatki piersiowej: 83,33; długości kończyny górnej: 44,44; długości kończyny dolnej: 47,78; umięśnienia uda: 140,54; umięśnienia podudzia: 95,00; stopy: 43,48; BMI: 21,60; międzykończynowy: 93,02.

Komentarz . Normy podane przez Andrzeja Malinowskiego (1997):

Wysoka wysokość ciała, leptosomatyczny (ektomorficzny) typ budowy ciała, prawidłowa masa ciała, wąskie barki, szeroka miednica, długi tułów, średnia klatka piersiową, krótkie kończyny górne, krótkie kończyny dolne, krępo umięśnione uda, krępo umięśnione podudzia, długie kończyny górne w stosunku do długości kończyn dolnych.

Partner

Cechy somatyczne: wysokość ciała: 180 cm; masa ciała: 70 kg; Długość szyi: 22 cm; długość tułowia: 69 cm; długość kończyn górnych: 80 cm; długość kończyn dolnych:

86 cm; długość uda: 37 cm; długość podudzia: 40 cm; długość stopy: 27,6 cm; szerokość barków: 44 cm; szerokość miednicy: 33 cm; szerokość stopy: 12 cm; szerokość klatki piersiowej: 30 cm; głębokość klatki piersiowej: 25 cm; obwód talii: 79 cm; obwód bioder: 94 cm; obwód uda: 52 cm; obwód podudzia: 38 cm.

Wskaźniki: Rohrera: 1,20; barków: 63,77; miednicy: 75,00; tułowia: 38,33; klatki piersiowej: 83,33; długości kończyny górnej: 44,44; kończyny dolnej: 47,78; umięśnienia uda: 140,54; umięśnienia podudzia: 95,00; stopy: 43,48; BMI: 21,60; międzykończynowy: 93,02.

Komentarz . Normy podane przez Andrzeja Malinowskiego (1997):

Bardzo wysoki, atletyczny typ budowy ciała, prawidłowa masa ciała, wąskie barki, średnioszeroka miednica, długi tułów, szeroka klatka piersiowa, krótkie kończyny górne, krótkie kończyny dolne, krępo umięśnione uda, krępo umięśnione podudzia, bardzo długie kończyny górne w stosunku do kończyn dolnych.

Zróżnicowanie międzycechowe na korzyść partnera: od 80,01% (obwód klatki piersiowej i obwód talli 82,28%) – 99,71% (wskaźnik kończyny górnej), z wyjątkiem: 100% (szerokość miednicy) i na korzyść partnerki: odwody uda (105,4%) wskaźnik kończyny dolnej (104,02%), wskaźnik barków (101,79%).

Jak ważne są cechy somatyczne dla osiągnięcia mistrzostwa w sportowym tańcu w stylu standardowym, mogła przekonać się autorka pracy, odnajdując dla swoich parametrów somatycznych partnera dopiero na Litwie.

Do tego należy jednak dodać to, co Arnold Haskell (1969) nazywał: urokiem twarzy. Twarz oraz ciało mężczyzny i kobiety w tańcu jest w pewnym sensie instrumentem, na którym grana jest sztuka tańca na poziomie artystycznym. Przez porównanie tancerza do artysty, który opanował sztukę gry można sądzić, że nie przekaże on kunsztu wirtuozerii widzom, nie zostanie dobrze oceniony, jeżeli zagra na marnym instrumencie. Para: tancerz i tancerka muszą mieć szczęście, aby urodzić się jako dobre instrumenty, na których może i będzie odegrana na poziomie artystycznym – sztuka. To prawda oczywista, że trzeba mieć szczęście, aby urodzić się tak zbudowanym, by móc być dobrym tancerzem. Ta właściwość tancerza została mocno zaakcentowana w opinii ekspertów w badaniach własnych.

Należy również nie zapominać o znaczeniu zdolności koordynacyjnych i czuciu kinestetycznym partnera i partnerki, na co zwracał uwagę w przytoczonych już kilkakrotnie pracach prof. Włodzimierz Starosta wraz z zespołem współpracowników (Starosta 2010, 2022). Niewątpliwie, osiągnięcie wyników na poziomie mistrzowskim

w sportowym tańcu towarzyskim odzwierciedla doskonałość procesów koordynacyjnych. W cytowanych opracowaniach również akcentowano uwzględnienie konieczności wprowadzenia do szkolenia tancerza na podstawowym poziomie przygotowania w zakresie techniki obowiązującej w klasycznej sztuce baletowej (Starosta 2009). Jak na razie brak jest informacji na temat wydolności fizycznej par w sportowym tańcu standardowym osiągających tytuły mistrzów świata. Z badań przeprowadzonych na losowo dobranych parach uprawiających sportowy taniec wynika, że prezentowały one średni poziom wydolności, w granicach $50 \text{ ml VO}_2 \text{ max} \cdot \text{kg}^{-1}$ (Koutedakis et al. 2004, Bria et al. 2011, Irvine et al. 2011, McCabe et al. 2013, Liiv et al. 2013, Liiv et al. 2014, Malkogeorgos 2013, Beck et al. 2015, Pilch et al. 2017, Lankford et al. 2019).

Znacznie niższe priorytety uzyskały trzy równie silnie uwarunkowane cechy psychiczne, które zdaniem ekspertów powinny być uwzględnione w cząstkowym kryterium decyzyjnym: motywacja ($w = 0,087$), poczucie piękna i ekspresja ($w = 0,07$). Być może ich niższe wagi były efektem powiązania ich pośrednio poprzez przygotowanie do uczestnictwa w mistrzostwach świata, a nie bezpośrednio ze skutecznością występów na najważniejszych zawodach w sportowym tańcu.

Trudno też nie dopatrzeć się przyczyn opisanego zjawiska w przywiązywaniu przez ekspertów małej uwagi do ogólnoestetycznych determinantów uprawiania sztuki tańca sportowego. Zapewne było to wynikiem ich doświadczeń wyniesionych z własnej kariery zawodniczej, która była oparta głównie na przygotowaniu technicznym i fizycznym. Taką niepożądaną tendencję w świecie dostrzegł już dawno Arnold L Haskell (1969) w szkoleniu w baletowym. Potwierdzają ją także przytoczone już kilkakrotnie polskie doświadczenia praktyków i teoretyków sportu (Starosta 2010, 2015, 2021, Starosta i Karpińska 2009) oraz szeroko zakrojone obserwacje systemu szkolenia tancerzy na różnym etapie kształcenia, głównie dla potrzeb polskich szkół baletowych (Rutkowska – Sagata 2019). Braki w zakresie ogólnego przygotowania estetycznego dostrzegła u współcześnie uprawiających taniec autorka *Filozofii tańca*, Aili Breshman (2014), była amerykańska tancerka baletowa. W pewnym sensie efektem istniejącego trendu w przygotowaniach tancerzy do zaprezentowania tańca na najwyższym poziomie są zaprezentowane w niniejszej pracy wyniki badań własnych, pochodzące z wywiadów przeprowadzonych z ekspertami.

3B. 6.5. Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących strukturę treningu sportowego

W ujęciu systemowym szkolenia sportowego występuje ściśle określona struktura treningu, obejmująca układ i rozmieszczenie elementów składowych procesu adaptacji organizmu w sposób adekwatny do potrzeb uprawianych konkurencji (Cempla i Mleczo 1989, Płatonow i Sozański 1991, Sozański i Zaporozanow 1993, Ważny 1994, Sozański (red.) 1999, Płatonow 2004, Ambroży 2007, Ozimek i Ambroży 2016). Obejmuje on sposoby wzajemnego podporządkowania i relacje między nimi oraz zasady sprzężenia (na zasadzie sprzężenia zwrotnego) w jeden system, jako całość. Sposób funkcjonowania systemu stanowi łączny efekt funkcji poszczególnych elementów jego struktury. Efektywność systemową determinuje funkcjonalna zależność parametrów wysiłkowych obciążeń treningowych i startowych (ilościowych i jakościowych, objętości i intensywności pracy) oraz faz pracy o różnym charakterze, a także wypoczynku. Znaczenie planowania i realizacji struktury treningu w tańcu sportowym potwierdzili w badaniach własnych również eksperci, wyróżniając i zaliczając do kryteriów drzewka celów dwa ważne elementy planowania treningu, które mają wpływ na realizację celu decyzyjnego: *strukturę czasową* (ryc. 20) i *rzeczową* (ryc. 19).

Strukturę rzeczową odnieść można do ważnych elementów, składających się - ich zdaniem - na stan wytrenowania pary w tańcu sportowym. Inaczej mówiąc, są to zadania, które trzeba zrealizować dla zbudowania odpowiedniego stanu wytrenowania i uzyskania w odpowiednim czasie najlepszego wyniku w tańcu sportowym. Także w sposobie tworzenia sztuki tańca na poziomie szczytu artyzmu dochodzi - podobnie jak w szkoleniu sportowym - do powstania racjonalnego systemu wzajemnych powiązań różnych składowych procesów treningu (przygotowania sprawnościowego, technicznego, taktycznego, psychicznego i teoretycznego).

Z kolei *struktura czasowa* reguluje rozkład postawionych zadań do wykonania w czasie. Ich rolą jest kształtowanie składowych stanu wytrenowania, czyli elementów struktury rzeczowej. Można powiedzieć, że jest to uzasadniona w funkcji celu kolejność występowania składowych ogniw struktury treningu w czasie (etapów, cykli, jednostek treningowych i ich części). Ta kolejność przejawia się fazowo, w całościowym procesie szkolenia, zgodnie z zasadami rozwoju stanu wytrenowania. Tak samo jak w teorii

sportu, w tworzeniu sztuki tańca na kolejnych etapach dochodzenia do mistrzostwa wyróżnia się kolejne ogniwa w strukturze czasowej treningu:

Etapy szkolenia: wszechstronny, ukierunkowany, specjalny.

Cykle szkolenia: makrocykle (wieloletnie, roczne, półroczne), mezocykle (najczęściej miesięczne, ale w przygotowaniu do mistrzostw świata mogą też trwać 12-15 tygodni), mikrocykle, jednostki treningowe (lekcje).

Każdy element cyklu treningowego ma do spełnienia określony cel. Stosując odpowiednie środki treningowe, adekwatne do poszczególnych zadań struktury rzeczowej, uwzględnia się fazy: akumulacji, intensyfikacji, transformacji i regeneracji w odniesieniu do obciążeń treningowych. Nieodłączną składową procesu treningowego i budowy formy sportowej jest kontrola efektów szkolenia.

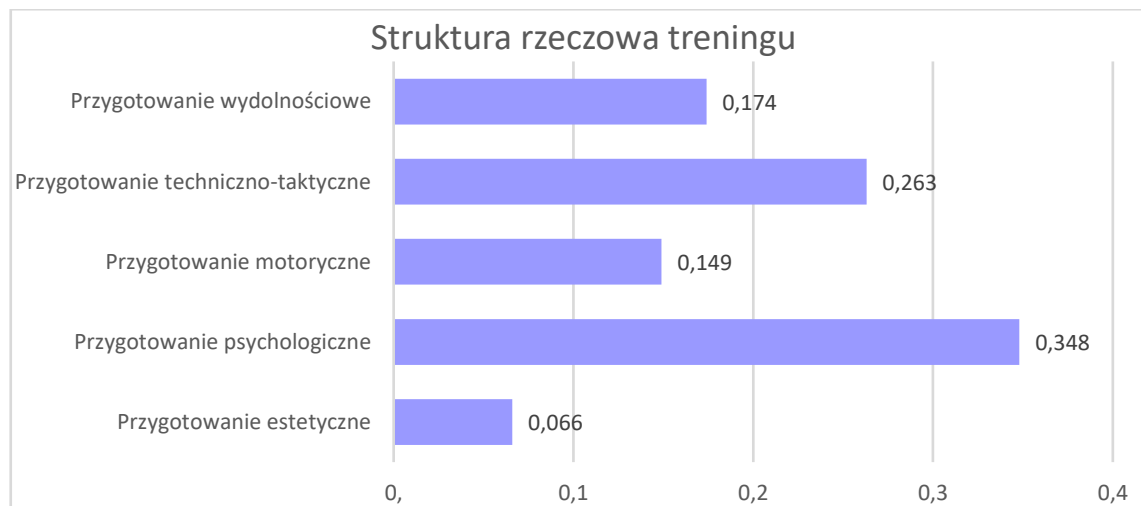
Dość nieoczekiwane wyniki w badaniach własnych osiągnięto w zakresie roli treningu sportowego, jako kryterium determinującego cel decyzyjny: osiągnięcie mistrzostwa w tańcu sportowym w stylu standardowym. W hierarchii cząstkowych celów (kryteriów) zdecydowanie wyższe wagi zostały przypisane cechom trenera ($w = 0,413$) i cechom pary ($w = 0,274$). Jak to zaprezentowano w tab. 8 i na ryc. 21, dwie składowe procesu treningowego (w ujęciu AHP – kryteria) uzyskały od ekspertów stosunkowo niską wagę w osiąganiu celu decyzyjnego: struktura rzeczowa treningu ($w = 0,123$) i czasowa ($w = 0,123$). Jak już zaznaczono wcześniej, w dotychczasowym ujęciu teoretycznym współczesnego systemu szkolenia w sporcie wyczynowym, trening sportowy uważano za serce systemu sterowania procesem adaptacyjnym narządów i układów zawodnika w pożądanym kierunku (Ważny 1981). W takim ujęciu cybernetycznym, planowi treningowemu przypisano rolę układu sterowania, którego zadaniem było wytyczanie drogi we właściwym kierunku do osiągnięcia przez narządy i układy oczekiwanych rezultatów adaptacyjnych.

W badaniach własnych eksperci włączyli, co prawda, elementy struktury planu treningu sportowego do ważnych kryteriów w osiąganiu celu decyzyjnego, ale umieścili je na równorzędnej trzeciej pozycji w hierarchii cząstkowych kryteriów decyzyjnych, sugerując równocześnie niską wagę ich wpływu na osiąganie medalu na mistrzostwach świata. W świetle wcześniej dokonanych charakterystyk kryteriów, którym przyznano wysokie rangi, nie może dziwić taka decyzja. Plan jest tylko pewnym zarysem postępowania treningowego, który powinien być korygowany przez trenera (najważniejsze kryterium decyzyjne!) w zależności od zaistniałej sytuacji w tworzeniu

sztuki tańca na najwyższym poziomie sztuki. Pomijając taki ważny szczegół interpretacji wyników badań, to warto zwrócić uwagę, jakie składowe wymienili eksperci, które charakteryzują strukturę rzeczową i czasową planów treningu pary tanecznej przygotowującej się do mistrzostw świata w sportowym tańcu w stylu standardowym oraz jaką przypisano im moc w charakterystyce macierzystych kryteriów.

A. Struktura rzeczowa treningu

W tabeli 8 i na rycinie 19, zaprezentowano priorytety (wagi) elementów składowych (subkryteriów w ujęciu AHP), które charakteryzują elementy struktury kryterium macierzystego.



Ryc. 19. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: struktura rzeczowa treningu

Źródło: opracowanie własne.

Z dokonanej analizy wynika, że można ustalić następującą ich hierarchię:

1. Przygotowanie psychologiczne (0,348);
2. Przygotowanie techniczno-taktyczne (0,263);
3. Przygotowanie wydolnościowe (0,149);
4. Przygotowanie motoryczne (0,174);
5. Przygotowanie estetyczne (0,066).

Trudno negować wolę międzynarodowego konsylium, których decyzją było stworzenie wizji subkryteriów i hierarchii kryteriów decyzyjnych oraz przyznanie im wag. Na podstawie zaprezentowanej hierarchii priorytetów w drzewku celu (ryc. 15 i 20) można stwierdzić, że przy przypisaniu niedużej wartości kryterium *struktura*

rzeczowa treningu w realizację celu decyzyjnego, to w jego składowych największą wagę ($w = 0,348$) przyznano przygotowaniu psychologicznemu, a najniższą: ($w = 0,066$) - przygotowaniu estetycznemu.

Wydaje się, że taka dysproporcja w hierarchii subkryteriów odzwierciedla wcześniej przytoczone argumenty o znaczeniu wymiaru psychologicznego w przygotowaniu do mistrzostwa w tańcu sportowym oraz wyników doświadczeń ekspertów z praktykowania tańca na poziomie mistrzowskim (klasa S). Ponadto, biorąc pod uwagę okres ontogenezy (Hirtz, Starosta 2002), w którym jest możliwość wychowania i kształtowania estetycznego tancerza, jak również już dorosły wiek pary przygotowującej się do mistrzostw świata, to można sądzić, że możliwość doskonalenia poczucia piękna jest ograniczona. Po prostu, te predyspozycje osiągnęły już wcześniej szczyt swoich możliwości. Można je tylko podtrzymywać, co odzwierciedlają wypowiedzi ekspertów. Biorąc powyższe pod uwagę można przyjąć, że przygotowaniu estetycznemu przyznano właściwą rolę (6,7%) w strukturze macierzystego kryterium decyzyjnego.

Jak wcześniej zaznaczono z punktu widzenia współczesnej teorii tańca i podejścia do szkolenia tancerzy, w którym nadrzędną rolę przypisuje się umiejętnościom technicznym i sprawności fizycznej tancerza, stosunkowo wysoki priorytet przyznano przygotowaniu technicznemu, co nie powinno budzić wątpliwości. W opinii ekspertów przygotowanie techniczno - taktyczne uzyskało wysoką wagę ($w = 0,263$). Ten wynik wymaga pewnego komentarza, biorąc pod uwagę powszechne uznawany pogląd, że technika tańca jest głównym wyznacznikiem opanowania jego umiejętności. Z autopsji wiadomo, że technika tańca sportowego wykonywana na poziomie mistrzowskim też jest uznawana za miernik, za pomocą którego, można ocenić wartość pary tancerzy. To fakt. Jednak taniec musi zawierać jeszcze coś więcej, niż tylko umiejętność przemieszczania się na parkiecie. W takim ujęciu **technika jest środkiem a nigdy celem**. Taką opinię wyraźnie akcentują poglądy prof. Włodzimierza Starosty na kształtowanie techniki na wszystkich etapach edukacji sportowej (Puni i Starosta 1979, Starosta i Grabska-Fostiak 1989, Starosta 1990, 1996, 2001, 2002, 2003, 2006, 2010, 2011, 2015, 2021, Starosta (red). 1990, Starosta et al. 2001, Bajdziński i Starosta 2022, Starosta i Karpińska 2009, Starosta i Podciechowska 2009, Starosta i Stronczyński 2010, Niżnikowski, Sadowski, Starosta 2016).

Technika ma wartość tylko wtedy, gdy umożliwia tancerzowi przedstawienie swojej osobowości w danej formie tańca sportowego w stylu standardowym:

w walcu (angielskim) tangu, walcu wiedeńskim, fokstrocie i w quickstepie. Technika nie oznacza też umiejętności nawet doskonałej (samej w sobie), kiedy jest sekwencją oderwanych kroków. Tancerz nie może być też akrobatą. Dobry tancerz nie myśli o poszczególnych krokach, ale pojmuje taniec jako całość, w której - jak w systemie - jeden element wypływa z drugiego. Prawdziwy tancerz i tancerka w parze wykonują najbardziej skomplikowane kroki, pojmując taniec jako całość kierowaną muzyką. Najlepsi tancerze starają się przedstawić w sposób artystyczny *myśl tańca*. Przeciwnie, tancerz akrobata, wykonuje kroki tak, aby zaznaczyć trudność ich wykonania i starając się podkreślić własną sprawność fizyczną. Jak dowodzą wcześniejsze rozważania na temat istoty tańca, nie może on być sportem, w którym jest demonstrowana sprawność fizyczna w celu pokonania przeciwnika. Klasyk sztuki techniki baletowej twierdził, że – niestety - takich tancerzy nazywanych *staccato* – jest 90%! Tancerza tak tańczącego porównywał do aktora, który się jąka (Haskell 1969).

Można sądzić, że piękno tańca jest tworzone dopiero wtedy, gdy wypływa z kompozycji, w której wykorzystano poszczególne elementy.

Tak ukształtowana technika tworzenia piękna na bazie sprawności fizycznej, koncentruje uwagę tancerzy nie na podkreśleniu odgrywanej przez nich wyjątkowej roli sprawnych sportowców, ale na interpretacji piękna w linii i płynności ruchów, które są efektem tempa narzuconego przez muzykę, wzorów ruchu opracowanych przez choreografa i wypowiedzi ciała tancerzy w ściśle określonych ramach, które muszą być przestrzegane w tańcu sportowym. Sądzić należy, że tak rozumiana technika w połączeniu z jej wyborem – z *taktyką*, w przypadku tworzenia sztuki tańca w stylu standardowym w turniejach tańca organizowanych przed mistrzostwami świata, decydowała o przyznaniu jej znaczącej roli w determinacji macierzystego kryterium celu decyzyjnego, jakim było zdobycie medalu na mistrzostwach świata. I dodać do tego należy, że tak ujęta technika może być tworzona na bazie przygotowania psychicznego, co też ujawnia przyznany przez ekspertów wysoki priorytet przygotowaniu psychicznemu, a nie fizycznemu. Wyrazem przywiązywania przez ekspertów mniejszej wagi właśnie do takiego elementu struktury rzeczowej są wagi przyznane przygotowaniu motorycznemu ($w = 0,149$) i wydolnościowemu ($w = 0,174$).

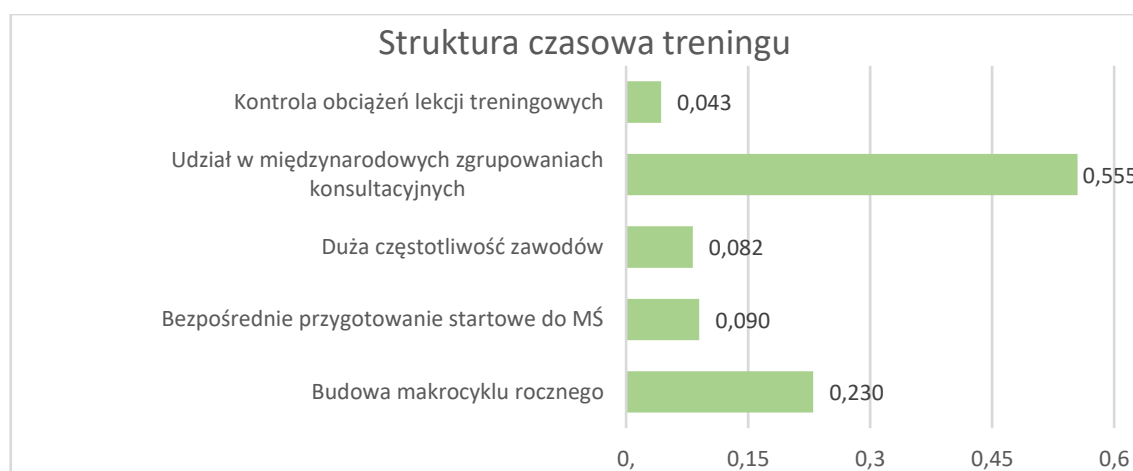
Interpretując priorytety przyznane dla subkryterów przygotowania fizycznego, to należałoby też wiązać to zjawisko z ukształtowanym już potencjałem sprawnościowym na wcześniejszym etapie uprawiania tańca sportowego i tym samym z ograniczonymi możliwościami doskonalenia wydolności fizycznej i zdolności motorycznych

tworzących kompleks sprawnościowy dojrzałych już tancerzy. Inną kwestią jest, co podkreślono wcześniej, na ile poziom sprawnościowy i wydolnościowy odzwierciedla pożądany potencjał mistrza - kandydata na zdobycie medalu na mistrzostwach świata.

B. Struktura czasowa treningu

Jak wynika z danych przedstawionych na ryc. 20 i tab. 8, decyzją ekspertów za ważne w przygotowaniach do uczestnictwa w mistrzostwach świata z aspiracją zdobycia na nich medalu, uznano pięć subkryteriów, charakteryzujących elementy składowe kryterium decyzyjnego: struktura czasowa treningu. Przyznano im wyjątkowo zróżnicowane wagi. Wartość przyznanych priorytetów pozwala na ustalenie następującej hierarchii subkryteriów:

1. Udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych (w = 0,555);
2. Budowa makrocyklu rocznego (w = 0,230);
3. Bezpośrednie przygotowanie startowe do mistrzostw świata (w = 0,090);
4. Duża częstotliwość startów (w = 0,082);
5. Kontrola lekcji treningowych (w = 0,043).



Ryc. 20. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: struktura czasowa

Źródło: opracowanie własne

Z przedstawionych danych wynika, że eksperci uznali za ważne dla charakterystyki częściowego celu decyzyjnego tylko dwa elementy struktury czasowej: udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych (w = 0,555) oraz budowę makrocyklu rocznego (w = 0,230). Za mało ważne uznano subkryterium: kontrola lekcji treningowych (w = 0,043), BPS (w = 0,090), duża częstotliwość startów (w = 0,082).

Z punktu widzenia założeń wcześniej zaprezentowanego (w dużym uproszczeniu) systemu sterowania treningiem sportowym, może wydawać się zaskakujący

przestawiony pięcioelementowy kompleks struktury czasowej treningu tancerzy i zalecany, jako modelowy, do osiągnięcia sukcesów na mistrzostwach świata., W analizie stanowiska prezentowanego przez ekspertów należy brać pod uwagę również specyfikę rywalizacji na turniejach tańca sportowego, której cechą jest prezentacja twórczości sztuki w tańcu sportowym, a nie walki sportowej. Nie wnikając w dyskusję z koncepcją ekspercką w kwestii rozwiązywania problemu efektywnego przygotowania pary tanecznej do uczestnictwa w mistrzostwach świata, należałoby zwrócić uwagę, że w ich koncepcji jest podkreślona wiara w efektywność treningową poprzez konsultacje i kontakt z czołówką świata na zgrupowaniach międzynarodowych. Być może wynika to z braku wiary w skuteczność w tworzeniu koncepcji struktury czasowej tańca przez rodzimych trenerów? A może z konieczności zdobycia materiałów do podjęcia określonej taktyki w najważniejszym turnieju na mistrzostwach świata? Potwierdzając retoryczność pytania należałoby równocześnie podkreślić specyfikę tradycyjnego sposobu rozkładu stosowania bodźców treningowych w tańcu sportowym, w czym można postrzegać jego specyfikę.

Pomijając element dynamizujący proces tworzenia szkolenia na obozach zagranicznych, to należałoby zwrócić uwagę, na wskazanie przez ekspertów konieczności opracowania z należytą starannością rocznego planu treningowego (budowa makrocyklu: $w = 0,230$). Z przedstawionych danych na ryc. 22 i tab. 8 wynika zatem, że dla potencjału kryterium struktury czasowej uznano za mniej ważne inne wskazane wcześniej jej składowe elementy.

3B. 6.6. Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących strukturę cząstkowych celów decyzyjnych: baza treningowo-startowa

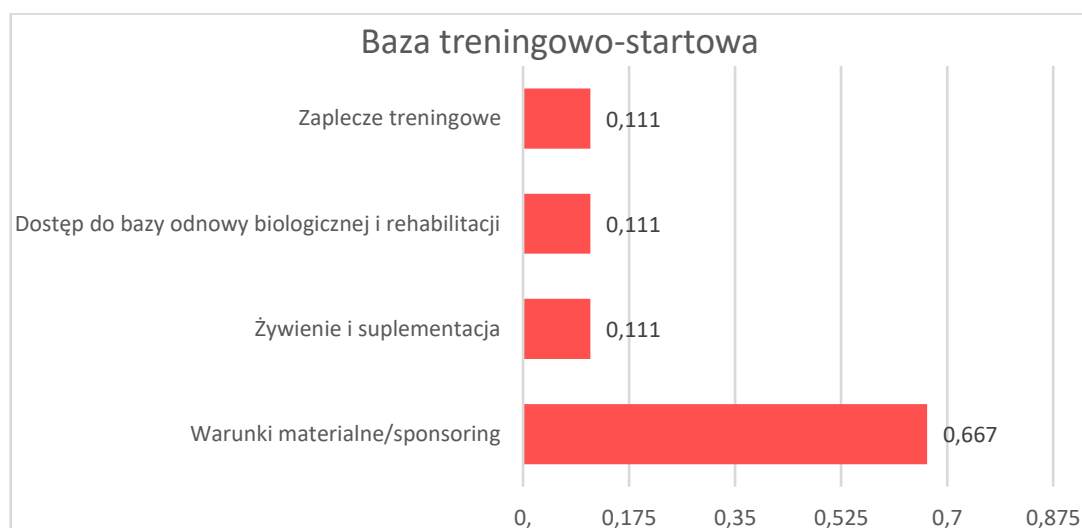
Z danych zaprezentowanych na ryc. 22 i tab. 8, dotyczących wartości wyróżnionych przez ekspertów kryteriów celu decyzyjnego wynika, że dwa z nich uzyskały bardzo niskie wagi, świadczące – ich zdaniem - o znikomej ich roli w zdobyciu przez parę tancerzy medalu na mistrzostwach świata. Wkład takich determinatów do głównego celu decyzyjnego waha się w granicach 2 – 4%. Sędziowanie i zawody otrzymały priorytet rzędu $w = 0,042$ i baza treningowo-startowa: $w = 0,026$. Na tej podstawie można by było sądzić, że można nawet pominąć takie kryteria w uzasadnieniu wyboru wariantu celu decyzyjnego. Jednak należy sądzić, że byłby to błąd, ponieważ w układzie systemowym każdy element jest istotny.

Z doświadczeń wynika, że wyłączenie jakiegokolwiek elementu strukturalnego powoduje zahamowanie działania układu scalonego w danym systemie. Opierając się na takim założeniu warto zwrócić uwagę na przypisane przez ekspertów znaczenie subkryteriom charakteryzującym cząstkowe kryteria celu decyzyjnego: *bazę treningowo-startową*. oraz *sędziowanie/zawody*.

Na rycinie 21 i w tabeli 8 zaprezentowano wartości priorytetów przyznane poszczególnym składowym ww. podsystemu: baza treningowa. Można przypisać im następującą hierarchię w determinacji kryterium macierzystego:

1. Warunki materialne / sponsoring (w = 0,667),
2. Zaplecze treningowe, dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji, żywienie i suplementacja – tym subkryteriom przypisano tę samą wagę (w = 0,111).

W świetle przedstawionych danych można sądzić, że chociaż eksperci wyróżnili w charakterystyce modelu drzewka celu decyzyjnego typowy element strukturalny systemu szkolenia sportowego – bazę (Ważny 1981) – to w jego charakterystyce zwrócili uwagę tylko na jeden - ich zdaniem - najważniejszy element, jakim są: warunki materialne / sponsoring (w = 0,667).



Ryc. 21. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: baza treningowo-startowa

Źródło: opracowanie własne.

Bez uwzględnienia specyfiki tańca sportowego w stylu standardowym jako sztuki na najwyższym poziomie artyzmu, trudno byłoby wyjaśnić niskie wartości wag (w = 0,111, czyli 11%), takim kryteriom jak:

- a) zaplecze treningowe,
- b) dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji,
- c) żywienie i suplementacja.

Obecnie uważa się za podstawowe w osiąganiu sukcesu w sporcie: regenerację powysiłkową, którą zapewnia odnowa biologiczna, a także właściwe żywienie oraz suplementacja. Warto podkreślić, że w pracy uwzględnia się opinię ekspertów zbudowaną na podstawie ich doświadczeń wyniesionych z kontynuowania kariery sportowej. Można by zatem w jej komentarzu nieśmiało przypuszczać, że kryje ona pewne luki w zastanym systemie szkolenia, które należałoby wyeliminować.

Z własnych doświadczeń wynika, że przyznanie najważniejszego priorytetu warunkom materialnym jest w pełni uzasadnione. Zdaniem ekspertów warunki materialne mają zdecydowany udział w charakterystyce bazy i wkład w dążeniu do osiągnięcia najwyższego poziomu sportowego w tej dyscyplinie sportu. Wydaje się, że słuszne jest takie podejście do realnej oceny kosztów uczestnictwa tancerzy w międzynarodowej współpracy w dążeniu do osiągnięcia mistrzowskiego poziomu w przygotowaniu do najważniejszych na świecie zawodów, ale również w przygotowaniu do startu na zawodach. Są to jednak kwoty niebagatelne, jak wynika ze szczegółowych obliczeń współpracowników prof. TL Saaty'ego. Z wykorzystaniem metody ANP wyliczono koszty przygotowania tancerzy do udziału w międzynarodowych zawodach w tańcu sportowym - sięgają setek tysięcy dolarów. (Saaty&Vargas 2011). Wyniki tych badań mogą potwierdzić wskazanie ekspertów w badaniach własnych na decydujące znaczenie warunków materialnych i sponsoringu dla możliwości osiągnięcia poziomu mistrzowskiego w tańcu sportowym.

W tym kontekście potwierdza się prawdziwość odkryta i wyrażona przez Bonapartego w odpowiedzi na pytania króla Ludwika XII, *jaką broń i jakie zapasy należy przygotować dla zdobycia księstwa Mediolanu?* Odpowiedź: do prowadzenia wojny potrzebne są trzy rzeczy: pieniądze, pieniądze i jeszcze raz pieniądze. Parafrazując tę wypowiedź, w odpowiedzi na pytanie, jaką bazę trzeba posiadać, aby zdobyć medal na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym, można posłużyć się wynikami badań własnych. Odczytując wagę subkryteriów, przyznaną przez ekspertów odpowiedź może być prosta: zdobycie medalu na mistrzostwach świata warunkuje baza oparta na posiadaniu odpowiednich środków finansowych. Dlaczego więc tancerze poświęcają tak wiele, by osiągnąć upragniony cel, jakim jest osiągnięcie mistrzostwa w tańcu sportowym? Podejmując próbę odpowiedzi

na to pytanie można zgodzić się z sądem, że człowiek może poświęcić wiele dla czegoś, co dla niego jest szczególnie ważne i budzi w nim szczególnie mocne emocje. Zapewne miłość do tańca, do pięknych, choć ulotnych chwil, w których ciało tancerza – artysty rysuje w przestrzeni emocje, może być uznane za wystarczające wyjaśnienie przyczyn ponoszenia przez tancerzy tak dużych kosztów osiągnięcia mistrzostwa w tańcu.

3B. 6.7. Struktura i hierarchia subkryteriów charakteryzujących strukturę cząstkowych celów decyzyjnych: sędziowanie /zawody

Z punktu widzenia organizacji rywalizacji na zawodach w tańcu sportowym uwzględnienie działania sędziowania jest w pełni uzasadnione. Jednak rola arbitra w sportach artystycznych jest nieco inna, niż w rywalizacji – walce sportowej w sportach tzw. wymiernych. Konieczność uwzględnienia w sędziowaniu w sportowym tańcu kryteriów, które związane są z jakością zaprezentowania każdego z tańców, implikuje włączenie do oceny sędziów ich subiektywnego odbioru prezentowanego przez pary tancerzy piękna w sztuce tańca. W związku z tym podejmowane są próby (które poddano dyskusji we wcześniejszych rozdziałach pracy) eliminacji tańca sportowego z grona dyscyplin, które mogą być włączone do grona sportów olimpijskich. Włączenie przez ekspertów sędziowania do kategorii cząstkowego celu decyzyjnego, jakim jest zdobycie medalu na mistrzostwach świata w tańcu sportowym w stylu standardowym może wydawać się decyzją nieprzemyślaną. Jednak należy brać pod uwagę specyfikę organizacji turniejów tańca w tworzeniu sztuki w tańcu sportowym na poziomie sztuki. Na zawodach tańca sportowego sędzia, zgodnie z tym co zostało wcześniej podkreślone, jest zwierciadłem i sumieniem par tańczących, w którym odbija się obraz piękna poprzez zmysł wzroku. Spostrzeżenia sędziego są filtrowane przez jego możliwości profesjonalnej oceny tańca, według ustalonych kryteriów, ale również wrażliwość w odbiorze piękna w prezentowanym przez tancerzy tańcu. Niestety, w takim przypadku prawdą jest, że odczucie może być tylko subiektywne, tak jak je postrzegali sofisci (*piękno to jest to, co mi się podoba*) i co starał się w XIII w. naukowo zinterpretować Witelon, nasz rodak z Dolnego Śląska.

Należy sadzić, że także dzisiaj piękno techniki tańca (a nie akrobacji sportowej czy cyrkowej) i zindywidualizowanego sposobu jego prezentacji przez parę tancerzy jest rejestrowane w zmysłach sędziego i do tego (to należy podkreślić) w wybranych fragmentach przebiegu akcji. Podczas trwającego 1,5 do 2. minut tańca sędzia musi

ocenić jakość tańca kilku par pod względem określonych kryteriów. Taki moment nazwał trafnie amerykański krytyk Marcia B Siegel (1973) *znikającym punktem*, w cytowanej już wcześniej pracy: *At the vanishing point: A critic looks at dance*, a australijski filozof sztuki Don Herbison-Evans (1993) określił recepcję tańca *ulotną chwilą* w rozprawie *The Perception of the Fleeting Moment in Dance*. W jego koncepcji momenty ulotne zostały podzielone na cztery kategorie. Pierwsza i druga była pochodną ruchu (np. momenty zawieszony, ślizgowe, przejścia, pozy). Inne są funkcją przeżycia. Widz / sędzia w ocenie tańca mentalnie ujmuje „ulotny moment” na wiele różnych sposobów: poprzez formę przestrzenną, jak w sztukach wizualnych, poprzez powtarzanie i formę czasową - jak w muzyce oraz poprzez przekazywanie znaczenia, jak w sztukach literackich. Do tych kategorii zostały odniesione różne elementy projektowania wizualnego, ich jakość i organizacja. Zwrócono również uwagę na rolę powtórzeń, jakie występują w muzyce. Ich rolą może być też pomaganie widzowi w zapamiętaniu ulotnych chwil w tańcu.

Zapewne do *odczytu* przez sędziego *mowy ciała tańczących* można by było dodać jeszcze sugerowaną we wcześniejszych częściach pracy wizję przekazu i odbioru piękna tańca (zapożyczoną od współczesnych neuropsychologów), poprzez emisję neuronów lustrzanych. Wiążą one tworzące je ciało tancerza z odbiorcą – widzem / sędzią. Faktem jest, że jest to zjawisko mało jeszcze rozpoznane. Można być przekonanym, że w niedługiej przyszłości wiedza o neuronach lustrzanych będzie mogła być wykorzystana do takiego przygotowania tancerzy do zawodów, aby widz mógł jak najlepiej odczytać prezentowaną przez parę taneczną artystyczną wizję tańca.

Nadal z różnym skutkiem jest odczytywana treść *mowy ciała* tancerzy. W ostatnich latach zaostrzyły się kryteria przyznawania nominacji sędziowskich, a wymagania stawiane przed sędziami mają na celu dążenie do obiektywizacji odczytu piękna poprzez ograniczanie subiektywizmu jego odbioru. Dowody na precyzowanie kryteriów oceny sędziowskiej zostały przedstawione już wcześniej. Kryteria sędziowania tańca sportowego są zawarte w przepisach, które obowiązują w Polsce i na świecie, w 94 krajach należących do Światowej Federacji Tańca Sportowego (World DanceSport Federation – WDSF) (Grycmacher et al., PTT 2012, FTS 2021, PZST 2021, PZST 2022 www.worlddancesport.org).

Powszechnie wiadomo, że przepisy obowiązujące w sporcie mają stać na straży sprawiedliwego przebiegu walki w dążeniu do zwycięstwa. Sędziowie w rozgrywkach sportowych mają obowiązek dopilnować, aby drużyny i zawodnicy zawsze

przestrzegali przepisów właściwych dla danej dyscypliny sportowej oraz interweniowali, gdy drużyna lub zawodnik naruszyli przepisy (Reilly & Gregson 2006, Rullang i in. 2017). Głównym zadaniem sędziowania w sportach wymiernych jest również podejmowanie decyzji dotyczących naruszeń technicznych, ofensywnych i defensywnych (Bloß 2020, Plessner i in., 2009). W tym przypadku jest wymagane, aby podejmowanie rozstrzygnięć było sprawiedliwe. Ta zasada obowiązuje również sędziów w tańcu sportowym. Obiektywizm sędziego jest wspomagany obecnie poprzez mierniki elektroniczne, ale nie zawsze. W szeregu przypadków podjęcie decyzji sędziego sportowego warunkuje pięć kamieni węgielnych jego osobowości: (1) umiejętności zarządzania, (2) sprawność fizyczna, (3) znajomość i stosowanie prawa, (4) osąd kontekstowy (5) psychologiczne cechy uczciwości wraz z jej kolejnymi synonimami: niesprzedajny, nieskorpumpowany, bezstronny, prawy, szlachetny, przyzwoity, cnotliwy, sprawiedliwy, lojalny, etyczny, moralny, porządny etc. (Mascarenhas i et al. 2005).

W tym kontekście można zadać pytanie stawiane w teorii i w praktyce tańca sportowego: czy możliwy jest pomiar istoty – piękna, aby był tak samo sprawiedliwy i zgodny z prawdą, jak w pomiarze fizycznym? Ten dylemat dotyczy wszystkich sportów artystycznych.

Wzorując przepisy i organizację konkurencji w tańcu na przepisach sportowych można by dojść do wniosku, że w ocenie tańca sportowego można osiągnąć porównywalny efekt do pomiaru w dyscyplinach sportu wymiernego. Faktycznie, w takim ujęciu nie dokonywano by przecież oceny sztuki tańca, ale tylko ruchu w tańcu. Jak starano się dowieść w poprzednich rozdziałach, w rzeczywistości ze sportem taniec łączy wykorzystanie możliwości oceny piękna według przepisów, które powinny stać na straży szeroko ujętej sprawiedliwości, prawdy i wymierności piękna na poziomie artyzmu. Łączenie tańca z konkurencjami stricte sportowymi byłoby bezzasadne i nieprawdziwe jeszcze z kilku innych powodów.

Po pierwsze, do oceny sztuki tańca należy dodać to (na co zwracał uwagę Platon), że nie można piękna rozpatrywać samodzielnie.

Po drugie, przy ocenieniu piękna i dobra nie może występować koniunkcja pojęć: piękne i dobre, ale musi zachodzić tożsamość: *to co piękne musi być dobre* (i vice versa).

Po trzecie, ocena piękna nigdy nie będzie doskonała. Według Platona możliwość osiągnięcia i oceny piękna (*piękna samego w sobie*) posiada tylko Absolut (Bóg we

współczesnym rozumieniu takiej nazwy). Człowiek ma tylko możliwość zbliżania się do takiego nieosiągalnego szczytu, pnąc się do niego po drabinie hierarchii poznawania doskonałości, która została przedstawiona przez Platona w jednym z jego traktatów (Platon 1975):

piękno ciała → piękno duszy → piękno czynów i praw → piękno nauk → piękno samo w sobie.

Być może brak refleksji nad istotą takiej właśnie oceny piękna w sztuce, z wykorzystaniem niemożliwego do zastosowania, w pełni sportowego pomiaru fizycznego, staje się zarzewiem dyskusji nad zasygnalizowanym wcześniej problemem przynależności tańca sportowego do sztuki (Mackrell et al. 2022). Niewątpliwie przyczynia się także do dyskusji nad decyzjami sędziowskimi w sportach artystycznych (np. w tańcu par tanecznych na lodzie, czy w tańcu sportowym).

Podjęmowane są próby ich obiektywizacji (Mumford 2019, Premelč et al. 2019 Cross et al. 2011). Jednak, jak wynika chociażby z wcześniejszych rozważań, będzie ona zawsze naznaczona subiektywizmem i relatywizmem. Przepisy obowiązujące w tańcu par na lodzie, który jest dyscypliną olimpijską, są modyfikowane tak, by można było osiągnąć optymalnie obiektywny osąd przez sędziów prezentowanego występu (Premelč et al. 2019). Jak zaznaczono w części wstępnej, Światowa Federacja Tańca Sportowego – WDSF - (pod wpływem nie zawsze uzasadnionej krytyki pracy sędziów na zawodach), skonstruowała nowy system sędziowania przy użyciu modelu podobnego do obowiązującego w łyżwiarstwie figurowym, który został zaprezentował we wrześniu 2013 roku. Celem tego nowego systemu było umożliwienie bardziej obiektywnego i wiarygodnego oceniania oraz zapewnienie tancerzom lepszych informacji zwrotnych w odniesieniu do konkretnych kryteriów ich występu. Główne różnice w nowym systemie to określenie czterech głównych kryteriów oceniania, większa liczba sędziów i mniejsza liczba tancerzy tańczących w tym samym czasie. Tancerze wykonują trzy tańce solo i dwa tańce z sześcioma parami na parkiecie w tym samym czasie.

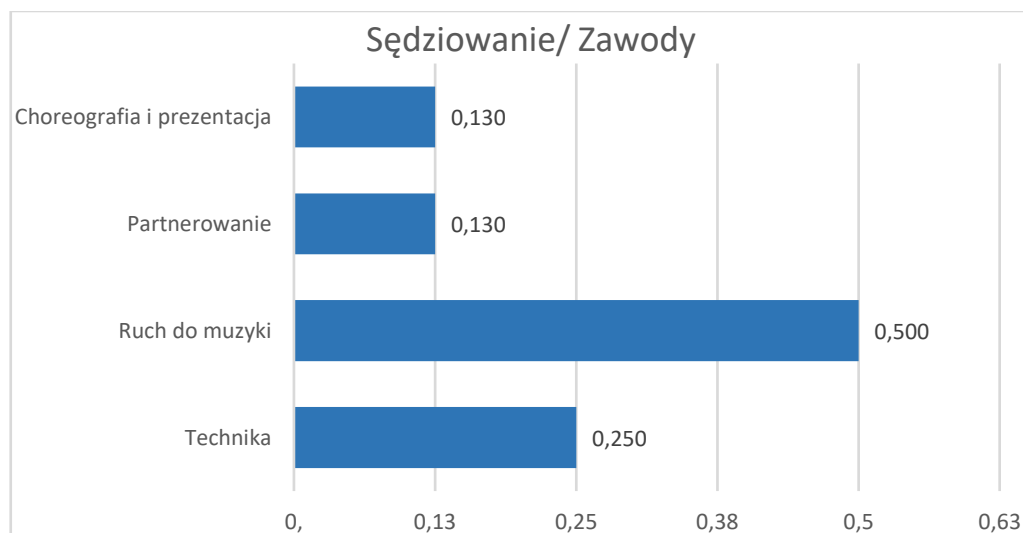
Dodatkowo ciągle ulega doskonaleniu system sędziowania z wykorzystaniem Międzynarodowego Systemu Sędziowania ISU, znanego też jako Nowy System Sędziowania, Code of Points, opracowany dla potrzeb łyżwiarstwa figurowego i tańca na lodzie. Od sezonu 2004/2005 oceniano nim zawodników w konkurencjach jazdy indywidualnej (soliści, solistki), par sportowych, par tanecznych i łyżwiarstwa synchronicznego (Communication No. 1274 – Ice dancing.). Został opracowany w odpowiedzi na kontrowersyjne rozstrzygnięcia zawodów sędziowanych systemem

szóstkowym oraz skandal w łyżwiarstwie figurowym na XIX Zimowych Igrzyskach Olimpijskich w 2002 r. w Salt Lake City, gdzie w konkurencji par sportowych dokonano zмовы sędziowskiej, w konsekwencji której przyznano dwa złote medale olimpijskie – parze rosyjskiej Jelena Bieżna / Anton Sicharulidze oraz parze kanadyjskiej Jamie Salé / David Pelletier. Niedługo po aferze zmodyfikowano system sędziowania, ale była to tylko zmiana tymczasowa. Od sezonu 2004/2005 do 2017/2018 obowiązywała skala wartości oceny jakości wykonania +/- 3 GOE (matematyczny sposób oceny pod nazwą Grades of Execution - GOE). Od sezonu 2018/2019 Międzynarodowa Unia Łyżwiarska (ISU) wprowadziła skalę wartości oceniania +/- 5 GOE (Communication No.2068, Communication No.2188). Jaka to nowość? Wiadomo, że w starszym systemie, oprócz oceny bazowej za dany element, sędziowie wyrażali swoją opinię za pomocą oceny za jakość wykonania, posługując się (jak do tej pory) skalą od -3 przez 0 aż do +3 pkt. Komputer przelicza wartość punktową według matematycznych wzorów. Z dużym opóźnieniem i oporami ostatnia wersja tego systemu jest wdrażana w sportowym tańcu, również w stylu standardowym. Za co obecnie można otrzymać punkty na zawodach? (www.worlddancesport.org > Athlete > Competition, Mumford 2019). Kryteria są wskazane w przepisach tej dyscypliny sportu. Wśród nich są: postawa; poise (rozciągnięcie ciał tancerzy); linia ciała obu tancerzy w parze; prezentacja, w tym ukazywanie emocje wyrażane poprzez ciało i na twarzy, kontakt z widzami; połączenie ruchu w czasie z muzyką; wspólnota w parze poprzez zsynchronizowanie ruchów tancerzy; floorcraft – to umiejętność unikania wpadania na innych tancerzy podczas wspólnego tańca na parkiecie oraz zdolność kontynuowania tańca bez przerywania podczas kontaktu z inną parą; moc – wyrażanie energii przez tancerzy, ale musi być ona kontrolowana, a muzyka musi iść w parze z ruchami ciała; kształt – to wygląd i kompozycja kolejno wykonywanych figur tanecznych i ich połączenie. Podkreśla się też tzw. inne czynniki, czyli np. jak tancerze w parze wyglądają razem, czy do siebie „pasują” emocjonalnie, ich schludność wyglądu, kostiumy, przepływ ich choreografii i jak się para prezentuje. To wszystko ma wpływ na to, jak para tancerzy może być oceniona.

A jakie wskaźniki wymienili eksperci i jaką przypisali im wagę, która - ich zdaniem - powinna wpłynąć na wybór celu decyzyjnego: zdobycia medalu na mistrzostwach świata w stylu standardowym? Poniżej zostaną przedstawione ich wartości w układzie hierarchicznym (ryc. 23 i tab. 8):

1. Ruch do muzyki: $w = 0,500$;

2. Technika: $w = 0,250$;
3. Choreografia i prezentacja: $w = 0,130$;
4. Partnerowanie: $w = 0,130$.



Ryc. 22. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: sędziowanie/zawody

Źródło: opracowanie własne.

3B. 7. Analiza priorytetów globalnych celu decyzyjnego: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w stylu standardowym

Z wykorzystaniem Metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu stworzono model systemowy uwarunkowań osiągnięcia wyniku medalowego na mistrzostwach świata w sportowym tańcu świata w stylu standardowym. Z założeń funkcjonowania systemu wynika, że każdy jego element jest istotny dla jego działania i nie też można żadnego pominąć w zaprezentowanym modelu drzewka celu decyzyjnego (ryc. 14 - 15). Za determinanty zdobycia medalu na mistrzostwach świata można uważać wyróżnione subkryteria charakteryzujące cząstkowe cele. Wkład w ich charakterystykę ilościową i jakościową zaprezentowano w poprzednich rozdziałach. Biorąc pod uwagę wcześniejsze uwagi odnośnie funkcjonowania systemu, metoda AHP pozwala również poznać wartość ich ilościowego wkładu w osiąganie celu decyzyjnego. W tym przypadku należy obliczyć wartości globalnych priorytetów, które są iloczynem wag priorytetów lokalnych i wag kryteriów macierzystych. Na ryc. 24 oraz w tab. 8, zaprezentowano w układzie hierarchicznym wartości wkładu poszczególnych priorytetów globalnych w realizację celu decyzyjnego.



Ryc. 23. Hierarchiczny rozkład wszystkich priorytetów globalnych

Źródło: opracowanie własne.

Z zaprezentowanych danych na ryc. 23 i w tab. 8 wynika, że największy udział w osiągnięciu medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym (w osiągnięciu celu decyzyjnego) mają następujące subkryteria spośród wszystkich wyróżnionych:

1. Doświadczenie trenerskie.
2. Kreatywność i charyzma trenera.
3. Muzykalność pary tancerzy.
4. Prezencja pary.
5. Udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych.

Ich znaczenie zostało szczegółowo scharakteryzowane w kolejnych rozdziałach części IIIB pracy. Biorąc pod uwagę ich znaczenie w systemie szkolenia sportowego należy stwierdzić, że eksperci w tańcu sportowym przypisali największe znaczenie priorytetom w podsystemie (w metodzie AHP – w kryterium): cechy trenera (doświadczenie trenerskie, kreatywność trenera) oraz cechy pary (prezencja i muzykalność). Przedstawione wyniki mogą też świadczyć, że brak wymienionych cech trenera oraz uwarunkowań biologicznych pary tancerzy (jak wykazano w charakterystyce subkryteriów), może znacząco obniżać możliwości zdobycia medalu na mistrzostwach świata w tańcu sportowym w stylu standardowym.

Z kolei najniższe priorytety globalne uzyskały subkryteria należące do *bazy treningowo – startowej* (zaplecze treningowe, dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji, żywienie i suplementacja) oraz do podsystemu / kryterium: *sędziowanie / zawody* (partnerowanie, choreografia) i *struktura czasowa treningu* (kontrola obciążeń lekcji treningowych).

Jak już wcześniej zaznaczono, niskie wagi priorytetów globalnych nie świadczą, że nie należy ich brać pod uwagę w determinacji celu decyzyjnego. Bez nich, bez ich częściowego udziału, niemożliwe by było osiągnięcie sukcesów. Zdaniem ekspertów ich znaczenie w przygotowaniach do zdobycia sukcesu jest nieporównywalnie mniejsze niż doświadczenie trenerskie. Inną kwestią jest recenzja (ocena) specjalistyczna, która niekoniecznie musi uwzględniać rolę danego elementu częściowego w osiągnięciu sukcesu w tworzeniu sztuki. Dotyczy bowiem wybranego elementu w strukturze eksperckiego systemu. Można też zadać pytanie, czy opracowany model jest uniwersalny. Otóż, zgodnie z założeniem można by go uważać tylko za punkt orientacyjny w poszukiwaniu podobieństw i wariantów / do innych alternatywnych rozwiązań szkoleniowych. Takie działania podjęto sygnalizując je już przy opracowaniu koncepcji modelu AHP.

3B. 8. Osiąganie celów decyzyjnych w wybranych wariantach modelu Analitycznego Hierarchicznego Procesu AHP

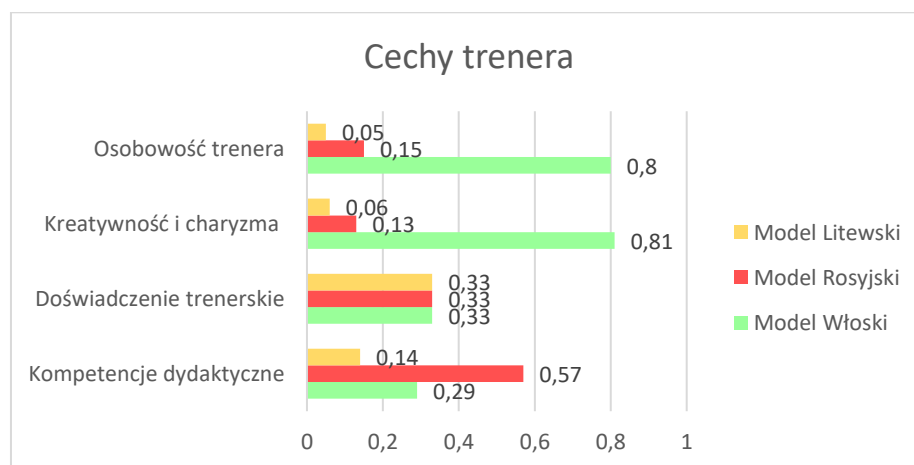
Z przesłanek teoretycznych i doświadczeń osobistych wynika, że istnieją różne drogi osiągnięcia mistrzostwa i sukcesów w profesjonalnym tańcu. Ze względu na sukcesy par tancerzy na najważniejszych imprezach wyróżnia się, podobnie jak w balecie, szkoły tworzenia sztuki tańca sportowego, np. włoską, litewską, rosyjską, amerykańską i angielską. W szczególności, warsztatowa strona tworzenia w nich sztuki tańca jest w większości przypadków okryta tajemnicą przez jej kreatorów / ekspertów. Z analizy dostępnych materiałów wynika, że w każdym przypadku dąży się różnymi środkami technicznymi i osobowościowymi do przekazu widzom/ sędziom piękna – tego, co jest najistotniejszą cechą sztuki tańca sportowego. Jednakże droga do osiągnięcia szczytu artyzmu w tym względzie jest złożona i najczęściej nie prowadzi do celu wówczas, kiedy przemieszczanie się po niej opiera się tylko na wielokrotnym ponawianiu intuicyjnego podejścia do osiągnięcia doskonałości. W związku z tym podjęto się zadania oceny przez ekspertów skuteczności przygotowania do uczestnictwa w mistrzostwach

świata pary tancerzy w tańcu sportowym w stylu standardowym trzech szkół : włoskiej, rosyjskiej i litewskiej.

W tym celu przeprowadzono ponowny wywiad z ekspertami. Ich zadaniem było określenie w skali 9-stopniowej Saaty’ego, która z wybranych trzech alternatyw: szkoła litewska, włoska czy rosyjska, mają największy wkład w osiągnięcie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym (Kwestionariusz wywiadu w Aneksie – załącznik 3). Respondentom zadawano pytanie: *Proszę odpowiedzieć na pytanie, w której z alternatyw wg Pani / Pana ma większe znaczenie konkretne subkryterium w odniesieniu do kryterium, do którego należy i o ile jest ważniejszy według skali: od mocnej przewagi jednego z nich, aż do równowagi w przypadku porównywalnej wagi obu elementów. We właściwe pole proszę wpisać X.* Zastosowano taką samą metodologię opracowania wyników badań, jak w przypadku obliczenia wartości wag priorytetów lokalnych. Wyniki badań w zakresie wyboru alternatyw zostały podane w kolejności ustalonych wcześniej częściowych celów głównych (kryteriów). Wartości wag subkryteriów zostały zaprezentowane w tabeli zamieszczonej w załączniku 5 (Aneks) oraz zilustrowane na rycinach.

3B. 8.1. Kryterium: cechy trenera

Na ryc. 24 oraz w tabeli (załączniku 5 – Aneks) zamieszczono wartości priorytetów przyznanych modelom szkolenia pary tancerzy: litewskiemu, rosyjskiemu i włoskiemu w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnym: *Cechy trenera*.



Ryc. 24. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: *cechy trenera*

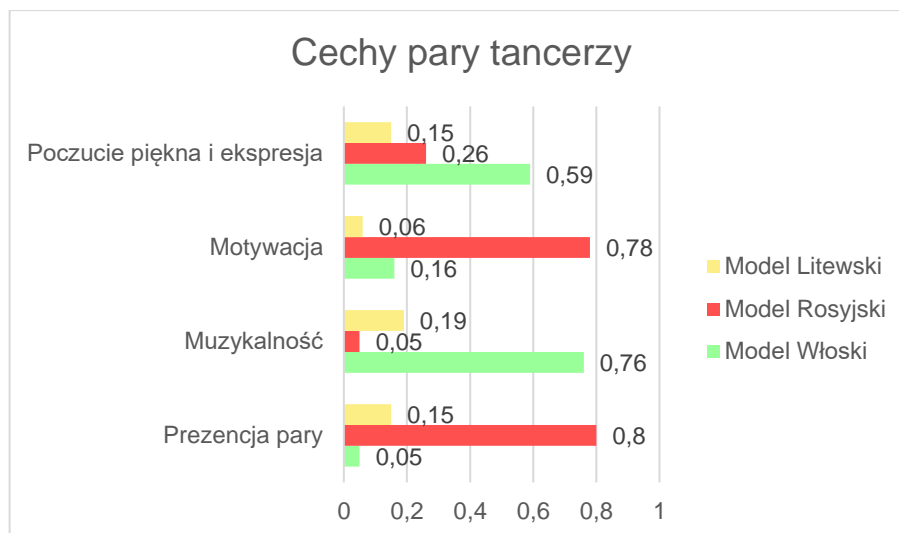
Źródło: opracowanie własne.

Jak wynika z zaprezentowanych danych, w strukturze czterech subkryteriów (osobowość trenera, kreatywność i charyzma, doświadczenie trenerskie i kompetencje dydaktyczne), można by wskazać na zasadność wyboru modelu włoskiego, za wzorcowy w przygotowaniach dla pary tancerzy przygotowującej się do udziału w mistrzostwach świata w stylu standardowym, z aspiracjami zdobycia przez nich medalu. Eksperti wskazali na przewagę nad pozostałymi szkołami w subkryterium: osobowość trenera ($w = 0,8$) i kreatywność, charyzma ($w = 0,81$). Model rosyjski zdobył uznanie wśród ekspertów za kompetencje dydaktyczne trenerów. Do charakterystyki modeli treningowych w strukturze kryterium celu decyzyjnego: cechy trenera należy dodać, że było ono uznane przez ekspertów za najbardziej wpływowe na podjęcie celu decyzyjnego, za jaki uznano zdobycie medalu na mistrzostwach świata.

3B. 8.2. Cechy tancerzy

Jak wynikało z analizy wag przyznanych kryteriom celów decyzyjnych, również cechy tancerzy zdobyły wysoką rangę w determinacji celu decyzyjnego.

Na ryc. 25 zaprezentowano ranking branż pod uwagę modeli szkół treningowych (włoskiej, litewskiej i rosyjskiej) ze względu na subkryteria charakteryzujące cechy pary tancerzy. W tym przypadku uwidoczniła się nieznaczna przewaga szkoły rosyjskiej nad włoską i słabo zaznaczony udział szkoły litewskiej w rywalizacji międzynarodowej. Interesująca wydaje się struktura przewagi modelu szkolenia włoskiego w poczuciu piękna i ekspresji oraz w muzykalności tancerzy. Natomiast w modelu rosyjskim akcentowany jest udział prezentacji par i motywacji. Wynikałoby z tego, że decydent miałby trudność podjęciu trafnego wyboru modelu treningowego. Statystycznie można by sądzić, że nieznaczną przewagę uzyskała rosyjska szkoła treningowa. Zwraca jednak uwagę bardzo niski poziom priorytetów w subkryterium *muzykalność* u tancerzy rosyjskich ($w = 0,05$).



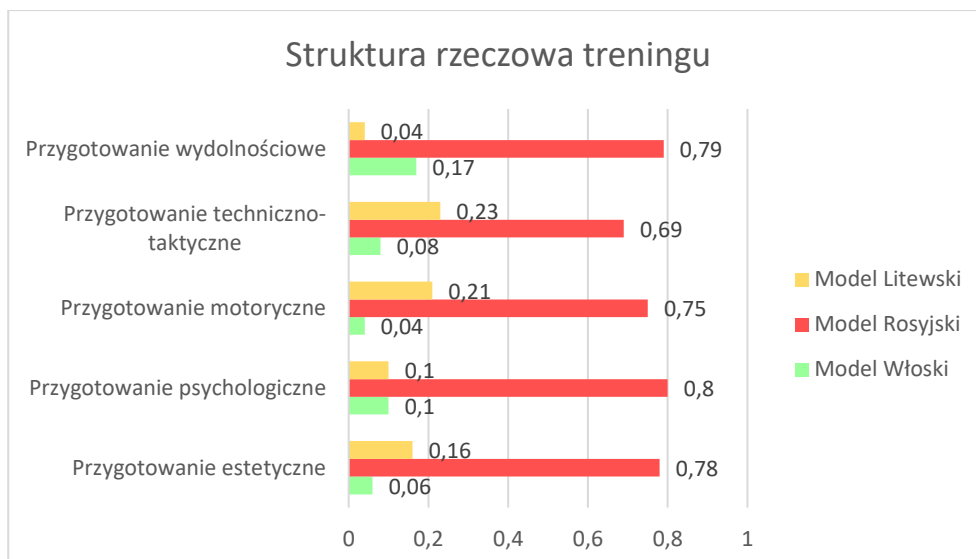
Ryc. 25. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego cząstkowego celu decyzyjnego: *cechy pary tancerzy*

Źródło: opracowanie własne.

3B. 8.3. Struktura rzeczowa i czasowa oraz baza treningowo startowa

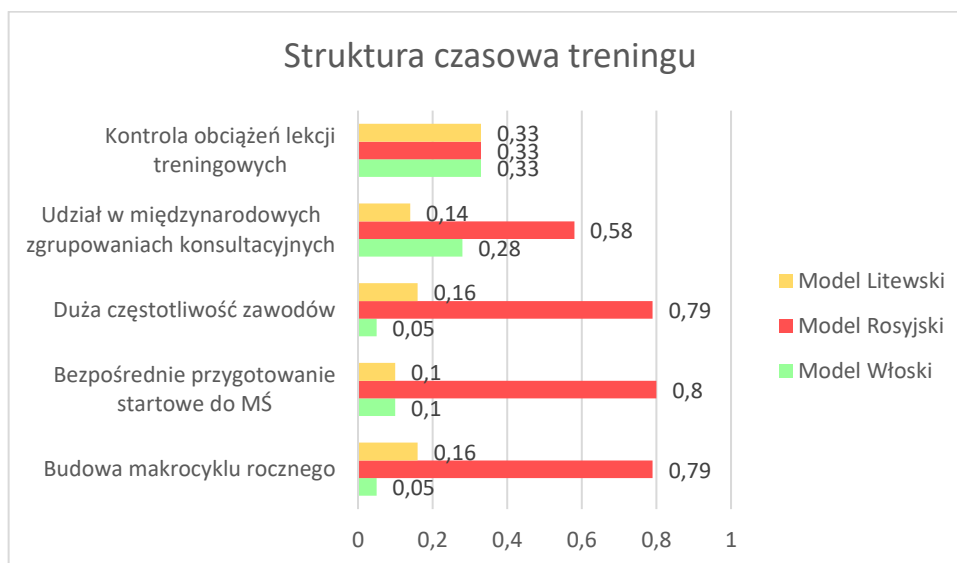
Postanowiono, zaprezentować łącznie trzy oceny przez ekspertów modeli szkolenia ze względu na wyjątkowo dużą przewagę modelu rosyjskiego nad pozostałymi konkurentami. Interesująca wydaje się także wielkość priorytetów, co świadczy o przyznanej przez ekspertów skali wielkości przewagi określonego modelu szkolenia (litewskiego, włoskiego i rosyjskiego). W tym kontekście zwraca uwagę przewaga modelu rosyjskiego. W przypadku struktury rzeczowej i czasowej modelowi rosyjskiemu przyznano przewagę na poziomie: $w = 0,69 - 0,79$; struktura czasowa: $w = 0,33 - 0,79$ oraz baza treningowo-startowa: $w = 0,69 - 0,79$.

Jednak należy zauważyć, że we wszystkich branżach pod uwagę przypadkach była to niska waga ich kryteriów głównych w determinacji osiągnięcia celu decyzyjnego.



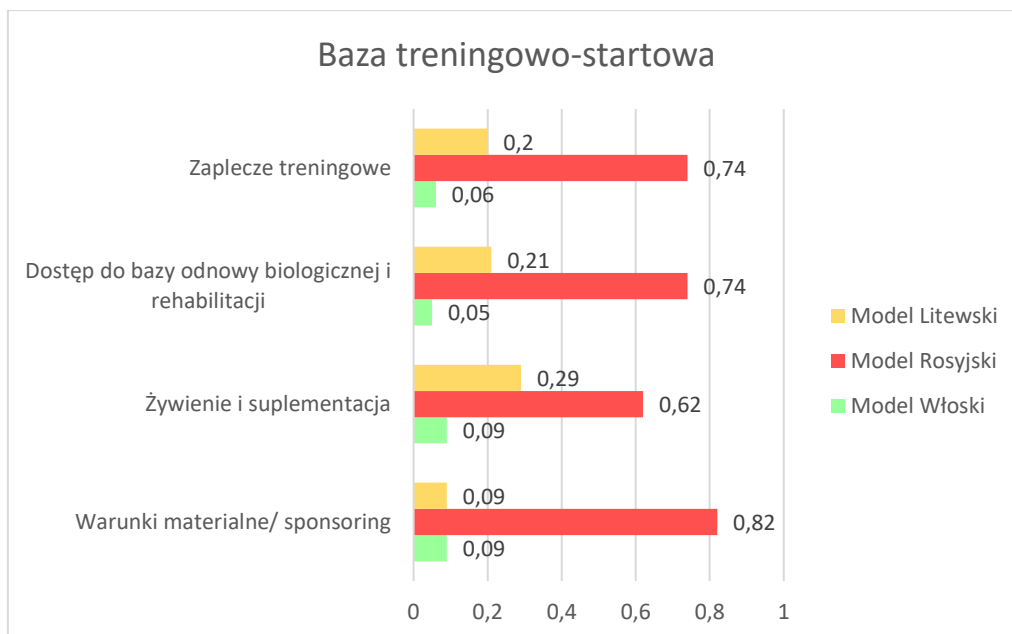
Ryc. 26. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego cząstkowego celu decyzyjnego: *struktura rzeczowa treningu*

Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 27. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego cząstkowego celu decyzyjnego: *struktura czasowa treningu*

Źródło: opracowanie własne.

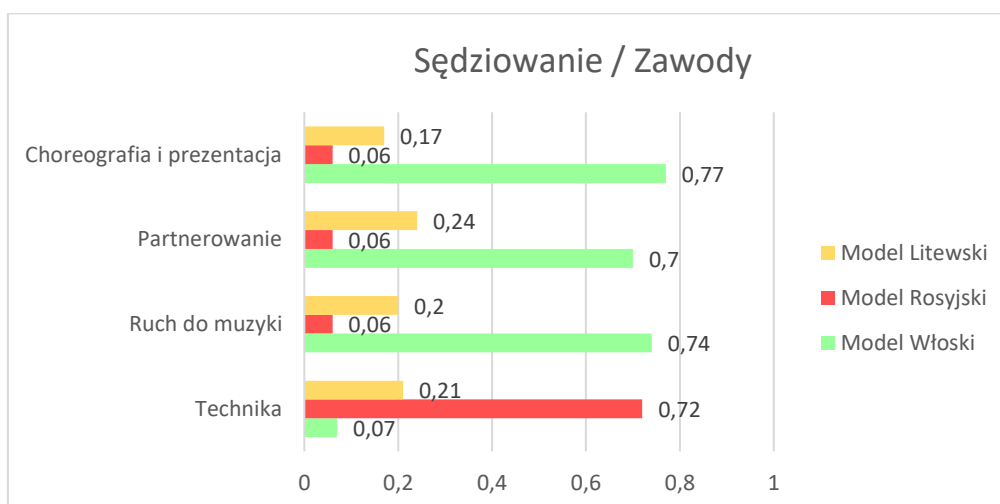


Ryc. 28. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego cząstkowego celu decyzyjnego: *baza treningowo-startowa*

Źródło: opracowanie własne.

3B. 8.4. Sędziowanie i zawody

Chociaż sędziowanie, podobnie jak wcześniej scharakteryzowana wycena modeli szkolenia sportowego ze względu na wyróżnione kryteria celu decyzyjnego, ma niską wagę, jednak było preferowane u sędziów.



Ryc. 29. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego cząstkowego celu decyzyjnego:

Sędziowanie / Zawody

Źródło: opracowanie własne.

W tym przypadku można nawet mówić o preferencjach sędziów względem poszczególnych modeli krajowych, czego przykładem mógł być opisany wcześniej incydent na Igrzyskach Olimpijskich w tańcu na lodzie. Takie zjawisko potwierdzają również polskie opracowania sportowego tańca (Byczkowska 2012). Można by było także uznać, że eksperci w ten sposób wyrażali opinię środowiska sędziowskiego i ich preferencje.

Pomijając powyższe, w świetle analizy danych zamieszczonych na rycinie 29 można stwierdzić, że model włoski osiągnął w opinii recenzentów zdecydowaną przewagę w wagach takich subkryteriów jak: choreografia i prezentacja ($w = 0,77$), partnerowanie ($w = 0,7$), ruch do muzyki ($0,74$). Z kolei model rosyjski zdobył przewagę w technice tańca.

Rekapitulacja

Podsumowując proces wyboru alternatywnych modeli treningowych, można na podstawie wyników z wykorzystaniem metody AHP uznać, że w sensie statystycznym (globalnym) optymalnym modelem przygotowania do mistrzostw świata w tańcu sportowym w stylu standardowym jest model rosyjski. Jednakże uwzględniając strukturę opracowanego przez ekspertów modelu okazało się, że zadecydowała o tym przewaga tylko w zakresie akcentowania przygotowania technicznego, pedagogicznego i bazowego. W innych komponentach należałoby przyznać większą skuteczność włoskiemu wariantowi przygotowań do mistrzostw świata. Model litewski, prawdopodobnie jako eklektyczny sposób przygotowania, nie okazał się konkurencyjny wobec klasycznych modeli szkolenia: rosyjskiego i włoskiego. Można sądzić, że jest to bardzo ważna wskazówka kierunkowa dla zawodników i trenerów, jaką drogą należy iść, aby zdobyć medal na mistrzostwach świata w tańcu sportowym w stylu standardowym.

IV. Podsumowanie wyników badań i dyskusja

Sztuka tańca na zawodach sportowych, czy taniec sportowy?

U sportowienie tańca: mit czy rzeczywistość?

Taniec jest sztuką, ponieważ ma zasady.
Wolter vel François-Marie Arouet

„Piszę to, co widziały moje oczy, co przeszło mi przez myśl i w czym zakochała się moja dusza”.

Dora Stratou

Jak zaznaczono we wcześniejszych rozdziałach pracy, szukając uzasadnienia dla przytoczonej tezy, że taniec, w tym taniec sportowy, jest sztuką, przyjęto założenie, że droga do udowodnienia takiego osądu powinna prowadzić poprzez założenia filozofii tańca (Farinas et al. 2021), która jest podzbiorem estetyki filozoficznej (Scruton & Munro 2022) lub inaczej, filozofii piękna, sztuki i smaku (Shelley 2022) Niewątpliwie tak należało postąpić. Istota filozofii tkwi przecież w mądrości wynikającej z racjonalnych i empirycznych przesłanek (choć sama nie jest nauką; Jaspers (2000)). Jej mądrość wynika z aktualnego dorobku naukowego. Obca jej jest wiedza spekulatywna, a także oparta na religii czy ideologii.

W takim pozytywistycznym ujęciu istoty królowej nauk od niedawna tworzona jest interdyscyplinarna subdyscyplina - filozofia tańca, głównie w strukturach Amerykańskiego Stowarzyszenia Filozoficznego (Farinas et al. (red.) 2020, Bresnahan 2015, Bresnahan 2020). Nie jest to kierunek świadczący o rozdrabnianiu filozofii na podkategorie. W rzeczywistości filozofia tańca należy do działu estetyki, a więc do działu filozofii, który wyodrębnił się z niej dopiero w połowie XVIII wieku za sprawą traktatu *Aesthetica* Aleksandra Baumgartena (1714–1762). Popularnie nazwą *estetyka* określano naukę o sztuce i pięknie odbieranym przez zmysły i wrażeniami analizowanymi w świadomości odbiorcy. Takie określenie nawiązywało i nawiązuje do poglądów na istotę piękna głoszoną przez filozofów Starożytności i Średniowiecza, którego wykładnię dał Witelon w XIII wieku, polsko – saksoński optyk, wybitny badacz światła i wzroku. Sprowadzała się ona głównie do stwierdzenia, że: *piękne jest to, co mi się podoba*.

Faktem jest, że w licznym gronie filozofów podejmuje się dyskusje, czy należy brać pod uwagę w filozofii szeroko rozumiany i interpretowany fenomen działalności ruchowej, jakim jest taniec (Brandstetter & Klein (ed.). 2013). Za włączeniem

problematyki tańca w obszar zainteresowań filozoficznych przemawia szybko narastająca wiedza o nim w rozwijającej się teorii i w praktyce nauk podstawowych i społecznych (Klein 2021).

Na podstawie dorobku piśmiennictwa, można dojść do wniosku, że wieloaspektowość zagadnień tańca sportowego jest pochodną szeroko ujętej problematyki badawczej tańca, co starano się dowieść już w poprzednich rozdziałach. Łączy się ona bowiem z różnymi gałęziami wiedzy. Zapewne jest to pokłosie praktykowania tańca przez człowieka na Ziemi na przestrzeni dziejów w różnych celach: artystycznym, edukacyjnym, politycznym, społecznym, religijnym, terapeutycznym, sportowym i innych. Brak jest jednak opracowań problematyki szeroko ujętego szkolenia w tańcu sportowym na najwyższym poziomie profesjonalizmu, która jest podjęta w badaniach własnych.

Jednak taki zamiar może być uznany za przedwczesny co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, jak wynikało z wcześniej przytoczonych definicji tańca, dochodzi w niektórych z nich do próby powiązania jego istoty tylko z rytmem ruchu wykonywanym przy muzyce lub bez niej. W ten sposób nie wiąże się już tańca ze sztuką i pięknem w klasycznym ujęciu, a więc z wyróżnikami estetyki. Widowiskowy taniec, wykonywany na najwyższym poziomie profesjonalizmu, sprowadza się do wymiernego, fizycznego efektu umiejętności ruchowych. Jest to dyskusyjny pogląd. Taka tendencja występuje nie tylko w praktyce uczenia i nauczania form tanecznych, co wydaje się uzasadnione na podstawowym poziomie opanowania techniki tańca, ale nade wszystko w interpretacji ich treści i form ruchu. Nośność i wymowa takiego ujęcia ma daleko idące konsekwencje praktyczne i teoretyczne. W pewnym sensie sprzyja to obiegowemu budowaniu poglądu na temat determinantów tańca uprawianego wyczynowo. Częściowo podjęto już polemikę z takim dyskusyjnym ujęciem w odniesieniu do tańca, który przecież towarzyszy człowiekowi od momentu jego pojawienia się na ziemi.

Po drugie, z punktu widzenia własnej koncepcji badań, o wiele trudniejszy do rozwiązania jest problem dyskwalifikacji przez niektórych teoretyków tańca z kanonów sztuki i piękna (estetyki) nie wszelkich form uprawianego tańca, ale tych, które są uprawiane przez profesjonalistów na najwyższym poziomie i poddawane ocenie w myśl określonych przepisów sportowych. W ten sposób dochodzi do wyłączenia tańca sportowego ze sztuk pięknych, do których taniec został zaliczony już w 1746 r. przez francuskiego filozofa Charlesa Batteuxa (1713–1778) w traktacie *Les Beaux-*

Arts réduits a un meme principe, razem: z poezją, muzyką, malarstwem, rzeźbą oraz architekturą i wymową (Toscano 1991).

Trudno jest się zgodzić z takim restrykcyjnym poglądem. Niestety, niezwykle dyskusyjne stanowisko (bez koniecznej refleksji i uzasadnienia) znaleźć można w bardzo poważnych rozważaniach teoretycznych nad istotą tańca sportowego. Przykładowo, w opracowaniu encyklopedycznym *Britanica* (Mackrell (ed.) 2022). Przytoczmy go jeszcze raz:

We wszystkich różnych formach tańca ruch staje się tańcem poprzez stylizację i organizację formalną, organizację, która może być różnie zdeterminowana przez ideę estetyczną lub funkcję tańca. Istnieje jednak wiele rodzajów aktywności związanych z ruchem zdyscyplinowanym i wzorcowym, które nie pasują do kategorii tańca – na przykład sport czy zachowanie pewnych zwierząt – ponieważ zasady rządzące tymi czynnościami nie są kluczowymi zasadami przyjemności estetycznej, wyrażaniem siebie i nie są rozrywką (Mackrell (ed.) 2022).

Na pewno głoszone przez pedagogów i teoretyków porównanie, zawarte w cytowanym fragmencie, wykonywania ruchów przez człowieka w myśl zasad sportowych do zachowania zwierząt, niezależnie od poglądu (czy światopoglądu na temat ewolucji) i uczuć, jakie żywią do nich ludzie, nie powinno być uważane za właściwe. Można też mieć wątpliwości, czy tworzenie sztuki jest dane tylko amatorom tworzącym ją dla rozrywki. Takie związki były sugerowane (Lange 2000), na co zwrócono uwagę w poprzednich rozdziałach w analizie definicji istoty tańca. Nie można było zgodzić się z opinią, że idea twórczości artystycznej może być domeną tylko tych, którzy tworzą piękno dla przyjemności i rozrywki. Przecież nadal istnieje mecenat sztuki. Czyżby szkolenie zawodowe aktorów, malarzy, rzeźbiarzy, a także tancerzy baletowych w kolegiach, uniwersytetach i akademiach sztuk pięknych jest oparte na zasadach: *przyjemności estetycznej, wyrażania siebie i rozrywki*? Przecież taniec baletowy, uważany ciągle za reprezentanta sztuki i piękna wśród tańców, rozpoczął swoją historię w 1661 roku, z chwilą założenia przez Ludwika XIV we Francji Narodowej Akademii Tańca, gdzie szkolono zawodowych, profesjonalnych tancerzy. Oczywiście, należy widzieć swoistą funkcję różnych form tańca. Arnold Haskel (1969), jeden z najwybitniejszych światowych krytyków baletowych tak ją określił:

Otóż balet jest sztuką nowożytną, taniec jest prehistoryczny. Historia baletu stanowi zaledwie fragment historii tańca. Balet może nas interesować najbardziej, ale nie on

jest bynajmniej najważniejszy. Taniec należy do wsi, do świątyni, kościoła, a dopiero w ostatnich czasach związał się ze sceną. Taniec może być wykonywany dla zwykłej przyjemności, dla prześlągnięcia rozgniewanego bóstwa, dla celów rytualnych i dla zabawienia publiczności.

Dodać do tego można też, że taniec może być spontaniczny; np. taki, jaki wykonał Dawid przed Arką (Achteimeier 2004, Carlos-Machej 2016). Może składać się z kilku kroków, jak taniec ludowy w kole, czy w pługach, lub mieć układ skomplikowany i być dostępny do wykonania tylko przez wyszkolonych profesjonalistów (Wieczysty 2006, Dodds 2011, Clarke 2020, Jarmolow 2011, Kozak et al. 2011). Jak wykazano we wcześniejszych rozdziałach, można go definiować z punktu widzenia techniki ruchu, ale nie powinien być pozbawiony sedna - przeżycia estetycznego, zarówno przez jego twórców, jak i odbiorców.

Przedmiotem badań w niniejszej pracy jest taniec w skomplikowanej, standardowej formie, który jest wykonany tylko przez profesjonalistów dopiero od początku XX wieku. Ich celem jest prezentacja piękna na turniejach tańca i dodatkowo dla zabawienia widza, czy szerzej - publiczności. Taka idea tańca istniała już w okresie rozkwitu kultury greckiej (Zieliński 1988), towarzysząc w zorganizowanej formie chorei i agonom dramaturgów w okresie Dionizjów (Kocur 2008). Ich celem było poddawanie ocenie, w myśl określonego poczucia piękna twórczości artystycznej, a w ujęciu starożytnych - rzemiosła (o sztuce wówczas nie mówiono!). Frywolny taniec „komastamów” (od greckiego wyrazu κωμαστής, „hulaka - Kocur 2016), czy rozrywkowy w różnej postaci, najczęściej ludowy, nie był poważany przez myślicieli tworzących zręby filozofii greckiej (Kazimierczak 2004, Kunicki 2002). Podobnie zorganizowany taniec widowiskowy o swoistych cechach (Kocur 2005) i rzadziej uprawiany według greckiej tradycji (Kocur 2001), stanowił ważną część życia społeczności imperium rzymskiego. Z badań antropologicznych (Turska 2000, Drożdż 2012, Royce 2015, William 2004) i historycznych (Turska 1988, Charman et al. 1990, Cohen 1992, Dils 2001, Daly 2002) wynika, że w czasach już nowożytnych właśnie z Italii zawędrował taniec w swej widowiskowej i zorganizowanej postaci do Francji i tam został usystematyzowany przez logiczny umysł Francuzów (Haskell 1969), aby stać się ważną składową sztuk pięknych. Nic też dziwnego, że wymieniony już filozof francuski Charles Batteux nadał tańcom status przynależności do sztuk pięknych (Toscano 1991).

Niewątpliwie było to zasłużone nobilitowanie tańca do grona sztuk. Jak zaznaczono wcześniej, taniec towarzyszył przecież odczuciom człowieka (piękna, czyli tego, co się podoba) od momentu jego pojawienia się na ziemi. Można zatem sądzić, że taniec był sztuką rytmicznego ruchu (wzorowanego na pracy serca i płuc), który dał początek tonizmowi mowy, śpiewu, a także metrum w odgłosach narzędzi (najpierw kamienia, o czym świadczy załączone w Aneksie zdjęcie kamienia w masywie Gebustan), a potem instrumentów muzycznych, towarzyszących przemieszczaniu się człowieka w celu przeżycia duchowego w ruchu, albo inaczej psychicznego, ekspresyjnego, które dzisiaj nazywamy tańcem. Można o tym wnioskować na podstawie analizy dostępnych artefaktów: malowideł naskalnych, piktogramów i petroglifów, na których znajdują się sylwetki tancerzy zaprezentowane w okresie prehistorycznym ręką artystów, natchnionych zapewne urokiem tańca wykonywanego w różnych celach, nie tylko rytualnych. Opierając się na takiej genezie sztuki tańca jako oraz odbioru jego piękna przez wykonawcę i widza, można przyjąć, że była ona pierwotną w stosunku do sztuk plastycznych (malarstwa) czy grafiki, a także śpiewu i muzyki. Stąd też w tańcu, jako sztuce (techne) przemieszczania poszczególnych części ciała, towarzyszył rytm pieśni lub muzyki. W takich artefaktach można dostrzec źródło chorei (Zieliński 1923, Zwolski 1978), sztuki słowa epiki, sylabotonizmu (Kocur 2008, Dawid 2006, Antony 2008), czy odkrytych kilkadziesiąt wieków później, (w ostatnich dekadach XX wieku) neuronów lustrzanych (Kocur 2011, Carruthers & Smith 1996, Ferrari & Rizzolatti 2014, Zandi et al. 2021). W tych źródłach należy szukać źródeł tańca, nie tylko poważanego przez arystokratów w czasach antycznych, czy też w starożytnych. Piękno nie ma bowiem charakteru klasowego, czy też innego odpowiednika relatywizacji.

Jak starano się dowieść w poprzednim rozdziale, taniec powstaje z udziałem psychiki (duchowości) człowieka, który tworzy sztukę na miarę swoich możliwości, a nie tylko wykonującego mechanicznie ruchy sceniczne w pięknych strojach. Z doświadczeń własnych i innych osób uprawiających wyczynowo różne formy tańca, jak również z badań antropologicznych (Drożdż 2012) jego źródeł, należy szukać piękna tkwiącego w autentycznych przeżyciach duchowych, których dostarcza specyficzny, rytmicznie wykonywany ruch fizyczny człowieka, wzmacniany doznaniem słuchowymi odgłosów dochodzących z głównie z instrumentów muzycznych. Wyrastają one z pierwotnego przekonania, że takie doznania są równe tym, jakie są udziałem Absolutu (sił nadprzyrodzonych). Sądzić można, że do

autentycznych źródeł tańca (tkwiących w ludowości) zwrócił się ruch romantyczny, przeciwstawiając się rutynie i sztuczności w klasycznej jego formie, m.in. w balecie.

Jak wynika z fragmentu przytoczonej dyskusji, w definicji tańca sportowego (wykonywanego w sposób profesjonalny) odbiera się bez uzasadnienia i obiektywnych przesłanek (i do tego w sposób niezwykle prymitywny) to, co jest mu organicznie przypisane: wyjątkową esencję estetyki, piękna i smaku. Powodem tego ma być poddanie kategoryzacji estetyki tańca kryteriom przepisów sportowych. Można przypuszczać, że przytoczoną argumentację wypowiadali teoretycy, którzy nie mieli nic wspólnego z uprawianiem sztuki tanecznej na najwyższym poziomie. W jej tworzeniu dominuje przecież zasada przyjemności i wyrażania siebie, a pochodną tego jest chęć rywalizacji. Takie cechy jak: *sposobność wyrażania samego siebie* i powiązana z nią *zasada przyjemności* są zatem wkomponowane w uprawianie wyczynowo tańca. Potwierdzić to może nie tylko autorka niniejszej pracy, uprawiająca wyczynowo taniec sportowy przez kilkanaście lat na najwyższym poziomie. W poprzednich rozdziałach zamieszczono wypowiedzi na ten temat praktykujących innych tancerzy i współtwórców widowisk w tańcu sportowym (Jabłońska 2004, Rembowska 2009, Karabin 2012, Klein 2020). Wypowiadali się także o istocie tańca i determinantów sukcesu w kwestionariuszu ankiety eksperci tańca sportowego w stylu standardowym. Niewątpliwie taki pogląd wskazuje na potrzebę szerszego rozpatrywania zagadnienia sposobu rozgrywania zawodów w różnych dyscyplinach sportu wyczynowego i udziału w nim aspektu estetycznego.

Trudno dociekać, dlaczego odbiera się prawo do porównywalności tworzonej sztuki tańca, a z nią związanego piękna, według zasad rywalizacji sportowej. Taka ciekawość pobudza i zarazem dziwi, szokuje i zachęca do dyskusji argumentami zawartymi w cytowanym teaurusie, w którym uzasadnia się wyłączenie z *pałacu sztuk pięknych* jazdy figurowej na lodzie: za co? Za przynależność do olimpijskich, sportowych dyscyplin:

Konkurs tańca na lodzie trudniej odróżnić od tańca, ponieważ ważne są zarówno walory estetyczne, jak i ekspresyjne. Ale jednocześnie istnieją pewne zasady, których należy przestrzegać bardziej rygorystycznie w jeździe na łyżwach niż w tańcu, i znowu naczelną zasadą jest współzawodnictwo popisu umiejętności, a nie radość z ruchu dla samego siebie; (konkursy taneczne, w których wykonawcom przyznawane są punkty, stanowią jeszcze trudniejszy przypadek odróżnienia sztuki od sportu, ale o ile rządzi się

zasadą punktacji, nie można zaliczyć konkurencji tanecznej jako sztuki (Mackrell (ed.) 2022).

Jak wynika z fragmentu przytoczonej encyklopedycznej definicji, tańcowi sportowemu (wykonywanemu w sposób profesjonalny), odbiera się bez uzasadnienia i obiektywnych przesłanek to, co jest mu organicznie przypisane: wyjątkową esencję estetyki; piękna i smaku. Niewątpliwie taki pogląd wskazuje na potrzebę szerszego rozpatrywania zagadnienia sposobu rozgrywania zawodów w różnych dyscyplinach sportu wyczynowego i udziału w nim aspektu estetycznego.

Reasumując ten wątek dyskusji, można go skonkludować następująco: nie są to opinie godne popularyzacji i upowszechnienia wiedzy (przede wszystkim naukowej) w poważnym wydawnictwie encyklopedycznym. Ale istnieją w świadomości teoretyków prezentujących poglądy – jak sądzić można - quasi naukowe. Być może jest to efektem bardzo wąskiego, współczesnego pojęcia rywalizacji sportowej, której istota opiera się na jednym tylko z ujęć *agonu* greckiego. W świetle badań antropologicznych i historycznych, w starożytnej Grecji było jedno określenie na różny sposób rozgrywania dwóch konkurencji (agonów), nazywanych obecnie: sportowymi oraz widowiskowymi. W jednym przypadku istotę rywalizacji sprowadzano (i sprowadza się do dzisiaj) do wymiernego (najczęściej bezpośredniego, fizycznego) pokonania przeciwnika. Towarzyszyła ona zawodom rozgrywanym na stadionach: greckich, rzymskich, a obecnie także – sportowych. Genezę agonistyki widowiskowej należy upatrywać w konkursach, których istota opiera się na różnych kryteriach pokonania przeciwnika w walce o prymat uznania piękna na pokazach, a obecnie na turniejach tańca, czyli sztuki, zaliczanej obecnie do performansu. Tutaj liczyło się nie pokonanie przeciwnika, ale uznanie widowni teatru i nade wszystko kompetentnych sędziów na pokazach sztuki. To przecież w starożytnej Grecji, oceniano poziom tańca w *chórze* (w połączeniu z muzyką i śpiewem poezji, która była wówczas śpiewana, a nie recytowana), a więc w *trójjedni*, według nadanego mu już dawno określenia przez Tadeusza Zielińskiego (1923), czy w chorei, częściej stosowanej współcześnie nazwy w pracach naukowych (Zwolski 1979). Taniec stanowił istotny element dramatów biorących udział kilkanaście wieków przed naszą erą w *agonach* (pol.: konkursach, zawodach), które odbywały się w czasach antycznych na część boga Dionizosa (Lengauer 1994) w teatrach (w świątyniach sztuki), mieszczących kilkanaście tysięcy widzów (Kocur 2001, 2008). Mniej widzów miały inne w swej istocie greckie agony atletów i rydwanów, z olimpijskim stadionem włącznie (Kunicki 2002, Lenartowicz

i Mosz 2018). Oczywiście pomijając rzymskie widowiska cyrkowe w rzymskim Koloseum czy Circus Maximus, który mógł pomieścić 250 000 widzów (Lipoński 2012). Nie trudno dostrzec analogię w sposobie rozgrywania konkursów w antycznych teatrach greckich z konkursami / zawodami odbywającymi się na współczesnych *orchestrach* (wg gr. - w miejscu do przedstawienia sztuki teatralnej), podczas przeprowadzania zawodów w tańcu figurowym na lodzie, a także w gimnastyce artystycznej czy w tańcu sportowym - w stylu standardowym i latynoamerykańskim (Klimczyk 2010, McCabe et al. 2013, Picart 2006).

Mimo, iż taka idea tańca powstała niedawno, to jej formuła istniała już w okresie rozkwitu kultury greckiej (Zieliński 1988), kiedy to dla rozbawienia tysięcy widzów (niestety, tylko płci męskiej), w teatrach greckich były wystawiane i oceniane dramaty w okresie Dionizjów na *orchestrze* (czyli na współczesnej scenie). Ich nieodłączną częścią był *chór*, którego taniec stanowił integralną część *chorei* (Kocur 2008). Grecy bardzo wyraźnie rozgraniczali poświęcone Zeusowi *agony* mężczyzn walczących w różnych formach od tych, będących misteriami ofiarowanymi dla prześlągania groźnego Dionizosa, który rzucił klątwę na ród męski (Kocur 2001b) za okazany brak szacunku i gościnności, kiedy szukał schronienia na Peloponezie (Kocur 2007a), a Grecy go nie chcieli przyjąć. Dionisos, jak głosi przekaz mitologiczny, klątwą wymusił na nich zmianę decyzji.

W tym drugim przypadku taniec występujący w *trójjedni*, jest stowany na określenie istoty *chorei*, czy *chóru*, występującej w dramatach wystawianych w okresie Dionizjów (Kocur 2007b) i tworzył łączność z muzyką i poezją, w czasach antycznych zawsze śpiewaną (Zwolski 1978). Taka jedność miała znaczący wpływ na oceny wydawane przez sędziów, przy akceptacji lub dezaprobach widowni. W tym przypadku ocenie przez wybranych sędziów podlegała twórczość artystyczna, w myśl określonego poczucia piękna sztuki (a w ujęciu starożytnych – rzemiosła, ponieważ o sztuce wówczas nie mówiono). Frywolny taniec, najczęściej pijanych „komastamów” (od greckiego wyrazu *κωμαστής*, „hulaka - Kocur 2016), uwidoczniiony na wazach, czy taniec rozrywkowy w różnej postaci, najczęściej improwizowany oraz impulsywny (np. nagiego Sokratesa - D'Angour 2019), nie był poważany i uważany za godny zainteresowań teoretycznych, ani przez dramaturgów, ani myślicieli tworzących zręby filozofii greckiej (Kazimierczak 2004, Kunicki 2002).

Brak jest jednak silnych podstaw teoretycznych w dyscyplinie sportu, która powstała dopiero na początku XX wieku. Ponadto jej zręby tej teorii nie są jeszcze

ukształtowane. Co prawda, takie próby zostały podjęte na poziomie teorii sportu, czy nawet filozofii sportu, co doprowadziło do pojęcia słusznej decyzji o potrzebie taksonomii sportów na: estetyczne, artystyczne, czy niewymierne, do których nazw pretenduje taniec sportowy. Jednakże opozycja teoretyków (a nawet filozofów), interpretująca pojęcie sport z rywalizacją o znamionach tylko walki i wymierności fizycznej (czego dowodem miał być brak znamion estetycznych lub ich znikoma ilość), spowodowała wykluczenie tańca uprawianego według zasad sportowych na najwyższym poziomie profesjonalizmu i piękna z *salonów sztuki*. Nic dziwnego, że – jak dotąd - nie powstała jeszcze subdyscyplina filozofii tańca sportowego.

Jednak należy brać pod uwagę też to, że już pod koniec XIX w. zmieniono kryteria klasyfikacyjne sztuki według wartości estetycznych i kategorii skali wartości piękna (wzniosłość, stosowność, wdzięk). Do sztuki zaliczano też wartości pejoratywne, takie jak: braku piękna (brzydki, mały, niedojrzały, szpetny, a nawet ohydny (Novitz 1996, Jaroszyński 2007). W tym kontekście nie można zgodzić się z tym, że rywalizacja w sztuce tańca sportowego zatracza piękno, a przyznać rację przeciwnikom jego istnienia w dziełach sztuki (antykalistom, kalos = piękno), przynależącym do nurtu relatywistycznego, czy też zagnieżdżonym w nurcie estetyki instytucjonalnej (Blackburn 2016), traktujących na równi piękno / estetykę występujące: w tańcu, rzeźbie, obrazie i w *Fontannie*, w pisuarze znalezionym na śmietniku, w dziele sztuki które miało być wystawiony na konkursie *Society of Independent Artists* w 1917 r. (Dziamski 2016) przez słynnego, dadaistę i prowokującego artystę - Marcelego Duchampa (1887–1968). Jej replikę z dumą pokazują niektóre salony sztuki!

Gdyby było prawdą, że rywalizacja w osiągnięciu doskonałości w sztuce tańca sportowego, czy w jeździe figurowej na lodzie, dyskwalifikuje z przyznanego im miejsca w sztukach pięknych, to należałoby odebrać takie miano wszystkim dramatom wystawianych w czasie starożytnych Dionizjów, w których taniec występował w chórze, jak nakazywały kanony (istniejące do dziś, chociaż niedostrzegalne) piękna chorei. Nadal ceni się wartość dramatów tam wystawianych, np. Arystofanesa czy Eurypidesa. Ich twórcy byli zwycięzcami konkursów w starożytnych teatrach greckich. Począwszy od VI wieku p.n.e, były one przeprowadzane według zasad, obowiązujących obecnie w mało zmienionej formule i przepisów, które znaleźć można w rywalizacji w sporcie wyczynowym (Kocur 2001, 2015). Należy zatem podkreślić, że w czasach, gdy Charles Batteux zaliczał taniec do sztuk pięknych (czy wcześniej), takiego pojęcia jak taniec sportowy nie znano.

Reasumując, można przyjąć, że różnice w definicjach pojęć są przyczyną odmiennych zdań w sprawie dostępu sztuki do rywalizacji sportowej i związku sportu z pięknem, czy szerzej ze sztuką. Wydaje się, że na przeszkodzie porozumienia stoi nie tylko zasygnalizowana już różnica w rozumieniu istoty tańca, ale również istoty sportu.

Takich dylematów nie mieli antyczni twórcy dramatów wystawianych w teatrze i atleci walczący o prymat najlepszego w agorach (grek. lm. od ἀγῶνες, *agones*; lp, *agora* - ἀγορά). W ich języku wyraz *agora* miał wiele znaczeń. Nazywano nim: zgromadzenie (zbiór osób), a także miejsce zgromadzenia (*agora*), czy też miejsce igrzysk / zawodów sportowych (stadion) i przede wszystkim igrzyska / zawody sportowe, jak również bitwę, walkę, wysiłek, polemikę, wojnę / *polemos*, elokwencję, konkurs, konkurencję, spór słowny (w tym sądowy), część główną dramatu lub tylko przemowę np. w sądzie (MacIntyre 2007, McCoy & Martínková 2022).

Obecnie jednoznacznie traktuje się rywalizację w sporcie, jako walkę. Szczególnie to podkreśla nazwa dyscypliny sportowej: sztuki walki. W ten sposób istota walki / rywalizacji w sporcie jednoznacznie oddziela kategorię pojęć: konkurencja na turniejach prezentacji piękna sztuki (*techne* / *arte*) oraz rywalizacja / walka w sporcie. W pewnym sensie na taki dychotomiczny podział wskazują podejmowane nieudane próby interpretacji widowiska sportowego (np. w grach zespołowych) z punktu widzenia estetyki (McCoy & Martínková 2022). Niewątpliwie dramaturgia przebiegu meczu piłkarskiego czy walki zapaśników różni się od pokazu sztuki tańca. W tańcu nie ma miejsca na rywalizację w rozumieniu walki z przeciwnikiem.

Należałoby w tym przypadku jeszcze raz podkreślić, że taniec sportowy (podobnie jak występujący w greckiej chorei) nie ma nic wspólnego z walką utożsamianą ze sportami wymiernymi. Świadczyć o tym mogą założenia nowej dyscypliny naukowej, której nadano nazwę *agonologia* od starogreckiego *agonistikós* (pol. agonistyka (Kalina 2016)). Stworzył je w ramach swojej prakseologii polski filozof Tadeusz Kotarbiński (1982). W jednej ze swoich rozpraw (wydanej w przeddzień rozpoczęcia II wojny światowej), napisanej dla potrzeb polskiej armii filozof Tadeusz Kotarbiński podał obowiązującą do dzisiaj definicję walki:

“wszelkie działanie przynajmniej dwupodmiotowe (przy założeniu, że i zespół może być podmiotem), gdzie jeden przynajmniej z nich przeszkadza drugiemu. W poszczególnym, najzwyczajszym i bodaj najciekawszym przypadku oba podmioty nie tylko dążą obiektywnie do celów niezgodnych, lecz nadto wiedzą o tym i liczą się w budowaniu swoich planów też z działaniami strony przeciwnej. Dlatego zaś ten przypadek,

przypadek wzajemnego i świadomego zarazem przeszkadzania, uważamy za najciekawszy, iż wtedy obie strony zmuszają się wzajemnie w sposób osobliwie intensywny do pokonywania trudności, a więc pośrednio – do usprawniania techniki działań” (Kotarbiński 1957).

Teoria Tadeusza Kotarbińskiego była w Polsce rozwijana z wykorzystaniem zarówno prakseologii (Rudniański 1982), matematyki i cybernetyki (Konieczny 1969, 1970) oraz teorii działania (Rudniański 1989). Osiągnięcia w tym zakresie są z pożytkiem wykorzystane do rozwiązywania problemów w wyczynowym uprawianiu niektórych dyscyplin sportu i w teorii samoobrony (Kalina 1997, Kalina 2000). Taki rodzaj agonistyki dotyczy (z założenia) teoretycznych i praktycznych implikacji uprawiania większości dyscyplin sportu. Co prawda, w sporcie istotę totalnej walki występującej w rzeczywistości na wojnie lub w pojedynkach międzyludzkich, zmierzającej do eliminacji przeciwnika, humanizują przepisy sportowe. W ich ramach współzawodnicy mają prawo utrudniać działanie zespołowi lub partnerowi (cel: pokonanie przeciwnika!), tylko w granicach przepisów i myśl idei walki zgodnie z zasadami fair play. W tańcu sportowym na parkiecie, czy w innych sportach artystycznych, nie można przeszkadzać w prezentacji występu przez tancerzy. Faktycznie rywalizacja dotyczy sposobu tworzenia i interpretacji piękna nie tylko przez aktorów (sportowców), ale jest dziełem choreografów, trenerów i obecnie wraz z zaangażowaniem sponsorów. Przepisy etyczne i idea fair play dotyczy profesjonalnych odbiorców – sędziów, którzy wydają swój subiektywny osąd o jakości odbioru sztuki. Jak to wynikało z poprzednich rozdziałów, w przypadku sportowego tańca w stylu standardowym para uczestnicząca w prezentacji poszczególnych jego form na turniejach (nazywanych synonimicznie zawodami sportowymi) stara się osiągnąć szczyt piękna ruchu w ramach przyjętej konwencji i swoich potencjalnych możliwości. Tworzy go nie tylko dla własnego, subiektywnego przeżycia, ale kieruje go ku odbiorcy, jakim jest sędzia / widz. Jak to zaznaczono w interpretacji roli sędziego w modelu procesu decyzyjnego AHP, jest on upoważniony do wydania nie tylko opinii, w myśl sofistycznego poglądu, na piękno (piękno to jest to, co mi się podoba), ale nade wszystko jest w posiadaniu certyfikatu znajomości zasad wydawania decyzji. Przestrzeganie przepisów i zasady fair play ma warunkować zbliżenie się do idei piękna (piękna samego w sobie). Czy faktycznie tak jest? Nie jest to pytanie retoryczne.

W zamian należy przyjąć, że znajdzie się rozstrzygnięcie salomonowe, aby uzasadnić sens sposobu interpretacji agonistyki nie tylko w sporcie, ale również

w twórczości artystycznej. Jednakże przedmiotem badań w niniejszej pracy ma być zagadnienie uwarunkowań sukcesu w sportowym tańcu w stylu standardowym. Nazwano go tańcem sportowym, a to dlatego, że jego celem jest prezentacją piękna w ściśle zorganizowanej formie ruchu, która jest na turniejach tańca – zawodach w tańcu sportowym - prezentowana do oceny przez sędziów i przez widzów, a także kierowana ku publiczności dla rozrywki. Jednocześnie nie można zgodzić się z poglądem, że współczesny taniec sportowy nie jest sztuką, ponieważ wymierna ocena jego jakości zabija piękno ekspresji i głębię wyrażanych w tańcu uczuć.

Cohen 1992, Dils 2001, Daly 2002) wynika, że w czasach już nowożytnych, właśnie z Italii zawędrowała taka forma i idea ruchu w swej widowiskowej i zorganizowanej postaci do Francji i tam została usystematyzowana przez logiczny umysł Francuzów (Haskell 1969), aby stać się ważną składową sztuk pięknych. Nic też dziwnego, że wymieniony już filozof francuski Charles Batteux nadał tańcom wysoki status (Toscano 1991).

Niewątpliwie, włączenie tańca do sztuk pięknych było zasłużonym nobilitowaniem tańca do grona sztuk pięknych, ale tylko tańca szlchetnego, kojarzonego z rodzącą się estetyką i baletem. Jak zaznaczono wcześniej, taniec towarzyszył ludziom od momentu pojawienia się człowieka na ziemi i był formą przekazu odczuć i przeżyć różnych emocji wyrażanych przez tancerzy. Jednocześnie taniec wzbudza emocje u widzów, którzy poddają też pokazy tańca ocenie, w myśl sentencji: „Ładne jest to, co się podoba”. W czasach prehistorycznych to, co było impulsem do wyrażania piękna przez taniec, to był prawdopodobnie rytm ruchu, którego metrum początkowo było wzorowane na pracy serca i płuc. Później pobudzały głębię podkładów przeżyć duchowych w tańcu odgłosy uderzania kamienia o skałę lub w subtelniejsze, płynące z dźwięków instrumentów muzycznych. Według niektórych poglądów rytm w tańcu stanowił niewątpliwie element przeżycia duchowego (albo inaczej psychicznego, ekspresywnego), człowieka jaskiniowego, ale dał też początek sylabotoniomowi powstającej mowy. Dostrzeżono taki związek z mową starożytnych greków (David 2006, West 1987, 2003). Jego przykładem może być wersyfikacja w starożytnych wierszach pisanych greką i łaciną. Rytm jest również spotykany do dzisiaj w twórczości literackiej w wierszach (Wysłouch 1988).

We wcześniejszych rozdziałach zwrócono uwagę na istotne znaczenie tańca dla człowieka od praczasów, o czym można wnioskować na podstawie analizy dostępnych artefaktów: malowideł naskalnych, piktogramów i petroglifów, na których znajdują się

sylwetki tancerzy zaprezentowane w okresie prehistorycznym ręką artystów, natchnionych zapewne urokiem tańca wykonywanego w różnych celach, nie tylko rytualnych (Kocur 2001a). Opierając się na takiej genezie sztuki tańca, jako tworzenia oraz odbioru jego piękna przez wykonawcę i widza, można przyjąć, że była ona pierwotną w stosunku do kontaktu słownego (Kocur 2008, Dawid 2006, Antony 2008), a we współczesnym ujęciu także sztuk plastycznych (malarstwa), grafiki, śpiewu i muzyki. Należy również zwrócić uwagę, że w starożytności przemieszczaniu poszczególnych części ciała w tańcu zawsze towarzyszył rytm pieśni lub muzyki (Zieliński 1923, Zwolski 1978). Drzemią wiecznie w człowieku tańczącym podkłady takiej chorei. Dowodem na to mogą być wyniki współczesnych badań kultury tańca w społeczeństwie antycznym, prowadzonych już współcześnie przez greckich badaczy (Topalidis 2019, Raftis (ed). 2023). Zostały one zainspirowane przez słynną znawczynię specyfiki tańca greckiego Dorę Stratou (Kordos i Raszevska-Kursy 2018), której zapisane słowa wypowiedzi o tańcu zamieszczono w motcie rozdziału: *"Piszę to, co widziały moje oczy, co przeszło mi przez myśl i w czym zakochała się moja dusza"*.

Jak zaznaczono wcześniej, w takich artefaktach można było dostrzec źródło chorei, a także sztuki posługiwania się krótkimi i długimi zgłoskami lub obecnie mocniej, bądź słabiej akcentowanymi co nazywa się w wersyfikacji sylabotoniżmem. Idąc śmiało w przeszłość można by też dostrzec w wymowie tych artefaktów - genezę odkrytych w ostatnich dekadach XX wieku (kilkadziesiąt wieków później) - neuronów lustrzanych (Kocur 2011, Carruthers & Smith 1996, Ferrari & Rizzolatti 2014, Zandi et al. 2021).

Można przyjąć, że w tych źródłach (ale nie tylko) należy szukać istoty poważnego tańca uprawianego przez arystokratów w czasach antycznych, czy też nowożytnych. Piękno nie ma bowiem charakteru klasowego. Jak starano się dowieść w poprzednim rozdziale, sztuka tańca jest tworzona przy znacznym udziale psychiki (duchowości) człowieka, na miarę osobniczych możliwości, a nie tylko tych, którzy wykonują mechanicznie ruchy sceniczne w pięknych strojach. Z własnych doświadczeń praktycznych i innych osób uprawiających wyczynowo różne formy tańca (jak również z przytoczonych wcześniej badań antropologicznych) wynika, że źródło istoty tańca tkwi w autentycznych przeżyciach duchowych piękna, dostarczanych człowiekowi w specyficznie i rytmicznie wykonywanych ruchach fizycznych, wzmacnianych doznaniem słuchowymi odgłosów dochodzących z instrumentów muzycznych. Trudno jest to piękno duszy dostrzec i ocenić (Luty 2018). Według wykonujących profesjonalny taniec, takie doznania w swym krańcowym stanie ekspresji są

porównywane do dostępnych tylko Absolutowi (siłom nadprzyrodzonym). Sądzić można, że taką właśnie autentyczność źródeł istoty tańca dostrzegł ruch romantyczny i neoromantyczny, przeciwstawiając się rutynie i sztuczności klasycznych form ruchu poważnego - *szlachetnego*, tkwiących przede wszystkim w balecie (Pudełek 1968, Turska 1969, Zawadzki 1998, Pearson 2004, Rolka 2018).

Zwrot romantyzmu w kierunku poszukiwania autentyczności przeżył piękna w ludowych tańcach wywarł szczególny wpływ na francuską i włoską szkołę baletową. Być może przesadnie odbiera oryginalność rosyjskiej szkole baletowej cytowany już angielski choreograf Arnold L. Haskell (1968) – stwierdzając, że:

Rosyjska szkoła baletowa to trzy czwarte szkoły francuskiej i jednej czwartej szkoły włoskiej, przyswojone przez rosyjski temperament i ukazane poprzez rosyjski typ fizyczny.

W źródłach, będących reliktem przetrwałym wieki w misteriach religijnych orientu i w regionalnych, ludowych, autentycznych przeżyciach piękna w tańcu, należałoby upatrywać genezy sztuki tańca towarzyskiego / Ballroom dance. Zanim taki rodzaj tańca wszedł na sale balowe, podobnie jak taniec baletowy za czasów Ludwika XIV, przeszedł on metamorfozę techniczną (ale nie istotową / duchową), poprzez przekształcenie z formy ruchu amatorskiego na kompozycje wysublimowane. W encyklopedii *Britanica* (Mackrell (ed.) 2022) tak ją opisano:

Kiedy wczesne europejskie tańce ludowe – zwłaszcza formy zalotów – zostały włączone do tańców dworskich, straciły wiele elementów hałaśliwych i pantomimicznych. Mężczyzna nie wysuwał się już do przodu, by objąć kobietę, ani nie uniósł jej energicznie w powietrze, lecz po prostu ukląkł i wziął ją za rękę. Wcześniejszy gwałtowny opór kobiety zmalał do kokieterijnego odwrócenia głowy, a energiczne kroki i biegi ustąpiły miejsca prostym ślizgowym krokom, często tworzącym skomplikowane wzory, przerywane małymi pozami, ukłonami i dygnięciami.

Epokę nobilitacji prostych ruchów tanecznych o dużym ładunku ekspresji do konwenansów dworskich i balowych zapoczątkował wówczas niezwykle kontrowersyjny *walc*. Burzył on utarte od wieków formy *sekwencyjne* tańca klasycznego, polegające na zaplanowanym sposobie poruszania się osób w ustawionej formacji. Takie formacje miały kształt linii lub kwadratu. Wszyscy poruszali się w przewidzianym czasie według ustalonych figur. Kończyli, kiedy przestawała grać muzyka. W walcu, podobnie jak w innych tańcach wywodzących się z pnia ludowości (polka, sztajer itp.) pary tańczyły osobno. Nie tworzone wspólnych formacji, ale

poruszano się po pokoju (jak im się podobało), przeciwnie do ruchu wskazówek zegara. W ten sposób doszło do połączenia, wyróżnionych przez Curta Sachsa (2012), dwóch stylów ekspozycji sztuki: "tańca bez obrazu" (forma, ruchu której celem jest osiągnięcie przez tancerzy stanu emocjonalnego uniesienia) i "tańca obrazu" (typ tańca mimetycznego / naśladowczego). Bardzo sugestywnie i prawdziwie, a można nawet powiedzieć - w sposób naturalistyczny, po wielu perturbacjach z ekspertami i dysponentami sztuki, francuska rzeźbiarka Camille Claudel (1864-1943) wprowadziła na salony galerii sztuki artystyczną wizję ekspresji bliskości, towarzyszącej tańcu w rytmie wirowego walca (fot. 18) (Adler 2013).

Jak trudno było nawet pod koniec XIX przebić się awangardzie tańca w niezwykle tolerancyjnym kraju, świadczyć może fakt, że naga prawda o istocie tańca (w tańcu bez obrazu) musiała być systematycznie przykrywana woalem sukni, podobnej do stosowanej w salach balowych i koncertowych (wówczas i dzisiaj też), aby mogła być zaakceptowana. Artystka mogła dostać certyfikat artystyczny za odwzorowanie techniki ruchu, a nie za jego istotę. W jego treści zanotowano (Wood 1982): *un gracieux enlacement de formes superbes balancees dans un rythme harmonieux au milieu de l'enveloppement tournoyant des draperies*", co można przetłumaczyć na język polski jako: „wdzięczne przeplatanie się wspaniałych kształtów zrównoważonych w harmonijnym rytmie wśród wirujących draperii” i do tego nie za „La Valse”, ale za „La valse avec voiles” („Walc z welonami”).



Fot. 18. Camille Claudel. Wersje rzeźb pary tańczącej walca: pierwsza (ok. 1892) i druga (1905)

Źródło: Kahle/Austin Foundation. 2005. Claudel Camille. 1864-1943 Publisher: Musée Marmottan-Monet. Paris.

Występujący wydzźwięk kontaktu partnerskiego w wirowym ruchu partnerskim pobudzał wyobraźnię i manifestował w sposób jednoznaczny piękno uczuć dwojga osób, którego ekspozycja była zakazana w klasycznych formach przemieszczania się, głównie w linearnych / korowodowych. Wzmianki o takiej formie wyrażania uczuć w tańcu wirowym pojawiały się już w XIV wieku (Wieczysty 2019), ale za pierwotną, standardową wersję takiej kompozycji uznaje się walca wiedeńskiego, który był niezwykle popularny na balach organizowanych przez arystokrację oraz oficerów armii pruskiej i austriackiej.

Na początku XIX wieku, w samym sercu romantyzmu, na balu tańczono entuzjastycznie klasyczny walc wiedeński w czasie trwania Kongresu Wiedeńskiego w 1815 roku, pieczętującego koniec epoki napoleońskiej i polskie marzenia o zrzuceniu jarzma rozbiorów. Dał on impuls do dalszej ewolucji ruchów wirowych w różnym tempie i powstanie odmian walca: angielskiego, francuskiego i bostońskiego, a nawet polskiego (warszawskiego). Tak, odmiany polskiej. Można powiedzieć, że walca przewieźli do Polski pruscy okupanci po wejściu ich wojsk do Warszawy w 1796 r. (Kosim 1976) wypełniając traktaty rozbiorowe naszej ojczyzny. Waltz / walc wszedł szybko na salony warszawskie, a później na wieś mazowiecką. Był nim zachwycony Fryderyk Chopin. W liście do rodziny z 1825 roku relacjonował z entuzjazmem swoje wrażenia z zabawy tanecznej w Dworku w Żelazowej Woli:

Zaczęły się skoki, walc i obertas, aby jednak zachęcić stojących cicho i tylko na miejscu podrygujących parobków, poszedłem w pierwszą parę walca z panną Teklą, na koniec z panią Dziewanowską. Później tak się wszyscy rozochocili, że do upadłego na dziedzińcu wywijali; słusznie mówię, że do upadłego, bo kilka par upadło, gdy pierwsza bosą nogą o kamyk zawadziła.

Bardzo prosty rytm tańca był inspiracją do tworzenia utworów muzycznych przez kataryniarzy, ale także twórców tej miary co geniusz Fryderyk Chopin (ur.1810, Żelazowa Wola - zm. 1849 Paryż). Jednakże mistrzostwo w kompozycji walców przynależy do dwóch kompozytorów wiedeńskich z rodu Straussów: ojca Johana I (1804 - 1849) i syna Johana II (1825 – 1899). Fryderyk Chopin nie był zachwycony walcami wiedeńskimi mistrza.

Istnieje zgoda co do tego, że za prawzór walca należałoby wywieźć niezwykle kontrowersyjny w swej wymowie w XIX wieku partnerski, wirowy ruch w tańcu, któremu nadano niemiecka nazwę - *walc*. Dokumentuje go w biblijny izraelski taniec dziewcząt z Szilo (Księga sędziów: Sdz 21,19–23), które co roku czciły Pana Boga

wykonując *mechalot*, czyli skręty, wirowanie, piruety (może także z rękami uniesionymi w modlitewnym geście). Zachwyty nim i zapomnienie doprowadziło do ich porwania. Do dzisiaj przetrwał, mimo represji, turecki taniec wirowy Derwiszów, którego twórcą jest Dżalaloddin Rumi (1207-1273); jeden z najpopularniejszych na Zachodzie perskich poetów XIII w. (Zatońska 2018). Na jego twórczość, a także na zakon wirujących Derwiszów zwrócił uwagę niemiecki romantyk Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a także polski neoromantyk Tadeusz Miciński (1873 – 1918), którego przekłady poezji Rumiego wykorzystał Karol Szymanowski (1882-1937) - (Ziejka red. 2010), w *III Symfonii Pieśń o nocy*, op. 27 (Chylińska 2018).

W latach późniejszych znacznie bogatszy w przeżycia psychiczne był zaadaptowany w salach balowych taniec nazwany tangiem. Jego rodowód sięga końca XIX i początku XX wieku, kiedy prości ludzie na ulicach slumsów argentyńskich, w podrzędnych restauracjach, a nawet w domach wyrażali radość, uczucie i piękno w ruchu. Do tych tradycji odwołują się powstałe już w XX w. formy tańców zaliczonych do standardowych w konkurencjach sportowych. Szerzej opisano ich technikę, genezę i ideę w rozdziale IIIA.

Bez wątplenia, sztuka i piękno w ruchu w tańcu jest pochodną sprawności fizycznej. Ciało i ruch są jak naczynia połączone. Wyrażanie najpełniej piękna w mowie ciała podczas tańca i jej obiór warunkują wyselekcjonowane i odpowiednio zbudowane ciała jego twórców, jak również ich umiejętności techniczne, które są pochodną potencjału sprawnościowego (w dużym stopniu uwarunkowanego genetycznie). Takie determinanty nie przekładają się bezpośrednio na porównywalność poziomu w tańcu, jak w tradycyjnie ujętej współcześnie olimpijskiej i nie olimpijskiej rywalizacji. Wykonawca nie ma wpływu na porównywalność wyniku. O tym decyduje i dokonuje oceny widz, do którego sztuka tańca jest skierowana (sędzia, publiczność). W typowych konkurencjach sportowych o zwycięstwie decyduje efekt bezpośredniej rywalizacji, nazywanej tradycyjnie - walką sportową (McCloy et al. 2022). Jest to zatem inny rodzaj konkurencji, w której od czasów starożytnych zewnętrzny obserwator dokonuje oceny i sposobu wyrażania piękna poprzez mowę ciałem, dzięki nabytym umiejętnościom technicznym i wykorzystaniu potencjału sprawnościowego. Jak ważny i silny może to być przekaz i jego odbiór poświadcza ewangeliczny przekaz, w którym jest opisany taniec młodej tancerki (Wojciechowaska 2012, Biblia Tysiąclecia 2012). Na podstawie faktów z historii Józefa Flawiusza (1993) była nią Salome, córka Heroda Filipa i Herodiady. Taniec Salome wywarł na królu tak wielkie wrażenie, że

w konsekwencji doprowadził do wyroku polegającego na ścięciu głowy św. Jana Chrzciciela, proroka cieszącego się ogromnym autorytetem w społeczności żydowskiej. W czasach nowożytnych, poprzez szukanie różnych konotacji, tragiczny w swej wymowie niewinny występ artystyczny młodej dziewczyny stał się synonimem tańca: uwodzicielskiego, zmysłowego i przyczynił się do powstania czarnej legendy tancerki i tańca samego w sobie. Jednak w tekstach ewangelicznych nie ma wskazówek, które pozwoliłyby w taki sposób scharakteryzować to widowisko taneczne. Niewątpliwie, odbiór przekazu idei tańca w mowie ciała zależy od wrażliwości i smaku odbiorcy.

W świetle przytoczonych faktów w niniejszym *Podsumowaniu i dyskusji*, jak również w poprzednich rozdziałach można sądzić, że zebrano wystarczającą liczbę dowodów na to, że sportowy taniec jest sztuką a jej poziom wykonania można oceniać w myśl przepisów sportowych. To kryterium należy uważać za jedyne, które tak naprawdę łączy istotę i piękno sportowego tańca (jako sztuki) ze sportem.

Wyniki badań zaprezentowane w pierwszej części pracy dowiodły, że taniec posiada swoją tożsamość, związaną z tworzeniem przez jego wykonawców piękna, którego wartość może być przekazywana widzom w zorganizowanych formach widowiska.

Przeprowadzona szczegółowa analiza piśmiennictwa metodami i stylami uprawiania estetyki largo (semiologia, metody historyczne, psychologiczne, matematyka i statystyka) pozwoliła na stwierdzenie, że uprawianie tańca w tym nazywanego sportowy (w stylu standardowym i latynoamerykańskim) można rozpatrywać nie tylko w kategoriach tworzenia piękna, ale również sztuki, ponieważ sposób jego wykonania przekracza poziom wirtuozerii a improwizacja i kreatywność osiągają doskonałość arcyzmu.

Nie jest to zatem typowa konkurencja sportowa. Analiza zebranych materiałów doprowadziła do konkluzji, że sposób tworzenia *wartości estetycznej* w sztuce tańca sportowego ma doraźny związek ze sportem. Rywalizacja opiera się na innych zasadach niż w sportach o rodowodzie olimpijskim. O sukcesie i zwycięstwie nie decyduje wynik bezpośredniej konfrontacji z przeciwnikiem, ale odbiór piękna przez sędziów, którzy są widzami zorganizowanego widowiska (performance). Ich subiektywizm oceny jest zobiektywizowany w pewnym stopniu koniecznością dostosowania jej do przepisów i zasad oceny sztuki, wzorowanych na przepisach sportowych.

Nie można zgodzić się ze stanowiskiem niektórych teoretyków sztuki, że kategoryzacja czy też próba wymierności subiektywnego odbioru piękna w różnych

formach tańca, w myśl standaryzowanych kryteriów (przepisów sportowych), jest powodem odebrania mu prawa przynależności do sztuki. Za przyjęciem takiego stanowiska przemawiają zarówno starożytna tradycja organizacji konkursów dramatów w okresie Dionizjów, w których odgrywał znaczącą rolę chór ze śpiewem i tańcem, a także założenia kierunku estetyki (stanowiący punkt odniesienia do metodologii niniejszej pracy), reprezentowanej m.in. przez Marię Gołaszewską (1985, 2001), polskiego filozofa, kontynuatorkę fenomenologicznego podejścia do filozofii interpretacji sztuki Romana Ingardena. Według polskiego filozofa (Gołaszewska 2001) rysem we współczesnej estetyki sensu largo jest:

- pluralizm metodologiczny; estetyka uprawiana jest wedle różnych stylów, takich jak metody historyczne, empiryzm, semiologia czy nawet matematyzacja;
- uwzględnianie estetyczności zjawisk, przynależnych do rzeczywistości realnej; estetyka rzeczywistości odnosi się do piękna natury, człowieka, zdarzeń;
- rozszerzenie estetyki poza dochodzenia naukowo-teoretyczne (np. estetyka in actu, w działaniu bada szczególnie znaczące zjawiska w wymiarze społecznym, starając się przy tym wprowadzać implikacje praktyczne; wymienić tu można wychowanie estetyczne, estetykę ekologii, medycyny, sportu;
- występowanie nowych tendencji w rozwoju estetyki w związku z przemianami w sztuce, nowymi prądami umysłowymi oraz cywilizacyjnymi, jak na przykład eksplozja elektroniki, multimedialności itp.;
- zwłaszcza przedmiot badań, za który uznaje się swoisty konstrukt teoretyczny: „*sytuację estetyczną*”. Jest to propozycja układu systemowego, którego podstawowymi elementami, pomiędzy którymi zachodzi współzależność, są: artysta - dzieło sztuki - odbiorca sztuki - świat realny - świat wartości estetycznej.

W znacznym stopniu przynależność do sztuki tańca sportowego, a nie do sportu sensu stricto, uzasadnia koncepcja tworzenia arcyzmu, będącego pokłosiem filozofii M. Gołaszewskiej.

Jakie są podstawy takiego rozumowania?

Polski wirtuoz sztuki organowej, młodego pokolenia: antropolog kultury, naukowiec, specjalizujący się w zarządzaniu sytuacją estetyczną przez improwizatora, wykazał możliwość aplikacji założeń ww. kierunku estetyki Marii Gołaszewskiej (1985, 2001) na gruncie teorii zarządzania sztuką (Szostak 2022). Jej efektem było - po przeanalizowaniu znaczeń i kontekstów pojęcia improwizacji oraz po

przetransponowaniu komponentów *teorii sytuacji estetycznej* na kontekst komponentów działalności artystycznej (wirtuozeria, artyzm i kreatywność) doprowadza do powstania meta - modelu, który stanowi istotny wkład do opracowania na podłożu naukowym metod kierowania rozwojem twórczości artystycznej, opartych na podstawach naukowych. Ponadto, dla potrzeb podjętego wątku niniejszej pracy, istotne jest to, że wyróżniono w sztuce organowej trzy poziomy; podstawowej improwizacji, wirtuozerii i artyzmu (Szostak 2022). Można je odnieść do klasyfikacji tancerzy w sportach niewymiernych. W przytoczonej taksonomii ważne jest to, że improwizacja w tańcu czy w sztuce organowej na poziomie podstawowych umiejętności, czy nawet kreacja na poziomie wyższym – wirtuozerii - jest tylko umiejętnością odtwarzania wzorca / czyli godną miana rzemiosła w ujęciu starożytnych filozofów. Sztukę zatem tworzy dopiero wirtuoz na poziomie improwizacji artystycznej, i to niezależnie - czy jest to piękno oceniane subiektywnie przez widzów lub słuchaczy, czy też przez sędziów/ekspertów w myśl skategoryzowanych zasad i przepisów typowych dla sportu. Na pewno problemem jest, jak taki stan sztuki artystycznej można osiągnąć?

Należy zwrócić uwagę, że w ujęciu improwizacji artystycznej, wykonanie tańca, nawet kiedy może być porównywane do poziomu wirtuozerii, daje widzowi i wykonawcy satysfakcję oraz przeżycie piękna, ale jego wykonanie bez cechy artyzmu pozostaje tylko umiejętnością / rzemiosłem – a nie sztuką.

Wiedza autorki pracy, wyniesiona z długookresowego uprawiania sztuki tańca sportowego pozwala sądzić, że w założeniach teoretycznych i w praktyce jej tworzenia zaobserwowały się obecnie tendencje, podobne do występujących w przeobrażeniach sportu w połowie ubiegłego wieku. Okazało się wówczas, że występujące w jego organizacji przemiany doprowadziły do sytuacji, że trzeba było dla powstałego zjawiska utworzyć nową nazwę: *sport wyczynowy*, czy *inaczej sport kwalifikowany* itp. Spowodowało to poważne zmiany pojęciowe i organizacyjne sportu. Sądzi się, że dla uprawiania tańca w sposób wyczynowy, któremu przypisano miano sportowy trzeba znaleźć miejsce nie w sporcie olimpijskim przy zachowaniu jego autonomii w sztuce, ale także w dochodzeniu w inny sposób niż dotychczas w Polsce do poziomu osiągania artyzmu. Niewątpliwie, można w tym celu wykorzystać bogatsze doświadczenia ze szkolenia w sporcie wyczynowym, które nie zawsze są akceptowane (Starosta 2022).

Z autopsji autorki pracy wynika, że tylko takie *zarządzanie sytuacją estetyczną* przynosi wymierne efekty, kiedy jest porównywalne do szczytu doskonałości, który jest osiąganym na turniejach sztuki tańca sportowego najwyższej rangi (np. na mistrzostwach

świata). Konsekwencją tego może być jedyny wniosek, że aspiracje osiągnięcia sukcesu na nich powinny być poparte opracowaniem strategii osiągnięcia tak bardzo trudnego celu. Z przesłanek teoretycznych i doświadczeń osobistych wynika, że istnieją różne drogi osiągnięcia mistrzostwa i sukcesów w profesjonalnym tańcu. Wyróżnia się szkoły tworzenia sztuki tańca sportowego (włoską, litewską, rosyjską, amerykańską i angielską). W szczególności, warsztatowa strona tworzenia sztuki jest w większości przypadków okryta tajemnicą przez jej kreatorów / ekspertów.

Z analizy dostępnych materiałów wynika, że w każdym przypadku dąży się różnymi środkami technicznymi i osobowościowymi do przekazu widzom/ sędziom tego, co jest najistotniejszą cechą tańczącej pary, czyli piękno. Jednak droga do osiągnięcia szczytu sztuki w tym względzie jest złożona i najczęściej nie prowadzi do celu i doskonałości w tańcu, kiedy na tej drodze powiela się wielokrotnie działania oparte na podejściu intuicyjnym. Dużą przeszkodą jest brak świadomości podstaw ontologicznych istoty piękna i sztuki tańca, nawet wśród teoretyków kształtujących kierunki postępowania praktycznego. Zwrócono na to uwagę wówczas, kiedy poddano w pierwszej części rozprawy pod dyskusję pogląd, że obiektywizacja subiektywnego odbioru piękna w różnych formach tańca, w myśl standaryzowanych kryteriów (przepisów sportowych), jest uznawana za powód odebrania mu prawa przynależności do sztuki.

Skrótowo zarysowane w pierwszej części pracy tendencje do osiągnięcia doskonałości w twórczości piękna w sztuce tańca sportowego na najwyższym poziomie, są charakterystyczne dla wszystkich sportów artystycznych / niewymiernych w krajach liczących się w rywalizacji międzynarodowej. W Polsce polityka organizacji szkolenia w tym zakresie wydaje się być odwrotnie proporcjonalna do potrzeb zainteresowania się doskonaleniem skutecznego warsztatu przygotowania zawodników do rywalizacji o trofea na najważniejszych zawodach na świecie, do których obecnie zalicza się mistrzostwa świata w tańcu sportowym (Byczkowska 2012, Starosta 2021).

Wyniki badań zaprezentowane w pierwszej części pracy dowiodły, że taniec posiada swoją tożsamość, związaną z tworzeniem przez jego wykonawców piękna, którego wartość może być przekazywana widzom na zorganizowanych widowiskach. Przeprowadzona szczegółowa analiza piśmiennictwa metodami i stylami uprawiania estetyki *largo* (semiologia, metody historyczne, psychologiczne, matematyka i statystyka) pozwoliła na stwierdzenie, że uprawianie *tańca sportowego* w stylu standardowym (i też latynoamerykańskim), w szczególności na najwyższym poziomie,

można rozpatrywać nie tylko w kategoriach tworzenia piękna, ale również sztuki, ponieważ sposób jego wykonania przekracza poziom wirtuozerii, a improwizacja i kreatywność osiąga doskonałość arcyzmu.

Taniec sportowy jest jednym ze sportów artystycznych, a rywalizacja w ramach tej dyscypliny sportu nie przebiega w sposób typowy dla konkurencji sportowych. Nie jest to zatem typowa konkurencja sportowa. Analiza zebranych materiałów doprowadziła do konkluzji, że sposób tworzenia *wartości estetycznej* w sztuce tańca sportowego ma doraźny związek ze sportem. **Rywalizacja opiera się na innych zasadach niż w sportach o rodowodzie olimpijskim. O sukcesie i zwycięstwie nie decyduje wynik bezpośredniej konfrontacji z przeciwnikiem, ale odbiór piękna przez sędziów, którzy są widzami zorganizowanego widowiska (performance). Ich subiektywizm oceny jest zobiektywizowany w pewnym stopniu koniecznością dostosowania jej do przepisów i zasad oceny sztuki, wzorowanych na przepisach sportowych.**

Sądzi się, że dla uprawiania tańca w sposób wyczynowy, któremu przypisano miano sportowy, trzeba znaleźć miejsce nie w sporcie funkcjonującym wg reguł hasła olimpijskiego: (szybciej, wyżej, silniej). Rywalizacja w tańcu sportowym powinna przebiegać przy zachowaniu jego autonomii w sztuce.

Wychodząc z przesłanek pragmatycznych oraz założeń teoretycznych estetyki sensu largo (ze szczególnym uwzględnieniem zasygnalizowanej polskiej koncepcji *sytuacji estetycznej*) autorka niniejszej pracy podjęła się zadania wykorzystania podejścia systemowego do opracowania autorskiego modelu przygotowania pary tanecznej, specjalizującej się w sportowym tańcu w stylu standardowym, która miała potencjalne szanse uczestnictwa w mistrzostwach świata, z aspiracjami zdobycia na nich medalu.

Wybór optymalnego narzędzia, które miało przynieść optymalne rozwiązanie zasygnalizowanego problemu, poprzedzono ustaleniem następujących założeń i uwarunkowań:

- Systemem jest *odpowiedni zbiór i układ obiektów tak powiązanych lub zrelatywizowanych, że tworzą jedność lub całość i przez to wykazują nowe właściwości* (Morawski red. 2000).
- Efektem zbudowania nowego systemu jest emergent (nieoczekiwana, pojawiająca się nowa jakość, od łac. *emergare* – wydobywać się, wychodzić na jaw). Nie oznacza on gradacji utworzonego zjawiska, ale zmianę istotną, niewytłumaczalną na gruncie znajomości elementów. Odnieść to zjawisko można do znanego stwierdzenia Arystotelesa, że *całość jest czymś więcej niż sumą części*.

- Połączenie pojęcia porządku i miary jest atrybutem struktury systemu.
- W ujęciu systemowym, problem (zjawisko, proces) powinien być dostrzegany w warstwach i poziomach, pod względem perspektywy (czyli skali); warstwy tworzą pewną hierarchię.
- W dynamicznym w układzie system współistnieje w sposób spójny z całościową jego struktura. Właściwości (funkcje) systemu ulegają zniszczeniu, gdy system ulega rozbiciu na części.
- Nie można odnosić istoty systemów do tzw. „Teorii Kompleksów” (Morawski red. 2000). Ujęcie kompleksowe oznacza – co prawda - uwzględnienie wielu cech (czynników), ale jest to tylko jednak całość badana z jednej perspektywy, w jednym poziomie, w poziomie składników czy czynników.

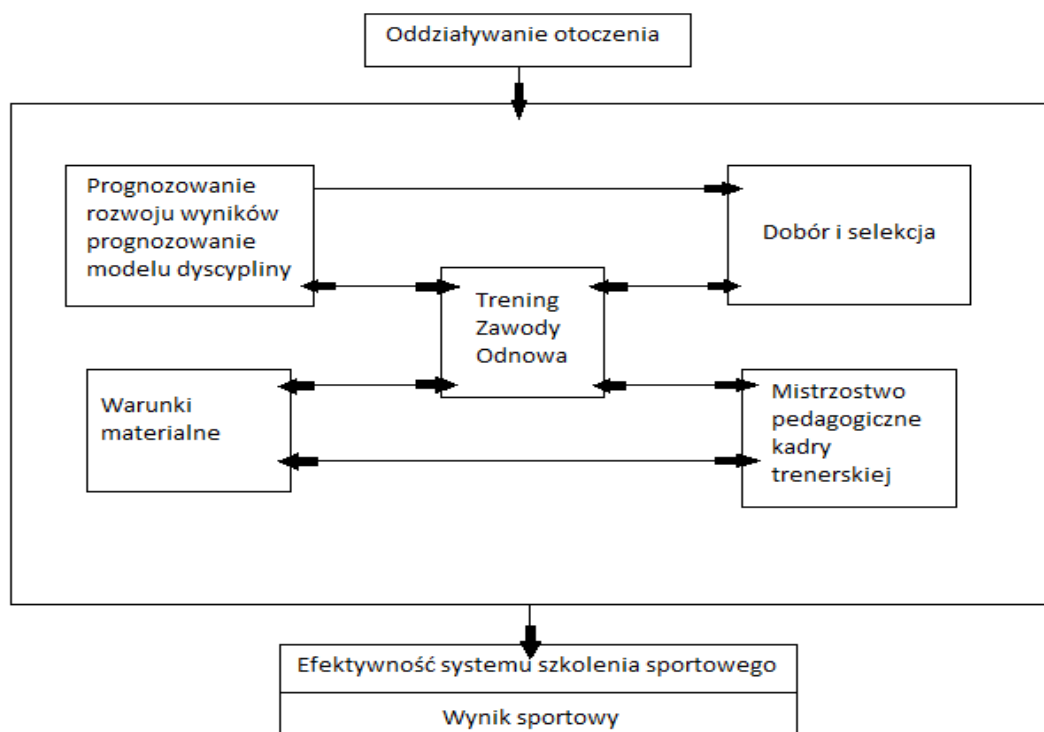
W świetle powyższych założeń nie spełnia warunków strukturalnych i funkcjonalnych systemu do niedawna wykorzystywana w teorii sportu – koncepcja schematu blokowego czy kompleksowego ujęcia istoty *współczesnego systemu szkolenia w sporcie wyczynowym* (Ważny 1981). Jednak pomimo braków, które w sportach artystycznych uniemożliwiają zaliczenie zaproponowanego ujęcia blokowego do kategorii systemu, to trudno nie dostrzec w nim dążenia do uporządkowania oraz ukierunkowania refleksji nad potrzebą permanentnego doskonalenia całościowego wszystkich elementów determinujących efektywność szkolenia.

Jego idea została oparta na teoretycznych założeniach cybernetyki (Mazur 1976), według których systemem miał być: *fragment rzeczywistości stanowiący zbiór elementów wraz z relacjami zachodzącymi między tymi elementami oraz między jego właściwościami*. Uwzględniono w nim również przesłanki wynikające z osiągnięć teorii sportu, która sumowała i scalała dorobek badawczy różnych aspektów uprawiania sportu wyczynowego dla potrzeb zcentralizowanego i państwowego układu propagandy efektów szkolenia w krajach ówczesnego bloku wschodniej Europy, ze szczególnym uwzględnieniem Rosji. Pomijając już historyczny czynnik środowiskowo - ekonomiczny i polityczny, warunkujący w przeszłości *organizację szkolenia sportowego*, to niewątpliwą, obiektywną wartość modelu zaproponowanego przez Zenona Ważnego (1981), blisko półwieku temu, należy upatrywać w uporządkowaniu dla potrzeb szkolenia sportowego wizji głównych czynników (podsystemów), których

sprężenie zwrotne warunkuje efektywność funkcjonalną całej struktury systemu (ryc.12).

Z opisu zaprezentowanych, wyróżnionych bloków (podsystemów) wynika (Ważny 1981), że miały one tworzyć uporządkowaną całość, składającą się z organów szkolenia i środków stosowanych w jego ramach. Do organów zostały zaliczone: podsystem *mistrzostwa pedagogicznego kadry trenerskiej* (poziom wiedzy i umiejętności instruktorów i trenerów prowadzących zajęcia szkoleniowe) *a także zespoły szkoleniowe zarządzające sportem i zespoły badawcze dyscyplin sportu.*

W zakres środków szkolenia włączono podsystemy zabezpieczające warunki jego funkcjonowania: a) *bazę* (stadiony, hale sportowe, gabinety odnowy, aparatura do sędziowania, trenażery, sprzęt osobisty), b) *trening, odnowę i zawody* (środki i metody treningowe oraz odnowy) c) *prognozowanie rozwoju wyników i modelu dyscypliny sportowej* (środki zbierania, przetwarzania i przechowywania informacji, o prawidłowościach danej dyscypliny sportowej i o rozwoju ontogenezy mistrzostwa sportowego itp.). Efektywne ich wykorzystania warunkował na różnym etapie mistrzostwa sportowego przede wszystkim podsystem *doboru i selekcji* (nabór i selekcja kandydatów do uprawiania sportu).



Ryc. 30. Blokowy wykres system szkolenia sportowego. Ujęcie klasyczne

Źródło: Ważny Z. Efektywność współczesnego system w szkoleniu sportowym (1981)

I jeszcze dwie uwagi odnośnie wyboru modelu podejścia systemowego dla osiągnięcia celów badań własnych.

Po pierwsze, należy mieć świadomość, że zarówno w kompleksowym, czy w wielopoziomym ujęciu systemów, ciągle dyskusyjną kwestią jest liczba poziomów/ warstw w układzie hierarchicznym, czy tylko czynników, jaką należy uwzględnić, aby uzyskać lepszy efekt badawczy. W tym przypadku w teorii systemów, metodzie wspomagania decyzji, czy w badaniach operacyjnych nie ma konsensusu. Poza tym, opierając się na *twierdzeniach o niezupełności* Kurta Gödla (1906-1978), w sensie matematycznym i logicznym, uwzględnienie całościowe wszystkich czynników wpływających na skuteczność systemu jest niemożliwe. Jedno z takich twierdzeń przytacza w *Wybranych problemach metodologii badań na potrzeby sportu* Janusz M. Morawski (Morawski red. 2000) za bp Józefem Życińskim (1983): *Każdy spójny aksjomatyczny system zawiera podzbiór elementów nieudowodnionych, przy czym nie istnieje żadna procedura, która umożliwiłaby określenie tego podzbioru.* Wynika z tego, że zawsze nawet wielopoziomowy i wielokryterialny system będzie w swym zakresie *de iure* niezupełnym. W związku z tym, w tworzeniu i badaniu systemowym równouprawnione staje się podejście eksperckie do rozwiązania problemów decyzyjnych.

Po drugie, ważną właściwością rozwiązywania problemów z wykorzystaniem metody systemowej jest ukierunkowanie efektów jej zastosowania na konkretnego odbiorcę, dla którego będzie mieć jakąś ona wartość użyteczną. Zatem subiektywny punkt widzenia oraz przyjęty układ wartości świadczy o sensie stosowania podejścia systemowego do rozwiązywania problemów decyzyjnych.

Reasumując podsumowanie i podjętą dyskusję z zamieszczoną we własnej pracy doktorskiej (z konieczności tylko wybranymi fragmentami poruszonych problemów) należałoby podkreślić, że realizacja kolejnych jej etapów doprowadziła do zmiany pierwotnego poglądu na sportowego tańca w stylu standardowym. Był on kształtowany na podstawie nauki wyniesionych z rozwoju kolejnych etapów rozwoju własnej kariery sportowej i wiedzy wyniesionej z analizy dostępnych (jak się okazało), bardzo popularno- naukowych opracowań. **Sięgnięcie w głąb problematyki istotowy tańca, jego genezy i interpretacji z punktu widzenia estetyki współczesnej, a także dzięki kontaktom osobistym ze współtwórcami (ekspertami sportowego tańca) modelu podejmowania decyzji w koncepcji AHP, zmieniło pogląd na istotę uprawiania wyczynowo tańca i uwarunkowania zdobycia medalu na mistrzostwach świata**

w stylu standardowym. Ogólnie, na podstawie zdobytych doświadczeń w penetracji podjętego problemu badawczego, można stwierdzić, że **taniec sportowy jest sztuką realizowaną na najwyższym poziomie sztuki (piękna), którego poziom może być (i jest) oceniany z wykorzystaniem kryteriów wzorowanych na przepisach sportowych.**

Niewątpliwie, świadczą o tym wyniki badań, zmierzające do realizacji podstawowego celu badań własnych, jakim było opracowanie w pracy (pt. *Model systemu szkolenia w sportowym tańcu w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim w ujęciu wielokryterialnej metody wspomaganie decyzji AHP*) - modelu uwarunkowań zdobycia medalu na mistrzostwach świata przez parę tancerzy przygotowującą się do mistrzostw świata w sportowym tańcu z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP).

Analityczny Proces Hierarchiczny uważany jest za jedną z nielicznych metod rozwiązujących problemy na styku dwóch nauk. Metoda AHP łączy w sobie elementy matematyki i psychologii (Saaty 1980, 1994, 2001) i jest uznawana w wielu krajach za najlepszą w kontekście zastosowań w rozwiązywaniu wielokryterialnych problemów decyzyjnych. W takich krajach jak: USA, Indonezja, Chiny, Japonia wykorzystuje się ją na dużą skalę w rozwiązywaniu problemów wielokryterialnych, w takich obszarach nauki i życia społecznego, jak: ekonomia i zarządzanie, polityka, problemy społeczne, technologia, negocjacje i sport (Adamus i Gręda 2005, Adamus i Łasak 2010, Adamus i wsp. 2011, Bergier i wsp. 2011, Sudoł i wsp. 2018). Metoda została włączona również do programów wspomagających decyzję, w takich organizacjach jak np.: NASA, US Army, US Navy, IBM, Boeing, Shell, a także - National Football League i innych sportach (Vaidya & Kumar 2006, Prusak i Stefanów 2014, Gąsior 2014, Sudoł i wsp. 2017). Można sądzić, że największą popularność Analityczny Hierarchiczny Proces zdobył w Chinach, gdzie w prawie stu uniwersytetach oferowane są kursy z AHP, a wielu doktorantów wybiera jako przedmiot swoich badań i rozpraw problemy rozwiązywane z zastosowaniem metody T.L. Saaty'ego. Ponadto, na przełomie wieków opublikowano w tym państwie, w blisko 1000 artykułach oraz udokumentowano z pozytywnym skutkiem rozwiązywanie problemów decyzyjnych w różnych obszarach gospodarki i przemysłu z wykorzystaniem metody AHP (Hongkai 2005).

Pomimo wyjątkowych walorów metody AHP, to - jak dotąd - jest brak doniesień dokumentujących wykorzystanie jej do wspomaganie decyzji wyboru optymalnej strategii tworzenia sztuki, w tym w tańcu sportowym. Można żywić nadzieje, że efekty

własnej penetracji badawczej zwrócić uwagę na możliwość wdrożenia wartościowej metody matematycznej do wspomagania decyzji wyboru właściwej strategii szkolenia artystów uprawiających taniec na najwyższym poziomie, która stanie się też modelową drogą w opracowaniu strategii szkolenia zawodników w tańcu sportowym.

Należy dodać w komentarzu do rekomendacji modelu uwarunkowań osiągnięcia celu, jakim ma być zdobycie medalu na mistrzostwach świata w stylu standardowym z wykorzystaniem metody AHP, że realizacja drogi do celu była możliwa po zdefiniowaniu kategorii ontologicznej przedmiotu badań - tańca samego w sobie, któremu dopiero w XX wieku przypisano dookreślenie – sportowy. Jak się okazało z wcześniej przedstawionych wyników wszechstronnej analizy semantycznej, antropologicznej, socjologicznej, historycznej artefaktów oraz dokumentów, dokonanej z wykorzystaniem metod i narzędzi stosowanych w estetyce sensu largo, to takie dookreślenie tańca w zestawieniu wyrazowym ze słowem ‘sportowy’, niesie za sobą konieczność odniesienia znaczenia słowa ‘taniec’ do zastosowania przepisów sportowych, w celu obiektywizacji subiektywnej oceny sędziów / widzów tworzonego i odbieranego piękna w sztuce tańca. Ponadto taniec sportowy jest też dyscypliną sportu artystycznego, która aspiruje do uczestnictwa w pokazach sztuki tańca sportowego na sportowych igrzyskach olimpijskich. Jak się okazuje, doskonalenie artyzmu tańca (a nie tylko jego umiejętności) można powiązać z doświadczeniami sportu wyczynowego w zakresie doskonalenia warsztatu sztuki trenerskiej. Na takie możliwości wykorzystania osiągnięć *współczesnego systemu szkolenia w sporcie wyczynowym* wskazuje chociażby analogia między jego strukturą a elementami taksonomii *sytuacji estetycznej*, wyróżnionymi przez Marię Gołaszewską. I jeszcze jedno uzupełnienie do wykorzystania metody AHP w interpretacji zjawiska estetycznego. Chociaż w części metodologicznej szczegółowo omówiono postępowanie badawcze zmierzające do wyboru optymalnej strategii tworzenia piękna w standardowym tańcu sportowym z zastosowaniem metody AHP T.L. Saaty’ego, to istnieje potrzeba zwrócenia szczególnej uwagi na jej przynależność do strategii matematycznej rozwiązywania problemów decyzyjnych.

Na pewno nie jest nowością zagoszczenie matematyki w interpretacji zagadnień wiążących się z filozofią sztuki i piękna. Można bowiem doszukać się wyraźnych śladów, jakie odcisnęła matematyka chociażby na filozofii Pitagorejczyków w kwestii interpretacji rytmu i barwy muzyki, czy też na innych próbach włączania prawidłowości matematycznych w zakres interpretacji sztuki już w czasach nowożytnych (Gajda-

Krynicka 1997, Gołaszewska 2002, Jaroszyński 2023). Pojawiły się również tendencję, aby w badaniach aplikacyjnych matematyki szukać możliwości tworzenia piękna (Gołaszewska 1990, Iwanyk 2012, Czajkowski 2020), gdyż według matematyków: *Matematycznego piękna nie można zdefiniować, podobnie jak nie można zdefiniować piękna w sztuce, ale ludzie, którzy zajmują się matematyką, zazwyczaj bez trudu je rozpoznają*” (Gołaszewska 2002). Prowadzi to nawet do próby stworzenia estetyki matematycznej (Melosik 2021). Zaproponowana koncepcja włączenia metody AHP do procesu tworzenia i prezentacji sztuki tańca na najwyższym poziomie nie ma jednak na celu matematyzowania twórczości artystycznej.

W podjętych badaniach jej rolę upatruje się we wzbudzenia refleksji nad potrzebą wyboru najbardziej efektywnej drogi, prowadzącej do optymalizacji efektywności tworzenia sztuki tańca, z wykorzystaniem narzędzi i technik, które są podobne do metod stosowanych w farmacji zamieniających chemię leków nieorganicznych w procesy organiczne. Tak samo przy zastosowaniu metody AHP wprowadzone dane jakościowe podlegają matematyzacji i dają materiał do opracowania ich w sposób ilościowy. W znacznym stopniu osiągnięcie takiego celu ułatwia – o czym już wspomniano – miał wpływ pogląd Marii Gołaszewskiej (1985, 2001) na przedmiot zainteresowań badawczych estetyki sensu largo, w szczególności zaś na konstrukt teoretyczny nazwany „*sytuacją estetyczną*”. Powodem do takiego postępowania może być też nasuwająca się zbieżność skojarzeniowa, dotycząca powiązań między elementami systemu *struktury sytuacji estetycznej* i wyróżnionych w kompleksie czynników *współczesnego systemu szkolenia: artysta – tancerz, para taneczna; dzieło - poziom prezentowany w sztuce tańca, potwierdzony przyznaniem klasy; odbiorca - sędzia oceniający poziom tańca według posiadanych kryteriów wartości i wytycznych międzynarodowych przepisów w tańcu sportowym; świat realny i świat wartości - systemu treningu i mistrzostwo kadry szkoleniowej*).

Podkreślenia wymaga również, to że AHP jest metodą opartą na opiniach ekspertów. Co prawda, może być w nich wyrażana (i tak powinno być) ogólnodostępna wiedza naukowa na temat rozwiązywanego problemu, to wszakże - jak dotąd - w przypadku standardowego tańca sportowego, ludzkie (eksperckie) osądy w zakresie roli komponentów uwarunkowań wyniku sportowego w nowopowstałej dyscyplinie sportów niewymiernych / artystycznych, znacznie przewyższają wartość bardzo skąpej wiedzy metodycznej zawartej w dostępnych publikacjach. Z przeprowadzonych wywiadów z przeciętnym sympatykiem sztuki tańca sportowego wynika, że na pytanie

o podręcznik do tańca wymieniany jest poradnik: *Tańczyć każdy może* Mariana Wieczystego. Można taką odpowiedź pozostawić bez komentarza.

Jak już wcześniej wykazano, w rozważaniach komparatystycznych różnych form tańca, poza nielicznymi przypadkami w Polsce (Fostiak, 1996, Starosta i Karpińska 2002, 2009, Fostiaki Starosta 2003, Drozd 2012, Kaźmierczak 2013), to w nielicznych pracach polskich i zagranicznych autorów istotę tańca sportowego traktuje się jako wątek uboczny do podejmowanych różnych kwestii, najczęściej motorycznych lub społecznych (np. Long 1999, Kautendakis & Jamurtas 2004, Pikart 2005, Agnoi et al. 2009, Nastase 2012, Byczkowska 2012) lub pomija się ją.

Badania własne z dużą nieśmiałością próbują dostrzeżone braki uzupełnić. Można mieć satysfakcję również z tego, że wprowadza się po raz pierwszy własny przyczynek badań nad tańcem sportowym do pokaźnego już piśmiennictwa dokumentującego głównie w Ameryce i Azji, przydatność metody AHP w rozwiązywaniu problemów decyzyjnych. Osiągnięte wyniki badań nie mają zatem punktu odniesienia w skali kraju, jak i świata. Być może mogą stać się nimi w przyszłości, kiedy zmienią się uwarunkowania rozwoju mistrzostwa w sztuce tworzenia piękna w tańcu sportowym.

Zapewne przyczyny wskazanego małego zainteresowania się metodą amerykańskiego uczonego, nie tylko w polskich ośrodkach naukowych (głównie w Europie) można upatrywać w dużym przywiązaniu do doboru losowego próby w badaniach sondażowych (Babbie 2008). Metoda AHP Th. L. Saaty'ego przełamała taką tradycję, doprowadzając dopiero na przełomie XX i XXI wieku do dowodu, że istnieje możliwość matematycznego opracowania danych jakościowych na niezbyt licznej grupie badanych. Nie wszyscy z tym się zgadzają, to fakt (Jabkowski 2015). Praktyka dowodzi jednak racji wyłożonych przez amerykańskiego Uczzonego w stosowaniu fundamentalnej, 9-stopniowej skali w Analitycznym Hierarchicznym Procesie podejmowania decyzji (Saaty 1996, 2000 2005, Adamus 2009). Stawiany jest jednak warunek poprawności i trafności jej zastosowania, jakim jest odpowiedni dobór respondentów do przeprowadzenia sondażu diagnostycznego. Muszą nimi być wyjątkowej klasy eksperci, reprezentujący najbardziej typową (przeciętną zarazem), reprezentatywną zbiorowość dla danej populacji. Wybrani do badań eksperci muszą być najbardziej typowymi dla takiej zbiorowości, np. tancerzy sportowych. Logicznie rzecz ujmując, to ich opinie można uważać za najbardziej reprezentatywne, a nie tylko osoby, których wybór losowy jest niezwykle kosztowny i nie zawsze gwarantuje obiektywność przekazanych informacji. Nie musi to być liczne grono ekspertów. Jednak w jego

składzie powinni znaleźć się – to już podkreślono wcześniej – tylko eksperci, a więc ujmując słownikowo, muszą to być osoby wybitne w swojej dziedzinie, znające się bardzo dobrze na jakimś zagadnieniu, fachowcy, profesjonalści, znawcy. Dla badań własnych podjęto decyzję, że będą to przede wszystkim sędziowie i aktywni lub byli tancerze w sportowym tańcu w stylu standardowym, których poziom znajomości sztuki tańca i wiedza teoretyczna o nim gwarantuje wydanie profesjonalnych o niej opinii. Zaproponowany sposób rozwiązywania problemów decyzyjnych Th.L. Saaty'ego nazywany jest niekiedy, tak jak pakiet obliczeniowy uzyskanych wyników badań: *Expert Choice*.

W związku z powyższym w badaniach własnych zwrócono szczególną uwagę na zagadnienie nielosowego (eksperskiego) doboru grona respondentów, których opinie mogły być najbardziej typowe dla tancerzy sportowych w stylu standardowym i tym samym warunkowałyby osiągnięcie reprezentatywnych opinii dla całej populacji uprawiających takie konkurencje.

Z tego punktu widzenia należy ocenić wartość wszystkich 26 subkryteriów modelu decyzyjnego AHP, opracowanego przez międzynarodowych ekspertów najwyższej klasy w osiągnięciu medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym. Wśród nich znalazło się miejsce dla wskaźników piękna i sztuki. Dziwić zatem może, dlaczego istnieją wśród niektórych teoretyków tańca krzywdzące opinie na temat podstaw przynależności sportowego tańca do sportu, a nie sztuki. Przecież łączność tańca ze sportem wiąże się tylko poprzez wzorowanie się na podobnej organizacji konkurencji (zawodów) i metod szkolenia (co nie było przedmiotem dysertacji). Nasunęły się też pytania, dlaczego takie opinie nie spotkały się z odzewem ze strony praktykujących taniec sportowy?

Zapewne ich głos jest za słaby, aby pozostawił znaczący ślad w toczących się dyskusjach teoretyków i filozofów nad istotą różnego podejścia do interpretacji piękna i sztuki. Niezależnie od możliwości przyłączenia się na forum publicznym do koniecznych polemik, wydaje się, że zainicjowany głos w niniejszej pracy może być zauważony i stanie się zacznem szerszej dyskusji. Opierając się na takim założeniu, zaprezentowane argumenty powinny nade wszystko uzasadnić sens uprawiania według przepisów sportowych tańca wraz z jego niekwestionowanymi atrybutami estetycznymi: piękna, wzniosłości i smaku. Nie można zgodzić się z tym, że rywalizacja o charakterze sportowym zatracza piękno sztuki (bo dlaczego?). Przedstawione argumenty w niniejszej pracy mogą stanowić też materiał pod rozważę

problemu klasycznego podejścia do interpretacji estetycznej istoty tańca sportowego, której podstawowym wyznacznikiem jest piękno stanowiące jądro każdej sztuki w myśl ujęcia estetyki od momentu, kiedy wyodrębniła się z ogólnego pnia filozofii. Opierając się na takim założeniu, zaprezentowane argumenty powinny nade wszystko uzasadnić sens uprawiania według przepisów sportowych tańca wraz z jego niekwestionowanymi atrybutami estetycznymi: piękna, wzniosłości i smaku.

Wyniki badań własnych w tym zakresie muszą prowadzić też do weryfikacji przyjętych hipotez opartych na dotychczasowym poglądzie na istotę sportowego tańca, którego sens wcześniej odnoszono do bardzo jednostronnego (a zarazem dyskusyjnego), wymiernego, fizycznego, bezpośredniego pokonania przeciwnika w sportowej walce.

WNIOSKI

1. Wyniki analizy semantycznej wyrazu *taniec* w różnych językach, dokumentacji istniejących artefaktów, piśmiennictwa z różnych dziedzin - potwierdziły przynależność tańca do sztuki, a tańca sportowego do kategorii tworzenia piękna na poziomie twórczości artystycznej oraz dały argument do stwierdzenia, że idea tańca i sportu to dwie różne dziedziny działalności ludzkiej, które łączy człon (sportowy) złożonej nazwy (taniec sportowy), a także łączy je sposób organizacji zawodów/turniejów, w myśl obowiązujących przepisów w sporcie, jak również podobieństwo koncepcji modelowego ujęcia szkolenia sportowego.
2. Rezultaty analizy piśmiennictwa i artefaktów archeologicznych z zastosowaniem metodologii estetyki współczesnej Marii Gołaszewskiej doprowadziły do potwierdzenia poglądu na temat genezy tańca per se, według której jego korzenie sięgają okresu prehistorycznego, a genezę tańca sportowego jako sztuki można wywieść ze sposobów prezentowania dramatów na konkursach (chorei) w Teatrze Greckim w okresie Dionizjów.
3. Szczegółowa analiza organizacji konkursów sztuki w okresie Dionizjów i poglądów starożytnych filozofów na temat piękna zwróciły uwagę na związki oceny współczesnych sędziów tańca sportowego z sofistycznym ujęciem aryzmu (piękna), które starał się unaukować polski Witelon już w XIII wieku, a także z konkurencyjną koncepcją filozofii Platona, która rozpatruje piękno w trójjedni: dobro –prawda – piękno.
4. Własne doświadczenia autorki pracy, poparte poglądami estetyków, zaprzeczają sugestiom niektórych teoretyków tańca sportowego, że jego prezentacja i ocena na zawodach sportowych (turniejach), w myśl przepisów sportowych jest warunkiem dyskwalifikacji tworzonego w nich piękna i sztuki.
5. Wyniki analizy współczesnych badań biologicznych wskazują na silne uwarunkowanie genetyczne kreatywności tańca, a tworzenie i przekazywanie do odbiorcy piękna w sztuce tańca realizowanej na poziomie aryzmu może mieć źródło w rozpoznawalnej przez neurobiologów funkcji neuronów lustrzanych człowieka.
6. Stworzony i zinterpretowany model celów decyzyjnych, w myśl założenia metody badań operacyjnych Analitycznego Hierarchicznego Procesu – AHP, dał podstawę do opracowania wartościowego, eksperckiego systemu tworzenia sztuki piękna

w tańcu na poziomie artyzmu, gwarantującego zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym.

7. Zdobycie cennych informacji poznawczych, dotyczących tworzenia i odbioru piękna sztuki tańca sportowego dzięki zastosowaniu nowatorskiego rozwiązania problemu decyzyjnego z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu, umożliwiła ukierunkowanie szkolenia w tańcu sportowym na takie determinanty (kryteria i subkryteria), które w sposób znaczący wpływają na osiągnięcie sukcesów (zdobycie medalu) na turniejach najwyższej rangi - na mistrzostwach świata.
8. Zastosowana w badaniach metoda AHP pozwoliła wybrać najlepszy i najskuteczniejszy model szkolenia, gwarantujący osiągnięcie zamierzonego celu, jakim było zdobycie medalu na mistrzostwach świata w stylu standardowym. W sensie statystycznym (globalnym) za optymalny model przygotowania do mistrzostw świata w stylu standardowym można było uznać model rosyjski, ale uwzględniając strukturę modelu okazało się, że zadecydowała o tym przewaga tylko w zakresie akcentowania warunków materialnych przygotowania technicznego i organizacji procesu szkolenia. W innych komponentach należałoby przyznać większą skuteczność włoskiemu wariantowi przygotowań. Model litewski, prawdopodobnie jako eklektyczny sposób przygotowania, nie okazał się konkurencyjny wobec klasycznych modeli szkolenia: rosyjskiego i włoskiego.
9. Możliwość wdrożenia do praktyki szkoleniowej w sporcie artystycznym wielokryterialnej metody eksperckiej: Analitycznego Hierarchicznego Procesu (uznanej na świecie za wartościową) wiąże się z przełamaniem kreowanego dotąd stanowiska w badaniach naukowych (w tym w tworzeniu teorii sztuki), że jedynym poprawnym podejściem w nauce są twarde badania z zastosowaniem narzędzi matematyczno-statystycznych.
10. Efekty wykorzystania po raz pierwszy w badaniach własnych metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu do rozwiązania problemu wyboru skutecznej strategii tworzenia sztuki tańca w przygotowaniach pary tanecznej do uczestnictwa w mistrzostwach świata mogą świadczyć, że w przyszłości powinna ona stać się modelową do rozwiązywania problemów decyzyjnych, zaistniałych w sportach artystycznych / niewymiernych.

Piśmiennictwo

- Achtemeier P. (red.). 2004. Encyklopedia Biblijna, seria: Prymasowska Seria Biblijna. Oficyna Wydawnicza "Vocatio". Wyd. trzecie poprawione. Warszawa. ISBN: 83-7146-213-1.
- Adamus W. (red.). 2009. The Analytic Hierarchy and Network Processes. Application in Solving Multicriteria Decision Problems. Jagiellonian University Press. ISBN: 978-83-233-1814-9. DOI: 10.4467/K8277.159/09.09.1483.
- Adamus W., Bergier J., Mleczo E. 2011b. Propozycja wykorzystania metody Analizy Hierarchicznej (AHP) do oceny korzyści i kosztów organizacji Euro 2012 w Polsce. *Antropomotoryka*; 53: 35-48.
- Adamus W., Gręda A. 2005. Wspomaganie decyzji wielokryterialnych w rozwiązywaniu wybranych problemów organizacyjnych i menedżerskich. *Badania Operacyjne i Decyzje*; 2:5-37.
- Adamus W., Łasak P. 2010. Zastosowanie metody AHP do wyboru umiejscowienia nadzoru nad rynkiem finansowym. *Bank i Kredyt*. 41(4): 73-100.
- Adamus W., Mleczo E., Bergier J. 2011. O możliwościach wykorzystania ilościowych i jakościowych metod. Analizy Hierarchicznej (AHP) oraz Analizy Hierarchicznej (ANP) w naukach o kulturze fizycznej. *Antropomotoryka*; 53:17-34.
- Adamus W., Szara K. 2000. Zastosowanie Analizy Hierarchicznej AHP do racjonalizacji zarządzania i organizacji gospodarstw (przedsiębiorstw). *Zagadnienia Ekonomiki Rolnej*; 4-5: 20-41.
- Adler MJ. 1996. *Adler's Philosophical Dictionary: 125 Key Terms for the Philosopher's Lexicon*. Publisher: Touchstone NY.; ISBN-10:0684822717, ISBN-13:978-0684822716
- Adler SK. 2013. *The Creative Mystique: From Red Shoes Frenzy to Love and Creativity* Routledge' New York -London ISBN 9781317795681.
- Allen SW. 1987. *Vox Graeca: A Guide to Pronunciation of Classical Greek*, eds. 3, Cambridge: Cambridge University Press. ISBN-10:0521335558, ISBN-13:978-0521335553.
- Anderson J. 1992. *Ballet & Modern Dance. A Concise History*. New York: 35-36.
- Anderson J. 2010. *Modern Sports Law*, Oxford.
- Andrzejuk A. 2007. *Elementarz filozofii*. Wydawnictwo NAVO, Warszawa. [uksw.edu.pl](https://katedra.uksw.edu.pl)<https://katedra.uksw.edu.pl> > publikacje > eleme. [dostęp: 02.2023].
- Angioi M., Metsios GS., Twitchett E., Koutedakis Y, Wyon M. 2009. Association Between Selected Physical Fitness Parameters and Aesthetic Competence in Contemporary Dancers. *Journal of Dance Medicine&Science*; 13(4):115-123.
- Anthony DW. 2008. The Horse, The Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders From the Eurasian Steppes Shaped the Modern World. *Itinerario - European Journal of Overseas History* 32(03):102 - 103. DOI: 10.1017/S0165115300002333.
- Antonakis J., House RJ. 2014. Instrumental leadership: Measurement and extension of transformational-transactional leadership theory" (PDF). *The Leadership Quarterly*; 25 (4): 720-746. doi:10.1016/j.leaqua.2014.04.005. [dostęp: wrzesień 2022].
- Argiriadou E. 2018. Greek traditional dances and health effects for middle-aged and elderly people-a review approach, *World Journal of Research and Review*; 6(6):16-21.
- Armour N. 2002. 10 years after Salt Lake, skating a shadow of self. *The San Diego Union-Tribune*; 202-02-14 [dostęp: 2023.01.20].
- Armstrong M. 2005. *Zarządzanie zasobami ludzkimi*. Oficyna Ekonomiczna, Kraków. ISBN: 8388597582.
- Arystofanes. 1977. *Żaby*, przeł. Tłum. Edmund Cięgielewicz. Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska ISBN 978-83-288-0208-7. <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/arystofanes-zaby>. [dostęp: czerwiec 2022].
- Arystoteles. 1988. *Poetyka*. W: *Retoryka*. — *Poetyka*. Biblioteka Klasyków Filozofii. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Arystoteles. 2006. *Polityka*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN-13: 978-83-0114-309-1.

- Arystoteles. 2007. *Etyka Nikomachejska*. Wydawnictwo: Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN: 9788301151720.
- Augustyn W. 1971. Witelo (Vitelon, Vitellon, Vitellion, Vitelion, Witello, Vitellio, Witilo, Ciołek, Witek). *Filozofia w Polsce. Słownik pisarzy*, Ossolineum, Wrocław.
- Azzi MS., Collier S. 2006. *Le Grand Tango. Życie i muzyka Astora Piazzolli*, tłum. Jerzy Łoziński. Zysk i S-ka. ISBN 83-7506-014-3.
- Babbie E. 2004. *Badania społeczne w praktyce*. Wydawnictwo Naukowe, PWN. Warszawa ISBN 978-83-01-15155-3.
- Bachner-Melman R., Dina C, Zohar AH., Constantini N., Lerer E., Hoch S., Sella S., Nemanov L., Gritsenko I., Lichtenberg P., Granot R., Ebstein R. 2005. AVPR1a and SLC6A4 Gene Polymorphisms Are Associated with Creative Dance Performance. *PLoS Genet* 1(3): e42 10.1371/journal.pgen.0010042.
- Badura M., Basiński H., Kałużny G., Wojcieszak M. 2011. *Ustawa o sporcie. Komentarz*, Warszawa, s. 28.
- Bajdziński M., Starosta W. 2002. *Kinestetyczne różnicowanie ruchu i jego uwarunkowania. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Instytut Kultury Fizycznej Poznańskiej AWF w Gorzowie Wielkopolskim*. Warszawa-Gorzów.
- Baldellou Martínez V., Ayuso P., Painaud A., Calvo MJ. 2000. Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bârcabo, Huesca). *Bolskan Revista de Arqueología Oscense* 17, 33e86.
- Bandura A. 1962. Social learning through imitation. W: MR. Jones (red.), *Nebraska symposium on motivation*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press: 211–274.
- Banio A. 2015. Sports Dance and the Process of Socialization. *Central European Journal of Sport Sciences and Medicine*; 9 (1): 85–90.
- Banio A. 2018. Dance as a means of preventing diseases of civilization. *Journal of Education, Health and Sport*; 8(8):1133-1142. <http://ojs.ukw.edu.pl/index.php/johs/article/view/6073>
- Banio A. 2019. Instruktor tańca na rynku pracy. *Przedsiębiorczość i Zarządzanie*. Wydawnictwo SAN;XX (1); 5-19. ISSN 2543-8190.
- Barker B. 2012. Australia's oldest rock art discovered by USQ researcher. University of Southern Queensland.
- Batteux Ch. 2011. *Les Beaux-Arts réduits a un memepincipe*. Wyd. Nabu Press. Charleston, South Carolina. ISBN-10:1176045733 : ISBN-13 : 978-1176045736.
- Beccacece L., Abondio P., Cili E., Restani D., Luiselli D. 2021. Human genomics and the biocultural origin of music. *Int. J. Mol. Science*; 22(10), 5397; <https://doi.org/10.3390/ijms22105397>.
- Beck S., Redding E., Wyon MA. 2015. Methodological considerations for documenting the energy demand of dance activity: a review. *Front Psychol*. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00568.
- Bellinger GJ. 2003. *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*. Muza SA, Warszawa. Wyd. 1.
- Benes R. 2021. *An Introduction to Benesh Dance Notation*. Published: Hassell Street Press; ISBN 10: 1013513452 ISBN 13: 9781013513459
- Bentivoglio M. 2003. Musical skills and neural functions. The legacy of the brains of musicians. *Ann N Y Acad Sci* 999: 234–243.
- Bisiach E., Capitani D., Luzzatti C., Perani D. 1981. Brain and conscious representation of outside reality, *Neuropsychologia*; 19: 543-552.
- Bisiach E., Luzzatti C. 1978. Unilateral neglect of representational space. *Cortex*; 14: 129-133.
- Blackburn S. 2016. *Oxford Dictionary of Philosophy* (3 ed.). Publisher: Oxford University Press. ISBN-13:9780198735304. DOI: 10.1093/acref/9780198735304. 001.0001.
- Blakemore SJ., Frith C. 2005. The role of motor contagion in the prediction of action. *Neuropsychologia*, 43 (2), 260–267, doi: 10.1016/j.neuropsychologia;11.012. Accessed 18 Jan. 2022.
- Blakeslee S., Blakeslee M. 2007. *The body has a mind of its own. How body maps in your brain help you do (almost) everything better*. Random House, New York. ISBN: 1588368122, 9781588368126.
- Bloom BS. (ed.). 1985a. *Developing Talent in Young People*. New York: Ballantine.

- Bloom BS. 1985b. Generalizations about talent development. W: B.S. Bloom, (red.), *Developing Talent in Young People*: 507–549. New York: Ballantine.
- Borkowski J. 2003. *Podstawy psychologii społecznej*. Dom Wydawniczy Elipsa. Warszawa. ISBN: 837151543X.
- Bosselut G., Heuzé JP., Eys MA., Fontayne P., Sarrazin P. 2012. Athletes' perceptions of role ambiguity and coaching competency in sport teams: A multilevel analysis. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 34(3):345–364.
- Botwina R., Starosta W. 2002. *Mentalne wspomaganie sportowców. Teoria i praktyka, Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej AWF w Poznaniu Instytut Wychowania Fizycznego w Gorzowie Wielkoposkim*. Warszawa – Gorzów.
- Bradley B., Stanford D. 2004. The North Atlantic ice-edge corridor: a possible Palaeolithic route to the New World. *World Archeology*; 36: 459–478.
- Brandstetter G., Klein G (ed.). 2013. *Dance (and) Theory*. Transcript Verlag. Universität Bielefeld. ISBN: 978-3-8376-2151-8.
- Brass M., Heyes C. 2005. Imitation: is cognitive neuroscience solving the correspondence problem? *Trends in Cognitive Sciences*, 9 (10), 489–495, doi: 10.1016/j.tics.2005.08.007. Accessed 28 Juli. 2022.
- Bresnahan A. 2013. Review: *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance, and Understanding* by Graham McFee. 2011. *Dance Research Journal*, 45(2): 142–145. doi:10.1017/S0149767713000077.
- Bresnahan A. 2015, 2019. *The Philosophy of Dance*. Philosophy Faculty Publications. 184. The Metaphysics Research Lab. Center for the Study of Language and Information Stanford University, Stanford, CA 94305. https://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/184 [Access: June 2022].
- Bresnahan A. 2020. *The Philosophy of Dance*. the Stanford Encyclopedia of Philosophy, [In:] Zalta EN, Nodelman U, Allen C, Anderson RL. the Stanford Encyclopedia of Philosophy. Library of Congress Catalog Data: ISSN: 1095-5054. <https://plato.stanford.edu/board.html>
- Brewińska A., Poczwardowski A. 2012. Eksploracja pozytywnych elementów w relacjach interpersonalnych par sportowego tańca towarzyskiego: rezultaty badania jakościowego. [W:] Blecharz J., Siekańska M, Tokarz A: *Praktyczna psychologia sportu*. Monografie; 7. Wyd. Akademia Wychowania Fizycznego. Kraków. 7: 233-245.
- Brézillon M. 1981. *Encyklopedia kultur pradziejowych*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa.
- Brookes G. 2021. *The Dancing Plague*. Publisher: SelfMadeHero. London. ISBN-10: 1910593982; ISBN-13: 978-1910593981.
- Brooks LM. 1986. *Dance History: Coming of Age*. *Journal of Aesthetic Education*; 20 (3): 39–48. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3332432>. [Accessed 18 Jan. 2023].
- Brooks LM., Wakankar VS. 1976. *Stone Age Painting in India*. Published by Yale University Press. ISBN 10: 0300019378; ISBN 13: 9780300019377.
- Burbank E. 1917. *Woman as Decoration*. Dodd, Mead and Company, New York. Available online: *Woman as Decoration at Project Gutenberg* [dostęp: październik 2022].
- Burnett Tylor EB. 2010. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. DOI:10.1017/CBO9780511705960, ISBN: 978110801751.
- Buss D. 2001. *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Wydawnictwo: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk. ISBN: 83-87957-41-0.
- Buss D. 2019. *Evolutionary Psychology. The New Science of the Mind*. Ed. VI. Taylor & Francis. Oxfordshire.
- Byczkowska D. 2012. *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź ISBN 978-83-7525-649-9, DOI: 10.18778/7525-649-9.
- Campbell G., Baird JW., Pringle JK. 1968. *Rock Drawings of the Coso Range*. Maturango Museum Publication No. 4. Ridgecrest, California
- Carlos-Machej K. 2016. *Sprawność ciała i ducha w starożytności*. Edukacja Filozoficzna. Wydanie specjalne: *Filozofii Polacy potrzebują*. Księga pamiątkowa ofiarowana Witoldowi Mackiewiczowi w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin: 115-131. ISSN: 0860-3839.

- Carron AV. 1980. *Social psychology of sport*, Movement Publications, Ithaca. Publisher. Mouvement Pubns ISBN-10 0932392067 ISBN-13 978-0932392060.
- Carruthers P., Smith PK. 1996. *Theories of theories of mind*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Cascini G., Nagai Y., Georgiev GV., Zelaya N., Becattini N., Boujut JF., Casakin HN., Crilly N., Dekoninck E., Gero J., Goel A., Goldschmidt G., Gonçalves M., Grace K., Hay L., Le Masson P., Maher LD., Marjanović D., Motte D., Papalambros P., Sosa R., Srinivasan V., Štorga M., Tversky B., Yannou., Wodehouse A. 2022. Perspectives on design creativity and innovation research: 10 years later, *International Journal of Design Creativity and Innovation*, 10:1,1-30, DOI:10.1080/21650349.2022.2021480; link : <https://doi.org/10.1080/21650349.2022.2021480>.
- Cashion SV. 2022. Latin American dance. *Encyclopedia Britannica* 2. <https://www.britannica.com/art/Latin-American-dance>. [dostęp: wrzesień 2022].
- Castillo DB., Balibay MA., Alarcón JM., Oicar JM., Lampitoc RR., Baylo MaC., Espinosa A. 2014. Autocratic and participative coaching styles and its effects on students' dance performance. *Int J Learn Teach Educ*; 3:32–44.
- Castle I. 1958. *Castles in the air. As told to Bob & Wanda Duncan*. Doubleday. New York.
- Castle V., Castle I. 1914. *Modern Dancing*, Harper & Brothers. New York.
- Castro DS. 1986. Popular Culture as a Source for the Historians The Tango in its Epoca de oro, 1917–1943. *The Journal of Popular Culture*. Vol. 20;3: 45-71.
- Catalan JF. 2007. *Duchowość a psychologia*. Wydawnictwo eSPe. Kraków.
- Caulker FY., 2003. *African Dance: Divine Motion*. African Dance: Divine Motion. [In]: Nadel MH., Strauss MR (ed.): *The Dance Experience. Insights into History, Culture and Creativity*. Princeton.
- Celkyte A. 2017. The stoic definition of beauty as summetria. *The Classical Quarterly*; 67 (1): 88–105. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009838817000386>.
- Celkyte A. 2023. Ancient Aesthetics - Internet Encyclopedia of Philosophy. utm.edu. <https://iep.utm.edu/ancient-aesthe>. Access: 2023 02.01.
- Cetin E., Kiremitci B. 2018. Thomas L. Saaty: immortal intellectual giant. *OR/MS Today* October 2018; 45:5.
- Chakravarty KK., Bednarik R. 1997. *Indian Rock Art in its Global Context*. Motilal Banarsidass Publishers Ltd. Delhi.
- Chalmers DJ. 2002. *Philosophy of mind : classical and contemporary readings*. Oxford University Press, Oxford, New York.
- Charman S. Kraus R, G. Chapman S., Dixon-Stowall B. 1990. *History of the Dance in Art and Education*. Pearson Education. ISBN 0-13-389362-6.
- Chartrand TL., Bargh JA. 1999. The chameleon effect: The perception-behavior link and social interaction. *Journal of Personality and Social Psychology*; 76 (6): 893–910.
- Chelpa S. 1996. Charyzmatyczne przywództwo (I). *Jasna strona charyzmy Przegląd Organizacji*; 9: 32-35.
- Christensen JF., Vartanian M., Sancho-Escanero L., Khorsandi S., Yazdi SHN., Farahi F., Borhani K., Gomila A. 2021. A Practice-Inspired Mindset for Researching the Psychophysiological and Medical Health Effects of Recreational Dance (Dance Sport). *Front. Psychol.* 11:588948. doi: 10.3389/fpsyg.2020.588948.
- Chudoba E. 2014. Ewolucjonizmy w estetyce i ich konsekwencje. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne*; 8 (1): 69-88.
- Chujoy A., Manchester PW. (Eds). 1967. *The Dance Encyclopedia*, Simon & Schuster. New York.
- Chwedeńczuk B. (red.). 1995. *Filozofia umysłu. Fragmenty Filozofii Analizycznej*. Fundacja Aletheia: Wydawnictwo Spacja. Warszawa.
- Chylińska T. 2018. *Karol Szymanowski. Romans, którego nie było? Między Tymoszwówką i Wierzbówką*. PWM. Kraków. ISSN: 978-83-224-5072-7.
- Clarke M. 2020. *The Essential Guide to Contemporary Dance Techniques*. Publisher: The Crowood Press Ltd. ISBN: 9781785006999.

- Classen C., Howes DA. 1994. *Synnott Aroma. The cultural history of smell*. Routledge, London. <https://doi.org/10.4324/>.
- Clottes J. (ed.). 2003. *Chauvet Cave. The Art of Earliest Times*. The University of Utah Press. Salt Lake City.
- Clottes J., Dubey-Pathak M. 2012. Ceremonial use of rock art in Central India. *INORA* 63:1-14. Foix, France.
- Cohen M. (ed.). 1989. *What Is Dance?*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen SJ. (ed.). 2004. *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives*; 6 Dance Perspectives Foundation 1st Edition, Inc. Oxford University Press, Oxford. SBN-10:019509462X ISBN-13; 978-0195094626.
- Cohen SJ. 1992. *Dance As a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. Princeton Book Co. ISBN 0-87127-173-7.
- Cohen SJ. 1996. Castle, Irene and Vernon, [In:] *International Encyclopedia of Dance*, vol. 1. Oxford University Press. 78–80.
- Cohen-Stratynier B. 2020. Ballroom Dance. *Encyklopedia Britannica*. Available online: <https://www.britannica.com/art/ballroom-dance> [dostęp: luty 2023].
- Cohen-Stratynier B. 2023. Ballroom Dance. *Encyklopedia Britannica*. Jul.25, 2020. Available online: <https://www.britannica.com/art/ballroom-dance> [dostęp: luty 2023].
- Collier S., Cooper A., Azzi MS., Martin R. 1995. *Tango! The Dance, the Song, the Story*. Thames and Hudson. New York. ISBN 0-500-01671-2 ISBN 0-500-27979-9.
- Collins M, Stanford D, Lowery D, Bradley B. 2013. North America Before Clovis: Variance in Temporal/Spatial Cultural Patterns, 24,000 to 13,000 BP.[In]: Graff K, Ketron C, Waters M (eds). *Paleoamerican Odyssey*. Center for the Study of the First Americans, Department of Anthropology, Texas A&M University, College Station: 521-540.
- Copeland R., Cohen M (ed.). 1983. *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press 1983. <https://hdl.handle.net/2027/heb.05781> [dostęp: 10.01.2022].
- Cosmides L., Tooby J. 2023. Evolutionary psychology: A Primer. <http://www.psych.ucsb.edu/research/cep/primer.html>. APA PsycNet. [Accesed. June 2023].
- Cote J., Gilbert W. 2009. An Integrative Definition of Coaching Effectiveness and Expertise. *International Journal of Sports Science and Coaching*, 4, 307-323. <https://doi.org/10.1260/174795409789623892>.
- Craine D., Mackrell J (ed). 2010. *Oxford Dictionary of Dance*. Contains 2700 A-Z entries covering terms used in the study, performance and enjoyment of dance. Second edition Oxford University Press, Oxford English: "Dance". [dostęp: 4.01.2022].
- Craine J. 2010. *Oxford Dictionary of Dance*. „Dancing Times” Oxford University Press:128.
- Creswell JW. 2020. *Projektowanie badań naukowych. Metody jakościowe, ilościowe i mieszane*. Wydawca: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. ISBN: 9788323335399, EAN: 9788323335399
- Czajkowski W. 2020. *Matematyka a piękno*. *Ethos*. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL.;323 (127). <https://doi.org/10.12887/32-2019-3-127-07>.
- Czajkowski Z. 1994. *Poradnik trenera. Rozważania o sporcie, osobowości, umiejętnościach zawodowych i pracy trenera*. RCMSKFiS. Warszawa.
- Czajkowski Z. 2000. *Wiedza, umiejętności, osobowość i praca trenera.. Człowiek i Ruch – Human Movement*; 2:10-17.
- Czajkowski Z. 2004. *Zdolności przywódcze trenerów i teorie przywództwa : ich historia oraz znaczenie w sporcie Idō - Ruch dla Kultury: Rocznik Naukowy: [filozofia, nauka, tradycje wschodu, kultura, zdrowie, edukacja]*; 4: 58-77.
- Czapiński J. (red.). 2008. *Psychologia pozytywna nauka o szczęściu, zdrowiu, sile i cnotach człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Czapiński J., Manstead ASR., Hewstone M. (red.). 1997. *Psychologia Społeczna*. Encyklopedia Blackwella. Wyd. J. Santorski & Co. Warszawa. ISBN:83-88875-00-0.
- Czechowski J. 2015. *Trener i jego rola w wychowaniu do dorosłości*. *Edukacja Ustawiczna Dorosłych*; 4:17-26.

- Czerkawski J. 2005, Zagadnienie przyczynowości w tradycji pokartezjańskiej [W:] Maryniarczyk A. (red.i wsp.). *Zadania współczesnej metafizyki. Analogia w filozofii*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin:, 309–324.
- D'Angour A. 2019. *Socrates in Love: The Making of a Philosopher*. Bloomsbury Publishing. ISBN-10 : 1408883910; ISBN-13 : 978-1408883914.
- Da Rosa NS., Fernández-Macías L., Mattioli T., Díaz-Andreu M. 2021. Dance scenes in Levantine rock art (Spain): A critical review;40 (4):342-366.
- Dąbrowska G., Bielawski L. 1995. Dance, Ritual and Music.[In]: *Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, The International Council for Traditional Music, August 9-18, 1994 in Skierniewice, Poland, Polskie Towarzystwo Ethnochoreologiczne, Instytut Sztuki PAN. Warszawa.*
- Daljeet J, Daljeet J. 2006. *Dance: The Living Spirit of Indian Arts*. Exotic India Art Pvt Ltd., Delhi.
- Daly A. 2002. *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Wesleyan University Press. ISBN 0-8195-6566-0.
- Dance Forums: „How to Interpret Precedes and Follows in the WDSF Books”. Sep. 12. 2016. Available online: <https://www.dance-forums.com/threads/how-to-interpret-precedes-and-follows-in-the-wdsf-books.47019/> [dostęp: marzec 2023].
- David AP. 2006. *The dance of the Muses. Choral theory and ancient Greek poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies D. 2013. Dancing Around the Issues: Prospects for an Empirically Grounded Philosophy of Dance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 195–202. doi:10.1111/jaac.12009.
- Dawkins R. 2012. *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, wyd. II. Prószyński Media, Warszawa. Index 11030966.
- Dawkins R. 2016. *The selfish gene. Fourth Edition*. Oxford Landmark Science. ISBN: 9780198788607
- de Voogt A., Quack JF. 2011. *The Idea of Writing. Writing Across Borders. Series: The Idea of Writing, Publisher: Brill Volume 2*. ISBN: 978-90-04-21545, Volume:1, 2009. ISBN: 978-90-04-17446-7. <https://archeologia.com.pl> › podzial-na-epoki. [dostęp: maj 2022].
- De Waal F. 2001. *The ape and the sushi master: Cultural reflections of a primatologist*. New York, NY, US: Basic Books.
- de Wohl L. 2008. *Św. Tomasz z Akwinu. Łagodne światło*. Wydawnictwo Diecezjalne. Sandomierz. ISBN: 9788325700027.
- Denyer S., Breen MW., Viramonte C., Künne M., Havisier JB., Stracker M., Scaramelli F., Table KL., Muñoz G., Prous A., Ribeiro L., Guidon N., Bucu CA., Podestá MM., Clottes J. 2006. *Rock Art of Latin America and the Caribbean. Other. ICOMOS Thematic studies*. Paris.
- Díaz-Andreu M., Benito CG. 2012. Acoustics and Levantine rock art: auditory perceptions in La Valltorta Gorge (Spain). *Journal of Archaeological Science* 39: 3591e3599.
- Dils A. 2001. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press. ISBN 0-8195-6413-3.
- Dissanayake E. 1992. *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York.
- Długosz-Kurczabowa K. (red). 1985. Brückner A. *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*. [przedruk wydania przez Krakowską Spółkę Wydawniczą z 1927 roku], Warszawa.
- Dodds S. 2011. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value in Popular Dance* Publisher: Palgrave Macmillan. ISBN: 9781137437372.
- Don Herbison E. 1998. History of standard ballroom dancing. *Australian Dance Review*, No. 150, pp 15-18. Available online: <http://satd.com.au/don/pubs/modern.html> [dostęp: październik 2022].
- Dowling Ch. 2011. Zangwill, Moderate Formalism, and Another Look at Kant's Aesthetic. *Kantian Review*, Volume 15, Issue 2, July 2010, pp. 90 - 117. Published online by Cambridge University Press: DOI: <https://doi.org/10.1017/S1369415400002454>. [Access: February 2022].

- Dowling Ch. 2022. Aesthetic Formalism. Internet Encyclopedia of Philosophy. <https://iep.utm.edu/aesthetic-forma> [Access: February 2022].
- Drabecka M. 1988. Choreografia baletów warszawskich za Sasów. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Kraków. TIN: T03765215.
- Drożdż T. 2012. Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury. Uniwersytet Śląski; Wydział Filologiczny. Instytut Nauk o Kulturze, Katowice.
- Dubey-Pathak M. 2013. Rock Art of Pachmarhi Biosphere (Mesolithic to Historic Times). B.R. Publishing Corporation. Hardcover. ISBN 9789350500729.
- Duch W. 2009. Kongres Wiedeński. 29 września 2009. Available online: <https://historia.org.pl/2009/09/29/kongres-wiedenski/> [dostęp: październik 2022].
- Dziamski G. 2016. Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej. Wydaw. Naukowe UAM, ISBN 8323207666, 9788323207665
- Eliade M. 1989. Sacrum, mit, historia. PIW. Warszawa.
- Eliade M. 2007. Historia wierzeń i idei religijnych t. I. Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa. ISBN 978-83-211-1805-5.
- Emrich H. 2000. „Breaking News!!! Japan re-joins the Asian Dance Council (A.D.C.)”. 29th June 2020. Available online: <https://www.wdcdance.com/breaking-news-japan-re-joins-the-asian-dance-council-a-d-c/> [dostęp: marzec 2023].
- Eurypides. 2014. Bachantki. Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska ISBN 978-83-288-0208-7. <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/bachantki>. dostęp. styczeń 2022
- Farinas RL., Hanks C., Van Camp JC., Bresnahan A (eds.). 2021. The Bloomsbury Handbook of Dance and Philosophy. Methuen Publishing, North Yorkshire. ISBN-10: 1350103470, ISBN-13: 978-1350103474.
- Fastnacht D. 2006. Miękkie kompetencje w zarządzaniu. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach; 1(2):109-114. ISSN-1895-3794.
- Ferrari PF., Rizzolatti G. 2014. Mirror neuron research: the past and the future. Phil. Trans. R. Soc. B. 369:20130169. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2013.0169>.
- Feuillet R. 2018. Choregraphie: Ou l'Art Décrire La Dance Par Caracteres, Figures, Et Signes Demonstratifs. Franklin Classics. ISBN-10: 0343154722.
- Fogassi L., Gallese V., Fadiga L., Luppino G., Matelli M., Rizzolatti G. 1996. Coding of peripersonal space in inferior premotor cortex (area F4). Journal of Neurophysiology; 76 (1): 141-157.
- Formánková K. 2022. Kalokagathia: fenomén tělesné výchovy? Univerzita Karlova: <https://is.cuni.cz/webapps/zpp/download>, [dostęp: 20.02.2022].
- Fostiak D. 1996. Koordynacja ruchowa u zawodników gimnastyki artystycznej, łyżwiarstwa figurowego i sportowego tańca towarzyskiego. Wydawnictwo AWF. Gdańsk.
- Fostiak D., Starosta W. 2003. The notion, structure and conditions of the „partner feeling” in the opinion of highly qualified competitors of sport dance. [In:] New ideas in sport sciences: current issues and perspectives. Starosta W., Osiński W. [Eds.]. International Association of Sport Kinetics. Warsaw – Poznań- Leszno: 79-83.
- Fraleigh SH. 1996. Dance And Lived Body: A Descriptive Aesthetics, 1 st. eds University of Pittsburgh Press. ISBN : 9780822955795.
- Fraleigh SH., Hanstein P. 1999. Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry. University of Pittsburgh Press. ISBN : 9780-8229-56846; ISBN 978-0-8229-7170-2.
- Freimuth M., Moniz S., Kim SR. 2011. Clarifying Exercise Addiction: Differential Diagnosis, Co-occurring Disorders, and Phases of Addiction. International Journal of Environmental Research and Public Health; 8: 4069-4081; doi:10.3390/ijerph8104069; ISSN 1660-4601; www.mdpi.com/journal/ijerph.
- French H. 2022. Ballroom: A People's History of Dancing. Reaction Books, London. ISBN: 9781789145151.
- Fritz C. (red.). 2017. L'Art de la Préhistoire. Paris. Broché. ISBN-10: 285088717X.
- Frydecka D. 2001. Algorytmy Genetyczne. Projekt Psychologia ewolucyjna. Wydawnictwo: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. studocu.com <https://www.studocu.com> > ... > Psychologia.

- Gannett L. 2022. The Human Genome Project, in Edward N. Zalta NE (ed.). The Stanford Encyclopedia of Philosophy <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/human-genome/>. [dostęp: luty 2022].
- Garbacz P. 2018. The Indo-European Family Tree and Its Split – A Report From The Workshop 'The Indo-European Family Tree'. „LingVaria”. 1 (25): 10-18.
- García Benito C., Jiménez Peraldos R. 2010. Deer antler whistles in Northern Iberian Peninsula. [In]: Paper presented at the 32nd Annual Meeting of the Theoretical Archaeology Group, 17e19. University of Bristol.
- Garfinkel AP., 2006. Paradim Shifts, Rock Art Studies, and the "Coso Sheep Cult" of Eastern California. *North American Archaeologist*, Vol. 27(3) 203-244.
- Garfinkel AP., Marcom G., Schiffman RA. 2007. Culture Crisis and Rock Art Intensification: Numic Ghost Dance Paintings and Coso Representational Petroglyphs. Don Christensen and Peggy Whitehead, (eds). *American Indian Rock Art*; Vol. 33,: 83-103. American Rock ArtResearch Association, Tucson, Arizona.
- Garfinkel Y. 1998. Dancing and the beginning of art scenes in the early village communities of the Near East and Southeast Europe. *Cambridge Archaeological Journal*;8 : 207– 37.
- Garfinkel Y. 2003. *Dancing at the Dawn of Agriculture*. University of Texas Press, Austin. ISBN: 9780292798687.
- Garlake P. 1995. *The hunter's vision: The prehistoric art of Zimbabwe*. British Museum Press, London.. ISBN: 9780714125183, 0714125180.
- Gašior P. 2014. Viability of using the analytic hierarchy process for optimizing the training system in sports based on the MMKS Podhale Nowy Targ Ice Hockey Club. *Antropomotoryka. Journal of Kinesiology and Exercise Sciences JKES* 65 (24):11-33.
- Georgiades TG. 1977. *Greek Music, Verse and Dance*. Merlin Press, New York.
- Getz L. 1995. *Dancers & Choreographers: A Selected Bibliography*. Éditeur: Moyer Bell Ltd. ISBN 10: 1559211091/ISBN 13: 9781559211093.
- Getz L. 2004. *Organizing a Dance Library*. [In:] *Attitudes & Arabesques, New York Dancers & Choreographers: A Selected Bibliography*. ISBN 10: 1559211091/ ISBN 13: 9781559211093.
- Geurts KL. 2003. *Culture and the senses. Bodily ways of knowing in an African community*. University of California Press, Berkeley 2003. ISBN-10 : 0520234561, ISBN-13 : 978-0520234567.
- Gloger Z. 1900–1903. *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Wydawnictwo: P. Laskauer I W. Babick. https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska [dostęp: luty 2022].
- Goellner EW., Murphy JS., (eds.). 1995. *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Goepel KD. 2013. Implementing the Analytic Hierarchy Process as a standard method for Multi-Criteria Decision Making in corporate enterprises – A new AHP Excel template with multiple inputs. *Proceedings of the International Symposium on the Analytic Hierarchy Process for Multicriteria Decision Making, Kuala Lumpur, Malaysia*.
- Goepel KD. 2018. Implementation of an Online Software Tool for the Analytic Hierarchy Process (AHP-OS). *International Journal of the Analytic Hierarchy Process*; 10 (3). ISSN 1936-6744. <https://doi.org/10.13033/ijahp.v10i3.59>.
- Goepel KD. 2019. Comparison of judgment scales of the Analytical Hierarchy Process - A new approach. *International Journal of Information Technology and Decision Making*;17. DOI: 10.1142/S0219622019500044.
- Gołaszewska M. 1985. *Zarys estetyki*. Wyd. PWN. Warszawa. EAN: 830104795X.
- Gołaszewska M. 1986a. *O naturze wartości estetycznych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków TIN: T03896814.
- Gołaszewska M. 1986b. *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*. Wyd. PWN. Warszawa. ISBN: 8603298528755.
- Gołaszewska M. 1990. *Istota i istnienie wartości: studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej. PWN. Warszawa. ISBN:83-01-09624-1.

- Gołaszewska M. 2001. Estetyka współczesności. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. ISBN 83-233-1500-0.
- Gołaszewska M. 2005. Estetyka możliwości, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. ISBN 83-233-2011-X.
- Golden E. 2007. Vernon and Irene Castle's Ragtime Revolution. Lexington: University Press of Kentucky.
- Gomulicki JW (red). 1971. Cyprian Norwid. Pisma wszystkie t. 3. Poematy. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Gondek R. 2010. Słownik gwary lasowiackiej. Nowa Dęba.
- Goodall E., Cooke CK., J. Clarke D., Summers R (ed.). 1959. Prehistoric Rock Art of the Federation of Rhodesia and Nyasaland. National Publications Trust.
- Gregersen PK., Kowalsky E., Kohn N., Marvin EW. 2001. Early childhood music education and predisposition to absolute pitch: Teasing apart genes and environment. *Am J Med Genet* 98: 280–282.
- Grell OP. 1988. The enigma of Paracelsus. Introduction. [In]: Grell OP (red.): Paracelsus. The man and his reputation, his ideas and their transformation, Leiden–Boston–Köln: Brill: 1–18.
- Greń Z. 2019. Gwary Śląska Cieszyńskiego w Internecie / Dialects of Cieszyn Silesia on the Internet/*Prace Filologiczne*; 74: 401-410.
- Griffiths B. 2018. Deep Time Dreaming: Uncovering Ancient Australia. Black Inc.
- Groppa CG. 2004. The Tango in the United States. McFarland&Company, Jefferson. NC. ISBN 9780786414062.
- Gruen A. 2016. A-B-C der Aesthetik. Eds. Salzwasser-Verlag GmbH. Paderborn. ISBN: 9783846065235.
- Grzesiak M. 2021. Zintegrowany model kompetencji społecznych w procesie rozwoju osobistego i zawodowego. Wydawnictwo Naukowe Akademii WSB. Dąbrowa Górnicza. ISBN: 978-83-66794-44-3; ISBN e- 978-83-66794-45-0.
- Grzybowski JP. 2018. O tańcu, czyli o ruchu rytmicznym. *Studia Choreologica*; XIX: 45-74.
- Grzybowski JP. 2022. Państwo tańczące. Mitologiczne źródła Platona nauki o tańcu. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Poznań.
- Guidon N., Delibrias G. 1986. Carbon-14 dates point to man in the Americas 32 000 years ago. *Nature*. 321 (6072): 769–771. DOI:10.1038/321769a0.
- Gurumurthy S., Sairaman D. 1996. Dance and music from the proto-historic rock paintings. *Journal of Indian History and Culture*, C.P. Ramaswami Aiyar Institute of Indological Research, Chennai.
- Guy DJ. 1991. Sex & Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina. University of Nebraska Press. ISBN 0-8032-2139-8, 9780803221390.
- Gwin. 1985. „Harry Fox” *Encyklopedia Britannica*: 4/913. Available online: <https://www.britannica.com/biography/Harry-Fox> [dostęp: listopad 2022].
- Halliwell S. 1991. The Importance of Plato and Aristotle for Aesthetics. *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*; 7: 321–348. Routledge, New York.
- Hanley E. 2000. A perennial dilemma: artistic sports in the Olympic Games. *Journal of Olympic History*; 39–46.
- Hawkins ChM. 2002. A Compilation and Analysis of the Origins of the Foxtrot in White Mainstream America (Master of Arts thesis). Brigham Young University Department of Dance:18. Retrieved February 14, 2012.
- Heil J. (ed.). 2004. *Philosophy of mind : a guide and anthology*. Oxford University Press, Oxford ; New York. ISBN 978-0-415-28355-7.
- Heinich N. 2020. *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*. Wydawnictwo: Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk. ISBN: 9788379081776.
- Helman Z., Skowron Z., Wróblewska-Straus H. (red.) 2009. *Korespondencja Fryderyka Chopina 1816-1831. Tom 1 – Wyd. Uniwersytet Warszawski*. Warszawa. ISBN/ISSN: 978-83-235-1065-9; <https://doi.org/10.31338/uw.9788323510659>.
- Herbert Z. 2017. *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wydawnictwo: Fundacja Zeszytów Literackich. ISBN-10: 8391797996.

- Herbison-Evans D. 1993. The Perception of the Fleeting Moment. *Dance Leonardo*; 26 (1): 45-49. <https://doi.org/10.2307/1575780>. [Access: March, 2022].
- Hertz A. 1992. *Socjologia nieprzedawniona*. Wydawnictwo: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Highwater J. 1997. *Dance: Rituals of Experience*. Publisher: Oxford University Press, New York. ISBN: 9780195112054, 0195112059.
- Hlobil T. 2009. Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*; 46(1): 1005-110. DOI:10.33134/eeja.54.
- Hoffecker JF., Elias SA., O'Rourke DH. 2014. Out of Beringia? *Science*; 343 (6174): 979-980. DOI: 10.1126/science.1250768. ISSN 1095-9203.
- Hongkai S. 2005. AHP in China. [In:] Jason L. *Proceedings of the 8th International Symposium on the Analytic Hierarchy Process*. Honolulu, Hawaii.
- Horn HJ. 1989. Stoische Symmetrie und Theorie des Schönen in der Kaiserzeit. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*; 36.3: 454-472.
- House RJ. 1971. A path-goal theory of leader effectiveness. *Administrative Science Quarterly*; 16 (3): 321-339. doi:10.2307/2391905. JSTOR 2391905.
- House RJ. 1996. Path-goal theory of leadership: Lessons, legacy, and a reformulated theory. *Leadership Quarterly*; 7(3):323-352. doi:10.1016/s1048-9843(96)90024-7.
- Huffman TN. 1983. *The Trance Hypothesis and the Rock Art of Zimbabwe*. South African Archaeological Society. Goodwin Ser. 4.
- Hultkrantz A. 1981. *Belief and Worship in Native America*, Syracuse University Press, Syracuse, New York.
- Huyghe R. 1976. Ce que je crois. Eds Graseet. EAN physique. 9782246003892.
- Ingarden RS. 1981. *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa. ISBN 8301014849
- IOC. 2020. EN - Olympic Charter. Published by the International Olympic Committee, Lausanne. [dostęp: styczeń 2022].
- Irvine S., Redding E., Rafferty S. 2011. *Dance Fitness*. Editation: Education and Media Committees of IADMS, www.DanceScience.org [dostęp: luty 2022].
- Isaacson R. 2001. The Healing Land. *Geographical*; 73 (7): 53. ISBN 978-0-415-28355-7.
- Ishizaka A., Labib A. 2009. Analytic Hierarchy Process and Expert Choice: Benefits and limitations. *OR Insight*, 22(4):201-220. Doi: <https://doi.org/10.1057/ori.2009.10>.
- ISU. 2018. Communication No. 2168 – Scale of Values, Levels of Difficulty and Guidelines for marking Grade of Execution, season 2018/19. ISU, Lausanne 2018-05-23. [dostęp: luty].
- Ivanyk S. 2012. Mirona Zaryckiego koncepcja relacji matematyki i estetyki. *Semina Scientiarum*. Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie; 11: 92-106.
- Iwańska A. 2020. Bibliografia taneczna. Stan literatury tanecznej w Polsce – perspektywy badawcze. *Ogrody Nauk i Sztuk* 2(2):389-402. DOI: 10.15503/onis2012.389.402, License CC BY 4.
- Jabkowski P. 2015. Reprezentatywność badań reprezentatywnych. Analiza wybranych problemów metodologicznych oraz praktycznych w paradygmacie całkowitego błędu pomiaru. *Seria socjologia*; 77. Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań. ISBN: 978-83-232-2887-5.
- Jabłonowska K. 2004. Zatańczyć (na)prawdę. *Rozmowa z Ewą Wycichowską*. *Więź*; 1: 115-120.
- Jaczewski M. 2015. Zarys historii farb. *Lakiernictwo Przemysłowe*. *Czasopismo dla Profesjonalistów* nr 1 (93); 1-5.
- Jaeger W. 2001. *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. Marian Plezia i Henryk Bednarek. Wydawnictwo: Fundacja Aletheia. Warszawa. ISBN: 8387045837.
- Jagielska M., Łuczniak K. 2012. Taniec jako medium przekazu memetycznego. *Teksty z Ulicy. Zeszyt Memetyczny*; 14:41-48. ISBN 978-83-87248-18-5. <http://www.memetyka.us.edu.pl> ISSN 2081 – 397 X. [dostęp: 10.11.2022].
- Jakubiec B. 2006. *Psychologia tańca – psychologia sportu czy psychologia sztuki?* W: Parzelski D (red.) *Psychologia w sporcie –teorie, badania, praktyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu

Warszawskiego, Warszawa ISBN/ISSN: 978-83-235-2663-6
<https://doi.org/10.31338/uw.9788323526636>

- Janicki J. 2019. Analiza porównawcza antyesencjalistycznej i instytucjonalnej teorii sztuki. *Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris*; 44:152-167; ISSN: 1689-4286. [dostęp: 8.12.2022].
- Jankowski KW., Lenartowicz M. 2007. *Sport Coaching in the View of National Team Coaches*, W: J. Kosiewicz (red.) *Social and Cultural Aspects of Sport*, (86– 90).Warszawa: AWF Warszawa.
- Jarmolow D. 2011. *Teach Like a Pro: The Ultimate Guide for Ballroom Dance Instructors*. Softcover.Publisher: Ballroom Dance Teachers College. ISBN 10: 0983526109; ISBN 13: 9780983526100.
- Jarosz M. 2010. Pojęcie duchowości w psychologii. *Studia z Psychologii w KUL*, tom 16: 9-22.
- Jaroszewski P. 2013. W poszukiwaniu ideału piękna: od metafizyki piękna do ontologii wartości.[W:] Maryniarczyk A i wsp. (red.).*Spór o piękno. Zadania współczesnej metafizyki*. Wydawnictwo: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin ; 15: 49-62.
- Jaroszewski P. 2022. Piękno. *Powszechna Encyklopedia Filozofii (PEF)*. www.ptta.pl › pef › pdf › piekno. [dostęp: 10. 2022].
- Jaroszewski P. 2023a. Paideia (gr). *Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu*. www.ptta.pl › pef › pdf › paideia. [dostęp: 10. 2022].
- Jaroszyński P. 2002. *Spór o piękno*. Wydawca: Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków. ISBN: 83-7308-163-1.
- Jaroszyński P. 2022. Piękno. *Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu*. <http://www.ptta.pl> › pef › pdf. [dostęp: grudzień 2022].
- Jaroszyński P. 2023. Kalokagathia. *Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu*. www.ptta.pl <http://www.ptta.pl> › pef › pdf › kalokagathia [dostęp: 01. 2023].
- Jaspers K. 2000. *Czym jest filozofia?*, W: *Wprowadzenie do filozofii*, tłum. A. Wołkiewicz, Siemioróg Wrocław; ISBN 83-7162-755-6.
- Jaworski W. 2011. *Philosophy of Mind*. John Wiley & Sons. ISBN: 1444333682.
- Jeruszka U. 2016. *Kompetencje. Aspekty teoretyczne i praktyczne*. Wydawnictwo: Difin. Warszawa. ISBN: 978-83-8085-086-6.
- Jin H., Kim S., Love A., Jin Y., Zhao J. 2022. Effects of leadership style on coach-athlete relationship, athletes' motivations, and athlete satisfaction. *Front. Psychol., Movement Science*; 13 <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1012953>.
- Jordá - Cerdá F. 1975. *La sociedad en el arte rupestre levantino*. *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*; 11: 159–84 F.
- Jordán JF. 1995. Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la península Ibérica). *Anales de Prehistoria y Arqueología*; 11–12: 59–78.
- Jowett S., Meek GA. 2000. The coach - athlete relation in mated couples: An exploratory content analysis. *The Sport Psychologist*; 4:157-175.
- Judith-Lynne H. 2013. „Partnering Dance and Education,”. Available online: <http://judithanna.com/books/partnering-dance-and-education/> [dostęp: marzec 2023].
- Kaczmarek K. 2007. *Klasyczna teoria charyzmy Maxa Webera. Kilka problemów z empirycznym zastosowaniem*. W: Drozdowski R. (red.), *Końce i początki. Socjologiczne podsumowania, socjologiczne zapowiedzi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2007; s:15-34. ISBN: 978-83-232181-8-0.
- Kaeppler AL. 2000. *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*. *Dance Research Journal*; 32(1): 116-125.
- Kalbfleisch ML. 2004. Functional neural anatomy of talent. *Anat Rec B New Anat* 277: 21–36.
- Kalina RM. 1997. *Sporty walki i trening samoobrony w edukacji obronnej młodzieży*. PTNKF Warszawa; 2.
- Kalina RM. 2000. *Teoria sportów walki*. COS. Biblioteka Trenera, Warszawa. EAN: 8386504749
- Kalina RM. 2016. *Agonology – the unknown science*. *Arch Budo*; 12:231-237.

- Kant I. 2012. *Krytyka Praktycznego Rozumu / Kritik der praktischen Vernunft*. Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 9788301142988.
- Kant I. 2014. *Dzieła zebrane, t. IV: Krytyka władzy sądenia/ 1790: Kritik der Urteilskraft*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń. ISBN:978-83-231-3237-0.
- Karabin E. 2012. Każdy człowiek jest tancerzem. *Więź*; 8-9 (646-647): 77-14.
- Kaśkiewicz K., Żelazny M. 2018. Dwoisty sens Kantowskiego pojmowania wartości estetycznych. *Studia z Filozofii*; 4 (9):165- 183. Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Toruń. ISSN 2083-1978.
- Katz R. 1982. *Boiling energy: community healing among the Kalahari Kung*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Kazimierzczak M. 2004. O przedmiocie i zadaniach filozofii sportu. *Roczniki Naukowe. Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu*; 53. Wyd. AWF w Poznaniu. Poznań. ISSN 0137-6578.
- Każmierczak M. 2013. Taniec towarzyski – sport czy sztuka? W: Kossakowski R, Stachura K Strzałkowska A. Żadkowska M (red.). *Futbol i cała reszta. Sport w perspektywie nauk społecznych*: 353 - 361. Wydawnictwo Orbis Exterior, Pszczółki. ISBN 978-83-63133-03-00.
- Kealinohomoku J. 1983. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. [In] Copeland R, Cohen M (eds.). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press. Archived from the original (PDF) on 2011.
- Kelley HH., Berscheid E., Christensen A., Harvey JH., Huston TL., Levinger G., McClintock E., Peplau A., Peterson D. 2002. *Close Relationships (Foundations of Psychology)*. Percheron Press/Eliot Werner Publications. Los Angeles. ISBN-10: 097124278X ; ISBN-13: 978-09.
- Kęsy M. 2018. *Kształtowanie kompetencji menedżerskich personelu medycznego w szpitalach*. Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki, Bydgoszcz. ISBN 978-83-65507-26-6.
- Kiereś H. 1999. Problem definicji sztuki. *Roczniki Filozoficzne*; XLVII (2):169- 177. ISSN 0035-7685 | eISSN 2450-002X.
- Kiereś H. 2001. *Sztuka wobec natury*. Wydawnictwo Polwen, Radom. ISBN: 83-88822-01.
- Kiereś H. 2008. Realistyczna koncepcja sztuki. *Roczniki Filozoficzne*; LVI (1): 141- 151. ISSN 0035-7685 | eISSN 2450-002X.
- Kind A. 2020. *Philosophy of Mind. The Basics*. Taylor & Francis Unbranded. ISBN: 9781138807815.
- Kiss M. 2010. *Step forward: senior physical education for Queensland, Port Melbourne, Vic.*: Cambridge University Press.
- Klein G. 2020. Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception. *Critical Dance Studies*; 56. Bielefeld transcript Verlag, Bielefeld. ISBN: 3-8394-5055-1; OCLC : (OCoLC)1158105313; ISBN: 9783837650556.
- Klein G. 2021. Dance Theory as a Practice of Critique. *Rev. ras. Estud. Presença, Porto Alegre*; 11: 1, e109197. Available at: <https://dx.doi.org/10.1590/2237-2660109197> [dostęp: 10.2022].
- Klimczyk W. 2010. *Wizjonerzy ciała. Teatr tańca a kultura współczesna*, Wydawnictwo:Ha!art, Kraków. ISBN:9788362574124.
- Kļonova A. 2014. Partners' physiological engagement and body contact improvement in standard sport dances. Doctoral thesis, Latvian Academy of Sport Education, Ryga.
- Kocur M. 2001a. *Teatr antycznej Grecji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Seria. *Dramat -Teatr*. ISBN/ISSN: 83-229-2152-7.
- Kocur M. 2001b. *Chór, rozdz. II*. [W:] *Teatr antycznej Grecji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Seria. *Dramat -Teatr*. ISBN/ISSN: 83-229-2152-7.
- Kocur M. 2001c. *Przedstawienie, rozdz. V*. [W:] *Teatr antycznej Grecji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Seria. *Dramat -Teatr*. ISBN/ISSN: 83-229-2152-7.

- Kocur M. 2005. *Igrzyska. We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie.* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Seria. Dramat. Wrocław. ISBN: 8322925441 ISSN 0239-6661.
- Kocur M. 2007a. *Przestawienie.* [W:] Kocur M. *Teatr antycznej Grecji*, Uniwersytet Wrocławski. Wrocław. kocur.uni.wroc.pl/category/books/books-teatr-antycznej-grecji [dostęp: styczeń 2023].
- Kocur M. 2007b. *Chór,* [W:] Kocur M. *Teatr antycznej Grecji.* Uniwersytet Wrocławski. Wrocław. ISBN:8322921527,9788322921524. [kocur.uni.wroc.pl /category/books/books-teatr-antycznej-grecji](http://kocur.uni.wroc.pl/category/books/books-teatr-antycznej-grecji) [dostęp: styczeń 2023].
- Kocur M. 2008. *Taniec jako źródło kultury.* uni.wroc.pl. <http://kocur.uni.wroc.pl> › *taniec-jako-nrpo-kultury* [dostęp: styczeń 2023].
- Kocur M. 2011. *Przestrzeń peripersonalna w jaskiniach paleolitycznych.* *Teksty Drugie.* Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich; 3: 221-237. ISSN: 0867-0633.
- Kocur M. 2013. *Taniec jako źródło kultury, Rozdział V.* [W:] M. Kocur, *Źródła teatru.* *Acta Universitatis Wratislaviensis, Złota Seria Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław;* 7: 365-408. ISBN: 9788322934111.
- Kocur M. 2015. *Taniec jako źródło kultury.* Wersja online tryb dostępu: www.kgh.uni.wroc.pl, 12/ 2015. [dostęp: styczeń 2022].
- Kocur M. 2016. *On the Origins of Theater.* Series: *Interdisciplinary Studies in Performance;* 4. Oxford Press. Oxford. ISBN: 978-3-631-66570-1 hb.
- Konieczna-Kucharska M. 2015. *Miękkie i twarde kompetencje nauczycieli* *Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej. Zarządzanie;* 19: 229-241. <http://www.zim.pcz.pl/znwz> [dostęp: listopad 2022].
- Konieczny J. 1969. *Zarys matematycznej teorii walki,* *Prace Zespołu Teorii Walki, Wojskowa Akademia Techniczna Warszawa;* 2.
- Konieczny J. 1970. *Cybernetyka walki.* Warszawa: PWN.
- Kononiuk A., Magruk A. 2008. *Przegląd metod i technik badawczych stosowanych w programach foresight.* *Nauka i Szkolnictwo Wyższe;* 2 (32): 28-40.
- Kordos P, Raszewska-Kursy H. 2018. *Object in traditional Modern Greek Dance. Recognitions, findings, contexts.* Wydawnictwo DiG. Warszawa. ISBN: 978-83-286-0035-5.
- Kosim J. 1976. *Okupacja pruska i konspiracje rewolucyjne w Warszawie 1796-1806 .* Wydawnictwo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kotarbiński T. 1957. *Z zagadnień ogólnej teorii walki.* [W:] *Wybór pism.* Tom 1. Warszawa; s. 549.
- Kotarbiński T. 1982. *Traktat o dobrej robocie, Ed.7.* Wydawnictwo: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław-Łódź. ISBN 978-83-8142-267-3.
- Koutedakis Y., Jamurtas A. 2004. *The Dancer as a Performing Athlete. Physiological Considerations* *Sports Med* 34, 651–661.<https://doi.org/10.2165/00007256-200434100-00003>. [dostęp: styczeń 2023].
- Kowalska J. 1991. *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu.* Wyd. Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa.
- Kowalska M. 2014. *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego.* *Humaniora. Czasopismo Internetowe;* 1 (5): 49-64. [dostęp: 03.2023].
- Kozak K., Jarmolow D., Selck B. 2011. *Move Like a Champion: The Power of Understanding How Your Body Work.* Softcover Publisher: Move Like a Champion. ISBN 10: 0615455476 ISBN 13: 9780615455471.
- Kozłowski JK. (red.). 1999. *Encyklopedia historyczna świata. T. I: Prehistoria.* Agencja Publicystyczno-Wydawnicza Opres, Kraków. ISBN 83-85909-51-6.
- Koźmiński AK., Piotrowski W. 2023. *Zarządzanie Teoria i praktyka.* Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN: 9788301164416.
- Krawczuk A. 2011. *Poczet cesarzy rzymskich.* Wyd. IV. Wydawnictwo Iskry. Warszawa. ISBN: 8320709946.
- Kristeller OP. 1951. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I.* *Journal of the History of Ideas;* 12(4): 496–527.

- Kryśkow A., Mikita R. 2022. *Mitologia indyjska*. BOSZ, Lesko.
- Ksenofont. 1966. *Ekonomik* [W:] J. Schnayder (red.), Ksenofont, Wybór pism. Wrocław-Warszawa-Kraków. pp:119-133.
- Ksenofont. 1967. *Pisma sokratyczne: Obrona Sokratesa; Wspomnienia o Sokratesie; Uczta; z grec. przeł. i wstępem poprzedził Leon Joachimowicz*. PWN, Warszawa: 152-155. <https://www.bing.com/ck/a?!KSENOFONT> [dostęp: styczeń 2023].
- Kubinowski D. 1998. *Taniec we współczesnej kulturze i edukacji*. Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin. ISBN: 832271209X.
- Kulesza W. 2017. Wpływowy kameleon: przegląd badań z zakresu mimikry w kontekście technik wpływu społecznego. *Psychologia Społeczna*; 12 1 (40): 56–73. ISSN 1896-1800; doi: 10.7366/1896180020174006.
- Kumar G. 1992. *Rock Art of Upper Chambal Valley. Part II: some observations*. Purakala 3: 56-67.
- Kunicki BJ. 2002. *Antropologia filozoficzna a kultura fizyczna antyku. Kultura fizyczna antycznej Grecji (ideologia, filozofia, nauka)*. Wydawnictwo: Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu, Monografie nr 317, Poznań. ISSN: 0239-7161; ISBN: 8388923021.
- Kuraszkiewicz W. 1969. *Rzeczowniki w „Wizerunku” Mikołaja Reja, PL LX, z. 4, s. 103–136*.
- Kurcz I., Kądziaława D. 2002. *Psychologia czynności. Nowe perspektywy*. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR. Warszawa.
- Kurzawski K., Miskiewicz A. 1997. *Praca trenera. Kwartalnik Trening*; 3:69-86.
- Kutyła J. 2016. *Słownik gwary lasowiackiej Kamienia i okolicy na Rzeszowszczyźnie. Rzeszów*.
- Kuźmińska O. 2002. *Taniec w teorii i praktyce*. Wyd. AWF. Poznań. EAN:8388923129.
- Lambourne R. 1987. *Paint and Surface Coatings: Theory and Practice*. Published: Ellis Horwood Limited. ISBN 10: 0853126925, ISBN 13: 9780853126928.
- Lange R. 1975. *The Nature of Dance. An anthropological perspective*. Macdonald and Evans, London.
- Lange R. 1988. *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Lange R. 2000. *Znaczenie tańca we współczesnej kulturze europejskiej: przegląd ogólny*, [W:] D. Kubinowski (red.), *Taniec – Choreologia – Humanistyka*. Poznań.
- Lange R. 2009. *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna / The Nature of Dance. An anthropological perspective*, Instytut Choreologii w Poznaniu. Fundacja RHYTMOS, Drugie wydanie, Poznań. ISBN 978-83-60593-10-3.
- Lankester FD. 2016. *Predynastic Egyptian rock art as evidence for early elites' rite of passage*. *Afrique Archeologie et Arts*; 12(12):81-92. DOI:10.4000/aaa.920.
- Lankford ED., Bennion TW., King J., Hessing N., Lee LP., Heil DP. 2014. *The Energy Expenditure of Recreational Ballroom Dance*. *Int J Exerc Sci*.7(3): 228–235. PMID: PMC6534046.
- Łaszczycza P. 2017. *Memy w pamięci: jak wyśledzić memy w mózgu*. *Teksty z Ulicy. Zeszyt Memetyczny*; 18:11-42.
- Le Bon G. 2018. *Psychologia tłumu*. PWN, Warszawa. vis-a-vis Etiuda. Krakow. ISBN: 9788379981915.
- Le Deist FD., Winterton J. 2005. *What is competence? Human Resource Developmet International*; 8 (1):27-46.
- Le Goff J. 1997. *O długie średniowiecze* [W:] *Świat średniowiecznej wyobraźni*. Wydawnictwo: OficynaWydawnicza VOLUMEN, Warszawa; 25-32. ISBN: 83-86857-41-2.
- Lee C. 2002. *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*, Routledge. New York-London. ISBN 0-41594256.
- Lehmann J. 2002. *A golden moment - Canadians finally share medals with Russian pair*. *NY Post*, 2002-02-18. [dostęp 2022-03-17].
- Lenart K. 2019. *Esencjalizm, antyhaecceityzm i haecceityzm*. *Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris*; 44:131-151. ISSN: 1689-4286. [dostęp: 8.12. 2022]
- Lenartowicz M., Mosh J. 2018. *Stadiony I widowiska. Społeczne przestrzenie sportu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, ISBN 978-83-7383-995-3.

- Lengauer W. 1994. *Religijność starożytnych Greków*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN 83-01-11290-5.
- Levis-Williams JD. 2015. San rock art: Evidence and argument *Antiquity*; 89(345):732-739.
- Lewis MA., Haviland-Jones JM., Barrett LF. (Eds.). 2008. *Handbook of emotions* (3rd ed.). The Guilford Press. New York.
- Lewis-Williams JD, Pearce DG. 2012. The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings *The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings. Antiquity*, Vol. 86, Issue 333, September: pp. 696 - 706. DOI: S0003598X00047852 <https://doi.org/10.1017/S0003598X00047852>.
- Lewis-Williams JD. 1981. *Believing and Seeing*. Academic Press, London.
- Lewis-Williams JD. 1982. Believing and seeing: Symbolic meanings in southern San rock Paintings. (Studies in Anthropology). *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*; 45 (3): 634 - 635. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0041977X00042154>
- Lewis-Williams JD. 2012. The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings. *Antiquity*; 86: 696–70.
- Lieberman A. 2012. *Word origins and how we know them: Etymology for Everyone*. Oxford University Press. Reprint edition UC Berkeley. ISBN-10: 978042526079.
- Lichtenstein MB., Melin AK., Szabo A., Holm L. 2021. The Prevalence of Exercise Addiction Symptoms in a Sample of National Level Elite Athletes. *Front. Sports Act. Living* 3:635418. doi: 10.3389/fspor.2021.635418.
- Liiv H., Jürimäe T., Mäestu J., Purge P., Hannus A., Jürimäe J. 2014. Physiological characteristics of elite dancers of different dance styles, *Eur J Sport Sci.* 14 (1): 429-436, doi: 10.1080/17461391.2012.711861.
- Linacre JM. 2022. Advancing the Metrological Agenda in the Social Sciences. In: Fisher, Jr., WP., Cano, SJ. (eds) *Person-Centered Outcome Metrology*. Springer Series in Measurement Science and Technology. Springer, Cham: 163-193. https://doi.org/10.1007/978-3-031-07465-3_7.
- Lindberg D. 1996. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. University of Chicago Press. Chicago. ISBN-13978-0226482354.
- Lipiec J. (red.). 1994. *Logos i etos polskiego olimpizmu*. Wydawnictwo Nauk. – Fall, Studio FALL, Kraków. ISBN: 8386505079, 9788386505074.
- Lipiec J. 1988. *Kalokagatia. Szkice z filozofii sportu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN: 83-01-09145-2.
- Lipoński W. 2012. *Historia sportu na tle rozwoju kultury fizycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN: 978-83-01-17001-1.
- Littleton CS. 1973. *The New Comparative Mythology: An Anthropological Assessment of the Theories of Georges Dumézil*. University of California Press. p. 34. ISBN 978-0-520-02404-5.
- Long D. 1999. *Qualifying for Olympic Status: The Process and Implications for Competitive Ballroom Dance*. Brigham Young University. Provo, UT.
- Lonsdale SH. 1993. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press. Identyfikator: dancerialplayi0000lons.
- Lovatt P. 2019. *Dance Psychology: The Science of Dance and Dancers*. ASIN: B07MBKRGL4.
- Lukian. 1966. *Dialogi Seria: Biblioteka Przekładów z Literatury Antycznej*. tł. Władysław Madyda, Konstanty Boguski, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Luty J. 2011. Estetyka ewolucyjna: sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym, *Estetyka i Krytyka*; 21 (2): 99–112.
- Luty J. 2018a. *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*. Wydawnictwo Aureus, Kraków. ISBN · 9788365765086.
- Luty J. 2018b. *Sztuka, piękno a ewolucja. Filozofuj!*. Wyd. Academicon. 1 (19): 12–14.
- Luty J. 2021. *Od estetyki do psychologii ewolucyjnej. Wokół Instynktu sztuki Denisa Duttona*. Wydawnictwo: Uniwersytet Wrocławski. Instytut Psychologii. Wrocław. ISBN 978-83-962965-0-4. <https://bibliotekacyfrowa.pl/publication/143473>.

- Lynne-Hanna J. 1979. *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Hardcover, Published by Univ Of Texas Press. ISBN-13: 978-0-292-78042-2, ISBN: 0-292-78042-7.
- Lynne-Hanna J. 1983. *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*. University of Texas Press; 1st ed. ISBN-10: 0292764782.
- Lynne-Hanna J. 1988. *Dominance, Defiance and Desire Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire and To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. University of Chicago Press. ISBN-10: 0226315517.
- Macarthur DG., North KN. 2005. Genes and human elite athletic performance. *Hum Genet* 116: 331–339.
- Maciejczak M. 1995. *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego*. Wydawnictwo Corner, Toruń. ISBN: 8385149414, 9788385149415.
- MacIntyre A. 2007. *After Virtue. A Study in Moral Theory* 3rd ed. University of Notre Dame Press, Notre Dame. Indiana. ISBN-10: 0-268-03504-0.
- Majewska J. (red). 2013. *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Seria: Linia Teatralna. Wydawnictwo: Korporacja Ha!art, Kraków ISBN: 978-83-64057-20-5.
- Malcolm B. 1998. *Aesthetics*. Routledge Encyclopedia of Philosophy, Taylor and Francis, Milton Park. Abingdon. doi:10.4324/9780415249126-M046-1.
- Malinowski A. 2007. *Rozwój osobniczy człowieka w ujęciu biomedycznym*. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.
- Malkogeorgos A., Zaggelidou E., Zaggelidis G., Galazoulas Ch. 2013. Physiological elements required by dancers. *Sport Science Review*; XXII (5-6): 343 – 368. doi: 10.2478/ssr-2013-0017.
- Malska M. 1998. *Filozofia baletu*. Wydawnictwo Fal. Kraków.
- Marenbon J. 2023. *Medieval Philosophy*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/medieval-philosophy/> [dostęp: 02.2023].
- Marony M. 1976. *Sens teoretyczny a sens empiryczny pojęcia postawy. Analiza metodologiczna zasad doboru wskaźników w badaniach nad postawami*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Marrou H-I. 2023. *Historia wychowania w starożytności*. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa. ISBN 978-83-67020-33-6.
- Marschin V., Herbert C. 2021. *Yoga, Dance, Team Sports, or Individual Sports: Does the Type of Exercise Matter? An Online Study Investigating the Relationships Between Different Types of Exercise, Body Image, and Well-Being in Regular Exercise Practitioners*. *Front. Psychol.* 12:621272. doi: 10.3389/fpsyg.2021.621272.
- Marshall L. 1969. *The Medicine Dance of the !Kung Bushmen*. *Journal of the International African Institute*;39: 347-381.
- Martínková I. 2012. How to understand kalokagathia? *Tělesná Kultura*; 35 (1): 93-105. DOI:10.5507/tk.2012.006.
- Maryniarczyk A. 2012. *Byt a dobro*. [W:] Maryniarczyk A, Stępień K, Gondek P. (red). *Spór o dobro*, seria: *Zadania Współczesnej Metafizyki*; 14:42.
- Maslow A. 2006. *Motywacja i osobowość*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Maczak A. 2012. *Kwestionariusz Kompetencji Społecznych: KKS: podręcznik* Wyd.: Pracownia Testów Psychologicznych Polskiego Towarzystwa Psychologicznego, Warszawa. ISBN:9788360733134, 8360733139.
- Maczak A., Martowska K. 2013. *Profil kompetencji społecznych*, Wydawnictwo: Pracownia Testów Psychologicznych Polskiego Towarzystwa Psychologicznego. Warszawa.
- Mathpal Y. 1984. *Prehistoric Rock Paintings of Bhimbetka, Central India*. Indira Gandhi National Centre for the Arts, New-Delhi.
- Mazur M. 1976. *Cybernetyka i charakter*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- McCabe TR, Wyon M, Ambegaonkar JP, Redding E. 2013. A bibliographic review of medicine and science research in dancesport. *Med Probl Perform Art.* 2013 Jun;28(2):70-9.

- McCoy B, Martínková I. 2022. Democracy, philosophy and sport: animating the agonistic spirit *Journal of the Philosophy of Sport*; 49 (2): 246–262. <https://doi.org/10.1080/00948705.2022.2080070>. [dostęp: styczeń 2023].
- McFee G. 2011. Empathy: Interpersonal vs. Artistic? [In:] *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Amy Coplan and Peter Goldie (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 185–208.
- McFee G. 2013. Defusing Dualism: John Martin on Dance Appreciation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2): 187–194. doi:10.1111/jaac.12008.
- McFee G. 2018. *Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance*, Binstead, Hampshire: Dance Books Ltd.
- McMains J. 2006. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- McNeill WH. 1997. *Keeping together in time: Dance and drill in human history*. Cambridge, Mass., London: Harvard. University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9wq6>. Accessed 31 Jan. 2022.
- McPhee J. 1965. *A sense of where you are. A profile of William Warren Bradley*, Edition: Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Melosik Z. 2021. Piękno i estetyka w matematyce. *Studia Edukacyjne*. Adam Mickiewicz University Press 60:103-112. Poznań. ISSN 1233-6688. DOI: 10.14746/se.2021.60.6.
- Midelfort HCE. 1999. *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*. Stanford University Press. ISBN: 9780804741699.
- Miller LJ. 2017. Divine Punishment or Disease? Medieval and Early Modern Approaches to the 1518 Strasbourg Dancing Plague. *Dance Research*: 35 (2): 149-164, ISSN 0264-2875 Online Nov 2017. Print ISSN: 0264-2875 Online ISSN: 1750-0095. <https://doi.org/10.3366/drs.2017.0199>.
- Moen F., Federici RA. 2011. Perceptions of coach competence and perceived need satisfaction: assessing a Norwegian Coach Competence Scale. *The International Journal of Coaching in Organizations*, 8(32):124–138.
- Montero BG. 2012. Practice Makes Perfect: The Effect of Dance Training on the Aesthetic Judge. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1): 59–68. doi:10.1007/s11097-011-9236-9
- Moore A. 1951. *Ballroom Dancing*. (6th Edition) Pitman. London.
- Moore A. 1986. *Ballroom dancing. Definitions of terms*, Vol. 9, p. 30.
- Morawski JM. (red). 2000. *Wybrane problemy metodologii badań na potrzeby sportu. Podstawy ogólne*. Biblioteka PTNKF. Warszawa, s.105.
- Morcote-Ríosa G., Aceitunob JF., Iriartec J., Robinson M., Chaparro-Cárdenasa JL. 2021. Colonisation and early peopling of the Colombian Amazon during the Late Pleistocene and the Early Holocene: New evidence from La Serranía La Lindosa *Quaternary International*; 578: 5-19. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2020.04.026>.
- Moshkovich HM., Mechitov AL., Olson DL. 2005. *Verbal Decision Analysis* [In:] J. Figueria, S. Greco, M. Ehrgott [Eds.]. *Multiple Criteria Decision Analysis: State of the Art Surveys*. Springer.
- Munro T., Scruton R. 1998. "estetyka". *Encyklopedia Britannica* [//www.britannica.com/topic/aesthetics](http://www.britannica.com/topic/aesthetics). [Access: 2.05.2023].
- Munro T., Scruton R. 2021. The aesthetic object.[In]: *The aesthetic object - Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com> > [Access: 03.2022].
- Munro T., Scruton R. 2022. "Aesthetics". *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/aesthetics>. [Accessed 19 December 2022].
- Muzzolini A., Boccazzi A. 2014. The Rock-Paintings of Tikadiouine (Tassili n'Ajjer, Algeria) and the Iheren-Tahilahi Group. *Proceedings of the Prehistoric Society*; 57(02):21-34.Doi:10.1017/S0079497X00004485.
- Naglák Z. 1999. *Metodyka trenowania sportowca*. Wydawnictwo AWF, Wrocław. ISBN: 8387389390, 9788387389390.
- Nastase VD. 2012. Theoretical Design Definition of Dance Sport. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.08.258, License CC BY-NC-ND 3.0.

- Niemierkiewicz M. 2022. Rene Descartes. Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Kraków: G. Gebethner, Warszawa: Gebethner i Wolff; Poznań, 1918. ISBN 978-83-288-0335-0. <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rozprawa-o-metodzie>. [dostęp: 01.2023].
- Nietzsche F. 2006. Tako rzecze Zaratustra /Also sprach Zarathustra, ein Buch für alle und keinen. Tłumaczenie: Waław Berent. Wydawnictwo Vesper, Kraków. ISBN: 978-83-601-5913-2.
- Niwiński T. 2010. Bóg Einsteina. Wydawnictwo Złote Myśli, Gliwice.
- North J., Piggott D., Lara-Bercial S., Abraham A., Muir B. 2018. The professionalization of sport coaching. *Professional Advances in Sports Coaching: Research and Practice*. Routledge: 3–21.
- Norton PB. 1994. *Encyclopaedia Britannica: „Micropaedia”, (15th Edn)*, Encyclopedia Britannica Inc. Chicago.
- Novitz D. 1996. Disputes about Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 54 (2): 153–163. doi:10.2307/431087. ISSN 0021-8529. JSTOR 431087.
- Nowociń J. 2013. Trener sportowy w perspektywie pedagogicznej. W: H. Sozański, J. Sadowski (red.) *Trener wczoraj, dziś, jutro*: 101–118. AWF Warszawa, Biała Podlaska: Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego.
- Olivová V. 1983. Kalokagathia – The Greek Ideal of The Harmonious Personality. *Canadian Journal of History of Sport*; 14(2): 1–15.
- Olszewski M. 2004. Tomasz z Akwinu. Wydawnictwo WAM, Kraków. ISBN 83-7318-144-X.
- Oppenheimer SJ., Bradley B., Stanford D. 2014. Solutrean hypothesis: Genetics, the mammoth in the room. *World Archaeology*; 46 (5): 752-774. Routledge.
- Ossadnik W., Kaspar R. 2013. Evaluation of AHP software from a management accounting perspective. *Journal of Modelling in Management*; 8(3): 305-319. <https://doi.org/10.1108/JM2-01-2011-0007>.
- Panek W. 1986. Mały słownik muzyki rozrywkowej. Wyd. Zarząd Główny Związku Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR. Warszawa. ISBN 83-00-00997-3.
- Payne H. 2013. *Dance Movement Therapy. Theory, Research and Practice*. Routledge Available on Taylor & Francis eBooks. ISBN 9780203641613.
- Pearson R. 2004. *Mallarmé and Circumstance: The Translation of Silence* Get access Arrow. Publisher: Oxford University Press <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199266746.001.0001>; ISBN:9780191708923; ISBN:9780199266746
- Peponi AE. 2012. *Frontiers of Pleasure: Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Peter TD., Bright W. 1997. *The World's Writing Systems*. *Language*; 73, (2): 379-385
- Peterson Royce A. 2002. *The Anthropology of Dance*. Publisher: Dance Books LTD, Hampshire. ISBN:1852730889.
- Picart CJS. 2006. *From Ballroom to DanceSport. Aesthetics, Athletics and Body Culture*. Published by State University of New York Press. Albany. ISBN-13: 978-0-7914-6629-2; ISBN-13: 978-0-7914-6630-8.
- Pietras A. 2020. Co to znaczy być transcendentálním idealistą i empirycznym realistą jednocześnie. O statusie rzeczy w filozofii transcendentальной. *Ethos*; 33 (131); 3: 69-89. DOI 10.12887/33-2020-3-131-07.
- Pijoan J. 2006. *Sztuka Świata. Kategoria: Architektura, kultura, sztuka*. Wydawnictwo: Arkady. ISBN: 83-213-3479-2.
- Piorunek M., Werner I. 2017. Kompetencje społeczne nauczycieli – diagnoza i pomocowe implikacje [Teachers' Social Competences – Diagnosis and Implications for Assistance]. *Studia Edukacyjne*; 44: 121-142. Wydawnictwo Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. DOI: 10.14746/se.2017.44.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu Biblia Tysiąclecia. 2012. MT (14,6-11) MK (6,21 -28) Wydawnictwo Pallottinum. Kod produktu: 5902490410626.
- Platon. 1975. *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Akme, Warszawa: 117-120.
- Platon. 1991. *Państwo*, tłum. W. Witwicki. Wydawnictwo Akme, Warszawa.

- Platon. 1999. Dialogi, Tom I-II., tłum Władysław Witwicki; Wydawnictwo ANTYK, Komorów. PL/e-ISBN/18289.
- Platon. 2017. Prawa. Wydawca: Marek Derewiecki, Kęty. ISBN: 978-83-65031-45-7; ISBN: 978-83-64408-97-7.
- Platon. 2020. Państwo. Tłumaczenie: Władysław Witwicki. Biblioteka Europejska. Wydawnictwo. Marek Derewiecki, Kęty. ISBN: 978-83-66315-28-0.
- Platon. 2021a. Hippiasz Większy. Redakcja naukowa: Władysław Witwicki, Wydawca: Marek Derewiecki, Kęty. e Book PDF. Model: @9788366315549_33. [Dostęp: 10.02.2022].
- Platon. 2021b. Timaios, [W:] Dialogi, t. II, tłum. S. Witwicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki. ISBN; 978-83-66315-49-5.
- Poczwardowski A. 2000. Realacje między trenerem a zawodnikiem. Jak je doskonalić? Sport Wyczynowy; 3-4; 35-43.
- Poczwardowski A., Nowak A., Parzelski D., Kłodecka - Różalska J. 2012. Sport pozytywny w podnoszeniu osiągnięć i jakości przeżyć wszystkich uczestników sportu. Sport Wyczynowy, Warszawa, 2:68–81.
- Podestá MM., Strecker M. 2020. South American Rock Art.[In]: Smith C. (ed): Encyclopedia of Global Archaeology. Springer, Cham: 9965–9977. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30018-0_1623 [Access:03.2022].
- Porada A. 2005. Mirosław Kocur jako człowiek teatru. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie, Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, Wrocław. kocur.uni.wroc.pl/mirossaw-kocur-jako-czlowiek-teatru. [dostęp: styczeń 2022].
- Porter J. 2009. Is Art Modern? Kristeller's. Modern System of the Arts' Reconsidered. British Journal of Aesthetics; 49:1–24.
- Porter J. 2016. The Sublime in Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prusak A., Stefanów P. 2014. AHP – analityczny proces hierarchiczny. Budowa i analiza modeli decyzyjnych krok po kroku. Wydawnictwo C.H.Beck Sp. z o.o. Warszawa. ISBN 978-83-255-6072-0.
- Prusak A., Strojny J., Stefanów P. 2014. Analityczny proces hierarchiczny (AHP) na skróty – kluczowe pojęcia i literatura. Humanities and Social Sciences HSS; XIX, 21 (4):179-192.
- Pudełek J. 1968. Warszawski Balet romantyczny 1802 - 1866. Polskie Wyd. Muzyczne. Kraków. TIN: T00787232.
- Puni AC., Starosta W. 1979. Psychologiczne przygotowanie w sportach niewymiernych. (na przykładzie łyżwiarstwa figurowego). Sport i Turystyka. Warszawa: 196-200. ISBN. 83-217-2226-1.
- Raftis A. 1992. Dance in Ancient Greece - Greek Dances Pandect. <https://dance-pandect.gr/en/history/dance-in-ancient-greece>. [dostęp: 3.04.2022].
- Raftis A. 1998. Greece: dance in modern Greece. International Encyclopedia of Dance, Oxford University Press, New York, 3:296–301.
- Raftis A. 2023. Dance in Ancient Greece - Greek Dances Pandect. <https://dance-pandect.gr/en/history/dance-in-ancient-greece> [dostęp: styczeń 2023].
- Rankin N. 2002. Raising performance through people: The ninth competency survey. Competency and Emotional Intelligence: 2-21.
- Rappaport RA. 1999. Ritual and religion in the making of humanity. Printed the University Press, Cambridge. UK. ISBN 0 521 29690 0.
- Reid H. 2022. Kalokagathia: Understanding Olympic Ethics in Terms of Beautiful Goodness, [In:] The International Olympic Academy and the International Olympic Committee, 2015 : https://www.academia.edu/7039424/KALOKAGATHIA_Understanding_Olympic_Ethics_in_Terms_of_Beautiful_Goodness [dostęp: 23.08.2022].
- Rembowska A. 2009. Teatr Piny Bausch. Warszawa. ISBN: 83-86010-13-4.
- Richards M., Bandelt HJ., Kivisild T., Oppenheimer SJ. 2006. A model for the dispersal of modern humans out of Africa in Bandelt HJ. [In:] Macaulay V, Richards M (eds.): Human mitochondrial DNA and the evolution of Homo sapiens., Springer–Verlag: 225-265.
- Richardson PJS. 1946. A History of English Ballroom Dancing (1910-45); The Story of the Development of the Modern English Style. Herbert Jenkins Ltd. London.

- Rightmire GP., Lordkipanidze D. 2009. Comparisons of Early Pleistocene skulls from East Africa and the Georgian Caucasus: evidence bearing on the origin and systematics of genus Homo. [W:] Grine FE, Fleagle JG, Leakey RE (eds.). *The first humans. Origin and Early Evolution of the Genus Homo*. Berlin: Springer; Berlin, pp. 39–48. ISBN 978-1-4020-9980-9.
- Risch NJ. 2000. Searching for genetic determinants in the new millennium. *Nature* 405: 847–856.
- Rizzolatti G., Arbib MA. 1998. Language within our grasp. *Trends in Neurosciences*; 21(5): 188–194.
- Rojewska-Nowak A. 2017. Terapia tańcem i ruchem kluczem do świata wewnętrznego osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu (ASD). *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy*; 23 (2): 95-107; ISSN 1896-8333.
- Rolka K. 2018. Historia tańca - historia ludzkości. [W:] ZatańczMy jeszcze raz Meakultura, Wydanie 32; meakultura.pl <http://meakultura.pl/zatanczmy-jeszcze-raz-2489>. ISSN: 2299-1255.
- Rosiński M. 2019. Sport i igrzyska olimpijskie w starożytnej Grecji. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz. ISBN: 978-83-66035-35-5.
- Royce AP. 2015. *Anthropology of Dance*. Hampshire. Princeton Book Co Pub. ISBN-10: 1852730889; ISBN-13; 978-1852730888.
- Rudniański J. 1983. Elementy prakseologicznej teorii walki. Z zagadnień kooperacji negatywnej. Warszawa: PWN.
- Rudniański J. 1989. Kompromis i walka. Sprawność i etyka kooperacji pozytywnej i negatywnej w gęstym otoczeniu społecznym. Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa. ISBN:8321109799.
- Rusch N., Wurz S. 2022. How the music of an ancient rock painting was brought to life. University of the Witwatersrand. <https://theconversation.com/how-the-music-of-an-ancient-rock-painting-was-brought-to-life-185475> [Access: 29.06.2022].
- Russell B. 2000. Dzieje filozofii Zachodu i jej związki z rzeczywistością polityczno-społeczną od czasów najdawniejszych do dnia dzisiejszego/History of western philosophy and its connection with political and social circumstances from the earliest times to the present day/. Warszawa. Aletheia. ISBN: 83-87045-63-2.
- Russell F. 1998. *Martha Graham – A Dancer's Life*. Clarion Books. New York. ISBN 978-0-395-74655-4.
- Rydzewska - Włodarczyk M. 2017. Polska Rama Kwalifikacji jako element zintegrowanego systemu kwalifikacji w Polsce. *Folia Pomeranae Universitatis Technologiae Stetinensis. Oeconomica*, 87: 245–260.
- Saaty TL. 1977. A scaling method for priorities in hierarchical structures. *Journal of Mathematical Psychology*; 15:234-281.
- Saaty TL. 1980. *The Analytic Hierarchy Process Planning. Priority Setting. Resource Allocation*, Mc Graw-Hill, New York.
- Saaty TL. 1984. *The Analytic Hierarchy Process: Decision Making in Complex Environments*. In: Avenhaus, R., Huber, RK. (eds) *Quantitative Assessment in Arms Control*. Springer, Boston, MA. https://doi.org/10.1007/978-1-4613-2805-6_12.
- Saaty TL. 1993. *Fundamentals of Decision Making and Priority Theory with the Analytic Hierarchy Process*, RWS Publications, 4922 Ellsworth Ave., Pittsburgh, PA, 15213.
- Saaty TL. 1994a. A ratio scale metric and the compatibility of ratio scales: The possibility of arrow's impossibility theorem. *Applied Mathematics Letters*.; 7(6):45-57. [https://doi.org/10.1016/0893-9659\(94\)90093-0](https://doi.org/10.1016/0893-9659(94)90093-0).
- Saaty TL. 1994b. How to make a decision: the analytic hierarchy process. *Interfaces*, Vol. 24;6:19–43.
- Saaty TL. 1996a. *Decision Making with Dependence and Feedback: The Analytic Network Process*, RWS Publications, ISBN 0-9620317-9-8.
- Saaty TL. 1996b. *The Analytic Hierarchy Process*, RWS Publications, Pittsburgh, PA.
- Saaty TL. 2000. *Fundamentals of the Analytic Hierarchy Process*. RWS Publications, 4922 Ellsworth Avenue, Pittsburgh, PA 15413.

- Saaty TL. 2001a. Decision Making for Leaders. The Analytic Hierarchy Process for Decisions in a Complex World. RWS Publications. Pittsburgh PA.
- Saaty TL. 2001b. Deriving the AHP 1-9 Scale from First Principles ISAHP. Berne-Switzerland.
- Saaty TL. 2004a. Decision Making – The Analytic Hierarchy and Network Processes (AHP/ANP). Journal of Systems Science and Systems Engineering March published at Tsinghua University, Beijing; 13 (1): 1–34.
- Saaty TL. 2004b. Fundamentals of the Analytic Network Process. Dependence and Feedback in Decision Making with a Single Network, Journal of Systems Science and Systems Engineering, published at Tsinghua University, Beijing, (to appear), Vol. 13, No. 2
- Saaty TL. 2008a. Fundamentals of Decision Making and Priority Theory with the Analytic, in Adamus W. (edit.) The Analytic Hierarchy & Network Processes. Application in Solving Multicriteria Decision Problems, Jagiellonian University Press. Kraków.
- Saaty TL. 2008b. Decision making with the analytic hierarchy process, International Journal of Services Sciences; 1:83–98.
- Saaty TL. 2015. The Neural Network Process (NNP): The Fundamental Equation of Neural Response and Consciousness. RWS Publications. ISBN 1888603240, 9781888603248.
- Saaty TL., Ozdemir M. 2003. Why the magic number seven plus or minus two. Mathematical and Computer Modelling, 38, 233–244.
- Saaty TL., Peniwati K. 2007. Group Decision Making: Drawing out and Reconciling Differences, ed. 1, RWS Publications, Pittsburgh.
- Saaty TL., Vargas LG. 2011. Decision Making with the Analytic Network Process: Economic, Political, Social and Technological Applications with Benefits, Opportunities, Costs and Risks. Springer; Ed. Softcover reprint of hardcover, 1st ed. 2006 ISBN-10: 1441941541, ISBN-13: 978-1441941541.
- Sachs C. 2012. World History of the Dance. serie:The Norton Librar. Publishing: Publisher: WW Norton & Company. New York. ISBN-139780393002096.
- Sadie S. (Ed.). 1980. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan. London.
- Sadowski J., Sozański H. (red.). 2013. Trener wczoraj i dziś. AWF, Monografie i Opracowania nr 22. Wydawca: Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie, Wydział Wychowania Fizycznego i Sportu w Białej Podlaskiej, Biała Podlaska –Warszawa.
- Sahaj T. 1994. Olimpizm a dążenie do doskonałości.[W:] Logos i ethos polskiego Olimpizmu, J. Lipiec (red.),Wydawn. Nauk. - Fall, Studio FALL, Kraków: 89–95.
- Salomon R., Salomon J. 2023. Dance Medicine & Science Bibliography 9th edition. Publisher: International Association for Dance Medicine & Science - IADMS; 13918 E Mississippi Ave, Aurora, CO 80012, USA, ASIN : B07FYT9JQH.
- Sas-Nowosielski K. 2008. O niektórych społeczno-pedagogicznych aspektach roli trenera. Sport Wyczynowy; 1-3:71–73.
- Scalise-Rowińska K. 2014. O pługach etymologicznie.[W:] Taniec. Nad Mare Nostrum, nie zawsze z gwiazdami. Lente. Kultura. Magazyn Śródziemnomorski Julii Wollner. <http://lente-magazyn.com/> [dostęp: styczeń 2023].
- Schnädelbach H. 1995. Filozofia.[W:] Martens E, Schnädelbach H. (red.). Filozofia. Podstawowe pytania. Wiedza Powszechna, Warszawa. ISBN: 83-214-0928-8.
- Schreiber H. 2012. Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Scott RA., Wilson RH., Goodwin WH., Moran CN., Georgiades E, et al. 2005. Mitochondrial DNA lineages of elite Ethiopian athletes. Comp Biochem Physiol B Biochem Mol Biol 140: 497–503.
- Sekuła A., Kallenbach J., Sutkowska O. (red.). 2017. Adam Mickiewicz. Pani Twardowska i inne wiersze dla dzieci: 5. Seria: Kanon lektur SID: 703703. Wydawnictwo: Siedmioróg, Wrocław. EAN: 9788377917091.
- Shelley J. 2022. The Concept of the Aesthetic. [In:] Zalta EN. (ed.). The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Spring Edition. [Access: March 2022]. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concep>.
- Shusterman R. 2010. Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki. Tłum. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz. Universitas, Kraków. ISBN 978-83-242-3074-7.

- Sica A. 2004. *Max Weber and the New Century* Autor Alan Sica. Editor Transaction Publishers, New Brunswick, London. ISBN 1412828236, 9781412828239
- Siegel MB. 1973. *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. Saturday Review. New York. ISBN 10: 0841502676. ISBN 13: 9780841502673.
- Siekańska M. 2013. *Talent sportowy. Psychologiczne i środowiskowe uwarunkowania uzdolnionych zawodników*. Monografie: 15. Wydawnictwo AWF. Kraków.
- Siekańska M. 2015. *Rola osób znaczących we wspieraniu rozwoju talentów sportowych*. Psychologia Wychowawcza; 8: 153–169. DOI: 10.5604/00332860.1178715.
- Siekańska M., Blecharz J., Wojtowicz A. 2013. *The athlete's perception of coaches' behavior towards competitors with a different sports level*. Journal of Human Kinetics; 39:231–242.
- Silvester V. 1977. *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, Barrie and Jenkins, London.
- Silvester V. 1980. *Old Time and Sequence Dancing*, Barrie & Jenkins, London.
- Silvester V., Bryn A. 1992. *Modern Dancing History & Practice*. Published by Cresset Press. London. ISBN 10: 0091754070. ISBN 13: 9780091754075.
- Simon J. 2003. *Dance. The Chicago School of Media Theory Theorizing Media since*. <https://lucian.uchicago.edu › blogs> [dostęp: 15.01.2022].
- Simpson JA., Weiner ESC. 1989. „Foxtrot”: Oxford English Dictionary (2nd Ed.). Clarendon Press, Oxford.
- Siraj S., Mikhailov L., Keane J. A. 2015. *An interactive decision support tool to estimate priorities from pairwise comparison judgments (PriEsT)*. International Transactions in Operational Research, 22(2), 217–235. Doi: <https://doi.org/10.1111/itor.12054>.
- Skwara M. 1994. *O Arystotelesowskiej teorii dowodzenia retorycznego*. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej; 85 (4): 130–152, 1994. Wrocław: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Wrocław. ISSN: 0031-0514.
- Słapek D. 2010. *Sport i widowiska w świecie antycznym*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. ISBN: 9788323506188.
- Slater H. 1997. *Art and aesthetic*. The British Journal of Aesthetics; 37(3): 226–231. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/37.3.226>.
- Sławski F. 1969, 1982. *Słownik etymologiczny języka polskiego Tom II i III.*, Wydawnictwo: Nakładem Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego. Kraków.
- Soek J. 2006. *Sport in National Sports Acts and Constitutions: Definition, Ratio Legis and Objectives*, International Sports Law Journal, nr 3-4, s. 28.
- Sonawane VH. 2002. *Sectional President's Address: Rock Art of India: a Historical Perspective*. Proceedings of the Indian History Congress; 63: 1170-1189.
- Sotiropoulos MG., Anagnostouli M. 2021. *Genes, brain dynamics and art: the genetic underpinnings of creativity in dancing, musicality and visual arts*. J. Integr. Neurosci. 2021, 20(4), 1095–1104; <https://doi.org/10.31083/j.jin2004110> [dostęp: luty 2023].
- Sozański H., Sadowski J., Czerwiński J. (red.). 2015. *Podstawy teorii i technologii treningu sportowego. Tom 2*. Wyd. AWF, Warszawa-Biała Podlaska.
- Spencer LM., Spencer SM. 1993. *Competence at Work. Models for Superior Performance*, Ed. John Wiley & Son, New York ISBN: 9780471548096, 047154809X.
- Sprutta J. 2007. *Idea kalokagatii w starogreckim wychowaniu*. Nauczyciel i Szkoła; 3-4 (36-37): 13-20.
- Stachniak E. 2017. *Bogini tańca/The Chosen Maiden*. Znak. Kraków. ISBN: 978-83-240-3755-1.
- Stala E. 2017. *Historia tanga. Dla początkujących i zaawansowanych*. Wyd. TAIWPN Universitas. Kraków.
- Starosta W. (red.). 2015. *Kinestezja - nowa metoda doskonalenia najwyższej jakości ruchów*. Biblioteka Międzynarodowego Stowarzyszenia Motoryki Sportowej, Wyd. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej (MSMS), Warszawa.
- Starosta W. (red.). 2016. *Coordination Abilities in Physical Education, Sports and Rehabilitation*. International Association of Sport Kinetics, Jozef Piłsudski University of

- Physical Education in Warsaw –Faculty of Physical Education and Sport in Biała Podlaska, Warsaw, IASK Liberty series Vol. 40.
- Starosta W. (red.). 1990. Koordynacja ruchowa w sporcie (Movement coordination in sport). Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu – Wydział Zamiejscowy Wychowania Fizycznego w Gorzowie Wlkp., Instytut Sportu w Warszawie. Warszawa-Gorzów.
- Starosta W. (w druku). Koordynacja ruchowa, jej struktura i znaczenie dla odnoszenia sukcesów w złożonych technicznie dyscyplinach sportu (na przykładzie sportowego tańca turniejowego). Movement coordination, their structure and significance in technique complicated sports for achieving a sport success (on example of sport tournament dances). Roczniki Naukowe Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku.
- Starosta W. 1996. Model wszechstronnej edukacji motorycznej polskiego dziecka. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. PTNKF, AWF J. Piłsudskiego w Warszawie. Instytut Wychowania Fizycznego i Sportu w Białej Podlaskiej:475-485.
- Starosta W. 2001. Podstawowe zdolności koordynacyjne, ich struktura i znaczenie dla odnoszenia sukcesów w sportowych tańcach turniejowych. [W]: Szot Z. Sport gimnastyczny i taniec w badaniach naukowych. Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu im J. Śniadeckiego w Gdańsku. Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Motoryki Sportowej, Gdańsk.
- Starosta W. 2001. Selected problems of interdependence between physical and co-ordination abilities in sport training. Acta Academiae Olympicae. Estoniae. 9:86-106.
- Starosta W. 2003. Motoryczne zdolności koordynacyjne (Znaczenie, struktura, uwarunkowania, kształtowanie). [Movement coordination abilities (significance, structure, conditions, development)] Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej, Instytut Sportu w Warszawie, wyd. II. Warszawa.
- Starosta W. 2006. Globalna i lokalna koordynacja ruchowa w wychowaniu fizycznym i w sporcie. Zamiejscowy Wydział Kultury Fizycznej Poznańskiej AWF w Gorzowie Wielkopolskim. Biblioteka MSMS. Warszawa.
- Starosta W. 2010. Kariera sportowa czy pasja życia? Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Instytut Sportu w Warszawie. Instytut Sportu w Warszawie, Wyższa Szkoła Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku. Warszawa.
- Starosta W. 2011. Wybrane zagadnienia psychologii treningu i zawodów sportowych. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Wyższa Szkoła Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku. Instytut Sportu w Warszawie. Vol. 34. Warszawa.
- Starosta W. 2021. Życie i twórczość profesora Włodzimierza Starosty. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Instytut Sportu w Warszawie –Państwowy Instytut Badawczy. ISBN: 978-83-959880-12.
- Starosta W., Fostiak D., Pawłowa-Starosta T. 2002. Izmiencziwost urownia dwigatielknoj koordynacji w godicznom cikle u spostsmienow izbrannyh widow sposrta W: Skripko A, Starosta W: Fiziczeskoje wospitanie i zdorowie mołodiożi. Sbornik naucznych trudow. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej, Instytut Sportu, Institut Sowremiennych Znanij. Warszawa Minsk: 143-153.
- Starosta W., Grabska - Fostiak D. 1989. Zmienność wybranego elementu koordynacji ruchowej u zawodniczek różnego zaawansowania w rocznym cyklu treningowym (na przykładzie gimnastyki artystycznej). Zeszyty Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego w Gdańsku, Gdańsk; 10: 1-38.
- Starosta W., Karpińska A. 2002. Poziom koordynacji ruchowej i jego uwarunkowania u tancerzy specjalizujących się w tańcu klasycznym i współczesnym. Medycyna Sportowa; 8:353-361.
- Starosta W., Karpińska A. 2009. Uwarunkowania rozwoju koordynacji ruchowej w tańcu na podstawie wyników badań uczennic szkół baletowych. Wyd. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej w Warszawie. Monografia, nr 27. Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu. Zamiejscowy Wydział Kultury Fizycznej w Gorzowie Wlkp. „Intergraf” Poznań. EAN: 9788392642060.

- Starosta W., Merni F., Franceschetti F., Carbonaro G., Cicchella A. (eds.). 2001. *Motor Coordination in Sport and Exercise*. International Association of Sport Kinetics. University of Bologna – Facolta di Scienze Motorie, Centro Sportivo Universitario Bolognese, Centro Studi & Ricerche. Bologna-Warsaw.
- Starosta W., Pawłowa – Starosta T. 2002. Urowień izbranych elementow dwigatielnoj koordynacji u młodych figuristow w mnogoletniej sportinoy trenirowkie. [W:] Skripko A, Starosta W: *Fiziczeskoje wospitanie i zdorowie mołodiożi*. Sbornik naucznych trudow. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej, Instytut Sportu, Institut Sowremiennych Znanij. Warszawa Minsk: 162-172.
- Starosta W., Podciechowska K. 2009. Uwarunkowania i zmienność poziomu koordynacji ruchowej u zawodniczek gimnastyki artystycznej [Conditions and changeability of movement coordination level in women competitors in rhythmic gymnastics]. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Akademia Wychowania Fizycznego – Zamiejscowy Wydział Kultury Fizycznej w Gorzowie Wlkp., Warszawa.
- Starosta W., Stronczyński W. 2010. Znaczenie rytmu w nauczaniu i doskonaleniu techniki ruchu. Międzynarodowe Stowarzyszenie Motoryki Sportowej. Wyższa Szkoła Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku. Instytut Sportu w Warszawie, Vol 30. Warszawa.
- Staveley-Wadham R. 2019. „The Tango Craze of 1913 – ‘London Has Already Been Bitten Severely.’” Available online: <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2019/10/08/the-tango-craze-of-1913/> [dostęp: październik 2022].
- Sterkowicz S., Biskup L., Ambroży T. 2001. Czynności zawodowe trenera w zapasach i gimnastyce. *Zeszyty Naukowe AWF, Kraków*; 83: 7–16.
- Suchan E. 2013. Potrzeba osiągnięcia jako motywacyjny czynnik regulujący działanie człowieka. [W:] *Między potrzebą osiągnięcia i transgresji a aspiracjami życiowymi młodych częstochowianek*. Uniwersytet Śląski. Katowice.
- Sudoł G., Adamus W., Mleczek E. 2018. Models of Training Race-Walkers During the Mezocycle of the Direct Preparation for Starts Based on the Multi-Criteria Method of the Analytic Hierarchy Process. *Journal of Kinesiology and Exercise Sciences (JKES)*.
- Sudoł G., Mleczek E., Adamus W. 2017. Wykorzystanie Metody T.L. Saaty’ego AHP (Analytic Hierarchy Process) do Opracowania Modelu Szkolenia Chodziarzy w Mezocyklu Bezpośredniego Przygotowania Startowego, [W:] *Основи Побудови Тренувального Процесу В Циклічних Видах Спорту*, Міністерство освіти і науки України Харківська державна академія фізичної культури , *Збірник наукових праць Випуск 1*, Харків: 116 – 136.
- Swaddling J. 2010. *Starożytne igrzyska olimpijskie*. Wydawnictwo: Axis Mundi. Warszawa. EAN: 788391257227. ISBN: 8391257223.
- Szarfenberg R. 2002. Racjonalność decyzji w polityce społecznej. Referat wygłoszony na konferencji WDiPN. Pobrano z: <http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/refwdinp.pdf>. (16.03.2019) [dostęp. 2022 .12].
- Szostak M. 2022. Zarządzanie sytuacją estetyczną: wirtuozeria, sztuka i kreatywność w sztuce artystycznej improwizacji organowej. [W:] M. Karwaszewska & J. Bramorski (Eds.). *Oblicza improwizacji organowej Musica Sacra 18*: 69–100. Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki. Gdańsk. ISBN 978-83-64615-66-5.
- Szpilczyński S. 1970. Witelona - pierwszy światowej sławy uczonego polski. *Kalendarz Wrocławski*, Wydawnictwo: Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław: 310-313. TIN: T01791758.
- Szpilczyński S. 1973. Johannes Kepler o zagadnieniu widzenia w dziele "Perioptikes" Witelona z XIII w. *Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka*, 1973 28 (2): 153-163. ISSN: 0037-7511.
- Szreder M. 2010. *Metody i techniki sondażowych badań opinii*, PWE, Warszawa. ISBN: 978-83-208-1843-7.
- Szymańska E., Mleczek E., Basiaga-Pasternak J., Szymańska K. 2018. Związki psychologii z pedagogiką w dydaktyce wychowania fizycznego i sportu = Relations between psychology and pedagogy in the didactics of physical education and sport. [W:] *Motoryczność sportowa - założenia teoretyczne i implikacje praktyczne*, M Spieszny, E. Mleczek, T. Klocek (red.);

- AWF im. Bronisława Czecha. - Kraków : University of Physical Education; 2:99-111. http://wydawnictwa.awf.krakow.pl/images/pdf/wstepy/pelny_tekst_mon_36_2018.pdf.
- Szymańska K. 2020. Muzeum sportu depozytariuszem idei kalokagatii. Wydawnictwo: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Warszawa. ISBN: 978-83-66104-97-6; 978-83-64889-52-3.
- Szymańska K., Rodrigues P., Moreira de Almeida R. 2015. Differences between genders and time of practice in memory, static and dynamic balance: a study with young gymnasts. Universidade do Porto Faculdade de Desporto Licenciatura em Ciências do Desporto Aprendizagem Motora. Porto.
- Szymczak M (red.). 1979. Słownik Języka Polskiego. t. II L-P, PWN, Warszawa.
- Szymczak M. 1981. Słownik języka polskiego. Tom trzeci R-Ż. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa; s. 478.
- Tatarkiewicz W. 1962. Historia estetyki; I-III. Wydawnictwo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.
- Tatarkiewicz W. 1972: Droga przez estetykę. PWN, Warszawa.
- Tatarkiewicz W. 2009. Historia estetyki. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN: 978-83-01-15743-2.
- Tatarkiewicz W. 2011. Dzieje sześciu pojęć. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. ISBN: 978-83-011-6670-0.
- Tatarkiewicz W. 2023. Historia estetyki. Tom 1-3. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa. Model: 9788301181710. EAN: 9788301181710.
- Thorndike EL. 1912. The Thorndike Scale for Handwriting of Children (Bureau of Publications – Teachers College, Columbia University, New York. NY.
- Tieleman T. 1996. Galen and Chrysippus on the soul: argument and refutation in the De placitis: books II-III. Peri ton Hippokratous kai Platōnos dogmatōn. Leiden; New York: E.J. Brill. ISBN: 9004105204.
- Tischner J. 2013. Myślenie w żywiole piękna, cz.1. (Wybór i opracowanie: Wojciech Bonowicz). Wydawnictwo: Znak, Kraków. ISBN: 978-83-240-2132-1.
- Topalidis S. 2019. History and culture of Greeks from Pontos Black Sea. Description: Afoi Kyriakidi Editions SA. Thessaloniki. ISBN: 9789606022463; 9606022463,
- Topalidis S. 2022. Greek Dance: An Introduction academia.edu. <https://independent.academia.edu> [dostęp: styczeń 2023].
- Toscano A. 1991. Charles Batteux: The Four Poets, Rivista di Estetica; 39: 67-78. ISSN 0035-6212.
- Troncoso A., Armstrong F., Basile M. 2019. Rock Art in Central and South America: Social Settings and Regi Troncoso onal Diversity, in David B, McNiven IJ (eds): The
- Turner V. 1997. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Aldine Transaction, New Brunswick & London.
- Turowski J. 1994. Małe struktury społeczne, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Turska I. 2000. Spotkanie ze sztuką tańca. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Krakow, ISSN: 978-83-224-0975-6.
- Turska I. 2009. Krótki zarys historii tańca i baletu. Polskie Wyd. Muzyczne. Kraków.
- Turska I. 2010. Krótki zarys historii tańca i baletu. Wyd. 5. Wydawca: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. PWM. ISBN 978-83-224-0231-3.
- Tuszyńska K. 2016. Oratorstwo kultury retorycznej Homera z wyborem tekstów źródłowych. Od oralnej kultury retorycznej Homera do konceptualizacji retoryki przez Arystotelesa. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań. ISBN: 978-83-232-3126-4; EAN: 978832323126.
- Tuszyńska-Maciejewska K. 1999. Platona pytanie o piękno. Collectanea Philologica; 3:123-130.
- Tylor EB. 2010. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. DOI:10.1017/CBO9780511705960; ISBN: 9781108017510.

- Urbaniak-Zajac D. 2018. O łączeniu badań ilościowych i jakościowych –oczekiwania i wątpliwości. <http://dx.doi.org/10.12775/PBE.2018.007>Przegląd Badań Edukacyjnych. Educational Studies Review. ISSN 1895-4308 nr 26 (1/2018):121–138.
- Utrilla P., Martínez Bea M. 2005. La captura del ciervo vivo en el arte Prehistórico. *Munibe*; 57:161-178.
- Vaidya OS., Kumar S. 2006. Analytic hierarchy process: An overview of applications. *European Journal of Operational Research*; 169/1:1–29.
- Vanier S. 2017. ISU Synchronized Skating Media Guide. International Skating Union, Lausanne ;11/09/2017 [dostęp. 2023-02-26]
- Vergara F. 2019. The dance of the lines: On the rhythms of making petroglyphs. *Journal of Material Culture*; 24(3): 270–292. <https://doi.org/10.1177/1359183519836140>.
- Von Petzinger G. 2018. Pierwsze znaki. Najstarsze symbole świata. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków. Model: 9788323343356 .
- Wainwright L. 1997. The story of British popular dance. International Publications, Brighton.
- Waller J. 2009a. A Time to Dance, A Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518. Publisher:Icon Company, London. ISBN: 9781785787263, ISSN 1785787268.
- Waller J. 2009b. The Dancing Plague: The Strange, True Story of an Extraordinary Illness, Naperville, Illinois, Sourcebooks.ISBN 10: 1402219431 ISBN 13: 9781402219436.
- Waller J. 2009c. A Forgotten Plague: Making Sense of Dancing Mania, *Lancet*; 373 (9664): 624–5.
- Walsh GL. 1994. Bradshaws: ancient rock paintings of north-west Australia. Geneva.
- Ważny Z. 1981. Współczesny system szkolenia w sporcie wyczynowym. Wydawnictwo „Sport i Turystyka”. Warszawa. ISBN 83-217-2325.
- Wdowik L. 2018. Zarys historii ozdabiania ciała. Wydawnictwo Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego, Szczecin.ISBN: 978-83-64906-12-1.
- Weber M. 2018. Szkice z socjologii religii. Vis-a-vis / Etiuda, Kraków. ISBN: 978-83-799-8189-2.
- Webster TBL. 1970. The Greek Chorus. London: Methuen & Co. Ltd.
- Wechsberg J. 1973. The Waltz Emperors: The Life and Times and Music of the Strauss Family. Putnam. p. 49. ISBN 978-0-399-11167-9.
- Welsh K. 2009. African Dance. Info base Publishing,New York. ISBN 1438124279, 9781438124278.
- Welsh-Asante K. 2004. African Dance. Chelsea House Publishers,New York. ISBN 9780791076415.
- West M. 1987. Introduction to Greek Metre. Oxford University Press. Oxford. ISBN 0-19-872132-3; ISBN 0-19-872129-3 (pbk.)
- West M. 2003. Wprowadzenie do metryki greckiej. Wydawnictwo Homini. Kraków.
- Whiddett S., Hollyforde S. 2003. Modele kompetencyjne w zarządzaniu zasobami ludzkimi, Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2003 EAN:9788389355065 ISBN:83-8935-506-X.
- White R. 1959. Motivation reconsidered: The concept of competence, *Psychological Review*; 66, za - Sęk H.2014.Społeczna psychologia kliniczna. Wydawnictwo PWN, Warszawa. ISBN: 9788301102418.
- Wieczysty M. 2006. Tanńczyć każdy może. Zatańczysz jak gwiazdy. Agencja wydawnicza: Ad Oculos, Rzeszów. ISBN: 9788376130880.
- Wierciński A. 1994. Magia i religia. Szkice z antropologii religii. Nomos. Kraków. s. 134-135. ISBN 83-85527-19-2.
- Wiernicka V. 2020. Polacy, którzy zadziwili Rosję. Wydawnictwo Bellona/ Dressler Dublin. Warszawa. ISBN: 9788311158634.
- Wilkoń A. 2002. Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej, Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Williams D. 2004. Anthropology and the Dance: Ten Lectures. University of Illinois Press; 2nd ed. edition, Chicago. ISBN-10: 0252071344
- Winkelman MJ. 2017. Shamanism and the brain. [In:] NK. Clements (ed.). Religion: Mental Religion. New York, pp.355–72.

- Wiszniakowa-Zelinskiy N. 2014. Diagnoza psychologiczna „Kreatywny potencjał”. Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne. Oficyna Wydawnicza AFM. Kraków. ISBN :9788375712360.
- Witkowska D. (red.). 2004. Statystyka w zarządzaniu. Wydawnictwo AND Adam Domagała. Łódź. ISBN 83-92116-1-3.
- Wójciak M. 2015. Metody oceny zgodności opinii ekspertów na potrzeby badania FORESIGHT. *Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach*; 220; 58-77. ISSN 2083-8611.
- Wojciechowska K. 2012. Salome i inne tańczące hetery. *Taniec boski czy szatański? Więż* 2012; 8-9: 14-23.
- Wolfarth B., Bray MS., Hagberg JM., Perusse L., Rauramaa R., et al. 2005. The human gene map for performance and health-related fitness phenotypes: 2004 update. *Med Sci Sports Exerc* 37: 881–903.
- Wood M. 1982. *Historical Dances: 12th to 19th*. Dance Books, London. ISBN: 9780903102704, ISBN: 0903102706.
- Wosien B. 2003. *Droga tancerza. Poznaj mowę ciała*. Wyd: Studio Astropsychologii, Kraków. ISBN: 83-7377-073-9.
- Wright J. 2020. Co nas (nie) zabije. Największych plag w historii ludzkości. Wydawnictwo Poznańskie. Seria: Zrozum, Poznań. ISBN: 9788366517349.
- Wysłouch S. 1988. Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria), Aleksandra Okopień-Sławińska. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk [recenzja]. Wrocław 1985 [recenzja]. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*; 79 (1): 394-401. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- Zardi A., Carlotti EG., Pontremoli A., Morese R. 2021. Dancing in Your Head: An Interdisciplinary Review. *Front Psychol.*12:649121. Published online 2021 Apr 30. doi: 10.3389/fpsyg.2021.649121.
- Zatońska B. 2018. W wirze modlitwy. *Derwisze. Lente. Magazyn Śródziemnomorski* Julii Wollner. <https://lente-magazyn.com/w-wirze-modlitwy-derwisze/> [dostęp: styczeń 2023].
- Zatorre R., McGill J. 2005. Music, the food of neuroscience? *Nature* 434:312–315.
- Zawadzki A. 1998. W tańcu tylko wypowiedzieć potrafię najwyższych rzeczy przenośnie. *Metafora w tradycji modernistycznej. Pamiętnik Literacki LXXXIX*; 89 (3): 31-63. ISSN 0031-0514.
- Zehou L., Bell SB. 2010. *The Chinese aesthetic tradition*. University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Żelazny M. 2000. *Hegłowska filozofia ducha*. Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN. Warszawa. ISBN:8387632317.
- Zerek U. 2016. Taniec jako sztuka relacji. *Muzeum Historii Polski. Sztuka i Dokumentacja*; 14: 118-143.
- Ziejka F. (red.). 2010. *Karol Szymanowski (1882-1937) W: Nieśmiertelni. Krypta Zasłużonych. Universitas*. ISBN: 97883-242-1355-9.
- Zieliński T. 1923. *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Wydawnictwo. J. Mortkowicza. Współt. wyd. Srebrny Stefan. Kraków - Warszawa. image/x.djvu Identyfikator oai:pbz.gda.pl:10435.
- Zieliński T. 1923. *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości. Cz.1: Zarys ogólny t. I*. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa.
- Zieliński T. 1995. *Grecja niepodległa*. Oficyna Wydawnicza Viator, Warszawa. ISBN: 8385770178.
- Zieliński T. 1999. *Jak pokochać statystykę czyli STATISTICA do poduszki*. Wyd. StatSoft Polska Sp. z o.o. Kraków. ISBN: 83-904735-7-7.
- Zieliński T. 1988. *Grecja niepodległa*. Wydawnictwo Naukowe Śląsk Katowice . ISBN: 8321607055.
- Zigmund WG. 1997. *Business Research Methods*, The Dryden Press, Harcourt Canada Limited. New York. ISBN: 0030183839, 9780030183836.

- Zimmer HR. 2017. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton University Press. Princeton.
- Ziopaja O. 2015. Dzieje tańca, muzyki i poezji w kontekście trójjedni - rola greckiej chorei w historii sztuki. *Studia Filologiczne UJK*; 28 /2: 163-172. ISSN 2300-5459 e-ISSN 2450-0380.
- Zowisło M. 1994. Idea holizmu w starożytnym olimpizmie wobec kryzysu współczesnej kultury.[W:] *Logos i etos polskiego olimpizmu*, J. Lipiec (red.), Wydawn. Nauk.- Fall, Studio FALL, Kraków. ISBN: 8386505079, 9788386505074: 81–89.
- Żukowska Z., Żukowski R. (red.). 2000. *Edukacja olimpijska w reformującej się szkole*. Wyd. Escrella. Warszawa. ISBN: 83-86622-54-7.
- Żukowski R. 1994. Trener jako centralne ogniwo kierowania treningiem. *Trening*; 1: 285–295.
- Żukowski R. 2013. Standardy kompetencji pedagogicznych nauczycieli sportu – trenerów. *Studia Dydaktyczne*; 24-25:147–156. <http://dydaktyka.uni.lodz.pl> (dostęp: 20.11.2022).
- Zwolski E. 1978. *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Wydawnictwo: Instytut Wydawniczy PAX. Warszawa. ISBN: 8301011289 EAN: 8301011289; TIN: T004530671978.
- Życiński J. 1883. *Język i metoda*. Wydawnictwo Znak. Kraków.

Netografia:

- Discography of American Historical Recordings, sv. „Banda Real Militar," Available online: <https://adp.library.ucsb.edu/names/302913> [dostęp: październik 2022].
- Federacja Tańca Sportowego. 2021. „Repertuar taneczny FTS, zmiany obowiązujące od 01.03.2021 – tekst jednolity”. Marzec 2021. Dostępny online: <https://fts-taniec.pl/assets/wysiwig/files/Repertuar%20taneczny%20FTS%20zmiany%20obowoi%C4%85zuj%C4%85ce%20od%2001.03.2021%20-%20tekst%20jednolity.pdf> [dostęp: marzec 2023].
- Hohol M. 2014/2015. Zagadnienia estetyki i filozofii sztuki: czym jest piękno? docplayer.pl. <https://docplayer.pl/21275932-Wstep-do-filozofii-w->[dostęp: 02.2023].
- ICCE. 2014. International Council for Coaching Excellence. International Coach Developer Framework version 1.1. from <https://www.icce.ws/> (dostęp: 10.03.2023)
- Imperial Society of Teachers of Dancing - ISTD: „Who we are”. Available online: <https://www.istd.org/home/> [dostęp: październik 2022].
- ISCF. 2012. International Standard Classification of occupations . Structure, group definitions and correspondence tables. Genewa: International Labour Organization, <https://www.ilo.org/> (dostęp: 02.20.2021)
- Mackrell JR. (ed.). 2022. "dance". *Encyclopedia Britannica*, Invalid Date, <https://www.britannica.com/art/dance>. [Accessed: 16 February 2022].
- Mackrell JR. (Primary Contributor). 2020. Dance. *The Guardian*, London; <https://www.britannica.com/access> Version: 2010eISBN: 9780191727658.
- Mayer B. 2013. The British Dance Council (BDC) Story. Available online: <https://archives-dance.translate.goog/2013/06/the-british-dance-council-bdc-story/>. [dostęp: marzec 2023].
- Mico JE. 2011. „Ballroom Dancing - The International Standards”. *EzineArticles*, Available online: <http://ezinearticles.com/?Ballroom-Dancing-The-International-Standards&id=4864165> [dostęp: marzec 2023].
- Nodelman U, Allen C, Anderson RL. the *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Library of Congress Catalog Data: ISSN: 1095-5054. <https://plato.stanford.edu/board.html>
- Olympic.org - Official website of the Olympic Movement. 2017-01-25. Available online: "Three new sports to join Buenos Aires 2018 YOG programme". [dostęp: marzec 2023].
- Oxford Handbook of the Archaeology. Printed from Oxford Handbooks online Oxford University Press: 1-45. (www.oxfordhandbooks.com).
- Saito Y. 2017. Aesthetics of the Everyday, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], CSLI, Stanford University. ISSN 1095-5054 [dostęp 2022-12-30].
- Scruton R., Munro T. 2023. Aesthetics. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/aesthetics>. [Accessed 7 January 2023].

- The World Games: „DanceSport, 2013”. Available online: <https://www.theworldgames.org/editions/Cali-COL-2013-3> [dostęp: luty 2023].
- The World Games: „DanceSport, 2022”. Available online: <https://www.theworldgames.org/> [dostęp: luty 2023].
- The World Games: „DanceSport, Results”, 2017. Available online: <https://www-theworldgames-org.translate.goog/sports/DanceSport-9> [dostęp: luty 2023].
- The World Games: „DanceSport., 2023”. Available online: <https://www-theworldgames-org.translate.goog/sports/DanceSport-9> [dostęp: luty 2023].
- Une Histoire du Tango. 2020. Available online. <http://www.histoire-tango.fr/histoire%20danse%20tango/Paris%20tango%20suite.htm> [dostęp: październik 2022].
- UNESCO. 1998. World Heritage Centre 1992-2022. Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula. <https://whc.unesco.org/en/list/874/727> codes.
- UNESCO. 2019. World Heritage in Azerbaijan. World Heritage; 2, Special Issue (June).[64538].
- Wildberg Ch. 2021. Neoplatonism. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/neoplatonism/>> [Accessed: 03.2023].
- World Dance Council: „WDC - Council Structure”. 2006. Available online: <https://www.wdcdance.com/193-2/> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Council: „WDC About us”. Available online: <https://www.wdcdance.com/> [dostęp: luty 2023].
- World Dance Sport Federation, “How it all started”, Sep. 2011. Available online: http://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How_It_All_Started [dostęp: luty 2023].
- World Dance Sport Federation. The Skating System. World DanceSport Federation. Judging Systems. <https://www.worlddancesport.org;https://dancesport.app.box.com>
- World Dance Sport Federation: „ Part of the Olympic Movement”. Available online: https://www.worlddancesport.org/about/olympic/part_of_the_olympic_movement [dostęp: luty 2023].
- World Dance Sport Federation: „Judging System”. Available online: <https://www.worlddancesport.org/Rule/Competition/General/Judging-Systems> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: „Overview WDSF Judging Systems-clean Version”. Available online: <https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition/Judging-Systems> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: „Participants of Adult Standard, World Championships, Wuxi 2023”. July, 2023. Available online: <https://www.worlddancesport.org/Event/Competition/World-Championship-Wuxi-23510/Adult-Standard-59643/Participants> [dostęp: lipiec 2023].
- World Dance Sport Federation: „Rules and Regulations for Allocation of Judges”. Available online: <https://dancesport.app.box.com/s/j2z03of7cw377dm0um2858b4mma02rsm> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: „The Skating System”. 2017. Available online: <file:///C:/Users/7x70/Downloads/The%20Skating%20System.pdf> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: „WDSF Code of Ethics V 1.1”, 2017. Available online: <https://dancesport.app.box.com/s/crbjwy54jm60q9hrdj93t57tsfqzghir> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: „WDSF Members”. 2023. Available online: <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Membership> [dostęp: marzec, 2023].
- World Dance Sport Federation: „WDSF Syllabus”, 2022. Available online: <file:///C:/Users/7x70/Downloads/WDSF%20Syllabus.pdf>. [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: „WDSF Technique Books”. Available online: <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/Technique-Books> [dostęp: marzec 2023].

- World Dance Sport Federation: WDSF „Code on the Prevention of the Manipulation of Competitions”. Available online: <https://dancesport.app.box.com/s/hbn5rsjh5f1dcz1753v268vk6t9a0tyg> [dostęp: marzec 2023].
- World Dance Sport Federation: WDSF „World Championships Wuxi 2023”. July.23.2023. Available online: <https://www.worlddancesport.org/News/WDSF/2023-WDSF-World-Championship-Standard-in-Wuxi-%28CHN%29-3340> [dostęp: 23. lipca 2023].

ANEKS

Załącznik 1. Legenda do drzewka hierarchicznego AHP w języku angielskim

DANCE COUPLE CHARACTERISTICS - elements distinguishing or characterising a dance couple.

Presence of couple - the appearance and behaviour of the couple during the competition. **Musicality** - a feature of a person who is sensitive to music, musically talented, has good musical hearing, a sense of rhythm and a musical memory.

Motivation - all the factors that have a decisive influence on the decisions and actions taken by an individual.

Sense of beauty - the skill or ability to evaluate aesthetic values.

Expression - a form of expression, also through the movement of the body in dance.

COACH CHARACTERISTICS - elements distinguishing or characterising the coach.

Teaching competences - scope of knowledge and teaching skills.

Coaching experience - all the knowledge and skills gained on the basis of one's own observations and experiences.

Creativity - the ability to create something new or original.

Charisma - special personality traits making a person possessing them have unquestionable authority among people and influence on them.

Personality - the totality of permanent mental characteristics and internal mechanisms regulating human behaviour; characteristics that distinguishing a given person from others.

FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING - these are the elements comprising an athlete's training status, i.e. psychological, motor, technical and tactical, performance-related and aesthetic preparation.

Aesthetic preparation - creating the external appearance of the couple, their clothing and image, in accordance with applicable regulations in sports dance.

Psychological preparation - consists of improving: the ability to cope with stress, building and strengthening self-confidence, concentration, visualisation, optimal goal setting, communication skills with others and a partner, motivation to act, arousal control, self-confidence and starting readiness.

Motor preparation - shaping and maintaining a competitor's optimal level of motor skills while minimising the risk of damage to his/her motor apparatus.

Technical and tactical preparation - these are activities aimed at mastering motor skills (sports technique) and preparing athletes for a purposeful, rational, economic and a planned way of conducting sports competition, in accordance with applicable sports rules and regulations.

Performance preparation - preparation of the circulatory and respiratory systems to undertake physical effort at an appropriate level of intensity.

TIME STRUCTURE OF TRAINING - the time structure of training includes the distribution of work phases of various nature and rest, the separation of which is justified by the function of successive components of the sports training process (stages, cycles, training units and their parts), and which are manifested in phases, in accordance with the general principles of the development of athletes' training and sports form, under the influence of applying optimal training loads and ensuring the optimal base as well as biological regeneration measures.

Construction of annual macrocycle - an annual training plan, the purpose of which is to prepare athletes for the World Championships, taking participation in international training camps and lower-rank competitions into account.

Direct start preparation for the World Championships - training plan from the qualifying competition to the start at the World Championships (usually 12-15 weeks).

High frequency of competitions - training by participating in a large number of competitions.

Participation in international consultative training camps - participation of athletes in training organised by consultant trainers cooperating with the head coach. Consultations with coaches having an international license organised in Poland or abroad, individually or by the Polish Sports Dance Association.

Training lesson load control - control of the volume and intensity as well as the type of work performed by the competitor during a training unit.

TRAINING AND STARTING BASE - these are the conditions in which training and competitions take place at couple's dance competitions. These include material conditions/sponsorships, nutrition and supplementation, access to research bases and biological, rehabilitation as well as training facilities.

Material conditions/sponsorship - having one's own funds or funds obtained from sponsors necessary to finance the costs of preparation and participation in the competition.

Nutrition/supplementation - a properly selected diet and supplementation for each competitor from the couple, considering his/her individual requirements related to meeting the body's needs during vigorous physical exercise (improving energy security during exercise, accelerating post-workout regeneration, supplementing deficiencies and losses and maintaining physiological balance).

Access to research bases and biological regeneration - rehabilitation base - access to devices and measures monitoring the effectiveness of training and the possibility of professional interpretation of test results. In addition, the constant and planned use of various natural bio-regenerating and healing agents aimed at accelerating the physiological processes of rest and improving the physical capacity as well as health of a competitor.

Training facilities - a training room equipped with a suitable floor, ensuring comfort during physical exercise (temperature, humidity, room ventilation) and music equipment. In addition: gym, swimming pool, etc.

JUDGING AND COMPETITION - criteria taken into account when judging competitions, i.e.: technique, movement to music, partnering, choreography and presentation.

Technique - posture and movement, body lines and shapes, holding, positions and transitions, balance, coordination of movement, actions and dynamics.

Movement to music - tact, tempo and pace, rhythmic structure, phrasing, timing, musicality.

Partnering – contact between a couple, communication, appropriateness, effectiveness, consistency.

Choreography and presentation - choreography, atmosphere, creativity, interpretation and expression.

Załącznik 2. Kwestionariusz AHP w języku angielskim

Appendix 1. Interview questionnaire using Saaty's 9-point scale comparing paired elements (criteria) with regard to the main objective:

„Winning a medal at the World Championships in Standard Style Dance Sport”

Please answer the question, which of the criteria, in your opinion, is more important on the path to winning a medal at the World Championships in Standard Style Dance Sport, and how much more important a given criterion is - according to the scale: from a strong advantage of one of them, up to equivalent, in the case of comparable importance of both elements. Please check X in the appropriate box.

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
DANCE COUPLE CHARACTERISTICS										COACH CHARACTERISTICS
DANCE COUPLE CHARACTERISTICS										FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING
DANCE COUPLE CHARACTERISTICS										TIME STRUCTURE OF TRAINING
DANCE COUPLE CHARACTERISTICS										TRAINING AND STARTING BASE
DANCE COUPLE CHARACTERISTICS										JUDGING AND COMPETITION
COACH CHARACTERISTICS										FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING
COACH CHARACTERISTICS										TIME STRUCTURE OF TRAINING
COACH CHARACTERISTICS										TRAINING AND STARTING BASE
COACH CHARACTERISTICS										JUDGING AND COMPETITION
FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING										TIME STRUCTURE OF TRAINING
FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING										TRAINING AND STARTING BASE

FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING										JUDGING AND COMPETITION
TIME STRUCTURE OF TRAINING										TRAINING AND STARTING BASE
TIME STRUCTURE OF TRAINING										JUDGING AND COMPETITION
TRAINING AND STARTING BASE										JUDGING AND COMPETITION

Appendix 3. Interview questionnaire using Saaty's 9-point scale with pairwise comparison of elements (sub-criteria) with regard to the criterion

Please answer the question, which of the sub-criteria, in your opinion, is more important on the path to winning a medal at the World Championships in Standard Style Dance Sport and how much a given sub-criterion is more important - according to the scale: from a strong advantage of one of them up to equivalent, in the case of comparable importance of both elements. Please check X in the appropriate box.

A) DANCE COUPLE CHARACTERISTICS

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Presence of couple										Musicality
Presence of couple										Motivation
Presence of couple										Sense of beauty and expression
Musicality										Motivation
Musicality										Sense of beauty and expression
Motivation										Sense of beauty and expression

B) COACH CHARACTERISTICS

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Teaching competences										Coaching experience
Teaching competences										Creativity and charisma
Teaching competences										Personality
Coaching experience										Creativity and charisma
Coaching experience										Personality
Creativity and charisma										Personality

C) FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Aesthetic preparation										Psychological preparation
Aesthetic preparation										Motor preparation
Aesthetic preparation										Technical and tactical preparation
Aesthetic preparation										Performance preparation
Psychological preparation										Motor preparation
Psychological preparation										Technical and tactical preparation
Psychological preparation										Performance preparation
Motor preparation										Technical and tactical preparation
Motor preparation										Performance preparation
Technical and tactical preparation										Performance preparation

D) TIME STRUCTURE OF TRAINING

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Construction of annual macrocycle										Direct start preparation for the World Championships
Construction of annual macrocycle										High frequency of competitions
Construction of annual macrocycle										Participation in international consultative training camps
Construction of annual macrocycle										Training lesson load control
Direct start preparation for the World Championships										High frequency of competitions
Direct start preparation for the World Championships										Participation in international consultative training camps
Direct start preparation for the World Championships										Training lesson load control
High frequency of competitions										Participation in international consultative training camps
High frequency of competitions										Training lesson load control
Participation in international consultative training camps										Training lesson load control

E) TRAINING AND STARTING BASE

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Material conditions/sponsorship										Nutrition/supplementation
Material conditions/sponsorship										Access to research bases and biological regeneration
Material conditions/sponsorship										Training facilities
Nutrition/supplementation										Access to research bases and biological regeneration
Nutrition/supplementation										Training facilities
Access to research bases and biological regeneration										Training facilities

F) JUDGING AND COMPETITION

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Technique										Movement to music
Technique										Partnering
Technique										Choreography and presentation
Movement to music										Partnering
Movement to music										Choreography and presentation
Partnering										Choreography and presentation

Appendix 4. Interview questionnaire using Saaty's 9-point scale with pairwise comparison of alternatives with regard to sub-criteria

Please answer the question in which of the elements/alternatives (Italian model, Russian model, Lithuanian model), in your opinion, a specific sub-criterion is more important in relation to the criterion to which it belongs and how much more important it is according to the scale: from strong predominance of one of them up to equivalent, in the case of comparable importance of both elements. Please check X in the appropriate box.

DANCE COUPLE CHARACTERISTICS

a) Presence of couple

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

B) Musicality

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

C) Motivation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

D) Sense of beauty and expression

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

COACH CHARACTERISTICS

a) Teaching competences

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

b) Coaching experience

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

c) Creativity and charisma

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

d) Personality

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

FACTUAL STRUCTURE OF TRAINING

a) Aesthetic preparation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

b) Psychological preparation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

c) Motor preparation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

d) Technical and tactical preparation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

e) Performance preparation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

TIME STRUCTURE OF TRAINING

A) Construction of annual macrocycle

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

B) Direct start preparation for the World Championships

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

C) High frequency of competitions

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

D) Participation in international consultative training camps

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

E) Training lesson load control

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

TRAINING AND STARTING BASE

A) Material conditions/sponsorship

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

B) Nutrition/supplementation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

C) Access to research bases and biological regeneration

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

D) Training facilities

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

JUDGING AND COMPETITION

A) Technique

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

B) Movement to music

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

C) Partnering

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

D) Choreography and presentation

Criterion/Element (L)	PREDOMINANCE (importance, preference, dominance) of one element over the other									Criterion/Element (P)
	Strong predominance	Moderate predominance	Weak predominance	Subtle predominance	Equivalence	Subtle predominance	Weak predominance	Moderate predominance	Strong predominance	
Italian model										Russian model
Italian model										Lithuanian model
Russian model										Lithuanian model

Załącznik 5. Kwestionariusz AHP w języku polskim

Kwestionariusz wywiadu z wykorzystaniem 9-cio stopniowej skali Saaty-ego z porównaniem elementów (kryteriów) parami w odniesieniu do celu głównego:

„Zdobycie medalu na Mistrzostwach Świata w sportowym tańcu w stylu standardowym”

Proszę odpowiedzieć na pytanie, który z kryteriów wg Pani/ Pana ma większe znaczenie w drodze do zdobycia medalu na Mistrzostwach Świata w sportowym tańcu w stylu standardowym i o ile jest ważniejszy według skali: od mocnej przewagi jednego z nich, aż do równowagi w przypadku porównywalnej wagi obu elementów. We właściwe pole proszę wpisać X.

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Cechy pary tancerzy										Cechy trenera
Cechy pary tancerzy										Struktura rzeczowa treningu
Cechy pary tancerzy										Struktura czasowa treningu
Cechy pary tancerzy										Baza treningowo-startowa
Cechy pary tancerzy										Sędziowanie/zawody
Cechy trenera										Struktura rzeczowa treningu
Cechy trenera										Struktura czasowa treningu
Cechy trenera										Baza treningowo-startowa
Cechy trenera										Sędziowanie/zawody
Struktura rzeczowa treningu										Struktura czasowa treningu
Struktura rzeczowa treningu										Baza treningowo-startowa
Struktura rzeczowa treningu										Sędziowanie/zawody
Struktura czasowa treningu										Baza treningowo-startowa
Struktura czasowa treningu										Sędziowanie/zawody
Baza treningowo-startowa										Sędziowanie/zawody

Załącznik 6. Kwestionariusz wywiadu z wykorzystaniem 9-cio stopniowej skali Saaty-ego z porównaniem elementów (subkryteriów) parami w odniesieniu do kryterium

Proszę odpowiedzieć na pytanie, który z subkryteriów wg Pani/ Pana ma większe znaczenie w drodze do zdobycia medalu na Mistrzostwach Świata w sportowym tańcu w stylu standardowym i o ile jest ważniejszy według skali: od mocnej przewagi jednego z nich, aż do równowagi w przypadku porównywalnej wagi obu elementów. We właściwe pole proszę wpisać X.

a) „Cechy pary tancerzy”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna przewaga	Równowaga	Subtelna przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Prezencja pary										Muzykalność
Prezencja pary										Motywacja
Prezencja pary										Poczucie piękna, ekspresja
Muzykalność										Motywacja
Muzykalność										Poczucie piękna, ekspresja
Motywacja										Poczucie piękna, ekspresja

b) „Cechy trenera

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna przewaga	Równowaga	Subtelna przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Kompetencje dydaktyczne										Doświadczenie trenerskie
Kompetencje dydaktyczne										Kreatywność i charyzma
Kompetencje dydaktyczne										Osobowość trenera
Doświadczenia trenerskie										Kreatywność i charyzma
Doświadczenia trenerskie										Osobowość trenera
Kreatywność i charyzma										Osobowość trenera

c) „Struktura rzeczowa treningu”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna przewaga	Równowaga	Subtelna przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Przygotowanie estetyczne										Przygotowanie psychologiczne
Przygotowanie estetyczne										Przygotowanie motoryczne
Przygotowanie estetyczne										Przygotowanie techniczno-taktyczne
Przygotowanie estetyczne										Przygotowanie wydolnościowe
Przygotowanie psychologiczne										Przygotowanie motoryczne
Przygotowanie psychologiczne										Przygotowanie techniczno-taktyczne
Przygotowanie psychologiczne										Przygotowanie wydolnościowe
Przygotowanie motoryczne										Przygotowanie techniczno-taktyczne
Przygotowanie motoryczne										Przygotowanie wydolnościowe
Przygotowanie techniczno-taktyczne										Przygotowanie wydolnościowe

d) „Struktura czasowa treningu”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna przewaga	Równowaga	Subtelna przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Budowa makrocyklu rocznego										Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ
Budowa makrocyklu rocznego										Duża częstotliwość zawodów
Budowa makrocyklu rocznego										Udział w międzynarodowych grupowaniach konsultacyjnych
Budowa makrocyklu rocznego										Kontrola obciążenia lekcji treningowych
Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ										Duża częstotliwość zawodów
Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ										Udział w międzynarodowych grupowaniach konsultacyjnych
Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ										Kontrola obciążenia lekcji treningowych
Duża częstotliwość zawodów										Udział w międzynarodowych grupowaniach konsultacyjnych
Duża częstotliwość zawodów										Kontrola obciążenia lekcji treningowych
Udział w międzynarodowych grupowaniach konsultacyjnych										Kontrola obciążenia lekcji treningowych

e) „Baza treningowo-startowa”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna przewaga	Równowaga	Subtelna przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Warunki materialne/ sponsoring										Żywnienie/ suplementacja
Warunki materialne/ sponsoring										Dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji
Warunki materialne/ sponsoring										Zaplecze treningowe
Żywnienie / suplementacja										Dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji
Żywnienie / suplementacja										Zaplecze treningowe
Dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji										Zaplecze treningowe

f) „Sędziowanie/ Zawody”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna przewaga	Równowaga	Subtelna przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Technika										Ruch do muzyki
Technika										Partnerowanie
Technika										Choreografia i prezentacja
Ruch do muzyki										Partnerowanie
Ruch do muzyki										Choreografia i prezentacja
Partnerowanie										Choreografia i prezentacja

Załącznik 7. Kwestionariusz wywiadu z wykorzystaniem 9-cio stopniowej skali Saaty-ego z porównaniem alternatyw parami w odniesieniu do subkryteriów

Proszę odpowiedzieć na pytanie, w której z alternatyw wg Pani/ Pana ma większe znaczenie konkretne subkryterium w odniesieniu do kryterium do którego należy i o ile jest ważniejszy według skali: od mocnej przewagi jednego z nich, aż do równowagi w przypadku porównywalnej wagi obu elementów. We właściwe pole proszę wpisać X.

Kryterium „Cechy pary tancerzy”

a) Subkryterium „Prezencja pary”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

b) Subkryterium „Muzykalność”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

c) Subkryterium „Motywacja”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

d) Subkryterium „Poczucie piękna, ekspresja”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

Kryterium „Cechy trenera”

a) Subkryterium „Kompetencje dydaktyczne”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

b) Subkryterium „Doświadczenie trenerskie”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

c) Subkryterium „Kreatywność i charyzma”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

d) Subkryterium „Osobowość trenera”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

Kryterium „Struktura rzeczowa treningu”

a) Subkryterium „Przygotowanie estetyczne”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

b) Subkryterium „Przygotowanie psychologiczne”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

c) Subkryterium „Przygotowanie motoryczne”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

d) Subkryterium „Przygotowanie techniczno-taktyczne”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

e) Subkryterium „Przygotowanie wydolnościowe”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

Kryterium „Struktura czasowa treningu”

a) Subkryterium „Budowa makrocyklu rocznego”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

b) Subkryterium „Bezpośrednie przygotowanie przedstartowe do MŚ”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

c) Subkryterium „Duża częstotliwość zawodów”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

d) Subkryterium „Udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

e) Subkryterium „Kontrola obciążenia lekcji treningowych

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

Kryterium „Baza treningowo-startowa”

a) Subkryterium „Warunki materialne/sponsoring”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

b) Subkryterium „Żywnienie/ suplementacja ”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

c) Subkryterium „Dostęp do bazy odnowy biologiczno-rehabilitacyjnej ”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

d) Subkryterium „Zaplecze treningowe”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

Kryterium „Sędziowanie / zawody”

a) Subkryterium „Technika”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

b) Subkryterium „Ruch do muzyki”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

c) Subkryterium „Partnerowanie”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

d) Subkryterium „Choreografia i prezentacja”

Kryterium/ Element (L)	PRZEWAGA (znaczenie, preferencja, dominacja) jednego elementu nad drugim									Kryterium/ Element (P)
	Mocna przewaga	Umiarkowana przewaga	Słaba przewaga	Subtelna Przewaga	Równowaga	Subtelna Przewaga	Słaba przewaga	Umiarkowana przewaga	Mocna przewaga	
Model włoski										Model rosyjski
Model włoski										Model litewski
Model rosyjski										Model litewski

Załącznik 8. Lista ekspertów

J. H. - w 2007 r zdobyła wraz ze swoim partnerem 3 miejsce na Mistrzostwach Świata w tańcach standardowych. Obecnie sędzia najwyższej kategorii „A” w tańcach latynoamerykańskich, standardowych, formacji tanecznych, show federacji FTS i WDSF. Trener topowych polskich i zagranicznych par, między innymi obecnych mistrzów oraz Vice Mistrzów Polski w tańcach standardowych.

G. J.- członek Litewskiej Federacji Tańca Sportowego- LDSF. Sędzia najwyższej kategorii „A” WDSF w tańcach standardowych i latynoamerykańskich. Trener i konsultant wielu topowych par światowych, m.in. obecnych Mistrzów Świata w tańcach standardowych, wielokrotnych Mistrzów Litwy w tańcach standardowych, medalistów wielu najwyższej rangi zawodów.

I. Z. i E. S. - sześciokrotni Mistrzowie Litwy w tańcach standardowych, sklasyfikowani na 2 miejscu w Światowym rankingu w stylu standard, Vice Mistrzowie Świata w latach 2014-2018, obecni Mistrzowie Świata, Vice Mistrzowie The World Games 2017 we Wrocławiu, Wielokrotni medaliści turniejów rangi Grand Slam, World Open, International Open, Vice Mistrzowie Europy, Uniwersyteccy Mistrzowie Europy w stylu standardowym.

J. M. i M. B. - Sklasyfikowani na 17 miejscu w rankingu Światowym w kategorii Dorosłych w stylu standardowym. Multimedaliści Mistrzostw Polski w wielu kategoriach wiekowych. Mistrzowie Polski w kategorii Junior II w stylu latynoamerykańskim w latach 2010-2012, w stylu standardowym 2008-2011 Mistrzowie Polski w kategorii Youth w stylu latynoamerykańskim w latach 2014-2015, w stylu standardowym w 2013 r. Vice Mistrzowie Polski, 2014-2016 Mistrzowie Polski, Zwycięzcy GOC (German Open Championships) w 2016 r. w stylu standardowym w kategorii Adult Rising Star, Mistrzowie Polski w stylu standardowym w kategorii U-21 w 2017 r., Vice Mistrzowie Polski w kategorii Adult w stylu standardowym w 2017-2023 r. Akademyjni Mistrzowie Europy w kategorii U-21 w 2016 roku w stylu standardowym. Finaliści i medaliści wielu turniejów kategorii World Open, International Open. Ćwierćfinaliści turniejów rangi Grand Slam. Zajęli V miejsce w kategorii Adult w stylu standardowym na zawodach The World Games, które odbyły się we Wrocławiu 2017 roku.

M. F. i D. M. - czołowa polska para w stylu standardowym, Mistrzowie Polski w stylu standardowym w 2017-2023r., znajdują się na 1 miejscu w rankingu światowym w stylu standardowym, 4 miejsce na Mistrzostwach Świata 2023, finaliści i medaliści turniejów rangi World Open, finaliści turniejów Grand Slam.

R. B. - były tancerz, trener wielu par z całej Polski od 2002 roku. Wśród jego wychowanków znajdziemy: 48 medalistów Mistrzostw Polski, w tym 19 złotych, 8 medalistów Mistrzostw Świata i Mistrzostw Europy, a także zwycięzców wielu prestiżowych, międzynarodowych turniejów takich jak Blackpool, UK i International Open Championship (Anglia), German Open Championship (Niemcy), Austria Open, Italia Open. Jest członkiem Polskiej Federacji Tańca Sportowego FTS oraz sędzią WDSF najwyższej kategorii „A” styl standardowy, latynoamerykański, show, formacji tanecznych.

A. C.- Zastępca prezydenta WDSF do spraw rozwoju w latach 2017-2021. Prezydent polskiego oddziału WDSF. Sędzia WDSF najwyższej kategorii „A” styl standardowy, latynoamerykański, formacje taneczne, showdance.

A.B. i B. S. - tancerze klasy S z ponad 20 letnim doświadczeniem jako zawodnicy. II Vice Mistrzowie Polski, Mistrzowie Europy Północnej, zwycięzcy i laureaci wieku turniejów krajowych i międzynarodowych w tym International Open, World Open. Obecnie jedna z topowych par w Polsce.

A. S i K. N. - wielokrotni Mistrzowie Polski, Wicemistrzowie Europy i Świata Amatorów i Zawodowców w tańcach standardowych. Laureaci wielu prestiżowych zawodów w Polsce i zagranicą. Ich kariera zawodnicza trwała ponad 20 lat, a od ponad 15 lat są trenerami i konsultantami czołowych polskich par w tańcach standardowych.

Załącznik 9. Wyniki obliczeń komputerowych wraz z alternatywami

KRYTERIA	P:	SUBKRYTERIA	WAGI LOKALNE (Wi)	ALTERNATYWY			WAGI GLOBALNE
				MODEL WŁOSKI	MODEL ROSYJSKI	MODEL LITEWSKI	
		Prezencja pary	0,366	0,05	0,80	0,15	0,100
		Muzykalność	0,477	0,76	0,05	0,19	0,131
Cechy pary tancerzy	0,274	Motywacja	0,087	0,16	0,78	0,06	0,024
		Poczucie piękna i ekspresja	0,070	0,59	0,26	0,15	0,019
		suma:	1,000	5			0,274
		Kompetencje dydaktyczne	0,077	0,29	0,57	0,14	0,032
Cechy trenera	0,413	Doświadczenie trenerskie	0,415	0,33	0,33	0,33	0,171
		Kreatywność i charyzma	0,415	0,81	0,13	0,06	0,171
		Osobowość trenera	0,094	0,80	0,15	0,05	0,039
		Suma:	1,000				0,413
		Przygotowanie estetyczne	0,066	0,06	0,78	0,16	0,008
		Przygotowanie psychologiczne	0,348	0,10	0,80	0,10	0,043
Struktura rzeczowa treningu	0,123	Przygotowanie motoryczne	0,149	0,04	0,75	0,21	0,018
		Przygotowanie techniczno-taktyczne	0,263	0,08	0,69	0,23	0,032
		Przygotowanie wydolnościowe	0,174	0,17	0,79	0,04	0,021
		Suma:	1,000				0,123
		Budowa makrocyklu rocznego	0,230	0,05	0,79	0,16	0,028
		Bezpośrednie przygotowanie startowe do MŚ	0,090	0,10	0,80	0,10	0,011

Struktura czasowa treningu	0,123	Duża częstotliwość zawodów	0,082	0,05	0,79	0,16	0,010
		Udział w międzynarodowych zgrupowaniach konsultacyjnych	0,555	0,28	0,58	0,14	0,068
		Kontrola obciążeń lekcji treningowych	0,043	0,33	0,33	0,33	0,005
		Suma:	1,000				0,123
		Warunki materialne/sponsoring	0,667	0,09	0,82	0,09	0,017
Baza treningowo-startowa	0,026	Żywnienie i suplementacja	0,111	0,09	0,62	0,29	0,003
		Dostęp do bazy odnowy biologicznej i rehabilitacji	0,111	0,05	0,74	0,21	0,003
		Zaplecze treningowe	0,111	0,06	0,74	0,20	0,003
		Suma:	1,000				0,026
		Technika	0,250	0,07	0,72	0,21	0,010
Sędziowanie / zawody	0,042	Ruch do muzyki	0,500	0,74	0,06	0,20	0,021
		Partnerowanie	0,125	0,70	0,06	0,24	0,005
		Choreografia i prezentacja	0,125	0,77	0,06	0,17	0,005
		Suma:	1,000				0,042
Suma	1,000		1,000				1,000

Załącznik 10. Kalendarium działalności międzynarodowych organizacji tańca i tańca sportowego oraz najważniejszych wydarzeń w sporcie tanecznym

Rok	Wydarzenie związane z rozwojem tańca sportowego
1935	Założenie Fédération Internationale de Danse pour Amateurs (FIDA) – Międzynarodowa Federacja Tańca dla Amatorów - w Pradze, Czechy.
1950	Założenie Międzynarodowej Rady Tańca Towarzyskiego - International Council of Ballroom Dancing (ICBD) w dniu 22. września 1950 w Edynburgu, w Szkocji.
1956	FIDA została rozwiązana.
1957	Założenie International Council of Amateur Dancers (ICAD) – Międzynarodowa Rada Tancerzy Amatorów - w Wiesbaden, Niemcy.
1960	Pierwsza transmisja zawodów tańca sportowego w Niemczech.
1990	ICAD zmienia nazwę na International DanceSport Federation (IDSF) – Międzynarodowa Federacja Tańca Sportowego.
1992	IDSF staje się członkiem General Association of International Sports Federations (<i>SportAccord</i>) – Generalnego Stowarzyszenia Międzynarodowych Federacji Sportowych
1995	IDSF i DanceSport (taniec sportowy) są tymczasowo uznawane przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski - International Olympic Committee (IOC). World Rock 'n' Roll Council (WRRC) – Światowa Rada Rock 'n' Roll dołącza do IDSF. IDSF zostaje członkiem International World Games Association (IWGA) Międzynarodowego Stowarzyszenia Sportów Świata. IWGA jest uznana przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski (MKOl) i od 1981 roku organizuje wielosportowe zawody o nazwie The World Games; skupia te dyscypliny sportu, które aspirują do programu Igrzysk Olimpijskich.
1996	Międzynarodowa Rada Tańca Towarzyskiego - International Council of Ballroom Dancing (ICBD) zmienia nazwę na <i>World Dance & Dance Sport Council Ltd</i> (WD&DSC) i jednocześnie tworzy sekcję zajmującą się tańcem sportowym. Ta zmiana wprowadza podział w sporcie tanecznym. Część zawodników – tancerzy zrzeszonych w WDC&DSC rywalizuje w zawodach, również na poziomie mistrzowskim, natomiast zawodnicy amatorzy – tancerze zrzeszeni w IDSF (International DanceSport Federation), biorą udział w Mistrzostwach Świata w ramach federacji IDSF. Dotychczas celem ICBD była popularyzacja tańca oraz prowadzenie rywalizacji tancerzy zawodowców.
1997	IDSF i DanceSport zostały w pełni uznane za dyscyplinę sportu, która może aspirować do włączenia do programu Igrzysk Olimpijskich na 106 Sesji Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego (MKOl) w Lozannie w Szwajcarii. IDSF zostaje członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowych Federacji Sportowych Uznanych przez MKOl - Association of IOC Recognised International Sports Federations (ARISF). IDSF zawiera umowę o współpracy z International Management Group IMG na produkcję i ogólnoswiatową dystrybucję transmisji telewizyjnych DanceSport. DanceSport – taniec sportowy po raz pierwszy w programie zawodów The World Games odbywających się pod auspicjami International World Games Association (IWGA) i patronatem MKOl.
2001	IDSF ustanawia Komisję Antydopingową i podpisuje Światowy Kodeks Antydopingowy.
2002	Z inicjatywy Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Tanecznego (stowarzyszenie kultury fizycznej) powstał związek sportowy o nazwie Federacja Tańca Sportowego (FTS). Tworzenie przepisów i regulaminów zawierających zasady obowiązujące w sporcie. Podejmowanie starań o uzyskanie praw Polskiego Związku.
2003	IDSF tworzy serie turniejów Wielkiego Szlema - Grand Slam Series - dla stylu Standard i Latin w tańcu sportowym.
2004	Międzynarodowa Organizacja Tańca - International Dance Organisation (IDO) dołącza do IDSF.

2006	<p><i>IDSF ustanawia Komisję Zawodników i Radę Dyscyplinarną.</i> World Dance & Dance Sport Council Ltd (WD&DSC), wcześniej International Council of Ballroom Dancing (ICBD), zmienia nazwę na WDC - World Dance Council – Światowa Rada Tańca. WDC jest światowym autorytetem w dziedzinie tańca profesjonalnego, w skład którego wchodzi Światowy Komitet Tańca Zawodowego (World Competitive Dance Committee) i Światowy Komitet Tańca Społecznego (World Social Dance Committee). Uznano IDSF jako reprezentanta amatorskiego sportu tanecznego w Świecie.</p>
2007	<p><i>IDSF świętuje złoty jubileusz swojego powstania na Corocznym Walnym Zgromadzeniu, które odbyło się w Barcelonie, Hiszpania.</i> <i>IDSF przedstawia swój plan rozwoju VISION 2012 (WIZJA 2012) na Walnym Zgromadzeniu.</i> <i>IDSF inicjuje Konkurs Tańca Eurowizji (Eurovision Dance Contest) we współpracy z Europejską Unią Nadawców (European Broadcasting Union).</i> <i>IDSF pomaga zawodowym sportowcom w tworzeniu własnej organizacji International Professional DanceSport Council (IPDSC) i współpracuje z nią we wszystkich sprawach dotyczących zawodów, zasad i zgodności z Kodeksem Antydopingowym.</i></p>
2008	<p><i>IDSF rozpoczyna realizację planu VISION 2012.</i></p>
2009	<p><i>Grupa robocza IDSF VISION 2012 spotyka się po raz pierwszy.</i> <i>IDSF bije wszystkie dotychczasowe rekordy frekwencji (udział zawodników i kibiców) imprezami DanceSport podczas The World Games 2009 Kaohsiung, Taipei.</i> <i>IDSF opracowuje pierwsze plany rozwoju sportów artystycznych pod roboczą nazwą „Sport & Art” i angażuje SportAccord w ich rozwój.</i></p>
2010	<p><i>Działająca we współpracy z IDSF Międzynarodowa Rada Profesjonalnego Tańca Sportowego - International Professional DanceSport Council (IPDSC) - rozwiązuje się i staje się IDSF Professional Division. IDSF wzywa wszystkie Krajowe Organizacje Członkowskie do organizowania turniejów dla zawodowych sportowców w ramach swoich struktur zawodów.</i> <i>Taniec sportowy - DanceSport – po raz pierwszy w programie Igrzysk Azjatyckich w Guangzhou, Chiny.</i></p>
2011	<p><i>Coroczne Walne Zgromadzenie IDSF, które odbyło się w Luksemburgu, wyraża zgodę na zmianę nazwy federacji na Światową Federację Tańca Sportowego - World DanceSport Federation - WDSF..</i></p>
2012	<p><i>Przekazanie przez Polskie Towarzystwo Taneczne członkostwa w World DanceSport Federation (WDSF) Federacji Tańca Sportowego w Polsce.</i></p>
2013	<p><i>Taniec sportowy w programie World DanceSport Games w Kaohsiung, Taipei.</i></p>
2016	<p><i>W dniu 6. grudnia Breakdance- Breaking – został przyjęty do programu Młodzieżowych Igrzysk Olimpijskich (Youth Olympic Games) w 2018.</i></p>
2017	<p><i>Obchodzone 60-tą rocznicę powstania Światowej Federacji Tańca Sportowego – WDSF.</i> <i>Przygotowanie i współorganizacja przez polską FTS zawodów w sportach tanecznych w ramach X Światowych Igrzysk Sportowych we Wrocławiu- The World Games 2017.</i></p>
2018	<p><i>Przystąpienie polskiej Federacji Tańca Sportowego do Polskiej Agencji Antydopingowej (POLADA).</i> <i>FTS staje się członkiem Polskiego Komitetu Sportów Nieolimpijskich (PKSN). Wprowadzenie ostatecznej wersji sędziowania AJS 3.0.</i></p>

Źródło:

Oficjalna strona internetowa WDC: <https://www.wcdance.com/> [dostęp: luty 2023].

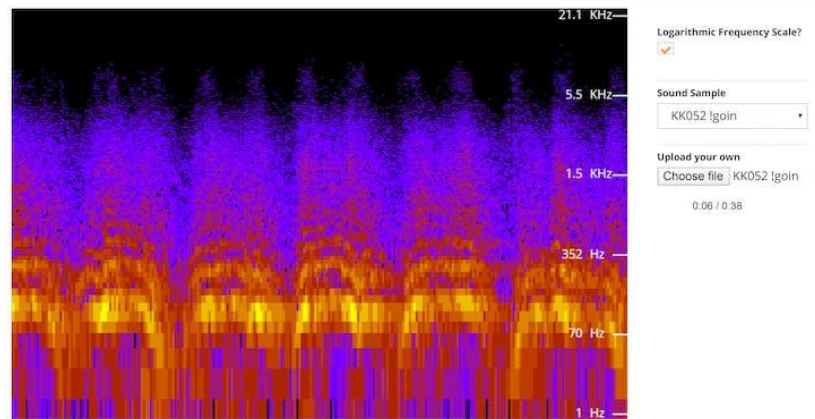
Oficjalna strona internetowa WDSF: <https://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How-It-All-Started> [dostęp: luty 2023].

Oficjalna strona internetowa The World Games: <https://www.theworldgames.org/> [dostęp: luty 2023].

Załącznik 11.

Na rycinie jest zamieszczone odtworzone widmo dźwięku kurantowego (90-150 Hz) wydawane przez model *aerofonu !goin !goin*, które zostało zidentyfikowane i zarchiwizowane w *College of Music. Kirby Collection of Musical Instruments. The Kirby Collection of Musical Instruments* w Uniwersytecie Kapsztadzkiem (UCT)

Spectrum Analyzer



Źródło: Rusch et Wurz 2022

Wizualizacja (spektrogram) pulsującego charakteru sygnału dźwięku wydawanego przez instrument !goin !goin. Obszary pomarańczowe i żółte reprezentują częstotliwości o wysokiej intensywności, a niebieskie o niskiej intensywności.

Załącznik 12.

Najbardziej znany *litofoon* - skała znajduje się w Azerbejdżanie u podnóża góry Chingirdag w rezerwacie górskim Gobustan (Unesco 2019). Nazywa się go Gavaldash (od tureckich słów - „gaval” i „dash” - kamień). Drugi, podobny tamburynowy kamień usytuowany jest na górze Boyukdash. Ich dźwięki o różnych tonacjach i rezonansach rozchodzą się na odległość paru kilometrów wśród skał i grot bogato zdobionych petroglifami i malowidłami, na których nie do rzadkości należą postaci osób tańczących. Na jednym z nich w miejscowości Qobustan na Zakaukaziu, pochodnym z epoki kamienia, jest przedstawiony krąg tancerzy z układem rąk i nóg, który jest identyczny do stosowanego obecnie w ludowych azerbejdżańskich *tańcach Yalli*.



Tamburynowy kamień Gavaldash u podnóża góry Chingirdag. Azerbejdżan.

Źródło: B.Kamil•Simibilis.livejournal

Spis rycin, tabel i fotografii

Ryciny

Ryc. 1. Hierarchia decyzyjna AHP	30
Ryc. 2. Kwadratowa macierz porównań parami	32
Ryc. 3. Macierz znormalizowanych ocen	33
Ryc. 4. Schemat wybranych form i treści w wybranych domenach tańca rekreacyjnego oraz odbiór (<i>watching dance</i>) przekazywanych w nich treści <i>mową ciała</i>	44
Ryc. 5. Epistatyczna interakcja między AVPR1a i SLC6A4 przyczyniająca się do powstania fenotypu kreatywnego tańca	54
Ryc. 6. Technika różnych form zbiorowego tańca na malowidłach naskalnych w grotach Lewantu/ Półwyspu Iberyjskiego (numery oznaczają kolejne fazy przemieszczania się w tańcu)	68
Ryc. 7. Pozycje walca – rok 1816; German i Francuski Walc	98
Ryc. 8. Bal w Wiedniu w 1900 w rezydencji cesarza Franciszka Józefa I	98
Ryc. 9. Popularność tanga w Londynie w 1913 roku	104
Ryc. 10. Paryska moda w Londynie: tango herbata w restauracji Księcia, 1913 rok	105
Ryc. 11. Reklama lekcji foxtrota w Music Cover, 1925 rok	109
Ryc. 12. Etapy rozwiązywania podjętych problemów z pomocą metody AHP w badaniach własnych.	146
Ryc. 13. Struktura hierarchiczna w modelu AHP. Cel decyzyjny: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym	149
Ryc. 14. Struktura hierarchiczna w modelu AHP z naniesionymi priorytetami kryteriów i subkryteriów.	160
Ryc. 15. Priorytety kryteriów w stosunku do celu głównego	162
Ryc. 16. Priorytety subkryteriów kryterium: cechy trenera	166
Ryc. 17. Model wzorzec uwarunkowania skutecznego przywództwa w treningu sportowym wg Fiedlera (1967).	168
Ryc. 18. Hierachia subkryteriów macierzystego kryterium: cechy pary tancerzy	180
Ryc. 19. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: struktura rzeczowa treningu	186
Ryc. 20. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: struktura czasowa	189
Ryc. 21. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: baza treningowo-startowa	191

Ryc. 22. Wartości wag subkryteriów w charakterystyce kryterium: sędziowanie/ zawody	198
Ryc. 23. Wagi priorytetów globalnych ustawione rosnąco	199
Ryc. 24. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: cechy trenera	201
Ryc. 25. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: cechy pary tancerzy	203
Ryc. 26. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: struktura rzeczowa treningu	204
Ryc. 27. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: struktura czasowa treningu	204
Ryc. 28. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: baza treningowo-startowa	205
Ryc. 29. Priorytety przyznane przez ekspertów modelom przygotowania do mistrzostw świata w strukturze subkryteriów macierzystego częściowego celu decyzyjnego: sędziowanie/zawody	205
Ryc. 30. Blokowy wykres systemu szkolenia sportowego. Ujęcie klasyczne	230

Tabele

Tabela 1. Fundamentalna skala porównań T. Saaty'ego	31
Tabela 2. Obliczanie wektora własnego macierzy porównań	34
Tabela 3. Losowy indeks niezgodności (R. I.)	36
Tabela 4. Kryteria i subkryteria oceniane przez sędziów w tańcu sportowym	123
Tabela 5. Tempo utworów muzycznych w tańcach standardowych	125
Tabela 6. Tempo utworów muzycznych w tańcach latynoamerykańskich	125
Tabela 7. Kategorie wiekowe w tańcu sportowym	132
Tabela 8. Wyniki obliczeń komputerowych wag lokalnych i wag globalnych	158

Fotografie

Fot. 1. Malowidła naskalne Gwion w regionie Kimberley w Australii Zachodniej	62
Fot. 2. Fotografia malowidła <i>Czarodziejski taniec (Wizard's Dance)</i>	63

Fot. 3. Ludzkie postacie tańczących, obrazy w schronisku skalnym Bhimbetka (Indie) z okresu górnego paleolitu	64
Fot. 4. Osoby tańczące i grające na malowidłach w Schronisku Batki Bundal (po lewej) i Nimbu Bhoj (u góry po prawej i na dole po prawej)	66
Fot. 5. Prehistoryczne malowidło stworzone przez artystów między 12 600 a 11 800 lat temu na ścianach klifów w amazońskim lesie deszczowym	69
Fot. 6. Para tańcząca walca angielskiego	102
Fot. 7. Para tańcząca tango argentyńskie na ulicy w Buenos Aires.	103
Fot. 8. Tango tańczy mistrzowska para: Mirco Gozzoli i Edita Daniute	106
Fot. 9. Wybitni tancerze – małżeństwo Vernon i Irena Castle	108
Fot. 10. Justyna Możdzonek i Mateusz Brzozowski tańczący foxtrota	110
Fot. 11. Para tańcząca quickstepa	111
Fot. 12. Zawody w tańcu sportowym na IX Igrzyskach The World Games w Cali w 2013 z udziałem rekordowej liczby 18 000 widzów	117
Fot. 13. Trzymanie w parze – rama pary tancerzy: Karolina Szymańska i Karolis Tarasevicius; reprezentanci Litwy na turnieju we Włoszech w 2014 roku	127
Fot.14. Sędziowie oceniają pary tancerzy na turnieju tańca sportowego w systemie Skating. Turniej Professional Division World Standard 2014	131
Fot 15. Aktualni Mistrzowie Świata WDSF w tańcach standardowych, reprezentanci Litwy: Evaldas Sodeika i Ieva Zukauskaitė– Wuxi – Chiny, lipiec 2023	135
Fot. 16. Reprezentacja Polski na Mistrzostwa Świata w Tańcach Standardowych WDSF (World Dance Sport Federation) w Wuxi w Chinach; 21.07.2023 – Mateusz Brzozowski i Justyna Możdzonek oraz Dariusz Myćka i Madara Freiberga.	135
Fot. 17. Reprezentanci Polski w strojach tanecznych: Dariusz Myćka i Madara Freiberga (z lewej) oraz Mateusz Brzozowski i Justyna Możdzonek.	136
Fot. 18. Camille Claudel. Wersje rzeźb pary tańczącej walca: pierwsza (ok. 1892) i druga (1905)	221

STRESZCZENIE PRACY DOKTORSKIEJ

mgr Karoliny SZYMAŃSKIEJ

Praca doktorska na temat: „*Model systemu szkolenia w sportowym tańcu w stylu standardowym na poziomie mistrzowskim w ujęciu wielokryterialnej metody wspomaganie decyzji AHP*”

W dysertacji podjęto się realizacji dwóch głównych celów badawczych:

1. Cel teoretyczny, który był ukierunkowany na poszerzenie wiedzy na temat istoty tańca ze szczególnym uwzględnieniem tańca sportowego.
2. Cel aplikacyjny: wykorzystanie wiedzy ekspertów na temat tańca sportowego w celu opracowania modelu uwarunkowań zdobycia medalu na mistrzostwach świata przez parę tancerzy przygotowującą się do najważniejszej rangi zawodów w sportowym tańcu w stylu standardowym, z wykorzystaniem metody Analitycznego Hierarchicznego Procesu (AHP).

W realizacji podjętych celów badawczych wykorzystano:

- a) typowe podejście fenomenologiczne stosowane w estetyce sensu largo, z wykorzystaniem przeglądu dostępnego piśmiennictwa (ponad 600 pozycji bibliograficznych) oraz metod jego analizy stosowanych w naukach społecznych dla rozwiązania podjętej problematyki teoretycznej tańca oraz tańca sportowego;
- b) cel aplikacyjny starano się zrealizować z wykorzystaniem metody eksperckiej opracowanej przez Thomasa L. Saaty'ego, która uznana jest na świecie za najnowocześniejszą i jest najbardziej popularną metodą w badaniach operacyjnych, służących do rozwiązania problemów decyzyjnych. W badaniach własnych posłużyła ona do opracowania modelu podejmowania optymalnej decyzji w wyborze najskuteczniejszego wariantu przygotowania się pary tancerzy w sportowym tańcu w stylu standardowym do uczestnictwa w mistrzostwach świata, z aspiracjami zdobycia na nich medalu.

Praca posiada typową strukturę rozpraw naukowych. Składa się z czterech podstawowych części uzupełnionych nienumerowanymi rozdziałami: *Wstęp*, *Bibliografia*, *Aneks*.

W części wstępnej (*Wstęp*) zaprezentowano temat oraz schematycznie sposób realizacji wyżej zaprezentowanych, dwóch głównych celów badawczych.

W części wprowadzającej do problematyki badawczej (*I. Wprowadzenie do problematyki badawczej*) podjęto się uzasadnienia jej wyboru, biorąc pod uwagę

doświadczenia osobiste autorki pracy (w niedawnej przeszłości zawodniczki klasy międzynarodowej S w tańcu sportowym w stylu standardowym, instruktora i sędziego tańca sportowego, członka polskiej, litewskiej i międzynarodowych organizacji, skupiających tancerzy uprawiających zawodniczo taniec sportowy). Rozdział zakończono celami badań (głównymi i pobocznymi), a odnośnie części empirycznej: pytaniami i hipotezami badawczymi.

W części metodologicznej (*II. Materiał i metody badań*) zaprezentowano szczegółowo metody i narzędzia badawcze, pozwalające osiągnąć założony cel teoretyczny (udowodnienie tezy, że taniec sportowy tworzy sztukę na najwyższym poziomie sztuki, która jest oceniana w różnych formach rywalizacji, począwszy od VIII wieku p.n.e., w myśl kryteriów podobnych do przepisów sportowych), a przede wszystkim opracować i wybrać najskuteczniejszy model przygotowania mistrzostw świata pary tancerzy w sportowym tańcu stylu standardowym.

Część empiryczną (*III. Wyniki badań*) podzielono na dwie podgrupy, w których zaprezentowano w kolejnych rozdziałach i podrozdziałach efekty realizacji celu teoretycznego oraz sprawozdania z tworzenia modelu decyzyjnego: zdobycie medalu na mistrzostwach świata w sportowym tańcu w stylu standardowym, na podstawie analizy znaczenia wag (priorytetów) jego składowych, co w konsekwencji doprowadziło do wyboru najbardziej trafnego wariantu przygotowania do mistrzostw świata.

Przedstawione dowody z analizy dokumentów i istniejących archetypów archeologicznych, jednoznacznie potwierdziły słuszność przyjętej hipotezy, że wbrew poglądom niektórych teoretyków tańca sportowego, jego prezentacja i ocena na sportowych turniejach nie jest warunkiem dyskwalifikacji jego piękna i tym samym jego przynależności do sztuki. Warunkiem jest jednak osiągnięcie szczytów sztuki w jej tworzeniu.

W sensie statystycznym (globalnym) za optymalny model przygotowania do mistrzostw świata w stylu standardowym można by było uznać model rosyjski, ale uwzględniając strukturę modelu okazało się, że zadecydowała o tym przewaga tylko w zakresie akcentowania przygotowania technicznego. W innych komponentach należałoby przyznać większą skuteczność włoskiemu wariantowi przygotowań. Model litewski, prawdopodobnie jako eklektyczny sposób przygotowania, nie okazał się konkurencyjny wobec klasycznych modeli szkolenia: rosyjskiego i włoskiego.

W rozdziale *IV- Podsumowaniu i dyskusji*, podjęto się przytoczenia dalszych dowodów wspierających sztukę tworzenia piękna w sportowym tańcu standardowym oraz

przydatność metody AHP w rozwiązywaniu problemów decyzyjnych w szkoleniu par tanecznych w tańcu sportowym.

Kończą rozdział:

a) *Weryfikacja hipotez*

b) *Wnioski* o charakterze teoretycznym, akcentujące wkład wyników badań własnych, poszerzających wiedzę o tańcu samym w sobie oraz tańcu sportowym w stylu standardowym, a także wnioski aplikacyjne (praktyczne) - wskazanie możliwości wykorzystania wiedzy (teorii oraz wyników badań własnych) w tworzeniu sztuki tańca na najwyższym poziomie artyzmu, który jest weryfikowany i oceniany w myśl kryteriów stosowanych w rywalizacji sportowej w tańcu sportowym, jako sporcie artystycznym.

W pracy zamieszczono *Spis piśmiennictwa* w systemie harwardzkim.

W *Aneksie* znajdują się: spis tabel i rycin, niewykorzystane w pracy tabele (w numeracji rzymskiej), kwestionariusze ankiet w języku polskim i angielskim oraz opis w języku angielskim modelu decyzyjnego.

DOCTORAL DISSERTATION

ABSTRACT

Karolina SZYMAŃSKA, M.A.

Doctoral thesis on the topic: "*Training System Model in Standard Style Sports Dancing at Master Level in Terms of the AHP Analytical Hierarchical Process Method*"

In the dissertation, two main research objectives are pursued:

1. Theoretical goal, aimed at expanding knowledge on the essence of dance, with particular emphasis on sports dance.
2. Applicative goal: using expert knowledge on sports dancing to develop a model of conditions for winning a medal at the world championships by a dance couple preparing for these championships in standard style sports dancing, using the Analytical Hierarchical Process (AHP) method.

To achieve the research objectives, the following were used:

- a) a typical phenomenological approach applied in aesthetics *sensu largo*, using a review of available literature (over 600 bibliographic items) and methods of analysis used in social sciences to solve the theoretical issues of dance and sports dance,
- b) the applicative objective was attempted to be achieved via the expert method developed by Thomas L. Saaty. This technique is considered the most modern in the world and is the most popular in operative research. It is used to solve decision-making problems. In the author's research, it was implemented to develop a model for making an optimal decision in selecting the most effective variant of preparing a dance couple in standard style sports dancing to participate in the world championships, with the aspiration to win a medal.

The work is of typical structure for scientific papers. It consists of four basic parts, supplemented with unnumbered chapters: *Introduction, References, Annex*.

In the introductory section (*Introduction*), the topic is presented as well as a schematic method of implementing the two main research objectives presented above.

In the introductory part to the research issues (I. *Introduction to the research issues*), the selection was justified, taking the personal experience of the author of the work into account (in the recent past, an international class S competitor in standard style sports dancing, an Instructor and judge of sports dancing, a member of the Polish, Lithuanian and international organisations bringing together dancers practicing

competitive dance sports). The chapter ends with research objectives (main and secondary), and regarding the empirical part: research questions and hypotheses.

In the methodological section (II. *Research material and methods*), the methods and research tools allowing to achieve the assumed theoretical goal are presented in detail (proving the thesis that sports dance creates art at the highest level of artistry, which is assessed in various forms of competition, starting from the 8th century BC, according to criteria similar to sports regulations), and above all, to develop and select the most effective model for preparing the world championships of dance couples in standard style sports dancing.

The empirical section (III. *Research results*) is divided into two subgroups, in which the effects of achieving the theoretical goal were presented in the following chapters and subchapters, as well as reports on the creation of the decision-making model: winning a medal at the world championships in standard style dancing. This is based on the analysis of the significance of the weights (priorities) regarding components, which consequently led to the selection of the most appropriate variant of preparation for the world championships.

The presented evidence from the analysis of documents and existing archaeological archetypes clearly confirmed the validity of the hypothesis that, contrary to the views of some sports dance theorists, presentation and evaluation at sports tournaments is not a condition for disqualifying beauty and, therefore, dance belongs to art. However, the condition is to achieve the heights of artistry in its creation.

From a statistical (global) point of view, the Russian model could be considered the optimal preparatory model for the standard-style world championships, but taking the structure of the model into account, it turned out that this was determined by the advantage only in terms of emphasizing technical preparation. In other components, the Italian variant of preparations is of greater effectiveness. The Lithuanian model, probably as an eclectic method of preparation, does not prove to be competitive with the classic training models: Russian and Italian.

In Chapter IV - *Summary and Discussion*, further evidence supporting the art of creating beauty in standard sports dancing and the usefulness of the AHP method in solving decision-making problems in training dance couples in sports dancing is noted.

Chapter ending:

a) *Verification of hypotheses*

b) *Conclusions* of theoretical nature, emphasizing the contribution of the results of the author's research, expanding knowledge on dance itself and standard style sports dance, as well as applicative (practical) conclusions - indicating the possibility of using knowledge (theory and results of own research) in creating the art of dance at the highest level of artistry, which is verified and assessed according to the criteria used in sports competitions of sports dancing as an artistic sport.

The work includes a List of References given according to the Harvard referencing system.

The Annex contains: a list of Tables and Figures, tables not used in the work (in Roman numerals), questionnaires in Polish and English, and a description of the decision-making model in English.