

UNIwersytet Papiński Jana Pawła II w Krakowie

Szkoła Doktorska na Uniwersytecie Papińskim

Jana Pawła II w Krakowie

ALICJA LIBURA

**KRYTYCZNA ANALIZA WIODĄCYCH METOD TERAPII TAŃCEM
I RUCHEM W ŚWIELE ANTROPOLOGII CHRZEŚCIJAŃSKIEJ ORAZ
PROPOZYCJA ALTERNATYWNEJ METODY
CHOREOTERAPEUTYCZNEJ OPARTEJ O CHRZEŚCIJAŃSKĄ
ANTROPOLOGIĘ.**

Rozprawa doktorska

Dyscyplina: *nauki socjologiczne*

Promotor: *ks. bp prof. dr hab. Janusz Mastalski*

Kraków 2023

OPIS BIBLIOGRAFICZNY

Autor: Alicja Libura

Tytuł: Krytyczna analiza wiodących metod Terapii Tańcem i Ruchem w świetle antropologii chrześcijańskiej oraz propozycja alternatywnej metody choreoterapeutycznej opartej o chrześcijańską antropologię i mającej zastosowanie w pedagogice, psychiatrii, psychoterapii i socjoterapii.

Promotor: ks. bp prof. dr hab. Janusz Mastalski

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Szkoła Doktorska na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie

Dziedzina: nauki społeczne

Dyscyplina: nauki socjologiczne

Kraków 2023

Liczba stron: 223

ABSTRAKT

Praca podejmuje zagadnienie dotyczące znaczenia aspektu antropologicznego dla poprawy jakości życia poprzez Terapię Tańcem i Ruchem (DMT). Przeanalizowano znaczenie tańca w kulturze, genezę i główne założenia wiodących metod DMT, zarys antropologii chrześcijańskiej ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia cielesności. Dokonano też analizy krytycznej wiodących metod DMT w świetle antropologii chrześcijańskiej, ze szczególnym do odniesieniem do personalizmu Karola Wojtyły. Zaproponowano zarys alternatywnej metody Terapii Tańcem i Ruchem, której antropologicznym korzeniem jest personalizm Karola Wojtyły. Przedstawiono tutaj główne założenia teoretyczne tej metody, jak również przybliżono metody świadomej pracy z ciałem współbrzmiające z założeniami DMT w nurcie personalistycznym. Zaprezentowano też pojedyncze wypowiedzi uczestników warsztatów prowadzonych przez autorkę wraz z jej komentarzem w odniesieniu do założeń DMT w nurcie personalistycznym.

SŁOWA KLUCZOWE

Terapia tańcem i Ruchem, osoba ludzka, antropologia, personalizm, Karol Wojtyła, Viktor Emil Frankl, transcendencja, uczestnictwo, integracja, psychoanaliza, dynamizm natury, dynamizm osoby.

Spis treści

WSTĘP.....	4
ROZDZIAŁ I	
Taniec jako uniwersalna wypowiedź człowieka – funkcje tańca w kulturze na przestrzeni wieków	9
1.1. DEFINICJA TAŃCA	9
1.2. GENEZA TAŃCA.....	11
1.3. FUNKCJE I TREŚCI TAŃCA NA PRZESTRZENI WIEKÓW	15
1.3.1. Prehistoria	16
1.3.2. Starożytność	20
Egipt	21
Indie	22
Starożytny Izrael	23
Starożytna Grecja i Rzym	25
Pierwsze wieki chrześcijaństwa	28
1.3.3. Islam (taniec derwiszów)	31
1.3.4. Średniowiecze	33
Tańce ludowe i mieszczańskie	33
Tańce dworskie i rycerskie	34
Taniec w średniowiecznym chrześcijaństwie	34
1.3.5. Czasy nowożytne	37
świeckie	37
Taniec w nowożytnym chrześcijaństwie	41
1.3.6. XX wiek	41
Kierunki rozwoju tańca jako sztuki oraz tańców towarzyskich	41
Taniec we współczesnym nauczaniu Kościoła Katolickiego	44
ROZDZIAŁ II	
Terapia Tańcem i Ruchem jako skuteczna forma terapeutyczna	46
2.1. DEFINICJA TERAPII TAŃCEM I RUCHEM	46
2.2. GENEZA POWSTANIA TERAPII TAŃCEM I RUCHEM – INSPIRACJE ARTYSTYCZNO FILOZOFICZNE I NAUKOWE DLA PREKURSÓRÓW DMT	49

2.3. PREKURSORY DMT I PIERWSZE OŚRODKI CHOREOTERAPEUTYCZNE NA ŚWIECIE	54
2.3.1. Marian Chace	54
2.3.2. Trudi Schoop	56
2.3.3. Mary Whitehouse, Janet Adler i idea “Ruchu Autentycznego”	57
2.3.4. Blanche Evan	62
2.3.5. Inne inspiracje dla DMT	64
2.4. PODSTAWOWE ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE DMT	65
2.4.1. Rozumienie zdrowia i zaburzenia w DMT	66
2.4.2. Struktura procesu terapeutycznego	68
2.4.3. Techniki i strategie terapeutyczne w DMT	73
2.4.4. Relacja terapeutyczna w Terapii Tańcem i Ruchem.....	74
2.5. OBSZARY BADAŃ NAD SKUTECZNOŚCIĄ DMT	78

ROZDZIAŁ III

Zarys antropologii chrześcijańskiej.....	84
3.1. ANTROPOLOGIA BIBLIJNA	85
3.1.1. Antropologia Starego Testamentu	88
Ciało (baszar)	89
Serce (leb)	91
Nerki (kelajot)	93
Krew (dam)	93
Dusza (nefesz)	95
Duch (ruah, neszamah hajjim)	96
3.1.2. Antropologia nowotestamentowa	97
Refleksja o człowieku na kartach Ewangelii	98
Antropologia w listach św. Pawła	101
3.2. ZARYS ANTROPOLOGII CHRZEŚCIJAŃSKIEJ OD EPOKI PATRYSTYCZNEJ DO SOBORU WATYKAŃSKIEGO II	108
3.2.1. Ojcowie Apostolscy	111
3.2.2. Ojcowie Kościoła	112
3.2.3. Św. Augustyn	116

3.2.4. Święty Tomasz z Akwinu	119
3.3. MYŚL ANTROPOLOGICZNA W NAUCZANIU SOBORU WATYKAŃSKIEGO II.....	122
3.4. ANTROPOLOGIA PERSONALISTYCZNA JANA PAWŁA II	124

ROZDZIAŁ IV

Analiza krytyczna wiodących metod Terapii Tańcem i ruchem przez pryzmat antropologii chrześcijańskiej	128
--	------------

4.1. KONTROWERSJE WOKÓŁ ASPEKTU ANTROPOLOGICZNEGO W TERAPII TAŃCEM I RUCHEM	129
4.1.1. Kontrowersje wokół znaczenia nieświadomości w Terapii Tańcem i Ruchem	132
4.1.2. Kontrowersje wokół aspektu duchowego w wiodących metodach DMT	135
4.1.3. Kontrowersje wokół wymiaru cielesnego w wiodących metodach DMT	145
4.2. KONTROWERSJE WOKÓŁ ASPEKTU ETYCZNEGO W WIODĄCYCH METODACH DMT	148
4.2.1. Ogólne zagadnienia teoretyczne dotyczące relacji terapeutycznej	148
4.2.2. Kontrowersje etyczne w relacji terapeutycznej w DMT	153
4.3. KONTROWERSJE WOKÓŁ ASPEKTU SPOŁECZNEGO W WIODĄCYCH METODACH DMT	156

ROZDZIAŁ V

Propozycja alternatywnej metody Terapii Tańcem i Ruchem opartej o chrześcijańską antropologię	160
--	------------

5.1. ROZWÓJ REFLEKSJI NA TEMAT OSOBY LUDZKIEJ NA PRZESTRZENI WIEKÓW	160
5.1.1. Refleksja nad osobą od jej początków do Karola Wojtyły	160
5.1.2. Personalistyczna refleksja Karola Wojtyły	165
5.2. GŁÓWNE ZAŁOŻENIA TERAPII TAŃCEM I RUCHEM OPARTEJ O PERSONALIZM KAROLA WOJTYŁY	178
5.2.1. Aktywizowanie dynamizmu osoby w procesie DMT	178
5.2.2. Odkrywanie transcendencji osoby i jej integracja w procesie DMT	180
5.2.3. Odkrywanie piękna osoby ludzkiej w twórczym i świadomym ruchu	181

5.2.4. Aktywowanie uczestnictwa w procesie DMT	181
5.3. DODATKOWE METODY MAJĄCE ZASTOSOWANIE W TERAPII TAŃCEM I RUCHEM W NURCIE PERSONALISTYCZNYM	182
5.3.1. Rytmika Émila Jaques-Dalcroze'a	182
5.3.2. Metoda Ruchu Rozwijającego Weroniki Sherborne (MRR)	190
5.3.3. Elementy ćwiczeń terapeutycznych Integracji Sensorycznej (Sensory Integration, SI).....	193
5.4. WYPOWIEDZI UCZESTNIKÓW WARSZTATÓW TERAPII TAŃCEM I RUCHEM W NURCIE PERSONALISTYCZNYM	196
ZAKOŃCZENIE	203
STRESZCZENIE	207
SUMMARY	209
BIBLIOGRAFIA	211

WSTĘP

Terapia Tańcem i Ruchem (Dance/Movement Therapy, DMT) jest jedną z form terapii przez sztukę, czyli arteterapii. Jej celem jest psychoterapeutyczne wykorzystanie tańca i ruchu „do promowania emocjonalnej, społecznej, poznawczej i fizycznej integracji jednostki w celu poprawy zdrowia i samopoczucia”¹. Choreoterapia ma dziś szerokie zastosowanie między innymi w psychoterapii, psychiatrii, pedagogice, socjoterapii. Może być skutecznym narzędziem, pomagającym pacjentowi/podopiecznemu w komunikacji z samym sobą, tj. ze swoim ciałem, emocjami, uczuciami, z historią życia zapisaną w jego ciele - w celu zwiększenia wewnętrznej integracji osoby, wzrostu jakości życia. Choreoterapeuci wierzą, że język niewerbalny jest równie ważny jak język werbalny i używają tych dwóch form komunikacji w procesie terapeutycznym. Punktem wyjścia dla choreoterapii jest bowiem założenie, że cielesność człowieka i jego duchowość są wzajemnie powiązane².

Terapia Tańcem i Ruchem powstała na początku XX wieku, wyłaniając się z tańca współczesnego, który z kolei był odpowiedzią na panujący wówczas intelektualny, społeczny i artystyczny klimat. Pod względem artystycznym, istniała potrzeba uwolnienia się od skostniałych form sztuki na rzecz wolności ekspresji tanecznej wykonawcy. Na nowo ożyła fascynacja filozofią i kulturą grecką, a inspiracją choreograficzną stały się ekspresyjne tańce obecne w teatrze greckim. W poszukiwaniu wyrażania szerszej gamy emocji nawiązywano również do tańców plemiennych i orientalnych³.

Jednak przełom XIX i XX wieku to nie tylko okres buntu wobec skostniałych form artystycznych w różnych dziedzinach sztuki, ale również czas, w którym rodzą się nowe kierunki filozoficzne, rozwijają się nauki humanistyczne, powstaje psychoanaliza. Stając w opozycji wobec dominującego przez wieki w kulturze zachodu chrześcijaństwa i - stawiając sobie za cel „wyzwolenie” z chrześcijańskiej interpretacji osoby ludzkiej - próbują one wyjaśniać człowieka poza chrześcijańską antropologią. Pionierzy tańca współczesnego oraz Terapii Tańcem i Ruchem inspirowali się zatem

¹ <https://adta.memberclicks.net/what-is-dancemovement-therapy> (15.05.2023).

² Ibidem (15.05.2023).

³ D. Koziełło, *Taniec i psychoterapia*, Poznań 2002, s. 33-34; Z. Pędzich, *Psychoterapia Tańcem i Ruchem. Teoria i praktyka w terapii grupowej*, Warszawa 2009, s. 13-15.

w swoich poszukiwaniach tymi właśnie nowymi nurtami filozoficznymi i naukowymi, jak również religiami Wschodu – gdyż w tych systemach religijnych taniec odgrywał istotną rolę i te systemy filozoficzne i religijne postrzegano jako traktujące człowieka holistycznie. Chrześcijaństwo było uznawane za religię umniejszającą znaczenie cielesnego wymiaru egzystencji ludzkiej. Również współcześnie wiodące metody Terapii Tańcem i Ruchem proponują interpretację człowieka odbiegającą od chrześcijańskiej antropologii. Tymczasem, antropologia chrześcijańska, a w szczególności personalistyczna myśl Karola Wojtyły, rzuca zupełnie nowe światło na Terapię Tańcem i Ruchem. Przede wszystkim dlatego, że chrześcijaństwo widzi człowieka nie tylko holistycznie, lecz integralnie - niezależnie od faktu, iż w tradycyjnej duchowości chrześcijańskiej pokutowało (i czasem nadal pokutuje) nadmierne akcentowanie duchowego i eschatologicznego wymiaru życia człowieka, połączone często z deprecjonowaniem cielesności⁴. Ciało bowiem – zgodnie z chrześcijańską antropologią - jest najbliższą i najcenniejszą doświadczalną wartością "ja" psychicznego⁵. Szczególne spojrzenie na osobę ludzką wnosi personalizm Karola Wojtyły, ukazujący wielowymiarowość jej struktury oraz dynamizmów w niej się rozgrywających. Oparcie Terapii Tańcem i Ruchem o personalistyczną myśl Wojtyły może przyczyniać się do tego, by zobaczyć pacjenta nie tylko jako jednostkę, lecz jako osobę, a przez to udzielić mu pełniejszej pomocy w procesie DMT. Terapia Tańcem i Ruchem w nurcie personalistycznym wychodzi bowiem od pracy indywidualnej, jednak zawsze prowadzi ku drugiemu człowiekowi i ku budowaniu z nim zdrowych relacji. Jej celem bowiem nie jest tylko „wolność od” doświadczanego cierpienia, lecz „wolność do” czynu, transcendencji oraz uczestnictwa w życiu drugiego człowieka.

Jakkolwiek istnieje wiele publikacji oraz badań dotyczących Terapii Tańcem i Ruchem, brakuje jednak takich, które podejmowałyby zagadnienie ważności aspektu antropologicznego w DMT. Dostępne mi publikacje – polskie i zagraniczne – poruszają tematykę skuteczności oraz zastosowania tej formy terapii, odwołując się do psychoanalizy, która – z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej - widzi go w sposób niekompletny.

Niniejsza praca jest zatem próbą wypełnienia tej luki i rozpoczęcia dyskusji na temat znaczenia aspektu antropologicznego dla skuteczności Terapii Tańcem

⁴ W. Zyzak, *Holistyczny charakter duchowości chrześcijańskiej*, „Polonia Sacra” 23 (2009), s. 152, 159.

⁵ Ibidem, s. 150.

i Ruchem, a przez to dla poprawy jakości życia. W tym celu posłużę się metodą analityczno-krytyczną. Głównymi źródłami naukowymi natomiast będą między innymi następujące publikacje: *Psychoterapia Tańcem i Ruchem* pod redakcją Zuzanny Pędzich, *Dance therapy and depth psychology*, Jean Chodorow, *Osoba i Czyn* Karola Wojtyły oraz *Homo patiens* Viktora Frankla.

W pierwszym rozdziale dysertacji opiszę funkcje tańca w życiu i kulturze człowieka na przestrzeni wieków – począwszy od prehistorii a na współczesności skończywszy. Taniec bowiem, jako wyjątkowa część dziedzictwa kultury duchowej człowieka, towarzyszy jego egzystencji już od momentu tworzenia się pierwszych ludzkich społeczności, pełniąc wiele istotnych funkcji w codziennym życiu pojedynczego człowieka oraz wspólnot. W rozdziale tym zostanie również ukazana chrześcijańska refleksja na temat tańca – od początków chrześcijaństwa do czasów współczesnych.

Rozdział drugi niniejszego opracowania będzie poświęcony prezentacji Terapii Tańcem i Ruchem (DMT). W pierwszej kolejności przybliżę definicję tej formy terapii oraz genezę powstania DMT. Następnie ukazać inspiracje filozoficzno-artystyczne dla Terapii Tańcem i Ruchem, spośród których największy wpływ miała psychoanalityczna myśl Gustawa Karola Junga raz jego rozumienie człowieka. Co się zaś tyczy artystycznych inspiracji – przybliżona zostanie analiza ruchu Rudolfa Labana będąca głównym narzędziem w DMT, służącym do opisywania i interpretacji ruchu pacjenta. W dalszej kolejności zaprezentuję prekursorów DMT oraz główne założenia ich rozumienia Terapii Tańcem i Ruchem. Następnie postaram się ukazać główne założenia teoretyczne DMT, spośród których fundamentalnym założeniem jest przekonanie, że cielesność i duchowość łączą się w człowieku. Na kolejnym etapie tego rozdziału wskażę na czynniki leczące oraz model relacji terapeutycznej, a w jego ostatniej części przybliżę główne obszary badań nad skutecznością Terapii Tańcem i Ruchem.

W rozdziale trzecim postaram się zaprezentować chrześcijańską myśl antropologiczną na przestrzeni wieków. Antropologia chrześcijańska, która rozumie człowieka w sposób integralny, podkreślający jego godność i podmiotowość, może stanowić bowiem oryginalną propozycję dla Terapii Tańcem i Ruchem. Swoją analizę rozpocznę od starotestamentowej refleksji nad człowiekiem a skończę przybliżeniem antropologii Jana Pawła II. W prezentacji tej szczególny akcent położony zostanie na rozwój chrześcijańskiego rozumienia wymiaru cielesnego ludzkiej egzystencji. Na podstawie dostępnej literatury postaram się wykazać, że chrześcijaństwo widzi cielesność człowieka pozytywnie i realistycznie.

W rozdziale czwartym dokonam analizy krytycznej wiodących metod Terapii Tańcem i Ruchem biorąc za pryzmat antropologię chrześcijańską. Szczególnym punktem odniesienia będzie tu personalizm Karola Wojtyły oraz logoteoria Viktora Frankla. Wskażę na trzy obszary kontrowersji w odniesieniu do chrześcijańskiej wizji człowieka. W pierwszej kolejności przybliżę kontrowersje wokół aspektu antropologicznego, a w ich obrębie kontrowersje związane ze znaczeniem nieświadomości, rozumieniem duchowości oraz ze sposobem postrzegania ciała. W drugiej kolejności postaram się ukazać kontrowersje wokół aspektu etycznego, które dotyczą relacji terapeutycznej w DMT. Jako ostatnie zostaną omówione kontrowersje społeczne, będące bezpośrednią konsekwencją kontrowersji antropologicznych.

W piątym rozdziale rozprawy zaproponuję zarys alternatywnej metody opartej o antropologię chrześcijańską, a w szczególności o personalizm Karola Wojtyły. Metoda ta, korzystając z dotychczasowego dorobku, jest poszerzeniem zakresu oddziaływania terapeutycznego ze względu na odniesienie do wartości personalistycznych. W pierwszej kolejności omówię rozwój refleksji na temat osoby na przestrzeni wieków. Szczególną uwagę w tej prezentacji poświęcę personalistycznej myśli Karola Wojtyły wyrażonej w jego książce *Osoba i czyn*. Opierając się na tym personalistycznym fundamencie zarysuję podstawowe założenia teoretyczne proponowanej metody, a są nimi: aktywizacja dynamizmu osoby, odkrywanie transcendencji i integracja osoby w procesie DMT, odkrywanie piękna osoby ludzkiej w twórczym i świadomym ruchu oraz – ostatecznie - aktywizowanie uczestnictwa w procesie Terapii Tańcem i Ruchem. Metoda ta, choć wychodzi od pracy z pojedynczą osobą, prowadzi jednak ku otwarciu na spotkanie z drugim człowiekiem oraz na budowanie zdrowych relacji z innymi ludźmi. Prezentacja teoretycznych założeń DMT w nurcie personalistycznym wskaże również obszary, które psychoanalityczne metody Terapii Tańcem i Ruchem nie obejmują pomocą terapeutyczną właśnie ze względu na antropologiczne różnice.

W dalszej części rozdziału piątego omówię metody świadomej pracy z ciałem, które współbrzmiały z personalistycznym podejściem do Terapii Tańcem i Ruchem, i które mogą być wykorzystywane w pracy z pacjentami. Pierwszą metodą są elementy Rytmiki Émila Jaques-Dalcroze'a, a dokładnie tzw. *Plastique animée* (plastyka ożywiona). Pozostałe metody to: Metoda Ruchu Rozwijającego Weroniki Sherborne (MMR), oraz elementy terapii Integracji Sensorycznej (SI). W ostatniej części piątego rozdziału przytoczę wypowiedzi trzech uczestników cyklu moich autorskich warsztatów Terapii Tańcem i Ruchem w nurcie personalistycznym wraz z moim komentarzem

w odniesieniu do głównych założeń proponowanej metody. Wypowiedzi te będą przytoczone jako wskazówka do dalszych badań.

Wydaje się, że cele badawcze wyznaczone przeze mnie w niniejszej rozprawie ukażą wagę aspektu antropologicznego w Terapii Tańcem i Ruchem dla poprawy jakości życia, a zaproponowana przeze mnie metoda oparta o personalizm Karola Wojtyły zaoferuje pełniejszą pomoc terapeutyczną. Wyrażam również nadzieję, że realizując cele niniejszej pracy uda mi się wskazać, że praca terapeutyczna w procesie DMT oparta o personalistyczne założenia DMT prowadzi ku pełniejszej integracji osoby ludzkiej, a przez to ku uzdalnianiu jej do relacji z drugim człowiekiem. Poprawa jakości życia jest natomiast efektem towarzyszącym tym zmianom. Ufam, że niniejsza praca znajdzie swoją kontynuację w dalszych badaniach i otworzy przestrzeń do naukowych dyskusji.

ROZDZIAŁ I

TANIEC JAKO UNIWERSALNA WYPOWIEDŹ CZŁOWIEKA

– FUNKCJE TAŃCA W KULTURZE NA PRZESTRZENI WIEKÓW

Taniec jest jedną z najbardziej efemerycznych sztuk. Jest najprawdopodobniej nie tylko najstarszą jej dziedziną, lecz również starszym niż sztuka sposobem wypowiedzi człowieka⁶. Taniec od początków ludzkości pełnił bardzo istotne role w życiu człowieka, który – będąc jedyną istotą zdolną, by myśleć pojęciowo⁷, od zarania swych dziejów wyraża się poprzez ciało. Cieleśny ruch był dla niego nie tylko elementarnym środkiem porozumiewania się, lecz również służył wyrażaniu pojęć i treści abstrakcyjnych. Co więcej, porozumiewanie się i wypowiadanie się poprzez ciało – przez gest i ruch - jest bliższe biologicznej sferze człowieka niż mowa wyrażana słowem za pomocą analitycznego systemu form i symboli. W zasadzie, bez istnienia ruchów w obrębie ciała ludzkiego, powstanie mowy nie byłoby pierwotnie możliwe⁸. Taniec jest szczególnym sposobem wyrażania się człowieka poprzez ciało oraz środkiem komunikacji.

1.1. Definicja tańca

Najprościej można zdefiniować taniec jako „rytmiczny ruch wykonywany przy muzyce”⁹. Jednakże jest to dość skąpe ujęcie tego, czym taniec jest. Definicja ta nie zawiera bowiem wielu jego wymiarów i czynników, które sprawiają, że zwykły ruch człowieka zmienia się w taniec. C. H Wedgwood w *Encyclopedia Britannica* definiuje taniec jako syntezę ruchu i rytmu w celu wyrażania uczuć i myśli¹⁰. Maria Sobolewska-Drabecka zauważa jednak, że aby rytmiczny ruch stał się tańcem, musi być on ujęty w „określoną formę i w ramy przewidzianej, zaplanowanej kompozycji przestrzennej”¹¹. Autorka wyjaśnia, że tak

⁶ Por. R. Peterson, *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa 2014, s. 1.

⁷ H.C. Elliot, *The Shape of Intelligence. The Evolution of the Human Brain*, London 1970, s. 13.

⁸ Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Poznań 2009, s. 80-81.

⁹ O. Kuźmińska, *Taniec w teorii i praktyce*, Poznań 2002, s. 25.

¹⁰ *Encyclopedia Britannica*, London - Chicago 1946.

¹¹ M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia z najdawniejszych dziejów tańca*, „Światowid” 23 (1960), s. 93.

jak krzyk wyrażający emocje nie jest pieśnią, tak rytmiczny ruch wyrażający emocje i nastroje osoby wykonującej go - sam w sobie nie jest jeszcze tańcem, choć może być do niego podobny.

Encyklopedia Powszechna PWN definiuje taniec jako „rodzaj sztuki polegającej na usystematyzowanych ruchach i gestach powiązanych rytmicznie z towarzyszącą muzyką”¹². Jan Rey natomiast rozumie taniec jako „harmonię rytmicznych ruchów” ukształtowanych obrazowo, nie podporządkowanych bezpośrednio pobudkom pracy. Sztuką staje się taniec wtedy, jeśli działa estetycznie swą formą¹³. Bożena Bednarzowa uważa natomiast, że tańcem jest „wszechstronny ruch fizyczny, gwarantujący harmonijny rozwój organizmu, szczerze wzbogacony o gamę przeżyć psychicznych, jakie daje kontakt z rytmem i melodią”¹⁴. Z kolei F. Böhme wyszczególnia trzy składowe formy tanecznej: ruch, rozplanowanie w przestrzeni oraz rytm. Jeśli chodzi o formę, określa on taniec jako rytmiczny ruch mający określoną i komunikatywną formę i ujęty w pewną zaplanowaną kompozycję przestrzenną¹⁵. Jeszcze inny aspekt tańca podkreśla w swojej definicji J. Kulmatycki, mówiąc, że „oprócz pełnienia funkcji estetycznych, narracyjnych, terapeutycznych czy komunikacji interpersonalnej, taniec podejmowany jest z głębokiej potrzeby ekspresji naturalnej pozytywnej energii w celu komunikacji z samym sobą oraz komunikacji transpersonalnej”¹⁶. Z kolei S. Schuman zaznaczał, że taniec, będący uporządkowanym i ukształtowanym w określony sposób miarowym, rytmicznym i estetycznym ruchem człowieka, wyzwala energię kinetyczną, upaja i wzbudza radość zarówno u osób tańczących jak i u widza¹⁷.

Aspekt, który badacze w szczególny sposób podkreślają w definicjach tańca jest jego aspekt społeczny. D. Byczkowska-Owczarek zauważa, że „taniec jest takim rodzajem ludzkiego działania, który łączy to, co indywidualne, cielesne, fizyczne i emocjonalne z tym, co społeczne”¹⁸. Autorka wskazuje, że taniec ma bardzo duże znaczenie emocjonalne nie tylko osobiście dla tancerza, lecz również dla szerszej społeczności – a to z tego względu, że ruch oraz komunikaty przekazywane za jego pomocą są bardzo mocno osadzone w kulturze¹⁹. Maria

¹² *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1976, s. 254.

¹³ W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991, s. 11.

¹⁴ O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 25.

¹⁵ Za: M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 92.

¹⁶ T. Kulmatycki, *Taniec jako medytacja w ruchu*, w: *II Konferencja Naukowo-Dydaktyczna: «Moc tańca»*, z cyklu: *Ruch, Muzyka, Taniec, Wrocław, 14-16 listopada 2003*, red. B. Siedlecka, W. Biliński, Wrocław 2005, s. 9.

¹⁷ Por. B. Graczykowska, *Ruch i taniec nie jedno ma imię. Ćwiczenia muzyczno-ruchowe*, Opole 2007, s. 7.

¹⁸ D. Byczkowska-Owczarek, *Socjologia i taniec. Poszukiwanie znaczeń w ruchu*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 1 (2015), s. 24.

¹⁹ Por. Ibidem, s. 24.

Sobolewska-Drabecka również podkreśla wagę aspektu społecznego w procesie tworzenia się tańca. Taneczna forma ruchu mogła bowiem zaistnieć tylko w ścisłych i stałych wspólnotach ludzkich.

1.2. Geneza tańca

Ustalenie jednoznacznego źródła tańca, jego pojawienia się w życiu człowieka i wspólnot ludzkich jest niezwykle trudnym zadaniem. Lukian z Samostate twierdził, że taniec zjawił się w chwili powstania wszechświata, jego źródłem jest wieczna miłość i polega on na wiernym wyrażaniu przeżyć duchowych²⁰. Jakkolwiek wyjaśnienie to jest piękne i wzniosłe, nie jest ono zadowalające dla naukowca. Tymczasem problematyka genezy tańca, jak również jego rozwoju wśród pierwotnych kultur intrygowała i nadal intryguje badaczy wielu dyscyplin naukowych, takich jak: etnografia, historia sztuki, antropologia, socjologia, archeologia. Jednakże trudno tę genezę jednoznacznie przedstawić, ze względu na złożoność tego zagadnienia oraz na skąłą ilość źródeł prehistorycznych. Źródła te stanowią bowiem jedynie uzupełnienie badań prowadzonych nad współczesnymi plemionami żyjącymi w pierwotnych warunkach.

Taniec – jako zjawisko w życiu człowieka i wspólnot ludzkich – jest trudnym do odtworzenia również ze względu na niewystarczającą wiedzę na temat początków kształtowania się człowieka nie tylko w wymiarze somatycznym, lecz również i psychicznym²¹. Obecny stan wiedzy nie pozwala określić w jaki sposób człowiek zaczął wyodrębniać ruchy taneczne spośród różnych działań ruchowych. Nie wiemy też na czym polegał ten proces i czy był on świadomym i celowym przetwarzaniem, rytmizowaniem naturalnych ruchów i gestów. Nie znamy również przyczyny ani genezy przypisywania ludzkim ruchom szczególnej mocy oddziaływania na siły natury²². Nie potrafimy określić, w jakim momencie rozwoju ludzkości te pierwotne przejawy tańca zaczęły przybierać postać sztuki. W tych aspektach nauka bazuje przede wszystkim na przypuszczeniach, a wszelkie odpowiedzi na stawiane pytania możemy traktować jako prawdopodobne. Bazując jednakże nawet na tak skąpych dowodach i materiałach jesteśmy w stanie stwierdzić bez wątpliwości, że początek

²⁰ Por. O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 25.

²¹ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia z historii tańca*, Warszawa 1978, s. 7.

²² Por. I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 12.

aktywności ruchowej przechodzącej w taniec datuje się na ok. 80 tysięcy lat p.n.e. W tym bowiem okresie człowiek żył już w społeczności. Taniec bowiem – jak wspomniano wyżej – rodził się w warunkach społecznych²³, będąc ekspresją tego, co dana grupa wspólnie przeżywała. Jest to również okres, gdy człowiek potrafi już rozpoznawać otaczającą go rzeczywistość, próbując ją jednocześnie imitować. W ten sposób wyraża on swój stosunek do niej i stara się ją zmieniać²⁴. Na podstawie posiadanej wiedzy – oraz świadectw w postaci malowideł naskalnych – wiemy również, że taniec, pod wpływem przemian kulturowych podlegał transformacji na przestrzeni wieków.

Choć tematyka funkcji tańca w kulturze zostanie omówiona później, ważnym jest by już w tym miejscu wspomnieć, że od czasów prehistorii taniec był bezpośrednio związany z życiem duchowym człowieka. Dlatego jest on w pierwszym rzędzie zaliczany do jego kultury duchowej²⁵. Co się tyczy genezy powstania tańca, zasadniczo wyróżnia się trzy teorie: biologiczną, psychologiczną i socjologiczną²⁶. Zwolennicy teorii biologicznej wyprowadzają swoje twierdzenia z niektórych poruszeń tanecznych, jakie można zaobserwować u zwierząt. Curt Sachs wykazuje podobieństwa pomiędzy tańcem ludzi a niektórymi rytmicznymi ruchami wykonywanymi przez zwierzęta²⁷. Ruchy te są przez zwolenników teorii biologicznej nazywane po prostu „tańcem” i uznawane za prototyp tańca spotykanego u ludzi. Jako częsty przykład przytaczany jest tu taniec miłosny, obecny zarówno u ludzi współczesnych i pierwotnych. Zwolennicy teorii biologicznej twierdzą, że tego rodzaju taniec obserwować można również u zwierząt, np. gołębi czy pajaków²⁸. Różni autorzy przytaczają przykłady rytmicznych, instynktownych sekwencji ruchowych obecnych u rozmaitych gatunków zwierząt, twierdząc, że są one prototypem tańca człowieka. Badaniami nad „tańcem” zwierząt i wykazywaniem jego podobieństwa do tańca ludzi zajmował się również polski badacz, Jan Dembowski.

James George Frazer twierdzi, że taniec pojawił się jako środek służący zaspokojeniu biologicznych potrzeb człowieka, zachowaniu przez niego życia i bezpieczeństwa. W ten sposób wskazuje on na genetyczny związek tańca z magią. Według tej koncepcji, taniec miał być sposobem w jaki człowiek starał się oddziaływać na otaczające go zjawiska, których nie

²³ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 19.

²⁴ B. Wojtuń-Sikora, *Znaczenie tańca i form muzyczno-ruchowych w psychofizycznym rozwoju dzieci i młodzieży*, „Lider” 4 (2006), s. 16.

²⁵ Por. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 7.

²⁶ Ibidem, s. 7.

²⁷ Por. C. Sachs, *World History of the Dance*, New York 1937, s. 9-11.

²⁸ Por. E. Kuryło, *Tanec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Tanec*, t. 1, red. M. Gliński, Warszawa 1930, s. 53.

był w stanie inaczej opanować²⁹. Według Frazera ludzie w trakcie tańca imitują ruchem te wydarzenia, które chcieliby, aby zaistniały³⁰. Podobne twierdzenia formułuje Edward Tylor, mówiąc, iż człowiek tańcząc odgrywa to, czego nie jest w stanie wyrazić w inny sposób lub - kopiując naturę – próbuje wyjaśnić to co jest dla niego niezrozumiałe³¹.

Herbert Spencer stara się wykazać związki pomiędzy tańcem człowieka a instynktami zachowania gatunku, jak również z potrzebą rozładowania „nadmiaru energii”, jaka pozostaje w ciele człowieka po zaspokojeniu potrzeb bytowych. Najniższy, najbardziej pierwotny aspekt natury ludzkiej – instynktowny, a wręcz „zwierzęcy” staje się w teoriach biologicznych jedynym źródłem tańca pierwotnego³².

Powyższe twierdzenia ukazują jednak proces powstawania tańca bardzo jednostronnie. Poza rytmicznością ruchów wykonywanych przez zwierzęta – nie odnajdujemy bowiem żadnych innych elementów, jakie składają się na taniec człowieka. Zasadnicza różnica polega więc na tym, że w tańcu człowieka i w jego tanecznych ruchach zawarte są treści jego przeżyć i emocji. Ponadto, człowiek podejmuje czynności taneczne w sposób świadomy. W końcu, taniec człowieka podlegał zmianom w zależności od warunków historycznych. Rytmiczne poruszanie ciałem występujące u różnych gatunków zwierząt nie łączy w sobie tych trzech czynników, a to właśnie ich współdziałanie sprawia, że dane sekwencje rytmicznych ruchów możemy nazwać tańcem³³.

Kolejna teoria dotycząca tańca powstała pod wpływem osiągnięć psychologii, a w szczególności pod wpływem psychoanalizy Freuda. Zgodnie z tą teorią, momentem decydującym w postawianiu tańca jest sfera erotyczna człowieka. Zarówno taniec zwierząt jak i ludzi miał służyć wzbudzeniu zainteresowania seksualnego partnera lub partnerki³⁴. Choć prawdą jest, że erotyzm odgrywał i odgrywa w niektórych tańcach ważną funkcję, jednak twierdzenie, iż stanowi on główną przyczynę jego powstania jest bardzo redukcjonistyczne. Théodule Ribot oraz Karl Gross twierdzili natomiast, że to wrodzona człowiekowi potrzeba psychicznego odprężenia i oderwania się od codziennych realiów życia stała się główną przyczyną powstania tańca. Dla tych badaczy taniec jest najprostszym i najbardziej naturalnym

²⁹ Za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 14.

³⁰ Por. ibidem, s. 9.

³¹ Za: T. Drożdż, *Człowiek i taniec: systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Katowice 2012, s. 9

³² I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s. 14.

³³ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 9.

³⁴ Por. ibidem, s. 11.

dla człowieka sposobem rozrywki. Johann Huizinga najszerzej rozwinął tę teorię, twierdząc, że „taniec jako taki jest szczególną i szczególnie doskonałą formą samej zabawy”³⁵. Inni autorzy, jak

J. Schikowski³⁶, Karol Darwin³⁷ czy M. von Boehn uważali natomiast, że taniec powstał z naturalnej potrzeby uwolnienia przez człowieka napięć psychicznych i wyrażania uczuć³⁸.

Teorie ujmujące powstanie tańca w kategoriach społecznych, uznają go jako pierwsze zorganizowane zbiorowe i celowe działanie człowieka. Emil Durkheim uważał taniec za wytwór świadomości zbiorowej, podkreślając jego funkcję integracyjną jako ważny element w budowaniu więzi pierwotnych wspólnot³⁹. Karl Bücher twierdził, że genezę tańca należy łączyć z pracą zbiorową ludzi, podczas której organizowali oni swoje ruchy i koordynowali je w rytmiczne sekwencje. Dzięki temu zmniejszali wysiłek związany z pracą a jednocześnie czerpali przyjemność z wykonywania tych rytmicznych ruchów, które z czasem zamieniły się w niezależny od pracy taniec⁴⁰.

Niektórzy badacze, jak Wilhelm Wundt lub Haverlock Ellis, chcąc uniknąć jednostronności w poszukiwaniu genezy tańca optowali za dwoistością jego pochodzenia. Według Wundta pierwszym, subiektywnym czynnikiem składającym się na powstanie tańca jest stan napięcia psychicznego i ekstaza. Drugi czynnik natomiast jest obiektywny, społeczny i wyraża się on w dyscyplinie narzuconej przez rytuały magiczne⁴¹. Ellis widzi tę dwoistość w elementach psychicznych (magicznych) oraz biologicznych (erotycznych)⁴².

Zaprezentowane wyżej przykłady koncepcji dotyczących genezy tańca nie są jedynymi. Ich mnogość - i często jednostronność – ukazują, że nie można dopatrywać się źródła tańca tylko w jednej sferze życia człowieka. Z pewnością na jego powstanie składały się czynniki biologiczne, psychiczne i społeczne, a jego rozwój przebiegał pod wpływem przemian kulturowych. Choć Analiza różnych koncepcji dotyczących genezy tańca, nie doprowadzi nas do jednoznacznej odpowiedzi na interesujący nas temat, ukazuje ona jednak, że taniec zrodził się z różnorodnych potrzeb człowieka – począwszy od tych najbardziej podstawowych,

³⁵ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 235.

³⁶ Za: M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 90.

³⁷ Za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s. 16.

³⁸ Za: M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 90.

³⁹ Za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s. 15.

⁴⁰ Za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s.15.

⁴¹ Za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s.15.

⁴² H. Ellis, *The Dance of Life*, Nowy Jork 1923, I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s.16.

biologicznych, poprzez chęć poznawania rzeczywistości i wyrażania swojego stosunku do niej, na pragnieniu komunikacji z drugim człowiekiem i umacnianiu więzi wspólnotowych skończywszy⁴³.

Możemy również stwierdzić, że taniec zaistniał w życiu człowieka z pobudek pozaartystycznych. Szczególne właściwości tych specyficznych, tanecznych ruchów ludzkich wywołujących różne doznania i odczucia, stały się natomiast podstawą do wiary w skuteczność tańca i traktowania go jako ważnego elementu w życiu pojedynczego człowieka i wspólnot ludzkich. Jak wspomniano wcześniej, decydującym momentem w powstawaniu tańca był bowiem moment społeczny. „Taniec w określonej, komunikatywnej formie ruchu, rytmu i kompozycji przestrzennej może być jedynie i wyłącznie dorobkiem społecznym i jako taki staje się tradycyjnym”⁴⁴. Jednolite, przekazywane pokoleniowo formy taneczne nie mogły zaistnieć w grupie płynnej lub połączonej przelotnie, na krótki okres czasu. Mogło to się zadziać jedynie w grupie zespolonej trwale i ściśle.

1.3. Funkcje i treści tańca na przestrzeni wieków

Amerykański badacz Curt Sachs stwierdził, że począwszy od epoki kamiennej nie wytworzono już zasadniczo nowych form w sztuce tańca. Co więcej, według niego, proces tworzenia tańca został zakończony w prehistorii⁴⁵. Trudno nie przyznać mu racji, gdyż człowiek pierwotny, przeżywał siebie samego oraz otaczającą go rzeczywistość w sposób całościowy. Rzeczywistość duchowa i psychiczna przenikała rzeczywistość materialną, widzialną dla człowieka. W intuicyjny sposób przeżywał on otaczający go świat, prawidła jego funkcjonowania oraz własne życie i odbywające się w nim wydarzenia, angażując całego siebie. Jedną z ekspresji tego całościowego zaangażowania był taniec. W późniejszych epokach (co zostanie ukazane w dalszej części niniejszej pracy), taniec ewoluował przede wszystkim w swej formie. Jednak – jak twierdzi Sachs - zasadnicze treści i funkcje, jakie pełnił w życiu człowieka w prehistorii pozostały do dziś te same. A. Lommel zauważa, obecnie istnieje przepaść pomiędzy ludami pierwotnymi i kulturami chłopskimi z jednej strony, a technicznie rozwiniętymi cywilizacjami Europy Zachodniej i Ameryki Północnej z drugiej

⁴³ Por. I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s.16.

⁴⁴ M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 96.

⁴⁵ Por: C. Sachs, *The World History...*, op. cit., s. 6, 62.

strony. Lommel uważa, że te ostatnie nie są już dojrzałymi kulturami w dawnym tego słowa znaczeniu. Wielka Rewolucja Francuska dała bowiem początek nowym kulturom, które oparły swe formy i organizację raczej na przesłankach ekonomicznych i politycznych, nie zaś na czynnikach religijnych lub kulturowych⁴⁶.

Poniższa analiza tańca jest próbą przybliżenia funkcji i treści tańca na przestrzeni wieków. Zaprezentowano również funkcje tańców sakralnych na przykładzie wybranych systemów religijnych. Ze względu na tematykę niniejszej pracy poniższa prezentacja nie skupia się na tańcu jako dziedzinie sztuki. Nie zawiera zatem dogłębnej analizy poszczególnych systemów choreograficznych.

1.3.1. Prehistoria

Pierwszą i najwyraźniej zarysowującą się od najwcześniejszych dziejów ludzkości funkcją tańca jest funkcja magiczno-rytualna. Taniec jest bowiem dla człowieka pierwotnego tak samo magiczny, jak cała, otaczająca go niezrozumiała rzeczywistość. C. Sachs zauważa, że tematyka tańców wczesnych kultur cechowała się powagą⁴⁷. K. T. Preuss natomiast wyjaśnia, że powaga ta wynikała właśnie ze faktu, iż tańce zawierały w sobie treści magiczne lub kultowe. Uważa on również – opierając swe twierdzenia na obszernym materiale etnograficznym - że we wczesnych cywilizacjach nie ma tańców, które w jakikolwiek sposób nie zawierałyby takich treści⁴⁸. Niezależnie od kultury i miejsca na Ziemi, wśród ludów pierwotnych nie ma święta lub obchodu, w którym taniec nie odgrywałby funkcji magicznej lub kultowej⁴⁹.

Muzyka i taniec stanowiły zatem we wczesnych wspólnotach ludzkich jeden z najważniejszych elementów działań magiczno-religijnych. Można powiedzieć, że magia i obrzędowość przenikały całe życie społeczne pierwszych ludzi, którzy za pomocą zaklęć, powtarzanych rytualnych praktyk, starali się zapanować nad niezrozumiałymi fenomenami. R. R. Marett twierdzi, że „religia dzikich jest nie tyle sprawą myślenia, ile tańca”⁵⁰. Człowiek pierwotny wierzy w moc magiczno-rytualną tańca do tego stopnia, że tańce towarzyszą mu w obrzędach dotyczących różnych sytuacji życiowych, na przykład: ciąża, narodziny dziecka,

⁴⁶ Por. A. Lommel, *Prehistoric and primitive man*, London 1966, s. 13.

⁴⁷ Por. M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 96.

⁴⁸ Za: M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 96.

⁴⁹ Por. M. Sobolewska-Drabecka, *Niektóre zagadnienia...*, op. cit., s. 108.

⁵⁰ Za: S. Kowalski, *W poszukiwaniu początków wierzeń religijnych*, Warszawa 1961, s. 139.

śmierć członka społeczności, inicjacja dziewcząt i chłopców w dorosłość, zaślubiny, prace rolnicze, polowania, walki. Rytualne tańce magiczne były przekazywane z pokolenia na pokolenie. Ważne znaczenie miały również tańce erotyczne, służące zalotom, erotycznemu pobudzaniu czy demonstrowaniu pobudzenia seksualnego. To erotyczne zabarwienie stanowiło istotny element kształtowania się ruchów tanecznych, które również były jednymi z najprostszych elementów zabawy tanecznej⁵¹.

Na tym etapie rozwoju ludzkiej społeczności, człowiek śpiewa, tańczy, pokrzykuje czy prymitywnie muzykuje nie dla zabawy czy doznań artystycznych, lecz w określonych celach: przywołania deszczu, uciszenia burzy, zapewnienia obfitych zbiorów, powodzenia w walce o nowe łowieckie terytorium lub w celu unieszkodliwienia demonów choroby⁵². Człowiek pierwotny wierzył w działanie sił nadprzyrodzonych, bał się złego oddziaływania duchów oraz demonów i dlatego był przekonany, że za pomocą magicznej siły muzyki i tańca oddali takie klęski jak śmierć, choroba, niepowodzenia czy nieurodzaje⁵³.

Badania antropologiczne również uprawniają do przypuszczenia, że pierwsze tańce były czymś więcej niż zwykłą formą rozrywki, że ten rytmiczny ruch był dla człowieka formą autoekspresji, w której łączył się on z istotą swego bytu, konfrontował się ze światem, w którym wszystko jest pełne rytmicznego ruchu, mijających dni i pór roku⁵⁴. Taniec stawał się więc kanałem, umożliwiającym człowiekowi przemieszczanie się pomiędzy obszarami rzeczywistości. Literatura obejmująca badania nad tańcami prymitywnymi ukazuje liczne przykłady stosowania tańca w celu wywołania odmiennych stanów świadomości poprzez osiągnięcie stanu transu czy ekstazy. Te wizjonerskie stany były atrybutem szamanizmu, a nacisk kładziono tu na personifikację ducha. Za pomocą muzyki i tańca, pojedyncze osoby lub grupy tancerzy przekraczały tzw. punkt krytyczny czasoprzestrzeni, który pozwalał na uzyskanie nowej perspektywy danego zdarzenia⁵⁵. Muzyka i taniec wynosiły wykonawcę do sfery ponadludzkiej, ponad życie, chorobę i śmierć, siły natury, które muszą ulec potędze dźwięku i tańca. Nad przebiegiem takiego misterium czuwał szaman-czarownik, który – posiadając szczególne predyspozycje i będąc obdarzonym różnorodnymi zdolnościami – piastował często wiele godności plemiennych. Stosował on rozmaite techniki parateatralne: kolorowe maski, ozdoby, śpiewał, nucił, mruczał, tańczył, grał na grzechotkach, posługiwał się ogniem,

⁵¹ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 11.

⁵² M. Kieryl, *Elementy terapii i profilaktyki muzycznej*, Warszawa 1996, s. 9.

⁵³ O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 13.

⁵⁴ Por: R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit. s. 108.

⁵⁵ Por: D. Koziello, *Taniec i psychoterapia...*, op. cit., s. 29-30

kadzidłami⁵⁶. Wszystko to miało służyć ściśle określonym celom: energetyzować, oczyszczać, wprowadzać w stan ekstazy, hipnozy lub kontemplacji⁵⁷. Ci, którzy jako pierwsi wykorzystywali taniec w celach leczniczych, a więc szamani i znachorzy, odnosili się do interakcji pomiędzy ciałem człowieka, jego umysłem i duchem⁵⁸. Było to naturalne, gdyż we wczesnych cywilizacjach ciało, psychika i duch nie były postrzegane jako odrębne byty. Świat zewnętrzny i wewnętrzny były bardzo blisko siebie i to, co działo się na zewnątrz budziło głęboką odpowiedź emocjonalną człowieka.

W rytuałach magiczno-leczniczych ludów pierwotnych wyróżnić można dwie fazy, które współczesna terapia nazywa fazami napięcia i odprężenia. Ludy pierwotne intuicyjnie wyczuwały dynamikę obu faz. W zależności od fazy stosowano odmienne instrumenty muzyczne oraz innego rodzaju ruchy, mające sprzyjać wprowadzeniu uczestników w oczekiwany stan⁵⁹. Ten odmienny stan świadomości to trans, ekstaza. Taniec, prowadzący do transu polega na jego fizjologicznym wpływie na mózg wykonawcy, powodując stan dysocjacji. Takie czynniki, jak hiperwentylacja podczas tańca, fizyczne wyczerpanie, ciągłe wirowanie lub zataczanie kręgów – wszystko to, wykonywane w sposób powtarzalny, wpływa na zmysł równowagi wywołując stan oszołomienia, autohipnozy i ekstazy⁶⁰. Tańce ekstatyczne składały się z trzech etapów: „zapraszanie” ducha, odtwarzanie ruchów charakterystycznych dla danego ducha i ostatni etap: „odprawienie”, „przepędzenie” ducha, będące rodzajem egzorcyzmu.

W pierwszej fazie takiego tańca inicjowana jest dysocjacja, by w kolejnych fazach doprowadzić tancerza do transu oraz wyczerpania fizycznego i często omdlenia. Jak zauważa R. Lange, człowiek bardzo wcześnie musiał odkryć tę właściwość tańca jaką jest wprowadzanie w odmienne stany świadomości. Stało się to najprawdopodobniej ze względu na fakt, że doznania te były doświadczeniami przyjemnymi, stanowiącymi również okazję do oderwania od codziennych doświadczeń ciała i umysłu⁶¹.

Te magiczno-ekstatyczne tańce, poza wprowadzaniem w odmienny stan świadomości, stanowiły również naturalną okazję do wyładowania nadmiaru energii i napięć, jakie

⁵⁶ M. Kierył, *Elementy terapii...*, op. cit. s. 9.

⁵⁷ Ibidem, s. 10.

⁵⁸ Por: S. Chaiklin, H. Wengrower, *The Art and Science of Dance/Movement Therapy, Life is Dance*, New York - London, 2009, s. 4.

⁵⁹ Por. M. Kierył, *Elementy terapii...*, op. cit., s. 10.

⁶⁰ Por. R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 96 - 97.

⁶¹ Por. Ibidem, s. 97.

gromadziły się w człowieku. Używając własnych rytmów, dźwięków wokalnych i dostępnych instrumentów perkusyjnych człowiek pierwotny tańczył, aby wyrazić strach, lęk, złość i pozbyć się napięcia związanego z tymi uczuciami⁶². Również pomyślny skutek wszelkich tanecznych zaklinań dawał sposobność do upojenia radością, która znajdowała ujście w ruchach ciała⁶³.

Jak wskazano wyżej, taniec towarzyszył człowiekowi w różnych momentach jego codziennego życia oraz życia wspólnoty, do której przynależał. Jednym z momentów scalających społeczność była śmierć bliskiego członka społeczności. Również i ta sytuacja życiowa była okazją do wyrażenia stosunku do osoby zmarłej właśnie poprzez taniec przy ciele lub mogile zmarłego. W ten sposób wypowiedany był komunikat, że życie trwa w każdym wymiarze i że można nawiązać łączność z tamtym światem⁶⁴.

W miarę rozwoju społecznego wspólnot pierwotnych, taniec nadal zachowywał swój magiczny charakter, jednak ze względu na ułatwione warunki życia (korzystanie z ognia, ulepszone narzędzia pracy, stopniowe przechodzenie od koczowniczego stylu życia do trybu osiadłego), taniec zaczął być wykorzystywany w celach rozrywkowych. Miał on charakter gry, zabawy oderwanej od wiernego naśladownictwa i wprowadzał obok pierwiastków ekstatycznych pierwsze elementy estetyczne. W ten sposób powstawały pierwsze tańce popisowe, akcentujące zręczność i piękno ruchu oraz podkreślające samą przyjemność tańczenia. Pojawiły się też nowe cele i zadania tańca, tj. tańce miłosne z przewagą elementów lirycznych⁶⁵ jak również tańce epickie, obrazujące wydarzenia z historii danego plemienia.

Istotnym jest fakt, że wszystkie tańce były niejako „własnością” danego plemienia i powiązane były z ważnymi dla niego zdarzeniami. Z tego powodu pełniły funkcję scalającą i jednoczącą daną gromadę ludzi dla wspólnego celu⁶⁶. Tańce obrzędowe były przekazywane w danym plemieniu z pokolenia na pokolenia. Wspólną cechą tańców pierwotnych we wszystkich kulturach i religiach – bez względu na szerokość geograficzną – jest potrzeba głębszego doświadczenia i zrozumienia siebie samego oraz doświadczenia i poznania innych bytów⁶⁷.

⁶² D. Koziełło. *Tanec i psychoterapia...*, op. cit., s. 27.

⁶³ I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s. 14

⁶⁴ W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991, s. 14.

⁶⁵ I. Turska, *Spotkanie ze sztuką...*, op. cit., s.14.

⁶⁶ Por. Ibidem, s. 16.

⁶⁷ L. Kulmatycki, *Tanec jako medytacja...*, op. cit., s. 9.

1.3.2. Starożytność

W miarę jak społeczeństwa przechodziły z formacji wspólnot pierwotnych i z ustroju rodowo-plemiennego do ustroju opartego na niewolnictwie, ewoluowały również zjawiska kulturowe, w tym taniec. Najstarsze państwa oparte na tym systemie powstawały w północno-wschodniej części Afryki (dolina Nilu), w Azji Mniejszej (dorzecze Tygrysu i Eufratu), oraz na Dalekim Wschodzie (Indie, Chiny). Choć taniec jest w tych państwach nadal jedną z wiodących form życia kulturalnego i obyczajowego, jego role zaczynają się różnicować w zależności od grup społecznych. Klasy posiadające i sprawujące władzę, jak również przywódcy religijni używają tańca jako narzędzia mającego budzić podziw dla władcy lub lęk przed bóstwem. Na dworach władców tańczy się również dla rozrywki. Taniec wykorzystywany w ten sposób rozwijał się zatem w kierunku różnych form tanecznych, a jego wykonawstwo podnoszono do poziomu kunsztownego artyzmu⁶⁸. Co się tyczy tańców wykorzystywanych w kulcie religijnym, przestają one być prymitywnymi obrzędami tanecznymi, a stają się coraz bardziej uroczystymi ceremoniami świątynnymi. Jakkolwiek wśród ludu, który nie miał dostępu do tego rodzaju tańca, nadal podtrzymane są obrzędy kultowe podczas których był obecny spontaniczny taniec.

Cechą charakterystyczną tańca w tych pierwszych państwach o strukturze klasowej jest zatem stopniowe jego przekształcanie się w dzieło sztuki. Oddalano się coraz bardziej od prostego realistycznego odtwarzania i naśladownictwa gestów (np. zwierząt) na rzecz bardziej wyszukanej symboliki gestu i ruchu. Tańce stawały się coraz bardziej popisami wymagającymi od wykonawcy wysokiego poziomu sprawności fizycznej i umiejętności, stanowiąc ilustrację do recytowanych tekstów i śpiewanych pieśni. Z tego względu na dworach możnowładców oraz w świątyniach utrzymywane są liczne grupy tancerek i tancerzy pochodzących najczęściej z klasy niewolników, których szkolono w sztuce tańca⁶⁹.

Poniżej zaprezentowano zarys charakterystyki tańca w wybranych kulturach antycznych, tj. w Egipcie, Indiach oraz w starożytnej Grecji i Rzymie. Na tle funkcji tańca w tych kulturach ukazano również taniec w starożytnym Izraelu i we wczesnym chrześcijaństwie.

⁶⁸ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 31.

⁶⁹ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 23.

Egipt

Państwo egipskie było silną strukturą o ustroju niewolniczym, ukształtowaną już 3500 lat p.n.e. Wiedza, jaką współczesna nauka posiada na temat tańców w starożytnym Egipcie pochodzi z zabytków plastycznych, a w szczególności z malowideł znajdujących się w egipskich grobowcach. Analiza tych rysunków pozwala stwierdzić, że taniec w starożytnym Egipcie rozwijał się na przestrzeni wieków, mając zróżnicowany charakter, formę i funkcję. Można wyróżnić tu tańce obrzędowe, wojenne, religijne i pantomimiczne. Tancerzami były zarówno kobiety jak i mężczyźni. Istniały również szkoły tańca oraz zespoły taneczne. Niektóre tańce były bardzo proste inne natomiast wymagały od tancerza dużej sprawności fizycznej a wręcz umiejętności akrobatycznych (tzw. tańce akrobatyczne). Szczególnie interesującym jest tzw. taniec astronomiczny, będący tańcem religijnym wykonywanym przez kapłanów, do których mógł również dołączać faraon. Tańce te miały odzwierciedlać ruch ciał niebieskich w kosmosie i były oparte na ścisłych badaniach z zakresu astronomii dokonywanych przez kapłanów i owianych tajemnicą. Kapłani wykonywali swe choreografie wiosną i jesienią nad brzegami Nilu. Celem tych okazałych obrzędów tanecznych odbywających się przy akompaniamencie instrumentów melodycznych (jak flet, lutnia, harfy) oraz perkusyjnych (bębny) było zaimponowanie ludowi.

Indie

Wiedzę na temat tańca starożytnych Indii przynoszą nam zabytki archeologiczne, takie jak statuetki czy płaskorzeźby. Natomiast drugim źródłem dotyczącym hinduskiego tańca i jego funkcji są staroindyjskie księgi *Wedy* pisane sanskrytem i pochodzące z okresu ok. 1500-1300 lat p.n.e. Spośród tych ksiąg najstarszą rozprawą o tańcu i muzyce jest *Brahata-Natia-Siastra*, zawierająca w sobie podstawy stylu i techniki indyjskiego tańca⁷⁰.

Taniec był w Indiach związany przede wszystkim z funkcją religijną, a w szczególności z kultem trzech głównych bogów, tj. Brahmy, Wisznu i Sziwy. Zgodnie z tymi religiami, pochodzenie tańca jest boskie. To Brahma – stwórca i opiekun świata - nauczył tańca innych bogów, którzy z kolei przekazali te umiejętności ludziom. Bóg Sziwa – twórczy i niszczycielski - był jednocześnie pierwszym tancerzem i królem aktorów i tancerzy (natiaradża). Taniec Sziwy wyraża rytmiczny ład kosmosu i jednocześnie podtrzymuje życie we wszechświecie. Również bóg Kriszna, będący

⁷⁰ Por. Ibidem, s. 24.

wcieleniem łagodnego boga Wisznu, tańczy wraz ze swoją żoną Sitą. We współczesnym tańcu indyjskim znajdujemy wiele póz ciała, ruchów, gestów wywodzących się z tańców ilustrujących miłosne dzieje Kriszny i Sity. Pierwsze tancerki (apsara), jako nimfy wodne, również miały boskie pochodzenie. Na ziemi natomiast ich odpowiednikiem były tancerki świątynne, devadasi („niewolnice boga”), których profesja była bardzo ceniona i szanowana, a tytuł ten przekazywano z pokolenia na pokolenie. Devadasi tańczyły zarówno w świątyniach jak i podczas ulicznych korowodów religijnych. Ich taniec miał stanowić nie tyle dosłowną ilustrację legendarnych wydarzeń, co odzwierciedlać filozoficzny sens tych boskich historii. Tańce te składały się ze ściśle określonych, symbolicznych gestów, kroków i póz zwanych mudrami. Stanowią one niejako słownik gestów, za pomocą których tancerz opowiada w tańcu opowieści z życia bogów. Najczęściej praktykowano mudry związane z gestami dłoni, jednak każde poruszenie ciała i jego poszczególnych części, odchylenie go od osi pionu nie jest w tańcu hinduskim bez znaczenia. Każdy gest zawiera symboliczną treść⁷¹. Na przełomie XIX i XX wieku tańce hinduskie wraz z ich symboliczną treścią stały się inspiracją dla wielu tancerzy i choreografów, prekursorów tańca współczesnego oraz choreoterapii.

Na przełomie V i IV wieku p.n.e. zaczęły pojawiać się na dworach maharadzów również świeckie formy tańców, stanowiące integralną część widowisk inspirowanych eposejami spisanyymi sanskrytem. Treści tych dzieł były zrozumiałe tylko dla klas wykształconych, zatem taniec pełnił tu funkcję ilustracji, połączoną z muzyką i poezją⁷². We współczesnych tańcach hinduskich zachowało się wiele elementów tańców staroindyjskich.

Starożytny Izrael

Podstawowym źródłem wiedzy na temat tańca i jego funkcji na terenie starożytnej Palestyny jest Biblia. Taniec w życiu Izraelitów był obecny w istotnych momentach jego historii oraz w życiu codziennym. Przede wszystkim stanowił on jednak element kultu. Tańczono bowiem, by uwielbić Boga Jahwe, oddać Mu chwałę. Był on zazwyczaj ekspresją radości i dziękczynienia za okazaną dobroć⁷³. Tańce stanowiły istotny element świąt żydowskich, takich jak Święto Przaśników, Święto Żniw czy Święto Namiotów. Izraelici tańczyli w kręgu, w korowodzie, w szeregach – kobiety osobno od mężczyzn. Tańczyli również

⁷¹ Por. Ibidem, s. 25-26.

⁷² Por. Ibidem, s. 25.

⁷³ Por. K. Pawluś, *Taniec dla Boga*, Kraków 2014, s. 44, 49.

kapłani izraelscy podczas składania ofiar⁷⁴. W Księdze Psalmów znajduje się wiele wezwań do wielbienia Boga tańcem podczas świątynnych modlitw i obrzędów liturgicznych.

Pierwszy raz taniec pojawia się w Biblii już w księdze Wyjścia (por. Wj. 15, 20), tuż po przejściu Izraelitów przez Morze Czerwone. Siostra Mojżesza, Miriam wraz z innymi kobietami tańczą w korowodzie przy akompaniamencie bębenków. Jest to taniec dziękczynienia za ocalenie narodu i wyprowadzenie go z niewoli egipskiej.

Najbardziej wyjątkowym tańcem w Biblii jest jednak taniec króla Dawida przed Arką Przymierza, podczas procesji przeprowadzania jej do Jerozolimy. Dawid wraz z ludem Izraela prowadził Arkę wśród radosnych okrzyków, śpiewów i płaśów. *„Król tańczył, z całym zapalem w obecności Pana”* (2Sm 6, 14). Tak bardzo pragnął, by jak najpełniej oddać Mu chwałę, że w tańcu swoim całkowicie się zapamiętał. Znamienna jest wymiana zdań pomiędzy Dawidem i jego żoną Mikal, która po skończonej ceremonii wyrzuca mu ośmieszenie się przed ludem podczas tego żywiołowego tańca wykonywanego przez półnagiego króla. Odpowiedź Dawida ukazuje najgłębszą motywację jego serca: *„przed Panem, który wybrał mnie zamiast ojca twego i całej twej rodziny i ustanowił mnie wodzem ludu Pańskiego, Izraela, przed Panem będę tańczył. I upokorzę się jeszcze bardziej niż tym razem”* (1Sm 6, 21-22a). Mikal, córka odrzuconego przez Boga króla Saula wzgardziła wolnością Dawida, który ściągając swój królewski strój i pozostając jedynie w efodzie odnalazł w swym tańcu przed Bogiem *„coś z radości i prostoty Raju, kiedy to człowiek nie wstydził się swej nagości przed Bogiem ani ukazania swym ciałem radości duchowej”*⁷⁵. Poprzez swój taniec Dawid wyraża niewinność okresu przed upadkiem.

Godnym uwagi jest fakt, że w Biblii opisane są również wydarzenia, w których taniec nie jest wyrazem oddawania czci Bogu, lecz fałszywym bożkom. Pierwszą z nich jest taniec Izraelitów wokół sporządzonego przez nich złotego cielca. Nieistotnym jest czy tańce te były rzeczywiście oznaką świadomego bałwochwalstwa Izraelitów czy też wynikały z ich nieświadomości, iż Bóg nie chce, by w ten sposób Go przedstawiać i oddawać Mu cześć. Mojżesz schodząc z góry rozpoznał, że te śpiewy i tańce różnią się od tych, jakie lud do tej pory wykonywał. Musiały one zatem zawierać jakieś elementy, które świadczyły o fałszywym kulcie. Stąd reakcja Mojżesza jest tak surowa: cielec został rozbity i starty w proch, który z

⁷⁴ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 46.

⁷⁵ D. Pannau, *Exultate, jubilate!*, „Communio, Międzynarodowy przegląd teologiczny” 6 (1984), s. 129.

kolei mieszano z wodą i nakazano wypić Izraelitom w celu uzmysłowienia im nicości bożków sporządzonych ręką człowieka.

Kolejny przykład tańców wykorzystywanych w fałszywym kulcie znajduje się w Pierwszej Księdze Królewskiej (1Krl 18, 26). Mowa tu o tańcu proroków Baala. Eliasza zaproponował im swoisty sprawdzian, mający na celu przekonanie się, który z bogów jest prawdziwy: Baal czy Jahwe. Obie strony miały przygotować ołtarz i złożyć na nim młode cielę, a następnie modlić się, by bóstwo zesłało ogień, który strawiłby tę ofiarę. *„Ten Bóg, który odpowie ogniem jest naprawdę Bogiem”* (1Krl 18, 24). Jako pierwsi przygotowali swój ołtarz prorocy Baala i rozpoczęli swe obrzędy modlitewne, zawierające również taniec. Należy wspomnieć, że kult Baala, głównego bóstwa Kananejczyków był bardzo mocno związany z płodnością. Wyznawcy Baala i Astarte wierzyli, że bóstwa te mają wpływ na prokreację, żniwa – słowem na wszystko to, co wyznaczało rytm życia. *„Kontakt z Baalem i Astarte następował poprzez uwolnienie zmysłowych pragnień jego czcicieli. Kult tych bóstw wyrażał się zatem aktami seksualnymi nasyconymi rozwiązłym erotyzmem. Składanie ofiar odbywało się przez nierząd uprawiany w ich świątyniach”*⁷⁶. Wszelkie przedmioty związane z kultem Baala nosiły falliczną symbolikę i nawiązywały do życia płciowego. Aby przebłagać Baala składano często ofiarę z ludzi, a w szczególności z pierworodnych dzieci (por. Jer 19, 5). Autor natchniony, opisując przebieg modlitw proroków Baala z osiemnastego rozdziału Pierwszej Księgi Królewskiej, nie wskazuje, by miały tu miejsce wyżej wspomniane rozwiązłe działania, a ofiarą nie jest tu człowiek, lecz zwierzę. Autor jednak wymienia tu – oprócz wzywania imienia Baala i głośnych nawoływań - takie czynności jak taniec czy samookaleczanie się proroków. Pomimo, że czterystu czterdziestu proroków Baala odbywało swoje taneczne rytuały przez ponad pół dnia, nie zdołali oni wywołać ognia. Natomiast krótka, szczera i pełna mocy modlitwa Eliasza do Boga Jahwe poskutkowała gwałtownym pojawieniem się ognia, który strawił nie tylko ofiarę znajdującą się na ołtarzu, lecz również drwa, kamienie i muł oraz wodę z rowu otaczającego ołtarz (1Krl 18, 38). Eliasza nie tańczy, nie wprowadza siebie w trans, lecz staje w autorytecie jedyne Boga, by *„ten lud zrozumiał”*, że tylko Pan jest Bogiem. Ta biblijna scena jest konfrontacją pogańskich obrzędów religijnych z mocą Izraela, która objawia się dzięki modlitwie jednego, przepełnionego wiarą człowieka i pomimo braku całego animuszu, jaki charakteryzował obrzędy proroków Baala. Jest jednocześnie ośmieszeniem tych właśnie rytuałów. Nieobecność tańca podczas modlitwy

⁷⁶ A. Comiskey, *W poszukiwaniu tożsamości płciowej. Historia byłego homoseksualisty*, przeł. A. Libura-Gil, Warszawa 2012, s. 97.

Eliasa wyraziście ukazuje czym taniec w życiu religijnym Izraelitów nie jest i jakich funkcji nie pełni. Nie stanowi on – jak w religiach pogańskich – „kanału”, przez który osoby tańczące przenoszą się w inny stan świadomości, wprowadzają się w trans. Nie służy on też do „zaklinania” rzeczywistości czy nawiązywania kontaktu z Bogiem – bo takiej mocy taniec nie posiada. Taniec modlitewny, do jakiego zachęcają, nawołują starotestamentowi autorzy jest cielesną ekspresją modlitwy pokornego i wdzięcznego serca – modlitwy, która niejako „wydobywa” się z człowieka przez ciało i to ciało angażuje, ogarnia.

Starożytna Grecja i Rzym

Tanec w starożytnej Grecji odcisnął największe piętno na europejskiej kulturze tanecznej. Został on bowiem uznany jako jedna ze sztuk. Pierwszym źródłem wiedzy na temat tańca w życiu starożytnych Greków są zabytki plastyczne – rysunków na greckich wazach, rzeźbach, płaskorzeźbach, figurkach⁷⁷. Drugim źródłem są dzieła literackie podejmujące tematykę tańca. Jednym z nich są *Iliada* i *Odyseja* Homera, stanowiące bogate źródło wiedzy na temat życia w dawnej Grecji, w tym samym również o tańcu. Opisy tańców zawarte w tych utworach świadczą o tym, że już na przełomie IX/VIII wieku p.n.e. rozwinięta była w Grecji kultura taneczna⁷⁸. Platon podejmuje tematykę tańca w VII księdze *Praw*. Wyszczególnia on taniec „szlachetny”, rozumiany jako sztukę oraz taki, który nie jest godny „cywilizowanych” obywateli. Mowa tu o „dzikim” tańcu angażującym lud podczas magicznych obrzędów, jak również o tańcach wojennych czy łowieckich. Zgodnie z jego koncepcją, taniec, jak każda ze sztuk, powinien zawierać element imitacji, jednak w taki sposób, by nie kopiować jakiegoś fenomenu, lecz raczej wzbudzać u widzów doznania oraz wywoływać i odtwarzać jego odczucia emocjonalne⁷⁹.

W ten sam sposób rozumiał taniec Arystoteles. Zalicza on taniec do sztuk imitacyjnych. *„Podobnie bowiem jak niektórzy artyści barwami i pozami, inni głosem odtwarzają i naśladują wiele przedmiotów i czynności [...], tak samo we wszystkich wymienionych rodzajach twórczości poetyckiej naśladownictwo odbywa się za pomocą rytmu, mowy i melodii, przy czym te środki występują każdy z osobna lub w połączeniu z drugim [...]; samym zaś rytmem bez*

⁷⁷ Francuski badacz, Maurice Emmanuel, w swojej pracy *La danse antique d'après les monuments figurés* starał się odtworzyć technikę starożytnych greckich tańców na podstawie zabytków plastycznych.

⁷⁸ B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 32.

⁷⁹ Por. J. E. Harrison, *Ancient Art and ritual*, Oxford 1913, s. 47.

melodii naśladuje sztuka tancerzy, gdyż i oni przez rytmiczne ruchy ciała odtwarzają i charaktery, i uczucia, i czynności”⁸⁰.

Kolejnym utworem podejmującym tematykę tańca jest „*Dialog o tańcu*” Lukiana z Samostat (II wiek n.e.). Dzieło to ma formę dyskusji prowadzonej przez dwóch przyjaciół, z których jeden jest entuzjastą tańca, drugi jego wrogiem. Utwór ten stanowi najpełniejszy zachowany do dziś przegląd refleksji starogreckiej o tańcu⁸¹. Podjęta jest tu wyczerpująco problematyka tańca, wraz z jego analizą psychologiczną i estetyczną. Szczególnie godnym uwagi jest fragment, w którym Lukian mówi o istocie tańca oraz o tym, do jakiego wyrazu powinien dążyć tancerz w swej sztuce:

„Istota tańca polega na tym, by wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co jest dla nas tajemnicze. Słowa, którymi Tukidydes wielbi Peryklesa, mogą być także pochwałą dla tancerza, który ma wiedzieć to, co potrzebne i ma umieć to należycie wyrazić. A tym ‘wyrazem’ jest w sztuce tanecznej wymowa gestu”⁸².

Innym tekstem starogreckim, podejmującym tematykę tańca jest dzieło Atenajosa z Naukratis (III wiek n.e.) zatytułowane „*Deipnosophistai (Ucztujący mędracy)*”. Ma ono formę dyskusji na temat rozmaitych przejawów życia, prowadzonej w zacnym gronie. Padają tu również stwierdzenia dotyczące tańca, który - wedle autora - chyli się ku upadkowi, gdyż ztraca swój umiar, dyscyplinę i dbałość o ukazanie piękna ludzkiego ciała⁸³.

Taniec w starożytnej Grecji nieodłącznie towarzyszył życiu osobistemu i społecznemu obywateli. Tańczono podczas uroczystości religijnych, państwowych, podczas igrzysk, ale również w domach prywatnych, z okazji rodzinnych uroczystości i biesiadowania. Tańczono na rynkach, placach, ulicach po których przechodziły taneczne korowody. Grecy uważali, że taniec ma boskie pochodzenie, a twórcami poszczególnych form tanecznych byli różni bogowie, jak Rea, Atena, Dionizos, Afrodyta, Apollo czy Artemida. Opiekę nad poszczególnymi tańcami sprawowali natomiast herosi, półbogowie i Muza Terpsychora. Taniec w starożytnej Grecji ściśle łączył się z poezją i muzyką, stanowiąc w ten sposób element składowy trójjedyny chorei.

Biorąc pod uwagę funkcje tańca w życiu społecznym starożytnej Grecji, możemy wyszczególnić tańce religijno-obrzędowe, wojenne, sceniczne (widowiskowe oraz zabawowo-

⁸⁰ Arystoteles, *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, Arystoteles, Horacy, pseudo-Longinos, przeł. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 3-4.

⁸¹ B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 36.

⁸² Lukian Samostat, *Dialog o tańcu*, przeł. Józef W. Raiss, Warszawa 1951, s. 26.

⁸³ Por. R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 13.

ucztowe)⁸⁴. Tańce greckie charakteryzowały się żywiołowością i bezpośredniością połączonymi z prostotą układu. Ciągłe podnoszona kultura taneczna sprawiała, że stopniowo tworzyły się zręby zasad tańca. Należy zauważyć, że już na tym etapie rozwoju cywilizacji europejskiej oddalano się od rozumienia tańca jako spontanicznego i powszechnie praktykowanego elementu towarzyszącego ludzkiemu życiu. Coraz bardziej postrzegano go natomiast jako działalność artystyczną, mającą określone zasady. Istotnym jest jednak fakt, iż pomimo takiego rozumienia tańca, był on powszechnie dostępny i obecny, stanowiąc ważny element rytuałów religijnych, dramatów, jak również wychowania i rekreacji⁸⁵. W miarę jak kultura grecka chyliła się ku upadkowi, również taniec przestawał stopniowo być uważany za poważną i dostojną czynność. Ostatecznie został on ograniczony do czynności wykonywanych przez orientalnych niewolników.

Taniec w starożytnym Rzymie nie pełnił tak doniosłej funkcji, jak to miało miejsce w Grecji. Stanowił on przede wszystkim element uroczystości religijnych, podczas których tańczyli kapłani. Natomiast taniec widowiskowy i cyrkowy osiągnął w Rzymie bardzo zaawansowany poziom. Tańce te wykonywane były przede wszystkim przez tancerzy i tancerki pochodzenia greckiego, egipskiego lub asyryjskiego. Równie dużą popularnością cieszyła się w starożytnym Rzymie pantomima, wywodząca się z greckiej cheironomii. W Rzymie stała się ona kunsztownym i wirtuozerskim popisem odgrywających ją aktorów.

Pierwsze wieki chrześcijaństwa

Jezus, podczas swojego życia na ziemi uczestniczył w różnych uroczystościach, których elementem był taniec. Posługiwał się też tą tematyką w swoim nauczaniu (por. Mt 11, 16-19, Łk 15, 11-32). Również historia życia Jana Chrzciciela jest w wyjątkowy sposób związana z tańcem. Można powiedzieć, że taniec stanowi niejako klamrę jego życia – jest obecny u jego początków i u jego końca. Święty Łukasz opisując w swojej Ewangelii spotkanie Maryi z brzemienną Elżbietą (Łk 1, 39-56) opisuje wyjątkowe wydarzenie, jakie miało miejsce podczas tego spotkania. W momencie wypowiedzenia przez Maryję słów pozdrowienia dla Elżbiety, Jan rozpoznaje obecność Zbawiciela i reaguje w wyjątkowy sposób: z radości porusza się w łonie swojej matki (Łk 1, 44). Użyty w tym miejscu grecki czasownik *skritao*, oznacza:

⁸⁴ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 39.

⁸⁵ Por. R. Lange, *O istocie tańca...* op. cit., s. 16.

„podskakiwać”, „hasać”, „podrygiwać”⁸⁶. Godnym uwagi jest fakt, że tym samym czasownikiem wyrażony jest taniec króla Dawida przed Arką Przymierza⁸⁷. Taniec natomiast, który przyczynił się do śmierci Jana Chrzciciela to taniec Salome. Stał się on tu narzędziem przebiegłości jej matki, Herodiady, która chciała pozbyć się Jana Chrzciciela, ze względu na jego przepowiadanie przeciwko jej związkowi z tetrarchą Herodem. Salome miała swym tańcem skupić uwagę heroda, rozbudzić w nim pożądanie i w ten sposób oszołomić. O ile taniec Jana Chrzciciela w łonie jego matki jest wyrazem radości z nowego życia, ukrytego w łonie Maryi i radości z Wcielenia Syna Bożego - o tyle taniec Salome jest tańcem przynoszącym śmierć.

Święty Paweł nie wypowiada się w swoich listach bezpośrednio na temat tańca, jednak jego antropologia rzuca nowe światło na ciało człowieka w ogóle - jako świątyni Ducha Świętego. Zagadnienia te zostaną szerzej opisane w rozdziale trzecim niniejszej pracy. Z pawłowej refleksji na temat człowieka, a w szczególności jego ciała, możemy wnioskować jednak, że taniec – jako szczególna ekspresja ludzkiej cielesności - powinien również być podporządkowany zasadom ducha.

Dla pierwszych chrześcijan taniec był – jak w Starym Testamencie - przede wszystkim wyrazem uwielbienia, radości i dziękczynienia wobec Boga. Jednak w pierwszych wiekach chrześcijaństwa tańczono również podczas nocnych czuwań ku czci świętych męczenników. Rozkwit tego kultu przypada na IV wiek, a prawie każda gmina miała swoich męczenników. W założeniu, te radosne uroczystości połączone z tańcami i biesiadami na grobach męczenników miały wyrażać nadzieję niebiańskiej uczty. Jednak nie do końca była pewność czy wierni właściwie rozumieją tę ideę, tym bardziej, że podczas tych biesiad dochodziło do nadużyć z nadmiarem alkoholu i niemoralnymi praktykami. Stąd apelowano do przełożonych gmin, by upominali wiernych w tej materii – również podczas spowiedzi⁸⁸.

Jeśli chodzi o Ojców Kościoła, w ich spuściźnie również znajdujemy wypowiedzi na temat tańca. Niektórzy z nich podejmują zagadnienia dotyczące jego funkcji w życiu religijnym chrześcijan jak również jego aspekty moralne. Klemens Aleksandryjski mówi o tańcu, który jest formą adoracji Boga. Grzegorz Cudotwórca broni tańca jako sposobu na przyswojenie pewnych elementów z obrzędów pogańskich w Kościele (np. w czasie uroczystości na grobach męczenników). Święty Bazyli Wielki, w jednej z homilii krytykuje kobiety, które w czasie

⁸⁶ Zob. Łk 1, 41 i 44; w: *Grecko-polski Nowy Testament*, przeł. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1995, s. 241; *Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, przeł. R. Popowski, Warszawa 1995, s. 557.

⁸⁷ J. Croissant, *Ciało – świątynią Bożego piękna*, przeł. R. Nehring, D. Adamski, Poznań 2007, s. 58.

⁸⁸ Por. K. Pawluś, *Taniec w dziele Nowej Ewangelizacji*, „Polonia Sacra” 19 (2015) nr 2 (39), s. 160.

tańców z okazji Wielkanocy zachowywały się w nieprzyzwoity sposób, prowokując pożądlive spojrzenia mężczyzn⁸⁹. Bazyli radykalnie potępia taki rodzaj tańca, proponując, by zamienić go na ukłonienie przed Bogiem⁹⁰. Nie odrzuca jednak tańca całkowicie, odwołując się do tańca wykonywanego przez anioły (*tripudium angelorum*) i będącego ich głównym zajęciem. Bazyli zachęca wiernych, by taki właśnie taniec naśladowali⁹¹.

Święty Ambroży mówi natomiast o różnych wymiarach tańca. W swoich *Listach* wyodrębnia tańce świeckie, niemoralne i religijne. Nawołuje do unikania pogańskich rozrywek, które prowadzi do rozpusty. Jednak przywołuje taniec króla Dawida przed Arką Przymierza jako przykład właściwie rozumianego tańca religijnego, świętego, którym człowiek oddaje Bogu chwałę. Nie pochwała natomiast tańców świeckich, rozpustnych, przytaczając jako przykład taniec Salome. Takie tańce wzbudzają pożądanie i mogą przyczyniać się do popełniania niechlubnych czynów. Ambroży zaznacza, że istnieje różnica pomiędzy tańcem ciała a tańcem ducha⁹². Ten drugi polega na ekstatycznych ruchach wiary i przybliża chrześcijanina do Stwórcy⁹³.

Jan Chryzostom natomiast jednoznacznie odradza taniec, twierdząc, że w osobach tańczących jest obecny diabeł, który zostaje wezwany poprzez sprośne piosenki i rytuały. W swojej postawie był do tego stopnia stanowczy i konsekwentny, że wyrażał dezaprobatę również dla obecności tańca podczas wesel. Swoje stanowisko argumentował przytaczając starotestamentową historię zaślubin Izaaka i Rebeki oraz Jakuba i Lei, które to uroczystości odbyły się bez zbędnych tańców i „szatańskich zabaw”, lecz z odpowiednią powagą, skromnością i mądrością⁹⁴. Najprawdopodobniej radykalne stanowisko św. Chryzostoma wobec tańca wynika z chęci ustrzeżenia wiernych przed rozpustnymi praktykami. Nie wydaje się jednak, by on całkowicie negował obecność tańca w życiu religijnym chrześcijan. W jednej z homilii wspomina bowiem o biskupach, którzy przewodniczyli tańcom wykonywanym przed relikwiami świętych męczenników. Przypomina również, że wierni powinni tańcem naśladować tańczące chóry aniołów w niebie⁹⁵.

⁸⁹ Ibidem, s. 124.

⁹⁰ Por. M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, t. II, Warszawa 1982, s. 193.

⁹¹ Por. J. Rey, *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958, s. 64.

⁹² Por. K. Pawluś, *Taniec dla Boga...*, op. cit., s. 128-131.

⁹³ Por. J. C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Warszawa 2006, s. 92, za: K. Pawluś, *Taniec dla Boga...*, op. cit., s. 131.

⁹⁴ Por. K. Pawluś, *Taniec dla Boga...*, op. cit., s. 132-133.

⁹⁵ Por. E. L. Backmann, *Religious dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, Westport-Connecticut 1977, s. 33, 21.

Święty Augustyn również potępia wszelkie wypaczone praktyki religijne połączone z nieprzyzwoitymi śpiewami i tańcami, które - zamiast być wyrazem pobożności i godnego oddawania czci Bogu - prowadziły do nieprzyzwoitych praktyk. Odwołuje się tu do uroczystości odbywających się w kościele, w którym był pochowany Cyprian Męczennik. Z jednej strony Augustyn wyraża swoje zadowolenie, że biskupi zakazali tańczenia – uważając je za frywolne i lubieżne – z drugiej jednak posługuje się obrazem harmonii ruchów tańca, mówiąc o harmonii w życiu wewnętrznym. Widzi on w tańcu symbol, mistyczną prezentację współbrzmienia wszystkich tonów i gestów⁹⁶. Również Augustynowi przypisuje się sentencję: „Człowieku naucz się tańczyć, bo aniołowie w niebie nie będą wiedzieli, co z tobą począć”⁹⁷.

Podsumowując, taniec był obecny w chrześcijańskich praktykach religijnych pierwszych wieków, jednak podchodzono do niego z ostrożnością. Ojcowie kościoła nie negowali tańca jako elementu obrzędów religijnych, wskazując jednak na właściwą motywację serca. Potępiali jednak stanowczo praktykowanie w czasie obrzędów tańca, który sprzyjałby rozwiązłości i nieprzyzwoitym zachowaniom.

1.3.3. Islam (taniec derwiszów)

Powstałe w VII wieku państwo arabskie szybko osiągnęło obszerną strefę wpływów na kultury azjatyckie, afrykańskie oraz europejskie. Przed powstaniem Islamu panowały wśród Beduinów arabskich plemienne obrzędy taneczne o charakterze magicznym, wykonywane przez mężczyzn pod przewodnictwem szamana. Po przyjęciu religii muzułmańskiej przekształciły się one w dramaty taneczne opowiadające historie potomków Mahometa. Kobiety nie mogły tańczyć, lecz pośród kobiet zamieszkujących haremy funkcjonowały tzw. „almeje” wykształcone w tańcu, śpiewie i poezji. Tańczyły one w zamkniętych komnatach haremu, bez uczestnictwa mężczyzn lub dla rozrywki swoich panów. Ich tańce polegały na miękkich zmysłowych ruchach bioder do rytmu bębenka. Taniec ten przechodził w coraz szybsze wirowanie aż do utraty przytomności⁹⁸.

⁹⁶ Por. J. G. Davies, *Liturgical dance: an historical, theological and practical handbook*, London 1984, s. 21.

⁹⁷ Por. I. Wójcik, *Jak Dawid tańczyć chce*, Lublin 2003, s. 61.

⁹⁸ Por. I. Turska, *Krótki zarys historii...*, op. cit., s. 62-64.

Na szczególną uwagę zasługują tańce sufickich mnichów muzułmańskich - derwiszów. Twórcą tańców derwiszów jest Dalal ad-Din Rumi (1207-1273), zwany Mewlaną, suficki teoretyk, mistyczny poeta islamski oraz założyciel zakonu Mewlewi⁹⁹. Bractwo to stało się bardzo popularne w Turcji i zyskiwało coraz więcej członków. Ponieważ sufizm bazował na ludowej moralności, zezwalał na wykorzystywanie środków oszałamiających (jak haszysz, opium, kawa) w celu ułatwienia osiągnięcia stanu ekstazy w czasie modłów. Również taniec, śpiew, okrzyki wykorzystywane były w tym celu. Zgodnie z tradycyjną opowieścią, taniec derwiszów powstał w bardzo prozaiczny sposób: Mewlana doświadczył mistycznego olśnienia, gdy przechodząc obok zakładu złotniczego, zaczął wirować w rytm młotka. Taniec derwiszów opiera się o system teozoficzny Rumiego, będący efektem jego przemyśleń i mający swoje odzwierciedlenie w strukturze stworzonego przez niego bractwa. Poprzez relację uczeń – mistrz miała ona wyrażać stosunek poszczególnego istnienia wobec Absolutu. Ruch wirowy planet wokół Słońca obrazuje również tę relację. Taniec derwiszów wykonywany podczas obrzędów modlitewnych miał za zadanie oddać tę harmonię sfer, tj. zarazem ruch wirowy i obiegowy planet, w taki sposób, że w centrum stał mistrz (szajch), a wokół niego wirowali mnisi¹⁰⁰. Poprzez tak wykonywany taniec derwisze odnajdywali w sobie „współbrzmienie z rytmem wszelkiego stworzenia (kosmosem)”¹⁰¹. W czasie tego ruchu Prawda Absolutna, obecna w elemencie duchowym pojedynczego istnienia wnika w element materialny, jakim jest ciało i unaocznia się w tancerzu, w którym następuje uobecnienie Boga. Derwisze będący w najwyższym stopniu ekstazy wykrzykują zdanie: „Ja jestem Bogiem!” lub tracą świadomość¹⁰².

Tematykę tańca nawiązującego do ruchu planet odnajdujemy również w tańcach kapłanów staroegipskich, o których była mowa wcześniej. Tańce derwiszów są praktykowane do dziś w formie niewiele zmienionej od średniowiecza. Ceremonie te można oglądać m.in. w Konyi.

⁹⁹ Por. A. Karbowska, *Mistycyzm muzułmański na podstawie wirujących derwiszów Mawlewich w Turcji*, „Preteksty, czasopismo studentów filozofii UAM” 2013, s. 20.

¹⁰⁰ Por. ibidem, s. 22.

¹⁰¹ L. Czapiński, *Obrzęd taneczny derwiszów mawlewich*, „Dialog” 5 (1983), s. 89.

¹⁰² Por. A. Karbowska, *Mistycyzm muzułmański...*, op. cit., s. 22; I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 64.

1.3.4. Średniowiecze

Wpływ na taniec okresu średniowiecza miało chrześcijaństwo, pierwotne tradycje obrzędowe ludów zamieszkujących Europę oraz tradycje kultury antycznej. W miarę jak społeczeństwo feudalne rozwarstwia się klasowo, kultura taneczna tej epoki podlega tym samym przemianom. Inaczej bowiem tańczono na dworach możnowładców (królewskich, rycerskich, seniorów), a inaczej wyrażali się przez taniec mieszczanie czy chłopci. Poniżej przedstawiono rozwój i funkcje tańców ludowych, mieszczańskich, jak również dworskich w okresie średniowiecza. Przybliżono również taniec w średniowiecznym chrześcijaństwie.

Tańce ludowe i mieszczańskie

Pierwotne tańce obrzędowe stopniowo przeistaczają się średniowieczu w tańce ludowe, pozostawiając swe elementy rytualno-magiczne w formie zwyczajów i zabaw. Tańcem świętowano zatem początek wiosny, dożynki, chrzciny, winobrania, wesela, otaczano kołem nowożeńców. Przetrwał również związek tańca ze słowem. Tańczono bowiem do muzyki i śpiewów. Pieśń i taniec stanowiły w średniowieczu powszechną rozrywkę ludności i najczęstszy odpoczynek po zakończonej pracy. Te działania dawały ludziom poczucie wolności. To właśnie w tym okresie tańce wykonywane przez lud dają początek ustalania form tanecznych, co z kolei umożliwiło rozwój tańców świeckich wykonywanych w celach rozrywkowych przez osoby obu płci.

W średniowieczu praktykowano dwa podstawowe ugrupowania taneczne: rej oraz taniec w parze¹⁰³. Rej, to łańcuch tancerzy obu płci, którzy poruszają się po kole. Taniec taki rozpoczynała pieśń „przewodnika”, dowodzącego całą grupą. W dalszej części przewodnik improwizował kolejne zwrotki i wszyscy uczestnicy tańczyli powtarzając przyśpiewki.

Drugą formą tańca, jaka wykształciła się w średniowieczu był taniec pary. Para stanowiła najmniejszą grupę wyłonioną spośród koła lub szeregu tancerzy. Taniec w parze odbywał się przy towarzyszeniu pieśni miłosnych i balladowych, a jego treścią były miłosne zaloty wyrażane w zróżnicowanych gestach i ruchach wykonywanych przez partnerów¹⁰⁴.

¹⁰³ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 70-71.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 71-72.

Tańce dworskie i rycerskie

Istotną rolę w tworzeniu się tańców dworskich, praktykowanych nie tylko na dworach seniorów, lecz również rycerzy, biskupów i królów, odegrali wędrowni artyści zwani wagantami. Zajmowali się oni muzyką instrumentalną, śpiewem, tańcem, pantomimą, akrobatyką, kuglarstwem, żonglerką. Wędrując po całej Europie pojawiali się na różnych uroczystościach danej społeczności, takich jak: jarmarki, święta kościelne, chrzciny, wesela pogrzeby. Występowali również na zamkach feudałów, którzy chętnie zostawiali ich u siebie, by pracowali na ich usługi. Dzięki swoim wędrówkom wagantowie znali obyczaje różnych krajów, które zaszczipiali w miejscach, w których się znaleźli. Na zamkach możnowładców tworzyli muzykę i tańce zapożyczone od ludu. To oni byli pierwszymi mistrzami dworskich ceremoniałów i nadwornej kurtuazji. Dzięki nim taniec stawał się coraz bardziej wysublimowaną formą relacji towarzyskich, przybierając formy stylizowane w tym duchu. Taniec wykonywany na dworach stawał się z czasem nieodłączną i ulubioną formą czynności rozrywkowej. Towarzyszył podczas wesel, chrzcin, wszelkich przyjęć z obecnością gości, jak również zabawom podczas turniejów rycerskich. Jednocześnie w tańcach tych dokonywała się coraz większa sublimacja gestów i kroków, przez co zaznaczana była różnica między „szlachetnym” tańcem dworskim, a pospolitymi tańcami ludu. Taniec był uważany na dworach za wyśmienity sposób kształtowania ogłady dworskiej. Wszelkie żywiołowe elementy tańców zostały „okielznane” i stonowane: przytupy zastąpiono lekkim dotknięciem podłogi palcami stopy, wysokość podskoków obniżono, wprowadzono ukłony oraz inne wytworne gesty podawania i rozłączania rąk. Taniec pary stał się jednym z wyrazów „służenia damie”, ludowy rej zamienił się natomiast w uroczysty pochód¹⁰⁵.

Tanec w średniowiecznym chrześcijaństwie

Zwyczaj włączania tańca do chrześcijańskich obrzędów religijnych był obecny w okresie średniowiecza i przetrwał w Europie do XVII w. Wierni przy okazji różnych świąt tańczyli wraz z duchownymi, a nawet biskupami na przykościelnych placach i w kruchtach. Wraz ze wzrostem wpływu chrześcijaństwa, nadawano kultowym obrzędom pogańskim nowe, chrześcijańskie znaczenie. Przykładem może być kult św. Wita, którym zamieniono dotychczasowy kult Światowita lub obchody święta Kupały

¹⁰⁵ Por. Ibidem, s. 69-70, 75-76.

zamienione na sobótki świętojańskie. Pomimo „schrystianizowania” treści tych obrządków, pozostawiono związane z nimi tańce i taneczne melodie pieśni, którym zmieniano treść¹⁰⁶.

Tańce odbywały się również poza liturgią. Przykładem mogą być tańce wykonywane podczas tzw. Święta Głupców, obchodzonego w okresie bożonarodzeniowym i noworocznym. Był to rodzaj zabawy odbywającej się w kościele, której celem było z jednej strony celebrowanie dzieciństwa Jezusa, z drugiej zaś wychwalanie osób prostych, upośledzonych, ubogich i nie posiadających pozycji społecznej, czyli takich, które są przedmiotem ludzkiej kpiny. Jednocześnie parodiowano i wyśmiewano postawy możnych tego świata (w tym również duchowieństwa). Początkowo satyry te były bardzo wytonowane, jednak z czasem bardziej wyrafinowane i obraźliwe, stąd spotkały się z negatywną opinią biskupów¹⁰⁷.

Kontynuacją Święta Głupców było Święto Osła, będące nawiązaniem do ucieczki świętej Rodziny do Egiptu, która to podróż odbywała się właśnie na osiołku. Świętowanie odbywało się w podobnym tonie jak Święto Głupców. Inną – połączoną z tańcami uroczystością było Święto Dzieci, obchodzone 28 grudnia (święto Świętych Młodzianków). Te przykładowe święta połączone z tańcami ukazują duchową i religijną atmosferę średniowiecza, kiedy to obrzędy religijne łączyły się z procesjami, tańcami, misteriami w taki sposób, że zacierała się granica między sacrum a profanum. Z tego względu z czasem zakazano tego rodzaju celebracji a wspomniane wyżej święta zawierające w sobie elementy ludowych zwyczajów i zabaw zostały zapomniane. W ich miejsce pojawiają się jednak w XI wieku inne obrzędy taneczne będące połączeniem chrześcijańskich celebracji pogańskimi rytuałami. Należy bowiem pamiętać, że pomimo postępującego procesu chrystianizacji Europy, okres ten cechuje również powrót do dawnych zwyczajów i praktyk pogańskich. Jest to także czas rozwoju wielu zabobonów związanych z epidemiami oraz fanatyzmu religijnego.

Jednym z fenomenów tanecznych tego okresu są tzw. „oblędy taneczne”, czyli ceremonie połączone z tańcem i odbywające się w przedsionkach kościołów i na cmentarzach. Przykładem takiej celebracji zakończonej oblędem tanecznym są wyżej wspomniane tańce św. Wita, mające na celu rzekomo chronić przed chorobą. W swej formie tańce te trwające niekiedy kilka godzin, przypominały rytualno-magiczne tańce ludów pierwotnych, prowadzące do transu (tu nazywanego oblędem). Rozhisteryzowani i na wpół przytomni uczestnicy takich obrzędów włączyli się wprowadzając postrach wśród mieszkańców danego regionu¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Por. ibidem, s. 67-68.

¹⁰⁷ Por. J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, Warszawa 1984, s. 96, 126-127.

¹⁰⁸ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit. s. 73-74.

Innym przykładem powrotu do pogańskich obrzędów wykorzystujących ekstatyczny taniec były tzw. Sabaty, które –nawiązując do legendarnych sabatów czarownic – stanowiły swoistą parodię nabożeństw chrześcijańskich i wyrażały nienawiść wobec panów feudalnych i kleru.

Szczególnym natomiast zjawiskiem były widowiska taneczne o nazwie „tańce śmierci” (dances macabres) organizowane przez duchowieństwo (XIII-WV wiek). Pochodziły one najprawdopodobniej z krajów arabskich i zostały przeniesione na grunt europejski w okresie wypraw krzyżowych. Miejscem tych widowisk były cmentarze lub kościoły a ich treść ukazywała rzeczywistość i nieuchronność śmierci, która jest jedyną sprawiedliwością wobec ludzi wszystkich klas społecznych. Misteria te miały również pełnić funkcję pouczającą Kościoła, poprzez nawoływanie ludzi do pokuty¹⁰⁹.

Również podczas pielgrzymek dochodziło do sytuacji, w których wspólne tańce pątników przeobrażały się w hulanki i dzikie zabawy. Przykładem niech będzie tzw. „płasawica”, taniec wokół ogniska, poprzez który przywoływano św. Jana. Uczestnicy tych tańców również wprowadzali się w swego rodzaju trans.

Powyższe przykłady ukazują, w jaki sposób elementy tradycji ludowych o pochodzeniu pogańskim przenikały obrzędowość chrześcijańską, doprowadzając do wielu nadużyć, które były potępiane przez Kościół. Nie oznacza to jednak, że taniec został usunięty z obrzędowości chrześcijańskiej. Wręcz przeciwnie, w żadnej innej epoce taniec nie odgrywał tak dużego znaczenia w życiu wierzących, jak w okresie średniowiecza¹¹⁰. Tańczył bowiem nie tylko lud, lecz również duchowieństwo, w tym biskupi. Znane są takie tańce sakralne, jak „Bergerette”, „Pelota” czy „Taniec aniołów”, które były wykonywane przez duchownych podczas ważnych świąt kościelnych¹¹¹.

¹⁰⁹ Por. ibidem, s. 74.

¹¹⁰ Por. J. Gluźniński, *Taniec i zwyczaj taneczny*, Kraków 1927, s. 115-117.

¹¹¹ Por. K. Pawluś, *Taniec w dziele...*, op. cit., s. 164-165.

1.3.5. Czasy nowożytne

Tańce świeckie

Epoka Odrodzenia, wraz z rozwojem humanizmu przynosi zwrócenie się ku człowiekowi. W miarę rozwoju humanizmu, taniec staje się czynnością coraz bardziej świecką, uzyskując nowy status jako sztuki będącej wyrazem duchowej i fizycznej kultury człowieka¹¹². Zainteresowanie tańcem i refleksja nad nim wyrażają renesansowy kult piękna ciała ludzkiego w tanecznym ruchu. Dwory królewskie, książęce, biskupie oraz domy bogatych patrycjuszów, bankierów, kupców stają się miejscem rozwoju sztuk w tym również tańca. Stają się one „dworami artystycznymi”. Kultura taneczna zyskuje status kultury elitarnej, podnoszącej rangę możnych oraz ich znaczenie wobec poddanych¹¹³.

We Włoszech na gruncie maskarad karnawałowych powstają widowiska taneczne, będące atrakcją uczt na dworach możnych – zarówno świeckich jak i kościelnych oraz patrycjuszów. Wyłania się profesja nauczyciela tańca, którą parają się w większości wędrowni artyści pracujący dla swoich panów. W tańcu widowiskowym oraz dworskim coraz bardziej rezygnuje się z improwizacji tanecznej na rzecz układów choreograficznych¹¹⁴.

Kultura włoska trafia do wielu krajów Europy, między innymi do Francji, która również mogła szczycić się bogatą tradycją pochodów maskaradowych. Jednak małżeństwo Katarzyny Medycejskiej z królem francuski Henrykiem II wzmoгло ten wpływ, wprowadzając przepych i świetność do francuskich widowisk tanecznych. Dzięki staraniom Katarzyny otwarto w Paryżu Królewską Akademię Muzyki i Poezji i wystawiono w 1581 roku pierwszy spektakl będący połączeniem muzyki, pieśni, pantomimy i tańca. Datę tę uznaje się za początek baletu dworskiego¹¹⁵.

Co się tyczy tańców towarzyskich epoki Odrodzenia, nauka dysponuje przede wszystkim informacjami dotyczącymi tańców dworskich. W tych środowiskach rodzi się bowiem szersze zainteresowanie teorią tańca oraz ustaleniem jego zasad. W różnych krajach europejskich powstają zatem pierwsze podręczniki taneczne. Ponieważ etykieta dworska wytworzyła swoisty kodeks gestów i zachowań odpowiednich na daną okazję, również w renesansowych regułach tańców towarzyskich takie zasady tworzone i przestrzegano w

¹¹² I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit. s. 85.

¹¹³ Por. Ibidem, s. 85-86.

¹¹⁴ Por. Ibidem, s. 86-88.

¹¹⁵ Por. Ibidem, s. 89-91.

każdym szczególe. Tworzy się coraz większa schematyzacja gestów i ruchów tanecznych. Każde skinienie głowy, ukłon, rozłączenie lub złączenie rąk były precyzyjnie i szczegółowo ustalone, a następnie przestrzegane w tańcu. Jednocześnie nadmiar ornamentacji w gestach nie sprzyjał często zachowaniu czystości rysunku samego tańca. Ważną zmianą w renesansowych tańcach dworskich jest zanik akompaniamentu śpiewu na rzecz towarzyszenia instrumentów, takich jak: lutnia, skrzypce, flet czy bębenek¹¹⁶. Jakkolwiek towarzyskie tańce dworskie epoki Odrodzenia rządzą się swoimi własnymi wymyślnymi regułami, mają one swoje źródła w zabawach ludowych: w rejach, maskaradach, i procesjach kościelnych¹¹⁷. Są one połączeniem dorobku średniowiecznej kultury tanecznej z wzorcami starożytnymi i przeniknięte myślą humanistyczną. Dzięki temu taniec epoki renesansu osiągnął rangę dzieła sztuki, stając się jednocześnie bazą dla widowiska baletowego, którego rozwój przypada na kolejne epoki¹¹⁸.

Barok, to okres krystalizacji formy baletowej. Prym wiedzie tu Francja. Ustalony zostaje schemat widowiska baletowego a barokowy przepych i napuszonosc widoczne są nie tylko w gestach i krokach, lecz również w kostiumach, fikuśnej scenografii, w „efektach specjalnych” osiąganych za pomocą specjalnych maszyn i konstrukcji, które na przykład miały na scenie ogień lub rozlewały wodę¹¹⁹. W tym okresie pojawiają się również postulaty, by oddzielić balet od opery.

Barok to również epoka, w której nadal rozwijają się towarzyskie tańce dworskie. Tutaj również widoczna jest barokowa fascynacja zawiloscią i wyrafinowaniem formy i pogarda dla prostoty utozsamianej z prostactwem. W związku z tym, towarzyskie tańce dworskie stają się coraz bardziej popisem nie tylko wdzięku, lecz również umiejętności tanecznych. Tym bardziej, że w barokowym tańcu dworskim przybywa jeszcze więcej skomplikowanych i wyszukanych gestów rąk, ozdobników, zwrotów a linia tańca pary staje się coraz bardziej zawila. Barok jest okresem w historii sztuki, kiedy w wyraźny sposób oddzielają się od siebie trzy nurty: tańce widowiskowe (balet), tańce towarzyskie oraz tańce ludowe.

W klasycyzmie postulowane są reformy sztuki baletowej. Powstają dzieła, podejmujące tę tematykę i będące jednocześnie refleksją nad tańcem w ogóle. Dzieło L. Cahusac (1700-1759) pt. „*Taniec dawny i nowy*” traktuje o związku tańca z życiem

¹¹⁶ Por. Ibidem, s. 92-94.

¹¹⁷ Por. Ibidem s. 94.

¹¹⁸ Por. Ibidem, s. 98.

¹¹⁹ Por. Ibidem, s. 99-101.

i naturą. Taniec ma służyć ukazywaniu prawdy oraz wyrażaniu wszelkich stanów duszy. To bowiem w duszy jest źródło tańca, który ma odtwarzać na oczach widzów konkretny jej stan¹²⁰. Największym reformatorem tańca tego okresu był uczeń Cahusaca, J. G. Noverre (1727-1810). W swoim dziele pt. „*Listy o tańcu i baletach*” krytykuje pustą formę tańca oraz jego sztywne reguły. Noverre rozumie taniec w sposób zbliżony do Lukiana, jako sztukę łączącą inne dziedziny, takie jak muzyka, poezja, malarstwo i rzeźba¹²¹. Podkreśla on ważność doskonalenia techniki tanecznej, jednak przeciwny jest nadmiernej komplikacji kroków na rzecz prostoty¹²². Postuluje za tym, by przedstawienia baletowe nie były tylko zwykłą rozrywką dla widowni, lecz by skłaniały do myślenia. Jakkolwiek refleksje Noverre na temat tańca i baletu nie zostały zrozumiane i docenione przez współczesnych, jego zasługą jest podniesienie rangi tej sztuki¹²³.

Atmosfera epoki Oświecenia przyczyniła się do zwiększonego zainteresowania budową ciała ludzkiego, zasadami jego działania, czynnościami fizjologicznymi. Na tej fali wzrasta zainteresowanie rolą gimnastyki w życiu człowieka. Jako jedna z form kształtowania sprawności fizycznej młodzieży proponowany jest zatem taniec. Jest on zalecany ze względu na dbałość o estetykę gestów, jak również wdzięk i zręczność. Tematykę tańca jako formy aktywności fizycznej kształtującej ciało i umysł podejmują tacy pedagodzy jak: J. Guts-Muths, P. H. Linge, J. Śniadecki oraz książkę A. K. Czartoryski¹²⁴.

Wraz z rewolucją francuską, widowiska taneczne przyjmują nową funkcję propagowania idei rewolucyjnych, by w epoce romantyzmu skupić się na odzwierciedlaniu wewnętrznych przeżyć¹²⁵. Jest to epoka, w której podkreśla się leczniczą funkcję tańca, który ma służyć przede wszystkim wyrażaniu najgłębszych uczuć. W tym czasie idealizowano również ludowość oraz znaczenie tańca w życiu chłopstwa. Popularne stają się zatem tańce ludowe i narodowe, a niektóre z nich trafiają na sceny baletowe¹²⁶. Spektakle baletowe stają się jednolitymi przedstawieniami, w których taniec służy do wyrażania głębi uczuć bohaterów¹²⁷. Najbardziej idealnym ucieleśnieniem romantycznych idei i piękna wyrażanego poprzez taniec stała się kobieta-tancerka. Balet romantyczny jest w dużej mierze baletem kobiecym. To w tym

¹²⁰ Por. O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 19; I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 120.

¹²¹ Por. J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca*, Wrocław 1958, s. 31.

¹²² Por. O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 20.

¹²³ Por. R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 19.

¹²⁴ Por. O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 20.

¹²⁵ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 141-143.

¹²⁶ Por. O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 21.

¹²⁷ Por. R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 23.

okresie powstaje tu funkcja prima baleriny¹²⁸. W tym czasie również wprowadza się taniec na pointach, które miały zwiększyć wrażenie lekkości i delikatności kroków.

W okresie porewolucyjnym, ze względu na upadek kultury arystokratycznej, tańce dworskie przekształcają się w tańce towarzyskie uprawiane przez społeczeństwo mieszczańskie. Tańce te cechowały się swobodą formy, przeciwstawiającą się sztuczności i wyrafinowaniu tańców dworskich. Również relacje między partnerami zostają tu pozbawione napszonej etykiety dworskiej na rzecz naturalnego i bezpośredniego kontaktu. Ponieważ tańce ludowe zyskują w XIX w. na popularności, przenikają one również miejskie tańce towarzyskie, tworząc nowe formy. Przykładem takiej „fuzji” jest walc, mający swój pierwowzór w niemieckim landlerze¹²⁹. Dziewiętnastowieczne tańce towarzyskie miały służyć przede wszystkim przyjemności, dlatego tańczono przy każdej sposobności: podczas publicznych balów kostiumowych, festynów, na salonach bogatych mieszczan¹³⁰. Z początku funkcjonowały zarówno tańce zbiorowe jak i tańczone w parze. Jednak pod wpływem romantycznego indywidualizmu taniec w parze wyparł tańce grupowe, co zapoczątkowało proces tworzenia się dzisiejszych form tańców towarzyskich¹³¹.

Wyparcie romantyzmu przez pozytywizm również wpływa na formę baletową, która przestaje skłaniać do głębszych refleksji czy wyrażania uczuć, lecz służy celom czysto rozrywkowym. Następuje rozpad wielkich form tanecznych na rzecz małych, estradowych form, w których połączonych z różnymi eksperymentami formalnymi¹³². W ten sposób, w miejsce baletu romantycznego powstaje nowa forma widowiska tanecznego, którym jest tzw. „divertissement”, cechujące się brakiem jednolitego stylu tanecznego i zwartej struktury dramatycznej. Taniec nie jest tu nośnikiem żadnych treści, lecz raczej popisem umiejętności warsztatowych¹³³.

Taniec w nowożytnym chrześcijaństwie

Czasy nowożytne to okres coraz większego zaniku praktyk tanecznych w obrębie chrześcijaństwa. W związku z licznymi nadużyciami jakie miały miejsce podczas kościelnych świątowań połączonych z tańcem i zabawą, pojawia się coraz więcej zakazów soborowych i

¹²⁸ Por. O. Kuźmińska, *Taniec w teorii...*, op. cit., s. 21.

¹²⁹ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 137-138.

¹³⁰ Por. Ibidem, s. 137.

¹³¹ Por. Ibidem, s. 172.

¹³² Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 109-110.

¹³³ Por. I. Turska, *Krótki zarys...* op. cit., s. 175-176.

synodalnych wobec tych praktyk. Nadużycia te związane były z rozwiązłością seksualną, pijaństwem i skupieniem na przyjemnościach cielesnych¹³⁴. Ostatecznie Sobór Trydencki negatywnie ocenił również wszelkie tańce duchowieństwa, zakazując ich pod groźbą kary przy jakichkolwiek okolicznościach¹³⁵.

1.3.6. XX wiek

Kierunki rozwoju tańca jako sztuki oraz tańców towarzyskich

Przełom XIX i XX wieku to w tańcu okres buntu wobec wszelkich ustalonych zasad oraz poszukiwania nowych form wyrazu. W tańcach towarzyskich ta atmosfera wyzwolenia wyczuwalna jest w sposób bardzo wyraźny w formie odrzucenia wszelkich ustalonych figur na rzecz ekscentryzmu i wszelkiej swobody wyrazu. Powstają nowe tańce inspirowane tańcami kultur egzotycznych oraz muzyką jazzową. Rozpoczyna się proces zanikania tańców ludowych na wsiach, czemu sprzyjał rozwój przemysłu, przyczyniający się do migracji mieszkańców wsi do miast i przenikanie kultury mieszczańskiej z wiejską¹³⁶. Wraz z narodzinami muzyki jazzowej w Stanach Zjednoczonych, powstałej w kręgach czarnoskórych niewolników, tworzą się nowe formy tańce o cechach charakterystycznych dla muzyki afrykańskiej. Jednak tańce te, przeniesione na nowy grunt cywilizacyjny, tracą swój pierwotny charakter, siłę oraz treść pozostając jedynie jako forma ruchowa o parzystym metrum i pulsacji rytmu synkopowanego¹³⁷. Stają się one jednak inspiracją dla nowych tańców, powstałych jako efekt połączenia jazzu z tańcami przywiezionych do Ameryki przez białych osadników. Nowe trendy taneczne szybko popularyzują się również w innych częściach świata inspirując do tworzenia nowych tańców towarzyskich jak i estradowych. W tańcach towarzyskich coraz bardziej zarysowuje się indywidualność pary w tańcu, by ostatecznie osiągnąć całkowitą jej niezależność od innych par. Wzrasta również dominująca rola partnera w parze, który przejmuje funkcję prowadzącą. Praktykuje się je jako tańce użytkowe bądź turniejowe.

W drugiej połowie XX wieku rozwijają się w Stanach Zjednoczonych tańce nowoczesne, które są połączeniem wielu stylów tanecznych. Powstają one głównie z tańców ulicznych tańczonych przez czarnoskórą młodzież z biednych dzielnic. U swych początków tańce te były

¹³⁴ Por. K. Pawluś, *Taniec dla Boga...*, op. cit., s. 161-167.

¹³⁵ Por. A. Baron, H. Pietras (red.), *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 4, Kraków 2001, s. 653.

¹³⁶ Por. I. Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 205-206.

¹³⁷ Por. Ibidem, s. 278.

z jednej strony ekspresją buntu oraz frustracji młodych ludzi z powodu braku perspektyw życiowych, ale również wyrazem młodzieńczej energii i optymizmu. Do tańców nowoczesnych zaliczamy między innymi: breakdance, hip-hop, funky jazz. Obecnie różne style tańców nowoczesnych przenikają się, a tancerze wykorzystują różne ich elementy w dowolny sposób tworząc własne freestyleowe choreografie.

Dla sztuki baletowej przełom XIX i XX wieku to okres pogłębiającej się zapaści. Nowe społeczeństwo, wkraczające w epokę cywilizacji naukowo-technicznej tworzy widownię, kierującą się innymi potrzebami, których nie zaspokajają stare skostniałe zasady panujące w balecie. Coraz ostrzej uwidacznia się konieczność odrodzenia sztuki tanecznej oraz poszukiwania jej nowego sensu. Coraz więcej refleksji na temat zasadności reguł baletowych, które „wciskały” zarówno choreografów jak i tancerzy w sztywny gorset technicznych i choreograficznych rozwiązań, pozbawiając ich swobody wyrazu. W tym okresie rozwija się intensywnie choreologia, czyli nauka o tańcu w aspekcie historycznym, estetycznym oraz teoretycznym¹³⁸. W tym czasie Rudolf Laban (1879-1958) tworzy swoją teorię ruchu, jak również jego zapis (tzw. labanotację). Na jej podstawie uznał, że taneczny ruch sprzyja odzyskiwaniu wewnętrznej harmonii, a przez to może stanowić narzędzie terapeutyczne¹³⁹. Wkład Rudolfa Labana w dziedzinę Terapii Tańcem i Ruchem zostanie szerzej omówiony w rozdziale drugim.

Drugą ważną postacią pierwszej połowy XX wieku, która wniosła ogromny wkład w rozwój tańca był Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). W swojej pracy doceniał on ważność rytmu w procesie wychowawczym i dydaktycznym i stworzył szeroko dziś wykorzystywaną metodę Rytmiki. Postać Dalcroze’a oraz główne założenia jego systemu w odniesieniu do pracy z ciałem zostaną przybliżone w rozdziale piątym.

Początek XX wieku to również czas, w którym zarysowują się dwa kierunki reform sztuki baletowej: pierwszy z nich, reprezentowany głównie przez balet rosyjski stara się dokonywać zmian w ramach wypracowanych zasad baletu klasycznego. Drugi nurt, zrodzony wśród amerykańskich tancerzy i choreografów dążył do zerwania z tradycją i w efekcie doprowadził do stworzenia podwalin tańca współczesnego. To właśnie w tym nurcie wyrosli prekursorzy choreoterapii. Powstanie głównych nurtów i szkół tańca współczesnego wiąże się z działalnością takich tancerzy i choreografów jak: Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Martha Graham. Na nowo ożywa fascynacja filozofią i kulturą grecką a inspiracją

¹³⁸ Por. B. Bednarzowa, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 110.

¹³⁹ Por. D. Koziello, *Terapia tańcem*, „Kultura Fizyczna” 1 (1997), s. 20.

choreograficzną stały się ekspresyjne tańce obecne w teatrze greckim. W poszukiwaniu nowego gestu, nowych środków ekspresji powrócono do tańców plemiennych i orientalnych¹⁴⁰. Kierując się ideą uwolnienia tańca z restrykcyjnych zasad klasycznych, choreografowie zastępują sztywne figury i przejścia baletowe miękkimi, swobodnymi ruchami, podporządkowując technikę ekspresji. Rezygnują z tańca w pointach i niewygodnych kostiumach na rzecz tańca boso w miękkich, wygodnych strojach. Działalność tych środowisk tanecznych jest również odpowiedzią na panujący wówczas klimat nie tylko artystyczny, lecz również intelektualny, społeczny¹⁴¹. Jest to bowiem czas, w którym rodzą się nowe kierunki filozoficzne, rozwijają się nauki humanistyczne, powstaje psychoanaliza. Stając w opozycji wobec dominującego przez wieki w kulturze zachodu chrześcijaństwa i - stawiając sobie za cel „wyzwolenie” z chrześcijańskiej interpretacji człowieka - próbują one wyjaśniać go poza chrześcijańską antropologią. Pionierzy tańca współczesnego w swoich poszukiwaniach inspirują się tymi nowymi nurtami filozoficznymi i naukowymi, jak również religiami Wschodu – gdyż w tych systemach religijnych taniec odgrywał istotną rolę i te systemy religijne postrzegano jako traktujące człowieka holistycznie. Chrześcijaństwo było bowiem uznawane za religię umniejszającą znaczenie cielesnego wymiaru egzystencji ludzkiej.

Podsumowując, XX wiek jest epoką, w której taniec dynamicznie rozwija się w różnych dziedzinach, co nie pozostaje bez znaczenia na jego funkcje w życiu człowieka. Taniec rozumiany jako sztuka daje widzowi różnorakie doświadczenia estetyczne – od najbardziej tradycyjnego baletu klasycznego, przez taniec współczesny i estradowy aż po tańce nowoczesne, towarzyskie czy folklorystyczne. Niezależnie od form choreograficznych i stylów tańca wymaga on od tancerza coraz większych umiejętności technicznych, graniczących często z umiejętnościami gimnastyczno-akrobacyjnymi. W związku z tym zawód tancerza jest uznawany za profesję elitarną. Natomiast taniec użytkowy staje się dla człowieka coraz bardziej rozrywką dającą odprężenia i odreagowania po męczącej pracy. Z drugiej strony, XX jest również owocny w teoretyczną refleksję na temat tańca i jego funkcji w życiu człowieka. Powraca również refleksja na temat terapeutycznej i leczniczej roli tańca, jaką taniec pełnił w społeczeństwach pierwotnych, a która znajduje swoje odzwierciedlenie w Terapii Tańcem i Ruchem.

¹⁴⁰ Por. D. Koziół, *Taniec i psychoterapia...*, op. cit., s. 31-32.

¹⁴¹ Por. Ibidem, s. 31.

Tanec we współczesnym nauczaniu Kościoła Katolickiego

Ponowna otwartość na taniec w Kościele Katolickim powróciła wraz z Soborem Watykańskim II - w Konstytucji *Lumen gentium* oraz *Gaudium et Spes*, w kontekście wykorzystywania zdobyczy kultury w działaniach ewangelizacyjnych. Kongregacja do Praw Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów wydała natomiast w 1975 roku dokument podkreślający, iż taniec nie może być obecny w liturgii Kościołów kultury zachodniej. Jednak taniec nie jest całkowicie zabroniony w liturgii Kościoła Katolickiego. *Mszal rzymski dla diecezji Zairu* dopuszcza aż czterokrotnie możliwość tańca podczas sprawowania Eucharystii¹⁴².

W szczególny sposób taniec, tak jak inne dziedziny sztuki i elementy kultur różnych narodów, został zauważony i doceniony podczas pontyfikatu Jana Pawła II. Papież Polak, będąc sam artystą, wyrażał szczególną wrażliwość na sztukę, w tym również na taniec, który często uświetniał jego spotkania z wiernymi. Pontyfikat Jana Pawła II był również pierwszym pontyfikatem, podczas którego papież, pielgrzymując po całym świecie, pozwalał wypowiadać się katolikom różnych kultur ich własnym językiem. Wiele zaś wspólnot katolickich żyjących w krajach poza kulturą zachodnią od wieków używa tańca, jako naturalnego sposobu wyrażania ich wiary. Od Soboru Watykańskiego II taniec jako ekspresja wiary, powoli wraca do wspólnot wierzących również w krajach kultury zachodniej. Jest coraz częściej używany w katechetyce oraz w pracy misyjnej. W przeciągu ostatnich 25 lat, w katolickich wspólnotach charyzmatycznych oraz młodzieżowych rozpowszechnia się modlitwa tańcem. Tworzone są grupy, diakonie i prowadzone są warsztaty, przybliżające tę ideę.

Podsumowując dotychczasowe refleksje, taniec - będący częścią kultury duchowej człowieka - towarzyszy mu od początku istnienia pierwszych społeczności ludzkich. Jest on szczególną formą jego ekspresji, gdyż angażuje go całościowo, umożliwiając mu wyrażanie myśli i uczuć poprzez ruch. Najważniejsze funkcje tańca ujawniły się już w życiu kultur pierwotnych, kiedy to taniec towarzyszył człowiekowi w codziennym wspólnotowym życiu, jak również stanowiąc istotny element kultu. Szczególną funkcję kultu pełnił taniec w starożytnym Izraelu, będąc ekspresją uwielbienia Boga Yahwe, nie zaś „kanałem” do połączenia z bóstwem i zaklinania rzeczywistości.

Od starożytności taniec zaczyna być również traktowany jako jedna ze sztuk. W kolejnych wiekach, taniec ewoluuje przede wszystkim w swej formie. W miarę rozwoju

¹⁴² Por. K. Pawluś, *Tanec dla Boga...*, op. cit., s. 189.

tańca, podejmowana jest teoretyczna analiza i refleksja nad tą dziedziną działalności twórczej człowieka. Stopniowo tworzone są i udoskonalane zasady i reguły tańców użytkowych i scenicznych, by na przełomie XIX i XX wieku powrócić na nowo do tańca, który przede wszystkim jest przestrzenią wyrazu myśli i uczuć, nie zaś wytworem nadmiernie skodyfikowanej techniki. Na tej bazie powstaje taniec współczesny a z niego wyłania się idea Terapii Tańcem i Ruchem.

Tematyka tańca była również podejmowana w chrześcijańskiej refleksji. Taniec był bowiem obecny od początków chrześcijaństwa jako forma uwielbienia Boga. Jakkolwiek wraz z Soborem Trydenckim został on zakazany, to od czasu Soboru Watykańskiego II Kościół Katolicki na nowo odkrywa ten sposób wyrażania wiary.

BIBLIOGRAFIA

1. LITERATURA PRZEDMIOTU

Adler J., *Dary świadomego ciała, dyscyplina ruchu autentycznego*, przeł. Anna Kowalska-Catalano, Czeladź, 2022.

Backmann E. L., *Religious dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, Westport-Connecticut 1977.

Bartenieff I, Lewis D., *Body movement: Coping with the environment*, New York, 1980

Bednarzowa B., *Wybrane zagadnienia z historii tańca*, Warszawa 1978.

Bloom K., *The embodied Self: movement and psychoanalysis*, Abingdon-on-Thames 2006.

Bogdanowicz E., *Rytmika Emila Jaques-Dalcroze'a w edukacji i terapii dzieci z symptomami nadpobudliwości psychoruchowej*, Katowice 2015.

Bogdanowicz M, Kasica A., *Ruch Rozwijający dla wszystkich*, Gdańsk 2003.

Borkowska M., Wagh K., *Integracja Sensoryczna na co dzień*, Warszawa 2010.

Byczkowska-Owczarek D., *Socjologia i taniec. Poszukiwanie znaczeń w ruchu*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 1 (2015).

Chace M., *Dance as an adjunctive therapy with hospitalized mental patients*, “Bulletin of Menninger Clinic”, 17 (1953).

Chaiklin S., H. Wengrower, *The Art and Science of Dance/Movement Therapy, Life is Dance*, New York-London, 2009.

Chin D. J., *Dance movement instruction: Effects of spatial awareness on visually impaired elementary students*, “Journal of Visual Impairment and Blindness” 5 (1988).

Chodorow J., *Dance therapy and depth psychology*, New York, 2008.

Clark Hecht P. A., *Kinesthetic techniques for the actor: An analysis and comparison of the movement training systems of François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze and Rudolf Laban*, Wayne, 1971.

Couper J. L., *Effects on motor performance of children with learning disabilities*, “Physical Therapy” 61 (1982).

Davies J. G., *Liturgical dance: an historical, theological and practical handbook*, London 1984.

Drożdż T., *Człowiek i taniec: systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Katowice 2012.

Duel A. N., *The effect of creative dance movement on large muscle control and balance in congenitally blind children*, "Journal of Visual Impairment & Blindness" 73 (1979).

Ellis H., *The Dance of Life*, New York 1923.

Goodill S. W., *Dance/movement therapy with abused children*, "The Arts in Psychotherapy" 14 (1987).

Grabarczykowska B., *Ruch i taniec nie jedno ma imię. Ćwiczenia muzyczno-ruchowe*, Opole 2007.

Grzesiuk Z. (red.), *Psychoterapia: szkoły i metody. Podręcznik akademicki*, Warszawa 2011.

Halprin D., *The expressive body in life, Art and Therapy working with movement, metaphor and meaning*, London – New York 2008.

Hecox B., Levine E., *A report of the use of dance in physical rehabilitation*, "Rehabilitation Literature" 36 (1975).

Hill C., *Komunikacja poprzez ruch. Ruch Rozwijający Sherborne – dążenie do poszerzenia perspektyw*, Warszawa 2013.

Homann K. B., *Dynamic equilibrium: Engaging and supporting neurobiological intelligence through Dance/Movement Therapy*, "American Journal of Dance Therapy" 42 (2020).

Homann K. B., *Embodied concepts of neurobiology in Dance/Movement Therapy practice*, "American Journal of Dance Therapy" 32/2 (2010).

Jakab I., *Psychotherapy of the mentally retarded child*, w: *Diminished people*, red. N. Bernstein, New York 1970.

Jaques-Dalcroze É., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris - Lausanne, 1921.

Jaques-Dalcroze É., *Méthode Jaques-Dalcroze. Gymnastique Rythmique*, Paris - Leipzig 1906.

Jaques-Dalcroze É., *Méthode Jaques-Dalcroze. La rythmique*, Lausanne 1917.

Jaques-Dalcroze É., *Methode Jaques-Dalrcoze. La rythmique. La plastique animée et la danse*, Lausanne 1916.

Kierył M., *Elementy terapii i profilaktyki muzycznej*, Warszawa 1996.

Kline F., Burgoyne R. W., Staples F., Moredock P, Snyder V., Ioerger M., *A report on the use of movement therapy for chronic, severely disabled outpatients*, "The Arts in Psychotherapy" 4 (1977).

Koziello D., *Taniec i psychoterapia*, Poznań 2002.

Krebs C. S., *Hatha yoga for visually impaired students*, "Journal of Visual Impairment & Blindness" 73 (1979),

Kuettel T. J., *Active change in dance therapy*, "American Journal of Dance Therapy" 5 (1982), s. 56-64.

Kulmatycki T., *Taniec jako medytacja w ruchu*, w: *II Konferencja Naukowo-Dydaktyczna «Moc tańca»*, z cyklu: *Ruch, Muzyka, Taniec*, Wrocław, 14-16 listopada 2003, red. B. Siedlecka, W Biliński, Wrocław 2005.

Kuryło E., *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Taniec*, t. 1., red. M. Gliński, Warszawa 1930,

Kuźmińska O., *Taniec w teorii i praktyce*, Poznań 2002.

Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Poznań 2009.

Levy F. J., *Dance/Movement Therapy: A healing Art*, Reston 1992.

Lukian Samostat, *Dialog o tańcu*, przeł. Józef W. Raiss, Warszawa 1951.

Meekums B., *Dance movement therapy. A creative psychotherapeutic approach*, London 2002

Miller K. A., *Wisdom comes dancing, selected writings of Ruth St Denis on dance, spirituality and the body*, Seattle, 1997.

Noverre J. G., *Teoria i praktyka tańca*, Wrocław 1958.

P. Sieńko, *DMT – ruch i taniec w psychoterapii*, „Nasze Forum” 1-2 (2005).

Pannau D., *Exultate, jubilate!*, „Communio. Międzynarodowy przegląd teologiczny” 6 (1984).

Pawluś K., *Taniec dla Boga*, Kraków 2014.

Pawluś K., *Taniec w dziele Nowej Ewangelizacji*, „Polonia Sacra” 19 (2015) nr 2 (39).

Payne H. (red.), *Dance movement therapy: theory and practice*, London, 1992.

- Peterson R., *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa 2014.
- Pędzich Z. (red.), *Psychoterapia tańcem i ruchem, terapia indywidualna i grupowa*, Sopot 2014.
- Pędzich Z. (red.), *Psychoterapia tańcem i ruchem. Teoria i praktyka*, Sopot 2013.
- Pędzich Z., *Psychoterapia Tańcem i Ruchem*, w: *Psychoterapia: szkoły i metody. Podręcznik akademicki*, red. Z. Grzesiuk, Warszawa 2011.
- Rey J., *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958.
- Ritter M., K. Graff Low, *Effects of Dance/Movement Therapy: a meta-analysis*, "The Arts in Psychotherapy" 23/3, (1996), s. 249-260.
- Rojewska-Nowak A., *Terapia tańcem i ruchem kluczem do świata wewnętrznego osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu (ASD)*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy” 23/2 (2017), s. 95-108.
- Roth G., *Uwolnij ciało, ucieleśnij duszę. Transformacja poprzez 5 Rytmów. Ruch jako praktyka duchowa*, Komorzno 2014.
- Sachs C., *World History of the Dance*, New York 1937.
- Schmais C., *Understanding the dance/movement therapy group*, "American Journal of dance therapy" 20/1 (1998).
- Schoop T., Mitchell P., *Reflections and projections: the Schoop approach to dance therapy*, w: *Eight theoretical approaches to Dance-Movement Therapy*, Dubuque 1979.
- Sherborne W., *Ruch Rozwijający dla dzieci*, Warszawa 1999.
- Siegel E. V., *Psychoanalytic dance therapy: The bridge between psyche and soma*, "American Journal of Dance Therapy", 17/2 (1995).
- Sobolewska-Drabecka M., *Niektóre zagadnienia z najdawniejszych dziejów tańca*, „Światowid” 23 (1960).
- Spencer H., *On the Origin of Dancing*, "Spectator", 1985.
- Szaflik B., *Metoda Ruchu Rozwijającego Weroniki Sherborne w stymulowaniu rozwoju dzieci u progu startu szkolnego*, 3-4 (2006), s. 204-218.
- Tomaszewski W., *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991.
- Tomaszewski W., *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991
- Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków, 2000.

Welsche M., *Ukierunkowanie na relacje. Pedagogika ruchu według koncepcji Weroniki Sherborne*, Gdańsk 2018.

Whitehouse M., *Authentic movement*, London-Philadelphia 2000.

Wislochi A., *Movement is their medium: Dance/movement methods in special education*, "Milieu Therapy" 1 (1981).

Wiszniewski M., *Taniec jako terapia*, Łódź, 2016

Wojtuń-Sikora B., *Znaczenie tańca i form muzyczno-ruchowych w psychofizycznym rozwoju dzieci i młodzieży*, „Lider” 4(2006).

Wójcik I., *Jak Dawid tańczyć chcę*, Lublin 2003.

Yack E., Aquilla P., Sutton S., *Tworzenie więzi poprzez Integrację Sensoryczną*. Gdańsk, 2014.

2. LITERATURA POMOCNICZA

Ambroży z Mediolanu, *Hexameron*, 42-43, przeł. W. Szodrski, Warszawa 1969.

Arystoteles, *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, Arystoteles, Horacy, pseudo-Longinos, tłum. T. Sinko, Wrocław 1951.

Baron A., Pietras H.(red.), *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 4, Kraków 2001.

Bartynowski S, *Apologetyka podręczna, obrona wiary katolickiej z odpowiedziami na zarzuty*, Kraków 1916.

Boecjusz, *Przeciw Eutychesowi i Nestoriuszowi III*, w: *Traktaty teologiczne*, przeł. R. Bielak, A. Kijewska, Kęty 2007.

Chmielewski M., *Ciało i duchowość. Zarys problematyki*, „Ethos” 21/4 (2008).

Comiskey A., *W poszukiwaniu tożsamości płciowej. Historia byłego homoseksualisty*, przeł. Alicja Libura-Gil, Warszawa 2012.

Croissant J., *Ciało – świątynią Bożego piękna*, przeł. R Nehring, D. Adamski, Poznań 2007

Czapiński L., *Obrzęd taneczny derwiszów mawlewich*, „Dialog” nr 5, 1983.

Dąbek T. M., *Duch, dusza i ciało w Tes 5, 23*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 40/4 (1987), s. 288-296.

Dec I., *Personalizm w filozofii*, „Biblioteka Teologii Fundamentalnej” 3 (2008), s. 301-313.

Do Diogeneta, w: *Pierwsi świadkowie. Pisma Ojców Apostolskich*, przeł. A. Świderkówna, opr. M. Starowieyski, t. 1, Kraków 1998.

Dobieszewski J, *Różnorodność panteizmu*, „Edukacja Filozoficzna” 68 (2019), s. 69-81.

Eagle M. N., Wolitzky D.L., *Empathy: a psychotherapeutic perspective*, w: *Emphathy reconsidered: New directions in psychotherapy*, red. A. C. Bohart, L. S. Greenberg, Washington 1997.

Elliot H.C., *The Shape of Intelligence. The Evolution of the Human Brain*, London 1970.

Encyclopedia Brittanica, London - Chicago, 1946.

Encyklopedia katolicka, t. 1, Lublin 1989.

Encyklopedia Powszechna PWN, t. 4, Warszawa 1976.

Filipiak M., *Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*, Lublin 1979.

Frankl V. E., *Homo patiens. Logoterapia i jej kliniczne zastosowanie. Pluralizm nauk a jedność człowieka. Człowiek wolny*, przeł. R. Czarnecki, Z. J. Jaroszewski, Warszawa 1998.

Frankl V. E., *W poszukiwaniu sensu*, Warszawa 2020.

Frankl V. E., *Bóg ukryty*, Warszawa, 2019.

Gałkowski J., *Samostanowienie osoby w ujęciu kardynała Karola Wojtyły*, „Zeszyty Naukowe KUL” 85-87 (1978), s. 73-79.

Gelin A., *Pismo Święte o człowieku*, Paryż 1971.

Gelso Ch. J., Carter J. A., *Components of the psychotherapy relationship. Their interaction and unfolding during treatment*, „Journal of Counseling Psychology” 41 (1994), s. 296-306.

Gelso CH. J., Hayes J. A., *Relacja terapeutyczna*, Gdańsk 2004.

Granat W., *Osoba ludzka. Próba definicji*, Sandomierz 1961.

Grecko polski Nowy Testament, przeł. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1995.

Grof S., *Poza mózg. Narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*, Kraków 1999.

Grossi V., *Lineamenti di antropologia patristica*, Piemonte, 1983.

Grzesiuk L. (red.), *Psychoterapia. Teoria. Podręcznik akademicki*, t. II, Warszawa 2005.

Gudaniec A., *Ku integralnej wizji człowieka – osoby. Elementy antropologii Karola Wojtyły*, „Studia Elbląskie” 18 (2017), s. 501–522.

Harrison J. E., *Ancient Art and ritual*, Oxford, 1913.

Hawes G.W., *Primate Communication and the Gestural Origin of Language*, “Current Anthropology”, t. 19, Chicago 1973.

Hawes *Primate Communication and the Gestural Origin of Language*, “Current Anthropology” 1973, t. 19, nr 1-2, s. 5-24.

Heers J., *Święta głupców i karnawały*, Warszawa 1984.

Herbut J., *Redukcjonizm*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, Lublin 2007.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.

Ireneusz z Lyonu, *Wykład nauki apostoelskiej*, t. 7, przeł. W. Myszor, Kraków 1997.

Jan Paweł II, *Evangelium Vitae*.

Jan Paweł II, *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Città dell Vaticano 1986.

Jan Paweł II, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 1986.

Jan Paweł II, *Przekroczyć próg nadziei*, Lublin 1994.

Jankowski A., *Duch Odnowiciel. Szczególny aspekt eschatologicznego posłannictwa Ducha Świętego*, „Analecta Cracoviensia” 4 (1972).

Jastrzębski A., *Kardynała Wojtyły koncepcja człowieka*, „Teologia i człowiek. Półrocznik Wydawnictwa Teologicznego UMK” 12 (2008), s. 123-137.

Jaworski R., *Propozycja psychologii bazującej na antropologii chrześcijańskiej*, „Roczniki Psychologiczne” 9/1 (2006), s. 205-226.

Jung C.G., *Collected works*, Princeton 1975.

Jung C.G., *Paracelsus als geistige Erscheinung*, w: *Paracelsus. Alchemie und die Psychologie des Unbewussten*, C. G. Jung, Krummvisch 2002, s. 154; za: J. Mirkiewicz, *Myślenie alchemiczne Carla Gustawa Junga*, „Medycyna Nowożytna” 11/1 (2004), s. 5-31.

Jung C.G., *Wspomnienia, sny i myśli*, przeł. R. Reszke i L. Kolankiewicz, Warszawa 1999.

Karbowska A., *Mistycyzm muzułmański na podstawie wirujących derwiszów Mawlewich w Turcji*, „Preteksty, czasopismo studentów filozofii UAM” 2013.

Kastelik B., Krupka A., Kupczak J., *Karol Wojtyła – Jan Paweł II o człowieku*, Kraków 2018.

Kijewska A., *Boecjusz i patrystyczne źródła koncepcji osoby*, „Biblioteka Teologii Fundamentalnej” 3 (2008), s. 21-52.

Klemens Aleksandryjski, *Kobierce*, III, 77, 3; GSC 15.

Klemens Rzymski, *List do Kościoła w Koryncie*, 33, 4, S.C. 167.

Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym Gaudium et Spes, Wrocław 2005.

Kornas-Biela D., *Okres prenatalny*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. J. Trempała, Warszawa 2020.

Kosiewicz J., *Myśl wczesnochrześcijańska i katolicka wobec ciała*, Warszawa 1998.

Kowalczyk S., *Ciało człowieka w refleksji filozoficznej*, Lublin 2009.

Kowalski S., *W poszukiwaniu początków wierzeń religijnych*, Warszawa 1961.

Koziello D., *Terapia tańcem*, „Kultura Fizyczna” 1 (1997)

Kozyra J., *Nowe stworzenie - kaine ktisis*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 11 (1978).

Kuc L., *Zagadnienie antropologii chrześcijańskiej*, „Studia Theol. Vars.” 10 (1971) nr 2.

Laskowski J., *Osoba jako fundament porządku prawnego*, „Prawo Kanoniczne” 29 (1986), s. 39-48.

Lemański J., *Pięcioksiąg dzisiaj*, w: *Studia Biblica* t. 4, Kielce 2002.

Leon-Dufour X., *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1985.

Leontiev D., *Logotherapy beyond psychotherapy: dealing with the spiritual dimension*, za: A. Batthyany, *Logotherapy and existential analysis. Proceeding of the Viktor Frankl Institute Vienna*, t. 1, Wiedeń 2016.

Libura Gil A., *Życiodajne znaczenie dotyku w procesie kształtowania się relacji przywiązania i tożsamości dziecka jako istoty psycho-fizyczno-duchowej*, „Kwartalnik Fides et Ratio” 1/33 (2018), s. 115-131.

- Lommel A., *Prehistoric and primitive man*, London 1966.
- Longkammer H., *Życie człowieka w świetle Biblii. Antropologia biblijna Starego i Nowego Testamentu*, Rzeszów 2004.
- Ludwig A., *Altered states of consciousness*, "Archives of General Psychiatry" 15 (1966), s. 225–234.
- Mandrela A., *Tomistyczna filozofia bytu a buddyjska filozofia pustki*; „Rocznik tomistyczny” 4 (2015), s. 215-238.
- Marchwicki P., *Koncepcja człowieka w logoterapii*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 18 (2002), s. (337-351).
- Maritain J., *Distinuer pour unir ou les degrés du savoir*, Paris 1935.
- Maritain J., *I diritti dell'uomo e la legge naturale*, Milano 1977.
- Maritain J., *Trzej reformatorzy*, Warszawa 1939.
- Marynarczyk A., *Prawda o osobie ludzkiej źródłem i obroną tożsamości kultury Zachodu*, „Człowiek w Kulturze” 26 (2016), s. 21-39.
- Mesjasz K., *Neoszamanizm – technologia ekstazy*; w: *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. J. Kornhauser, D. Zając, Kraków 2012, s. 133-144.
- Michalski M., *Antologia literatury patrystycznej*, t. II, Warszawa 1982.
- Michalski T., *Nowy człowiek" na podstawie "Listu do Kolosan" (3, 10-15)*, „Studia Wrocławskie” 1 (1998).
- Mirkiewicz J., *Myślenie alchemiczne Carla Gustawa Junga*, „Medycyna Nowożytna” 11/1, (2004), s. 5-31.
- Mólka J., *Personalizm chrześcijański podstawą życiowego sukcesu*, „Polska Myśl Pedagogiczna” 2 (2016), s. 283-293.
- Mruszczyk M., *Człowiek w antropologii adekwatnej Karola Wojtyły*, Katowice 2010.
- Nilsson S., *Potęga relacji z Bogiem, Przymierze Krwi*, Kraków 2015.
- Nowak D., *Człowiek z Boga i przed Bogiem – zarys antropologii starotestamentowo-judaistycznej*, „Studia Theologica Varsaviensia” 49/2 (2011).
- Nyk P., *Obraz człowieka w Biblii. Elementy antropologii biblijnej*, „Itinera Spiritualia” 10 (2017).

Ormanty S., *Człowiek jako istota osobowa w świetle antropologii biblijnej*, „Ruch biblijny i liturgiczny” 1 (2004).

Ormanty S., *Fenomen biblijnego spojrzenia na człowieka*, „Collectanea Theologica” 73/3 (2003).

Orygenes, *Przeciw Celsusowi*, I 32-33, przeł. S. Kalinowski, Warszawa 1986.

Pala A., *Karola Wojtyły koncepcja transcendencji i integracji osoby w czynie na przykładzie miłości*, „Pismo naukowe prowincji warszawskiej Redemptorystów” 18/2020, s. 69 - 81.

Pala A., *Struktura dynamizmu człowieka - osoby w antropologii adekwatnej Karola Wojtyły*, „Logos i Ethos” 47 (2018), s. 131-151.

Pala. A., *Dynamizm człowieka w ujęciu filozoficznym Karola Wojtyły i Józefa Tischnera*, Kraków 2019.

Papieska Komisja Biblijna, *Czym jest człowiek? Zarys antropologii biblijnej*, Kielce 2019.

Pastuszka J., *Koncepcja człowieka w uchwałach Soboru Watykańskiego II (Konstytucja o Kościele w Świecie współczesnym) na tle współczesnych humanizmów*, „Roczniki filozoficzne” 16/4 (1968).

Pastuszka J., *Psychologia głębi*, „Roczniki filozoficzne” 9/4, (1961).

Pastuszka, *Koncepcja człowieka w psychoanalizie Freuda*, „Studia Philosophiae Christianae” 3/2 (1967), s. 73-84.

Pietras H., *Początki teologii Kościoła*, Kraków 2000.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu Biblia Tysiąclecia, wyd. V, Poznań 2015.

Popielski K., *Egzystencjalno-poznawcza orientacja w psychoterapii i poradnictwie psychologicznymi*, w: *Problemy współczesnej psychologii*, red. A. Biela, Cz. Walesa, Lublin 1992, s. 684-694.

Półtawska W., *Koncepcja samoposiadania – podstawą psychoterapii obiektywizującej w świetle książki Kardynała Karola Wojtyły, Osoba i czyn*, „Analecta Cracoviensia” 5 (1973), s. 223-241.

Prochaska J. O., *Systems of psychotherapy: A transtheoretical analysis*, Homewood 1979.

Puech A., *Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien*, Paris 1903.

- Rodziński A., *Osoba i kultura*, Warszawa 1985.
- Romaniuk K., *Stworzenie człowieka jako przejaw odwiecznej dobroci Boga*, w: *Drogi zbawienia. Od Biblii do Soboru*, red. B. Przybylski, Poznań-Warszawa-Lublin 1970.
- Rops D., *Kościół pierwszych wieków*, przeł. K. Ostrowska, Warszawa 1997.
- Rosiński F., *Antropologia biblijna ciała i cielesności*, w: *Colloquia Anthropologica et Communicativa: Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011.
- Ross F. H., *The meaning of life in Hinduism and Buddhism*, London 1952.
- Schelkle K. H., *Teologia Nowego Testamentu*, t. 1, Kraków 1984.
- Schmitt J. C., *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Warszawa 2006.
- Sëboué B. (red.), *Historia dogmatów*, t. 2, przeł. P. Rak, Kraków 2001.
- Sienkiewicz E., *Człowiek w myśli św. Augustyna*, „Teologia w Polsce” 5,2 (2011), s. 259-272.
- Sipowicz K., Podlecka M., Pietras T., *Komunikacja w logoterapii jako przykład fenomenologicznego podejścia w poznaniu drugiego człowieka*, „Kwartalnik Naukowy Fides et Ratio” nr 2/50 (2022), s.111-116.
- Składanowski M., *Ciało, dusza i duch. Myśl Josepha Ratzingera na tle współczesnej antropologii*, Warszawa 2013.
- Stachowiak L., *Biblijna koncepcja człowieka*, w: *W nurcie zagadnień posoborowych*, red. B. Bejze, t. 2, Warszawa 1968.
- Stokłosa T., *Koncepcja osoby w filozofii Tomasza z Akwinu*, „Studia Philosophiae Christianae” 37/1 (2001), s. 126-143.
- Szyjewski A., *Szamanizm*, Kraków, 2005.
- Szymik S., *Antropologia*, w: *Teologia Nowego Testamentu*, t. III, red. M. Rosik, Wrocław 2008.
- Św. Augustyn, *O obyczajach Kościoła katolickiego*, I, 4, 6, BA 1 (1949).
- Św. Augustyn, *O Państwie Bożym*, XIII, 24, 1, BA, 35.
- Św. Augustyn, *Wyznania IV*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1982.
- Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku*, Kęty 1998.
- Świeżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa – Wrocław, 2000.
- Tacjan, *Przemowa do Greków*, 15, PG 6, 837-840.

Tarnowski K., *Metafizyka osoby i wartości. Sesja naukowa poświęcona myśli Jana Pawła II*, „Znak” 1/374 (1986), s. 117-132.

Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tłum. P. Bełch, Londyn 1974-86.

Tresmontant C., *Problem duszy*, przeł. J. Kowalczyk, Warszawa 1973.

Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu, przeł. R. Popowski, Warszawa 1995.

Wilk R., *Człowiek – osoba – istota wolna. Ujęcie Karola Wojtyły*, w: *Jan Paweł II. Posługa myślenia*, t. 2, red. B. Kastelik, A. Krupka, R. Woźniak, Kraków 2015, s. 119-140.

Witczyk H., *Pokorny wołał i Pan go wysłuchał, (Ps 34, 7a). Model komunikacji diafanicznej w Psalmach*, Lublin 1997.

Włodarczyk S., *Antyteza Pawłowa sarx-pneuma w interpretacji św. Jana Chryzostoma*, „Ruch biblijny i liturgiczny” 30/4 (1997).

Wojtyła K., *Osoba i czyn*, Kraków 1969.

Wojtyła K., *Rozważania o istocie człowieka*, Kraków 1999.

Wolff H. W., *Antropologie des Alten Testaments*, Gütersloh 2002.

Wulff D., *Psychologia religii. Klasyczna i współczesna*, Warszawa 1999.

Zamorzanka, *Charakter samotności w antropologii Jana Pawła II*, „Roczniki Filozoficzne” 33/34 (1985-1986), s.157-171.

Zyzak W., *Holistyczny charakter duchowości chrześcijańskiej*, „Polonia Sacra” 23/1 (2009).

3. NETOGRAFIA

<http://biblia-online.pl/Sloownik/Biblijny/JamesStrongGreek/Strong/G3501> (7.01.2021).

<http://biblia-online.pl/Sloownik/Biblijny/JamesStrongGreek/Strong/G2537> (7.01.2021).

<http://www.stowarzyszeniedmt.pl/pl/definicje> (08.01.2021).

<https://admp.org.uk/what-is-dance-movement-psychotherapy> (08.01.2021).

<https://adta.memberclicks.net/what-is-dancemovement-therapy> (15.05.2023).

<https://analizajungowska.pl/artykuly/kliniczne-zastosowania/relacja-terapeutyczna-w-rozumieniu-psychoanalizy-jungowskiej/> (30.01.2023).

<https://analizajungowska.pl/artykuly/psychoanaliza-jungowska/psychologia-analityczna-a-psychoanaliza-jungowska/> (31.01.2023).

<https://www.adta.org/marian-chace-biography> (16.05.2023).

<https://www.institutdmt.pl/psychoterapia-tancem-i-ruchem/>

