

Wojciech J. Cynarski

Ekspresyjny wymiar sztuk walki

Kultura Bezpieczeństwa. Nauka-Praktyka-Refleksje nr 17, 21-39

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EKSPRESYJNY WYMIAR SZTUK WALKI

WOJCIECH J. CYNARSKI
Uniwersytet Rzeszowski

ABSTRACT

The author presents the mythical and archetypical roots common for martial arts and theatre. He also describes Far-Eastern rituals and theatre, the film of martial arts, the relations of martial arts with dance, as well as aesthetical and meta-aesthetical relations. He writes about knowledge encoded in movement, in the forms of martial arts. These forms are close to theatrical performance. The record of the technical fighting movement (Jap. *kata*), passed on in unchanged form through centuries, makes the one who exercises the martial arts almost an actor. It is known otherwise, that everyone executes, a given form differently adding elements of his own personality to it. The article contains the reflection based on the humanistic theory of Far-Eastern martial arts and many years author's experience in training practice.

The Chinese, Japanese or Korean martial arts transfer in form of the "kata" the technical and tactical knowledge of the former masters, experience from performed fights, but also a large load of cultural and symbolic knowledge which hides in names the gestures and spiritual dimension of its practice. Similarly to the theatre, Far-Eastern martial arts originate from (or they reflect strong connection with) magic and religious rituals, what can be observed on the example of *sumō* wrestling. It is possible to

formulate here the chain of connections: magic – ritual – dance – theatre, and, further – the cinema and film.

Key words: martial arts, theatre, chain of connections, record of the movement, archetype, ritual of movement, self-expression, performative phenomenon

Słowa kluczowe: sztuki walki, teatr, łańcuch powiązań, zapis ruchowy, archetyp, rytuał ruchu, samowrażenie, zjawisko performatywne



WPROWADZENIE

Niniejszy tekst stanowi rozwinięcie wykładu przedstawionego na sesji naukowej pt. *Droga aktora a droga wojownika*, odbytej w Łódzkim Domu Kultury, Łódź, 4–5.04.2003, oraz artykułu opublikowanego w czwartym tomie „*Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture*” [Cynarski 2004b; Cynarski, Litwiniuk 2004].

Jest to esej, w którym autor podejmuje problem związków sztuk walki z teatrem i filmem, bazując przy tym głównie na humanistycznej teorii sztuk walki i antropologii sztuk walki. Jest to jednocześnie kontynuacja tego kierunku badań, porównań i interpretacji sztuk walki, realizowanych na pograniczu nauk o człowieku i kulturze.

O aktorstwie wypowiedziały się już takie sławy – wybitni artyści sztuk walki, jak Bruce Lee i Chuck Norris. Także nieprzypadkowo okładkę czasopisma „*Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology*” (wydawanego pod patronatem IMACSSS – *International Martial Arts and Combat Sports Scientific Society*) [Cynarski, Reguli 2014] zdobi aktor z klasycznego, japońskiego teatru „*no*”.

Klasyczne formy (*kata*) w *iaidō* i *kobudō* (jak w szkołach *takeda-ryū*, *tenshin shōden katori shintō-ryū* i innych) bliskie są spektaklowi teatralnemu. Zapis ruchowy technik walki, przekazywany w niezmienionej postaci przez wieki, czyni z ćwiczącego sztuki walki w pewnym sensie aktora. Skądinąd wiadomo, że daną formę każdy wykonuje nieco inaczej, odciskając na niej piętno swej osobowości.

Perspektywa teoretyczna dla tychże badań wynika z humanistycznej teorii sztuk walki, antropologii sztuk walki, teorii widowiska i obszarów pokrewnych [por. Kauz 1977; Tokarski 1989; Tharnbury 1995; Kosiewicz 2000; Jones 2002; Cynarski 2004a, 2012a, b].

David E. Jones [2002] rozwija antropologię sztuk walki z perspektywy amerykańskiej antropologii kultury. Koncepcja sztuki walki jest tu rozumiana w bardzo szerokim sensie. To dotyczy różnych form przygotowania do walki - magicznych, szkolenia wojskowego i rytualnych form walki. Obejmuje również prymitywne formy walki i umiejętności wojskowych. Naukowcy wykorzystują tutaj etnograficzne, i antropologiczno-kulturowe metody związane z hopologią [por. Jones 2002; Green, Svinth 2010].

Antropologia Jonesa jest związana z koncepcją „teorii sztuk walki jak sztuki performatywnej” (*performance art*) [Klens-Bigman 1999, 2002]. Ujęcie takie jest odpowiednie dla rytualnych form, jak na przykład *iaido*. Natomiast dla całego *continuum* różnych sztuk walki ma słabą moc wyjaśniającą. Wewnętrzna droga sztuk walki, a także duchowe samodoskonalenie, nie są na pokaz.

Postrzeganie sztuki walki jest obecnie uzależnione od kultury masowej (zwłaszcza filmu, filmowej sztuki), która przedstawia stare i nowe mity i archetypy. Pauka [1998] pisał o związkach i zależnościach między teatrem i sztukami walki w West Sumatra (w Minangkabau). Anderson [2001] - o ogólnych powiązaniach kina sztuk walki i tańca. Harasymowicz [2011] - o sztukach walki w edukacji aktorów. Na tym obszarze perspektywa teoretyczna według koncepcji Klens-Bigman [2002] mogłyby być przydatna.

W typologii sztuk walki zaproponowanej przez Bolelli'ego [2008: 115-140] *performance arts* są jedną z pięciu wyróżnionych grup, obok sztuk wewnętrznych, sztuk walki tradycyjnymi broniąmi, samoobrony i sportów walki (chwytnych, uderzanych i mieszanych). Dotyczy to np. form pokazowych, wykonywanych w ramach odpowiednich konkurencji sportowych (w *wushu*, karate, taekwondo ITF, judo lub kick-boksingu). Ocena wykonania owych form decyduje o zwycięstwie w rywalizacji sportowej, co przypomina gimnastykę artystyczną lub jazdę figurową na lodzie.

Wykonywanie form technicznych jest najstarszym sposobem nauczania umiejętności technicznych i formą ćwiczeń w praktyce sztuk walki, co może mieć zastosowanie w rekreacji, jako odmiana „sportu całego życia” [Yi, Park 2000; Pańczyk, Cynarski 2006]. Może to być też forma samorealizacji przez studia estetyki ruchu - w związku kobiecego ciała w wykony-

waniu technik sztuk walki. Tak ukazują to autorzy albumu, z akcentem na ekspresję i urodę; są to: *kung-fu wushu* - Zhang Xiao Yen kobieta-wąż [Willemin, Mairet, Nisse 1996: 278-291] i „alegoryczna” ekspertka *taiji* i *pagua zhang* - Isabelle Croset [Willemin, Mairet, Nisse 1996: 68-81]. Tak więc trening wewnętrznych stylów nie wyklucza się z wymiarem ekspresyjnym. Oczywiście estetyka wykonywania form technicznych sztuk walki nie dotyczy jedynie kobiet.

Sens praktyki (treningu) sztuk walki, drogi wojownika i mistrzostwa, jak również definicje podstawowych pojęć przyjmujemy tu zgodnie z humanistyczną teorią sztuk walki [Cynarski, Sieber 2006; Zeng, Cynarski, Xie 2013; Cynarski, Lee-Barron 2014; Cynarski, Skowron 2014].

KORZENIE MITYCZNE I ARCHETYPOWE

Podobnie jak teatr, dalekowschodnie sztuki walki wywodzą się (lub wiążą w dużym stopniu) z magii i rytuałów religijnych, czego przykładem są chociażby zapasy *sumō*. Można tutaj wymienić łańcuch powiązań: magia – rytuał – taniec – teatr [Cynarski 1999; Steiner 2002], a w dalszej konsekwencji – kino. Magiczno – taneczne rytuały opisane są w *Kojiki* i w mitologii chińskiej [Künstler 1985]. Taoistyczną magię realizują systemy ćwiczeń *qi gong* i podobne wizualnie do tańca „wewnętrzne style” *taiji quan*.

Archetyp jest zachowanym w nieświadomości, symbolicznym zapisem doświadczeń ludzkości od przaprzodków. Według teorii archetypów Carla G. Junga [Jung 1976; por. Fromm 1977], bohater męski to najczęściej albo wojownik, albo mędrzec. Mistrzostwo w sztukach walki łączy obydwie archetypowe potrzeby, co zresztą nie dotyczy jedynie mężczyzn [Cynarski 2001b]. Mityczne korzenie obrzędów magicznych, z których rozwinął się taniec, starożytne zapasy, formy teatralne lub także ćwiczenia wojowników, są podobne. Gniewni bogowie starożytnych kultur, podobnie jak ówczesni władcy, lubili widowiska i walkę. Wiele odmian teatru i współcześnie uprawianego sportu wywodzi się z różnych pogańskich rytuałów bądź igrzysk.

Zdaniem Ericha Fromma wszelkie mity zostały zapisane ‘językiem symbolicznym’, a symbol pozostaje w istotnym związku z doświadczeniem wewnętrznym. Tezę tę potwierdzają badania introspekcyjne i kulturowe analizy osób penetrujących tradycje mistyczne lub systemy medytacyjne Wschodu. Należy tutaj zwrócić uwagę na różne, niekiedy sprzeczne interpretacje tych samych symboli w kręgach różnych kultur [Grossman 1998;

Eberhard 2001; Cynarski, Duriček 2001; Cynarski, Obodyński 2009], co oczywiście dotyczy wszelkich form ruchowej ekspresji. Azjatyckie sztuki walki dysponują tutaj bogactwem symbolicznych treści, wyrażających między innymi doświadczenia wewnętrzne, lub którym przypisywane są znaczenia magiczne. Fakt psycho-społeczny: „archetypowy bohater pokonuje smoka lub demona” można przekazać w tradycji ustnej (pieśni, poezja), rytuału i tańca, muzycznego teatru lub też „zaszyfrować” w ruchowych formach walki.

W wywodzących się z Azji Wschodniej sztukach walki wyrazem symbolicznym [Guiroud 1974] poruszania się na granicy życia i śmierci (wymiar dramatyczny), mocy, odwagi i pokonania przeciwnika są ‘cios kończący’ w sportowym karate, rzut oceniony na ‘ippon’ w *jūdō*, ostatnie cięcie w formach *iaidō* itp. Formy (jap. *kata*) sztuki dobywania miecza – *iaidō* – stanowią ruchowy zapis mitu, pamiątkę dokonań mistrza-bohatera lub twórcy szkoły, albo tajemnicę doświadczeń bojowych kilku pokoleń mistrzów. Są zapisem krwawych i śmiertelnych rozstrzygnięć, gdy umiejętności sztuk walki stanowiły o życiu i śmierci. Z tej wojskowej praktyki wyrosły dzisiejsze sztuki walki, w których pozostał nie tylko tradycyjny strój, gesty, terminologia, mimika, pozy historycznych lub wyidealizowanych wojowników. Nauczyciel *iaidō* przyjmuje rolę samuraja, a *dōjō* (miejsce poznawania drogi; sala ćwiczeń sztuki walki) kojarzyć można z teatrem starej sztuki wojennej, czy wręcz magicznym dramatem archetypowych herosów walczących ze złem. Podobnie dotyczy to form różnych odmian sztuk walki, których symboliczne i poetyckie nazwy, a także nazwy poszczególnych technik i znaczenia gestów (‘spojrzenie na Niebo’, ‘pokój’, ‘nieskończoność’) odnoszą się do kulturowej tradycji poszczególnych narodów i grup etnicznych.

Stopnie ‘dan’ stanowią potwierdzenie męstwa, mocy i duchowej dojrzałości, etykieta jest wyrazem szacunku i czci, a kolory pasów i inne atrybuty – symbolizują drogę postępu. Drogi sztuk walki, tak jak pierwotny teatr lub rytuał ruchu (ukazujący walkę z demonami), są zasadniczo drogami do świętości (wyzwolenia, zbawienia) [por. Simpkins C., Simpkins A. 2007; Brown, Jennings, Molle 2009; Molle 2010; Jennings, Brown, Sparkes 2010]. Jednak duchowy wymiar sztuk walki nie powinien być utożsamiany z religią [por. McFarlane 1990; Maliszewski 1996; Sieber, Cynarski, Litwiniuk 2007]. Stanisław Tokarski [1989: 10] wyróżnia ich trzy podstawowe funkcje sztuk walki: samorealizacji, samoobrony i samowyróżnienia.

Chińskie *taiji* lub starojapońskie *sumo* zawierają symbolikę religijno-filozoficzną, gdzie niemal każdy ruch i gest mają znaczenie. Dotyczy to również wielu form zachowanych do dziś w różnych odmianach *budo*, szkołach *kung-fu* itp. Sam fenomen walki ma kluczowe symboliczne i archetypowe znaczenie, towarzysząc najstarszym mitom i dzisiejszej postaci kina [por. Mintz 1978].

DALEKOWSCHODNIE RYTUAŁY I TEATR

Wywodzący się z magicznych i religijnych rytuałów chiński lub japoński teatr obrzędowy określany jest jako „zjawisko per formatywne”, jak nazywa ją badaczka z Hongkongu M. Steiner [2002]. Innym razem sztuki walki określane są jako rodzaj przedstawienia [Klens-Bigman 1999]. Formy obrzędowe i teatralne łączy z dalekowschodnimi sztukami walki pokrewieństwo aspektów ruchowej ekspresji [por. Tokarski 1989]. Na uwagę zasługuje tu obecność ćwiczeń walki, popisów sprawności i akrobatyki w operze chińskiej, którą Łabędzka nazywa teatrem muzycznym [Łabędzka 1999]. Z tej formy sztuki wywodzi się popularny aktor filmów sztuk walki - Jackie Chan.

Związki z tańcem występują zarówno w japońskich widowiskach ludowych i teatrze *nō* [Tharnbury 1995], w chińskich rytuałach walki na miecze i w staroindyjskich sztukach walki (*vajramushti*) [Cynarski 2004a]. Specyficzny rytualny taniec wykonuje przed walką wojownik *muai-thai* lub *thai-boxingu*. Z kolei tańce, np. okinawskie lub koreańskie [Ogarek-Czój 1981], zawierają wyraźne nawiązanie do sztuk walki. *Notabene* kozacki taniec stanowi podstawową metodę treningową we współczesnym ukraińskim systemie walki wręcz zwanym *sobor* lub *hopak* [Pilat 2010], jak również w bardziej znanym brazylijskim „tańcu-walce” – *capoeira*. W odmianach sztuk walki, zwłaszcza wyrosłych z tańca, wymiar ekspresyjny znajduje szczególne miejsce, jak dotyczy to właśnie brazylijskiego tańca-walki *capoeira* lub ukraińskiego *hopaka*. Ruchy quasi-taneczne zawierają także formy malezyjskiego *silat* [por. Rut 2014]. Obydwie formy kulturowe mogą być opisywane przez teorię rytmu Svena R. Hooge [2003, 2004] lub na gruncie antropologii sztuk walki.

Sporne są podstawowe interpretacje dotyczące istoty tego, czym *capoeira* jest lub nie jest. Czy jest tylko sztuką tańca [Almeida 2006], czy szczególną postacią *martial art* – sztuki walki [Assuncao 2005; Reis 2005; Sonoda-Nunes, De Oliveira, Wanderley 2009] czy *fighting art/combat sport* – sportu walki [Araujo, Jaqueira 2011]? Czy jest tradycją afro-brazylijską

[Green 2003; Assuncao 2005; Ślęzak 2007], czy tworem *stricte* brazylijskim [Almeida 2006; Araujo, Jaqueira 2011]? Rzeczywistość społeczno-kulturowa jest zazwyczaj bardziej skomplikowana, niż podziały dwudzielne. Stąd wynikają błędy uproszczeń w próbach jednoznacznej interpretacji.

Klasyczny teatr chiński częstokroć przedstawia sceny walki, ilustrując powieść „Wędrówka na Zachód”, „Walkę w ciemnościach” i inne perły chińskiej tradycji „literacko-teatralnej”. Podobnie jest w związanym z samurajską kulturą teatrze japońskim i w hinduskiej tradycji przedstawiania Ramajany i Mahabharaty [Cynarski 2000a; Pauka 1997, 1998; Kusio 2002]. Obok „zewnątrznych”, akrobatycznych i widowiskowych stylów *kung-fu*, formą modlitwy, medytacji, magicznego tańca i taoistycznego rytuału są style „wewnętrzne”. *Qigung* stanowią zestawy ćwiczeń, będące dla taoistycznych alchemików sekretem eliksiru vitalności i nieśmiertelności. *Taiji quan* to układy ruchów i gestów walki o symbolicznych nazwach i znaczeniach. Dla taoistów stanowią wyznacznik ich wiary, dla ludzi Zachodu – zwłaszcza zdrowotną gimnastykę. Podobnie jak w *aikidō* bardziej chodzi tu o harmonię niż walkę [Westbrook, Ratti 1970; Grossman 1998; Dykhuizen 2000].

Obecnie następuje wtórna rytualizacja niektórych sztuk walki, np. *aikidō* [por. Cynarski 1997] i *kyūdō*. Zresztą sport (np. *jūdō*) jest także swoistym rytuałem, w którym to widowisku obecny jest czynnik aleatoryczny [Kosiewicz 2000], pokrewny artystycznej improwizacji. Oczywiście, spektakl sportowy jest specyficzną formą widowiska [por. Kosiewicz 1997].

Tematem sesji naukowej zorganizowanej w Łodzi w dniach 4-5 kwietnia 2003 roku była „Droga aktor a droga wojownika”. Zaproszonym prelegentami byli wówczas prof. dr hab. Stanisław Tokarski i dr Wojciech J. Cynarski [Cynarski, Litwiniuk 2004]. Tokarski opowiedział o własnych doświadczeniach w roli mistrza judo, kaskadera w filmach akcji i badacza.

Cynarski zwrócił uwagę, że chiński, japoński i koreański transfer wiedzy technicznej i taktycznej dawnych mistrzów sztuki walki w formie „kata”, to zwłaszcza doświadczenia z przeprowadzonych walk. Ale formy są także zapisem wiedzy kulturowej i symbolicznej, która kryje w nazwach, gestach i duchowym wymiarze praktyki. Podobnie do teatru, dalekowschodnie sztuki walki pochodzą z (lub odzwierciedlają silny związek z rytuałami lub magią) danej tradycji religijnej, co można zaobserwować na przykładzie sumo. Formy te są zbliżone do spektaklu teatralnego. Występują tu estetyczne i meta-estetyczne relacje i podobieństwa.

FILM SZTUK WALKI

Sztuki walki są zasadniczo składową kulturę fizycznej [Cynarski, Sieber, Szajna 2014], ale wchodzą także do innych obszarów kultury. W kulturze masowej istnieją za sprawą nieśmiertelnych mitów i dzisiejszych mediów, z ich kultem cielesności, a także przemocy [por. Skidmore 1991; Bolelli 2008: 75-86; Cynarski, Obodyński 2011]. Ponadto uczestniczą one w kulturowych dialogach i wymianach w skali globalnej [Cynarski, Ebishima, Litwiniuk 2010].

Film sztuk walki zaistniał na początku lat 70 XX wieku [por. Mintz 1978; Skidmore 1991; Zygmunt 1998; Cynarski 2001c, d], ale są liczne kontrowersje dotyczące definicji tegoż jako gatunku filmowego. Na przykład John Kreng [2008: 23] myli film sztuk walki z filmem sportowym (np. „Rocky”, 1976), a Marilyn Mintz [1978] miesza film sztuk walki z filmami płaszcza i szpady („Zorro”) i różnymi innymi.

Film sztuk walki, jako wyodrębniony gatunek filmowy, ukazuje w różnych konwencjach – filmów akcji, przygody i sensacji, historycznych lub rysunkowych – techniki i duchowość, trening i walkę, przemoc i piękno sztuk walki [Mintz 1978; Cynarski 2000a, c]. Gatunek ten rozwinął się z dramatu samurajskiego, filmu *kung-fu (made in Hongkong)* itp. W kulturze popularnej obecne są także popularne japońskie „kreskówki” – *manga* i *anime* – oraz gry komputerowe o tematyce sztuk walki [Cynarski 2000a]. Ponadto telewizja przedstawia relacje z widowisk światowego ruchu *Martial Arts* takich, jak: festiwale i gale sztuk walki, mistrzostwa, turnieje i pokazy mistrzów. Wymiar widowiskowy sztuk walki powoduje, że wybitna sprawność ekspertów stanowi obiekt zainteresowania środków masowego przekazu. Media pokazują mistrzów, którzy bez specjalnego przygotowania są w stanie demonstrować swą – praktykowaną codziennie od wielu lat – sztukę. Toteż liczni specjaliści od dalekowschodnich sztuk i sportów walki, jak Bruce Lee, Carlos (Chuck) Norris, Billy Blanks, Dolph Lundgren, Jeff Spaeckmann, otrzymali angaże do filmów pomimo braku wykształcenia aktorskiego.

Moda na sztuki walki spowodowała, że sceny walki w nowych filmach akcji zawierają elementy tychże sztuk walki o proweniencji wschodniej, co stało się już poniekąd standardem. W przypadku aktorów nie będących specjalistami w tej dziedzinie powoduje to konieczność, po pierwsze, nadzoru eksperta przy choreografii scen walki, po drugie, treningu aktora, aby był w stanie wykonać opisane w scenariuszu wyczyny. Toteż przygo-

towanie aktora do roli w filmie sztuk walki, nawet jeśli zna on karate lub inne odmiany sztuk walki, wymaga solidnego treningu i wielokrotnego powtarzania kręconych scen. Z dobrze dopracowanych scen walki słyną filmy Bruce'a Lee i Jean-Claude van Damme. Mistrz sztuk walki ma większe szanse być także dobrym aktorem, niż aktor – mistrzem sztuk walki.

Tokarski napisał także o micie Bruce'a Lee – o jego „poezji Kung Fu”. Lee przeszedł metamorfozę od punka do mnicha; z silnego miłośnika pięści do osoby postępującej na drodze wschodniej ascezy [Tokarski 1989]. Lee pobudził wyobraźnię i zapoczątkował szeroką popularność filmów sztuk walki.

Według Sławomira Zygmunta, nie było aż do śmierci B. Lee i premiery filmu „Wejście smoka”, że film sztuki walki traktowano jako osobny gatunek filmowy [Zygmunt 1998]. Wcześniej „filmy kung-fu” były zdominowane przez brutalność z powtarzającym się motywem zemsty. Przełom nastąpił w latach siedemdziesiątych dzięki osobowości takich artystów, jak B. Lee i J. Chan. Od momentu pojawienia się pierwszej dużej koprodukcji amerykańsko-chińskiej (*Enter the Dragon*, 1973) możemy mówić o zaistnieniu współczesnego gatunku (lub odmiany gatunku kina akcji) filmu sztuk walki, który zdobył publiczność Zachodu. Poza scenami walk pojawiają się elementy filozoficzne, szerszy kontekst kulturowy, jak również sprawniej napisany scenariusz i bardziej sensowna fabuła.

Widowiskowy wymiar powoduje, że sztuki walki są przedmiotem zainteresowania mediów, a eksperci - mistrzowie sztuki walki – zostali gwiazdami filmu sztuk walki. Ale nie tylko wymiar estetyczny jest tu ważny. Duchowo młodzi ludzie potrzebują bohaterów prawa moralnego. „Kodeks przestrzeganych reguł sumurajów, studentów i mistrza jest używany jako norma odniesienia dla oczekiwanego zachowania moralnego. Kodeks Bushido, kodeksy karate i kung-fu, sztuki walki Wschodu i Zachodu, są oparte na historycznej konieczności zapewnienia systemu ochrony dla przetrwania; powstały one dla zrozumienia wśród osób z różnorodnych grup ich wspólnoty interesów. To sprawia, że większość ludzi przyjmuje określone zasady ze względu na potrzeby kulturowe i porządku społecznego. Istnieją rozpoznane uniwersalne typy postępowania występujące w podobnych sytuacjach. Sympatie publiczności są chwiejne, gdyż uwarunkowane są one własnymi przekonaniem” - podkreśliła Mintz [1978: 206].

Na przykład film „Ostatni samuraj” pokazuje nie tylko sposób uprawiania sztuk walki dla poprawy osobowości, charakteru i moralności, ale

raczej użytecznej sztuki walki japońskich *bushi* – *bujutsu*, doskonałej przez setki lat. Podziwiamy szkolenia i walki z użyciem miecza, włóczni, łuku, rzucanie nożem *tanto*, walki wręcz (*jujutsu*); oglądamy taktykę prowadzenia walki w sytuacji przewagi ilościowej poczwórnej przeciwnika. Duchowy rozwój „białego barbarzyńskiego” kapitana Algrena występuje spontanicznie, jakby to była naturalną konsekwencją jego autorefleksji, dialogów zen (*mondo*) z panem Katsumoto i szkolenia sztuk walki. Bohaterem filmu „The Last Samurai” ulega urokowi Kraju Wschodzącego Słońca, podobnie jak bohater serialu „Shogun”. Jednak wybór Algrena jest dobrowolny, motywowany chęcią moralnej rehabilitacji. „Ostatni samuraj” i kilka innych obrazów pokazują czas historyczny, ale zmagania bitewne i pojedynki bohaterów są bardziej atrakcyjne i przedstawiają inny rodzaj problemu, którym jest tutaj szczególnie konflikt tradycji kulturowych (i konflikt etyczny).

Należy pochwalić twórców filmu nie tylko dla udanych scen batalistycznych, ale także i przede wszystkim dla poziomu umiejętności szermierczych przedstawionych przez amerykańskiego aktora, który dzierży miecz *katana* bardzo dobrze. Znacznie lepiej niż Scot Glenn (jak amerykański bokser Rick) w „The Challenge” lub Christopher Lambert (amerykański biznesmen, oczywiście) w podobnych rolach („Highlander III. Mag”, „Hunted”).

Nowa era filmu jest współtworzona przez różne czynniki, spośród których można wymienić: postęp technologiczny w dziedzinie efektów specjalnych, sięganie do korzeni kulturowych, społeczną fascynację etosem i potrzebę odrodzenia kultury honoru. Sztuki walki mogą stać się pomocne w tworzeniu nowych lub przywróceniu starych etosów. Tym bardziej, że zachowują one swój sens i etos moralny w przekazie dawnych mistrzów (archetypowe mędrców). Wuxia (archetypowi chińscy bohaterowie) i Bruce Lee, mistrzowie sztuk walki i kino tychże sztuk walki, Kurosawa i epopeja Tolkiena stają się inspiracją dla takich współczesnych reżyserów, jak Jackson, Lucas, Zwick, Ang Lee, Tarantino, bracia Wachowscy [por. Cynarski, Obodyński 2004].

ZWIĄZKI ESTETYCZNE I POZAESTETYCZNE

Dalekowschodnie sztuki walki są istotnie *ruchowymi formami ekspresji filozofii Wschodu*. Jednakże błędne jest rozumienie owych sztuk w kategoriach jedynie estetycznego ich pojmowania. Błędny, redukcjonistycz-

nym ujęciem sztuk walki jest ich estetyzacja i eksponowanie widowiskowego charakteru. Wśród badaczy reprezentujących tę orientację są także polscy antropolodzy społeczni, jak Agata Chałupnik [2005].

Podobnie błędem jest dostrzeganie sztuki w samej tylko doskonałości technicznej lub skuteczności w walce [Tokarski 1989; Cynarski 2000b]. Filozofia sztuk walki nawiązuje do dawnych traktatów, ale zasadniczo formułowana jest współcześnie [por. Cynarski 1997, 2012a; Kim, Back 2000; Maroteaux, Cynarski 2002-2003; Matsunaga *et al.* 2009; Piwowarski 2011].

Taką współczesną filozofię współczesnego wojownika – artysty sztuk walki, podążającego ową szlachetną drogą, twórczego *homo creator nobilis*, który dąży do duchowego mistrzostwa – zaprezentowano m.in. w kilku artykułach, opublikowanych na łamach Rocznika Naukowego „Idō – Ruch dla Kultury / Movement for Culture” i kwartalnika „Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology” [Cynarski 2000d, 2001a, 2013; Piwowarski 2013; Shishida, Flynn 2013].

Rzekome lub prawdziwe związki sztuk walki z buddyzmem zen propagują zwłaszcza wyznawcy owej religijno-filozoficznej doktryny. Czynią tak od paru stuleci nauczyciele i propagatorzy tej szkoły buddyzmu (S. Takuan, D. T. Suzuki, D. Taisen i inni). Z drugiej strony badacze sztuk walki zwracają uwagę na fakty, wskazujące na to, iż nawet w samej Japonii zen był jedną z wielu religii bądź filozofii powiązanych w różnym zresztą stopniu ze sztukami walki. Karate z Okinawy nawiązywało jedynie do konfucjanizmu, a dopiero współcześnie „dorabiana” jest mu ideologia *bushidō* i *zen* [Egami 1986; Goldner 1992; Cynarski 2004a]. Stare, klasyczne szkoły sztuk walki, jak pochodząca z XV wieku *tenshin shōden katori shintō-ryū*, nawiązuje głównie do taoistycznej magii i shintoizmu. *Aikidō* posiada własną religijną podbudowę, nadaną mu przez Moriheia Ueshibę. Jedynie uprawiane w Japonii współczesne *kendō* i *kyūdō* autentycznie nawiązują do *bushidō* i *zen*, co wynika zwłaszcza z przekonań religijnych uprawiających je osób.

Najistotniejszymi cechami wyróżniającymi sztuki walki wśród innych przejawów kultury fizycznej wydają się być: dążenie do harmonii ciała, ducha i umysłu (czego narzędziem jest psychofizyczny trening), łączenie wiedzy i filozofii z codzienną praktyką i obecność etosu rycerskiego [Cynarski 2002; Cynarski, Sieber, Szajna 2014].

WIEDZA ZAKODOWANA W RUCHU

O korzyściach wynikających z treningu walki z cieniem w odniesieniu do boksu i szermierki pisze (m.in.) Czajkowski [2002]. Zwraca uwagę na przygotowanie psychoruchowe i automatyzację niektórych odpowiedzi, z wykorzystaniem technik walki, co przyczynia się do wzrostu efektywności w sytuacji realnej walki. To samo dotyczy jednak w większym nawet stopniu form technicznych, zwanych po japońsku *kata*, a obecnych w systemie nauczania większości dalekowschodnich sztuk walki.

Chińskie, japońskie lub koreańskie sztuki walki przenoszą w tej postaci wiedzę techniczną i taktyczną dawnych mistrzów, doświadczenia z przebytych walk, ale także duży ładunek wiedzy kulturowej, symbolicznej, co kryje się w nazwach, gestach i duchowym wymiarze praktyki [Cynarski, Duriček 2001].

Można powiedzieć, że trening *kata* jest zadaniem porównywalnym do buddyjskiego *kōanu*, wymagającego rozwoju intuicji i umiejętności koncentracji, i stanowiącego w jakimś stopniu warunek samopoznania osoby ćwiczącej. Ćwiczenie wolnej walki można natomiast porównać do *mondō* – zdobywania wiedzy poprzez dialog z nauczycielem. Partner jest tutaj nauczycielem, przy czym walczący nie są ograniczeni schematem wykonania formy. Ten wyraz swobodnej inwencji i umiejętność szybkiego reagowania na zmieniające się sytuacje świadczą już o dojrzałości technicznej ucznia. Często, aby doskonalić umiejętności ataku i obrony, kontrolować dystans, czas (tzw. *timing*) i rytm, włączane są do programu szkolenia formy wykonywane w parach. Jest to podstawowa metoda treningowa w klasycznych szkołach *kung-fu*, *karate*, *jūjutsu* i *kenjutsu*.

KONKLUZJE

Uczniowie realizują pewną z góry określoną rolę, podobnie jak aktorzy. Ich swoboda „gry” pozwala na różny, w zależności od konwencji, zakres improwizacji. Nauczyciel zaś jest kimś podobnym do reżysera, realizując każdy trening nieco inaczej, dostosowując program ćwiczeń do obecnych w *dōjō* uczniów (mniej lub bardziej zaawansowanych) i zakładanych celów. Nauczyciel (*sensei*) przekazuje uczniom sztukę, której dziełem jest sama osoba mistrza. Uczy ruchu, w którym zakodowane jest dziedzictwo kulturowe dawnych wojowników.

Błędnym merytorycznie, redukcjonistycznym ujęciem sztuk walki jest ich estetyzacja i eksponowanie jedynie widowiskowego charakteru. Formy

techniczne są ruchowym zapisem technik walki. Formy te i poszczególne techniki mają w swym zewnętrznym kształcie znaczący składnik widowiskowy, przy czym zawierają specyficzny wyraz symboliczny. Wynikają stąd podobieństwa do innych sztuk performatywnych, ekspresyjnych. Występuje tu **łańcuch powiązań**: magia – rytuał – taniec – teatr, a w dalszej konsekwencji – kino i film, lub także gry komputerowe.

BIBLIOGRAFIA

1. Almeida Bira (2006), *Capoeira – brazylijska forma sztuki. Historia, filozofia, praktyka*, Purana, Wrocław.
2. Anderson A.D. (2001), *Asian martial arts cinema, dance, and the cultural languages of gender*, "Asian Journal of Communication", vol. 11, no. 2, pp. 58-78.
3. Araujo P.C. de, Jaqueira A.R.F. (2011), *Capoeira – fighting sport: its applications to educational environments* [in:] A.A. Figueiredo, C. Gutierrez-Garcia [eds.], *2011 Scientific Congress on Martial Arts and Combat Sports, Viseu-Portugal. Proceedings*, Viseu (Portugal), pp. 17-18.
4. Assuncao M.R. (2005), *Capoeira. The History of an Afro-Brazilian Martial Art*, Routledge, London-NY.
5. Bolelli D. (2008), *On the warrior's path. Philosophy, fighting, and martial arts mythology*, Blue Snake Books, Berkeley, Calif.
6. Brown D.H.K., Jennings G., Molle A. (2009), *Exploring Relationships between Asian Martial Arts and Religion*, "Stadion", no. 35, pp. 47-66.
7. Chałupnik A. (2005), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, UW, Warszawa.
8. Cynarski W.J. (1997), *Tradycja starego japońskiego aiki-jutsu i jego ewolucja do form współcześnie praktykowanych*, „Roczniki Naukowe AWF w Warszawie”, t. XXXVI, s. 109-132.
9. Cynarski W.J. (1999), *Dziedzictwo kultury wojowników. Założenia filozoficzne i funkcje pedagogiczne dalekowschodnich sztuk walki*, „Roczniki Naukowe AWF w Warszawie”, t. XXXVIII, s. 55-76.
10. Cynarski W.J. (2000a), *Sztuki walki budō w kulturze Zachodu*, Wyd. Naukowe WSP, Rzeszów.

11. Cynarski W.J. (2000b), *Struktura i funkcje dalekowschodnich sztuk walki*, „Roczniki Naukowe AWF w Warszawie”, t. XXXIX, s. 71–90.
12. Cynarski W.J. (2000c), *Film gatunku sztuk walki 1969–1999*, Rocznik Naukowy „Idō – Ruch dla Kultury”, t. I, s. 240–248.
13. Cynarski W.J. (2000d), *W kierunku nowej, humanistycznej nauki o człowieku. Antropologia psychofizycznego postępu*, Rocznik Naukowy „Idō – Ruch dla Kultury”, t. I, s. 99–103.
14. Cynarski W.J. (2001a), *Od zenu walki do humanizmu – od pierwotnych kultur wojowników do homo creator nobilis przyszłości*, „Idō – Ruch dla Kultury / Movement for Culture”, t. II, s. 215–233.
15. Cynarski W.J. (2001b), *Dynamiczna kobieta ponowoczesna*, „Idō – Ruch dla Kultury / Movement for Culture”, t. II, s. 180–192.
16. Cynarski W.J. (2001c), *Martial arts phenomenon in mass culture*, „Physical Education and Sport”, no. 2, pp. 261–270.
17. Cynarski W.J. (2001d), *Commercialization Process of the Far East Martial Arts*, „Studies in Physical Culture and Tourism”, vol. 8, p. 191–201.
18. Cynarski W. J. (2002), *Proces globalizacji. Dialog kultur czy konflikt wartości?*, Instytut Europejskich Studiów Społecznych w Rzeszowie, Rzeszów.
19. Cynarski W.J. (2004a), *Teoria i praktyka dalekowschodnich sztuk walki w perspektywie europejskiej*, Wyd. UR, Rzeszów.
20. Cynarski W.J. (2004b), *Związki dalekowschodnich sztuk walki z teatrem*, „Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture”, t. IV, s. 256–261.
21. Cynarski W.J. (2012a), *Anthropology of Martial Arts. Studies and Essays of the Sociology and Philosophy of Martial Arts*, Rzeszow University Press, Rzeszów. The Lykeion Library edition, vol. 16 [in Polish].
22. Cynarski W.J. (2012b), *Martial Arts Phenomenon – Research and Multidisciplinary Interpretation*, Rzeszow University Press, Rzeszów.
23. Cynarski W.J. (2013), *General reflections about the philosophy of martial arts*, „Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology”, vol. 13, no. 3, pp. 1–6.
24. Cynarski W.J., Duriček M. (2001), *Symbolika wschodnioazjatyckich sztuk walki*, „Przegląd Naukowy Instytutu Wychowani Fizycznego i Zdrowotnego UR”, nr 2, s. 167–175.
25. Cynarski W.J., Ebishima H., Litwiniuk A. (2010), *Globalizacja na obszarze kultury sportowej - przykłady systemów pochodzenia pozaeuropejskiego* [w:] Z. Dziubiński, P. Rymarczyk [red.], *Kultura fizyczna a globalizacja*, SALOS RP / AWF, Warszawa, s. 139–150.

26. Cynarski W.J., Lee-Barron J. (2014), Philosophies of martial arts and their pedagogical consequences, "Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology", vol. 14, no. 1, pp. 11-19. doi: 10.14589/ido.14.1.2
27. Cynarski W.J., Litwiniuk A. (2004), *Droga aktora a droga wojownika, sesja naukowa*, „Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture”, t. IV, s. 436-439.
28. Cynarski W.J., Obodyński K. (2004), *Ethos of martial arts in the movie at the beginning of the 21st century* [in:] J. Kosiewicz, K. Obodyński [eds.], *Sports involvement in changing Europe*, PTNKF, Rzeszów, pp. 136-152.
29. Cynarski W.J., Obodyński K. (2009), *The symbolic dimension of Japanese budō* [in:] D.H. Jütting, B. Schulze, U. Müller [eds.], *Local Sport in Europe*, Waxmann, Münster-New York-München-Berlin, pp. 67-75.
30. Cynarski W.J., Obodyński K. (2011), *Self-identification through bodily awareness in the contemporary mass culture* [in:] W.J. Cynarski, K. Obodyński, N. Porro [eds.], *Sport, Bodies, Identities and Organizations: Conceptions and Problems*, Rzeszów University Press, Rzeszów, pp. 27-39.
31. Cynarski W.J., Reguli Z. (2014), Martial arts science institutionalisation: specialized scientific periodicals, "Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology", vol. 14, no. 1, pp. 54-62. doi: 10.14589/ido.14.1.5
32. Cynarski W.J., Sieber L. (2006), *Training of martial arts – holistic concept*, "Sport Wyczynowy", no. 11–12, pp. 4–14.
33. Cynarski W.J., Sieber L., Szajna G. (2014), *Martial arts in physical culture*, "Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology", vol. 14, no. 4, pp. 31-38.
34. Cynarski W.J., Skowron J. (2014), An analysis of the conceptual language used for the general theory of martial arts - Japanese, Polish and English terminology, "Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology", vol. 14, no. 3, pp. 49-66. doi: 10.14589/ido.14.3.7
35. Czajkowski Z. (2002), *Tajemnice walki z cieniem*, „Sport Wyczynowy”, nr 11–12, s. 119–123.
36. Dykhuizen J.C. (2000), *Culture, training, and perception of the martial arts: Aikido example*, "Journal of Asian Martial Arts", vol. 9, no. 3, pp. 9-31.
37. Eberhard W. (2001), *Chinese symbols. Dictionary*, Universitas, Kraków.
38. Egami S. (1986), *The Heart of Karate-Do*, Kodansha, Tokyo.
39. Fromm E. (1977), *Zapomniany język*, PIW, Warszawa.

40. Goldner C.G. (1992), *Fernöstliche Kampfkunst. Zur Psychologie der Gewalt im Sport*, AHP Verlag, München [in German].
41. Green T.A. (2003), *Surviving the Middle passage: traditional African martial arts in the Americas* [in:] T.A. Green, J.R. Svinth [eds.] (2010), *Martial Arts of the World: An Encyclopedia of History and Innovation*, ABC-Clio, Santa Barbara (CA), pp. 129-148.
42. Green T.A., Svinth J.R. [eds.] (2010), *Martial Arts in the World: An Encyclopedia of History and Innovation*, ABC-Clio, Santa Barbara (CA).
43. Grossman E. (1998), *Towards a semiosis of the martial arts: Aikido as a symbolic form of communication*, "Journal of Asian Martial Arts", vol. 7, no. 2.
44. Guiroud P. (1974), *Semiologia*, Warszawa.
45. Harasymowicz J. (2011), *Tradition of physical exercises and martial arts in actors' education*, "Arch Budo", vol. VII, no. 2, pp. 65-71.
46. Hooge S.R. (2003), *Pakiet rytmu* [w:] W.J. Cynarski, K. Obodyński [red.], *Humanistyczna teoria sztuk i sportów walki – koncepcje i problemy*, Rzeszów, s. 143-149.
47. Hooge S.R. (2004), *Theorie des Rhythmus im Kampfsport*, „Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture”, t. IV, s. 286-292.
48. Jennings G., Brown D.H.K., Sparkes A.C. (2010), *It Can Be a Religion If You Want: Wing Chun Kung Fu as a Secular Religion*, "Ethnography", vol. XI, no. 4, pp. 533-557.
49. Jones D.E. [ed.] (2002), *Combat, Ritual, and Performance. Anthropology of the Martial Arts*, Praeger, Westport, CT.
50. Jung C.G. (1976), *Archetypy i symbole*, Czytelnik, Warszawa.
51. Kauz H. (1977), *The Martial Spirit: An Introduction to the Origin, Philosophy and Psychology of the Martial Arts*, The Overlook Press, New York.
52. Kim D., Back A. (2000), *The Way do Go: Philosophy in Martial Arts Practice*, Nanam, Seoul.
53. Klens-Bigman D. (1999), *Toward a theory of martial arts as performance art*, „Journal of Asian Martial Arts”, vol. 8, nr 2.
54. Klens-Bigman D. (2002), *Toward a theory of martial arts as performance art* [in:] D.E. Jones [ed.], *Combat, Ritual, and Performance. Anthropology of the Martial Arts*, Praeger, Westport, Connecticut – London, Westport, Connecticut – London, pp. 1-10.
55. Kosiewicz J. (1997), *The structure of a sports spectacle* [w:] *Philosophy of physical culture*, Palacky University, Olomouc.

56. Kosiewicz J. (2000), *Widowisko sportowe w świetle założeń aleatoryzmu – stałe i przypadkowe elementy struktury spektaklu* [w:] J. Kosiewicz, *Kultura fizyczna i sport w perspektywie filozofii*, AWF, Warszawa (Studia i Monografie nr 83), s. 191–198.
57. Kreng J. (2008), *Fight choreography. The art of non-verbal dialogue*, Thomson Cours Technology PTR, Boston (USA).
58. Kusio J. (2002), *Terukkuttu – tamilski teatr ludowy*, „Przegląd Orientalistyczny”, PTO Warszawa, nr 1–2, s. 59–67.
59. Künstler M. J. (1985), *Mitologia chińska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
60. Łabędzka I. (1999), *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Wyd. UAM, Poznań.
61. Maliszewski M. (1996), *Spiritual Dimensions of the Martial Arts*, C.E. Tuttle Company, Rutland-Tokyo.
62. Maroteaux R.J., Cynarski W.J. (2002-2003), *On philosophy of Japanese martial arts – questions and answers*, „Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture”, t. III, s. 48-55.
63. Matsunaga H. et al. (2009), *Budo: The Martial Way of Japan*, Nippon Budokan, Tokyo.
64. McFarlane S. (1990), *Mushin, morals, and martial arts – a discussion of Keenan’s Yogacara critique*, “Japanese Journal of Religious Studies”, vol. 17, no. 4, pp. 397-420.
65. Mintz M.D. (1978), *The Martial Arts Film*, A.S. Barnes and Company, South Brunswick and New York, Thomas Yoseloff Ltd., London.
66. Molle A. (2010), *Towards a Sociology of Budo: Studying the Implicit*, „Implicit Religion”, vol. XIII, no. 1.
67. Ogarek-Czój H. (1981), *Pradzieje i legendy Korei*, Iskry, Warszawa.
68. Pańczyk W., Cynarski W.J. (2006), *Imitative forms of movement as a way of counteracting physical passivity of a contemporary man*, “Archives of Budo”, vol. II, pp. 45-52.
69. Pauka K. (1997), *A flower of martial arts: The randai folk theatre of the Minangkabau in West Sumatra*, „Journal of Asian Martial Arts”, vol. VI, nr 4.
70. Pauka K. (1998), *Theater & Martial Arts in West Sumatra: Randai & Silek of the Minangkabau*, Ohio University Press, USA.
71. Pilat W. (2010), *Żowtiak: Bojowyj Hopak. Kozackie licarskie mistectwo, ukraińskie bojowe mistectwo; bazowa technika Bojowoho Hopaka*, Spółom, Lviv [in Ukrainian].

72. Piwowarski J. (2011), *Bezpieczeństwo i samodoskonalenie jako elementy świętej Drogi Wojownika*, Zeszyt Naukowy „Apeiron”, Wyższa Szkoła Bezpieczeństwa Publicznego i Indywidualnego w Krakowie, no. 6, pp. 231-245.
73. Piwowarski J. (2013), Moral strength and safety culture. Revitalizing the West in view of Japanese conceptions, “*Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology*”, vol. 13, no. 4, pp. 7–15. doi: 10.14589/ido.13.4.2
74. Reis A. (2005), *Capoeira: Health & Social Well-Being*, Thesaurus, Brasilia.
75. Rut P. (2014), *Gala & Congress: IMACSSS 2014*, documentary (a film).
76. Shishida F., Flynn S.M. (2013), *How does the philosophy of martial arts manifest itself? Insights from Japanese martial arts*, “*Ido Movement for Culture. Journal of martial Arts Anthropology*”, vol. 13, no. 3, pp. 29-36.
77. Sieber L., Cynarski W.J., Litwiniuk A. (2007), *Spheres of fight in martial arts*, “*Archives of Budo*”, vol. 3, pp. 42-48.
78. Simpkins C., Simpkins A. (2007), *Confucianism and the Asian Martial Traditions*, “*Revista de Artes Marciales Asiáticas*”, vol. II, no. 2, pp. 46–53.
79. Skidmore M.J. (1991), *Popular culture – the martial arts*, “*Journal of Popular Culture*”, vol. 25, no. 1, p. 129.
80. Sonoda-Nunes R.J., De Oliveira S.R., Wanderley M. Jr. (2009), *Capoeira: The Brazilian martial art and infant school education*, „*Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture*”, vol. 9, pp. 130-138.
81. Steiner M. (2002), *Uwagi na marginesie książki Izabelli Łabędzkiej „Ob-rzędowy teatr Dalekiego Wschodu”*, „*Kultura i Społeczeństwo*”, Kultura współczesna i media, ISP PAN, t. XLVI, nr 1, s. 157–179.
82. Ślęzak M. (2007), *Capoeira według M.R. Assuncao*, „*Ido – Ruch dla Kultury / Movement for Culture*”, vol. 7, pp. 228-229.
83. Tharnbury B.E. (1995), *Behind the mask: community and performance in Japan's folk performing arts*, „*Asian Theatre Journal*”, t. XII, nr 1.
84. Tokarski S. (1989), *Sztuki walki. Ruchowe formy ekspresji filozofii Wschodu*, Glob, Szczecin.
85. Westbrook A., Ratti O. (1970), *Aikido and the Dynamic Sphere: An Illustrated Introduction*, C.E. Tuttle, Vermont.
86. Willemijn V., Mairet S., Nisse B. (1996), *Mystere des Arts Martiaux*, Guy Tredaniel Ed., Paris [in French].

87. Yi Duk-moo, Park Je-ga (2000), *Muye Dobo Tongji. Comprehensive Illustrated Manual of Martial Arts*. By order of King Jungjo, trans. by Sang H. Kim, Turtle Press, Hartford.
88. Zeng H.Z., Cynarski W.J., Lisheng Xie (2013), *Martial Arts Anthropology, Participants' Motivation and Behaviours. Martial Arts in Chanshu: Participants' Motivation, Practice Times and Health Behaviours*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken.
89. Zygmunt S. (1998), *From Bruce Lee to van Damme. Lexicon of films* (CD-ROM, wyd.. Wiedza i Życie), no. 1.



PROF. DR HAB. WOJCIECH J. CYNARSKI

Wydział Wychowania Fizycznego, Uniwersytet Rzeszowski

Kontakt: ela_cyn@wp.pl