

T. XXIX (2026) Z. 1 (81)
ISSN 1509-1074
10.24425/rhpp.2026.158802

**ROCZNIK
HISTORII PRASY POLSKIEJ**

Emancipation in motion.
Warsaw press (1902–1908)
on Isadora Duncan's dance

**Emancypacja w ruchu.
Warszawska prasa
(1902–1908) wobec tańca
Isadory Duncan**

Zakład Literatury XIX Wieku
Uniwersytet Łódzki
ul. Pomorska 171/173
PL 90-236 Łódź
e-mail: [jadwiga.goniewicz.potocka@filologia.
uni.lodz.pl](mailto:jadwiga.goniewicz.potocka@filologia.uni.lodz.pl)
<https://orcid.org/0000-0002-5715-2772>

**Jadwiga
GONIEWICZ-POTOCKA**

KEY WORDS:

Warsaw press, turn of the 19th and 20th centuries,
history of dance, Isadora Duncan, artistic reception

SŁOWA KLUCZOWE:

prasa warszawska, przełom XIX i XX wieku,
historia tańca, Isadora Duncan, recepcja artystyczna

Streszczenie

Artykuł podejmuje analizę warszawskiej prasy codziennej i artystycznej z lat 1902–1908, koncentrując się na sposobach relacjonowania występów Isadory Duncan — prekursorki tańca nowoczesnego. Celem pracy jest ukazanie, jak prasa tego okresu odzwierciedlała stosunek Polaków do nowej formy sztuki scenicznej, a także do samej amerykańskiej artystki. Na podstawie materiału źródłowego obejmującego m.in. „Kurier Warszawski”, „Kurier Poranny”, „Kurier Codzienny”, „Goniec Poranny”, „Goniec Wieczorny”, „Gazeta Polska” „Przegląd Tygodniowy”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, „Prawda”, „Reforma”, „Ludzkość”, „Świat Kobiety”, „Myśl Niepodległa”, „Izraelita”, „Kolce” i „Mucha” — przedstawiona została rekonstrukcja i synteza dominujących wówczas narracji.

Analiza pokazuje, że relacje prasowe skupiały się przede wszystkim na wyglądzie Duncan: jej stroju, sylwetce i odbiegającej od konwencji kobiecości, pomijając często estetyczny oraz ideowy wymiar prezentowanej przez nią nowej sztuki tanecznej. Artykuł wpisuje się w nurt badań nad dyskursami medialnymi przełomu XIX i XX wieku, ukazując, jak wciąż konserwatywne wzorce społeczno-kulturowe wpływały na sposób przedstawiania artystek i ich dokonania w przestrzeni publicznej. Uzupełnia także dotychczasowe badania nad recepcją tańca Isadory Duncan. W centrum refleksji znalazła się warszawska prasa jako narzędzie nie tylko relacjonowania wydarzeń artystycznych, ale także ich wartościowania. Odbiór występów Duncan przez prasę Królestwa Polskiego okazało się soczewką, przez którą widoczne jest spektrum ówczesnego myślenia o nowej sztuce, ciele i kobiecości na przełomie wieków XIX i XX.

Summary

This article analyses the coverage of the performances of Isadora Duncan, one of the pioneers of modern dance, in the Warsaw daily press and some literary magazines from 1902–1908. Its aim is to show how the contemporary press reflected the attitude of the Polish audiences to the novel vision of the art of dance and to the American artist herself. The source material, which comes from well-established newspapers like *Kurier Warszawski*, *Kurier Poranny*, *Kurier Codzienny*, *Goniec Poranny*, *Goniec Wieczorny*, *Gazeta Polska*, *Reforma*, the short-lived *Ludzkość* [Humanity]; weeklies like *Przegląd Tygodniowy* and *Prawda* [The Truth], the women's magazine *Świat Kobiety*, the fortnightly *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*; the political trimensual *Myśl Niepodległa* [Independent Thought], the Polish-Jewish weekly *Izraelita*, and the satirical magazines *Kolce* [Thorns] and *Mucha* [The Fly], has been used to reconstruct and synthesize an overarching Isadora Duncan narration.

The analysis shows that authors of the assorted texts were primarily concerned with Isadora Duncan's looks, costumes and mesmerizing display of unconventional womanhood. They had hardly anything to say about the revolutionary nature of her artistic achievement and its aesthetic significance. Inspired by the current interest in the media discourses of modernism, this study sees Duncan's reception as a lens which can reveal to us the ways of thinking about art, the (female) artist, the body and womanhood in Poland (the Congress Kingdom) in the early 20th century. What, in the end, it does reveal is the practically total dominance of the conservative socio-cultural paradigm in the public sphere. To the history of Duncan's reception this article contributes an analysis which not only maps contemporary responses to a notable artistic event but also tries to assess their tone (judgment).

Epoka postyczniowa, wraz ze znaczącymi zmianami politycznymi, społecznymi czy obyczajowymi, przyniosła również całkowicie nowe wymagania względem sztuk pięknych. Popularny dotąd balet romantyczny okazał się całkowicie przebrzmiały w perspektywie współczesnego odbiorcy. Widz doby pozytywizmu oczekiwał od baletu — podobnie jak i od teatru — przede wszystkim rozrywki i relaksu, miłego dla oka widowiska po pracowitym tygodniu¹. Taniec miał zaskakiwać oryginalnością, dopracowaną choreografią, a także — urodą i umiejętnościami sylwetkami baletnic. Na miejscu szkoły francuskiej, dbającej przede wszystkim o elegancję ruchu, po upadku powstania pojawił się balet włoski, w którym kluczowe było techniczne dopracowanie choreografii, podejście do tańca wręcz sportowe. O sytuacji warszawskiego baletu przełomu wieków XIX i XX krytycznie wypowiadał się pisarz i znawca muzyki Antoni Sygietyński, zwolennik szkoły francuskiej oraz przeciwnik włoskiego baletu „mechanicznego”², którego techniczną wirtuozerię porównywał do występów gimnastycznych. Głosił on pogląd, że sztuka taneczna powinna odzwierciedlać stan ducha i emocje, których zdecydowanie brakuje w balecie włoskim: „Jest to sztuka czysto akrobatyczna, przeciwna estetyce tańca”³.

U schyłku wieku wraz z nadejściem kolejnych tendencji modny balet włoski również stopniowo przestawał się plasować w centrum zainteresowania widzów, zmanierowanie tancerzy stawało się bowiem w oczach publiczności rażące⁴. Między innymi Sygietyński surowo wypominał im brak wyczucia rytmu, wdzięku i gracji⁵: „to nie taniec szlachecki, energiczny, a pomiarkowany w wyrazie, ale jakieś rozwydrzenie się namiętności szukającej ujścia w skokach i podskokach bezładnych”⁶.

Zanim jednak włoska szkoła baletowa całkowicie zniknęła z teatrów, z początkiem XX wieku nastał moment krytyczny — zmierzch, okres przejściowy, przepel-

¹ J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981, s. 8.

² A. Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, oprac. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971, s. 41. Uwzględnione w tomie publikacje pochodzą z nr. 321–323 „Kuriera Warszawskiego” za 1901 r. Zob. *Nota wydawnicza*, [w:] tamże, s. 73.

³ Tamże, s. 43.

⁴ J. Pudełek, *Warszawski balet...*, s. 81–82.

⁵ Zob. A. Sygietyński, „Halka” — *jaką jest i jaką być powinna*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 297, s. 1–4.

⁶ Tenże, *Porachunki*, „Kurier Warszawski” 1900, nr 345, s. 4.

niony światopoglądowymi sporami i publicystyczną polemiką o status i rolę tańca. Rozwijać się zaczął nowy nurt, którego przedstawiciele oczekiwali zmiany w kształcie ówczesnego baletu i sztuki teatralnej:

Różnorodność wszystkich, powstałych na przełomie XIX–XX wieku koncepcji artystycznych jednociła bowiem idea przeciwstawienia się zastanej pod koniec XIX wieku sytuacji kryzysowej w teatrze, zdominowanym przez mieszczańską publiczność, tanie efekty sceniczne, standardowy repertuar i skomercjalizowany system gwiazdorski⁷.

Kontestatorem takiego stanu byli też polscy pisarze i miłośnicy sztuk pięknych, w tym — Ignacy Dąbrowski, który swój pogląd wyraził zwięźle w krótkim, nietytułowanym wpisie opublikowanym na łamach tomu *Scena polska w Łodzi 1844–1901*⁸, pisząc: „Każda sztuka, żeby nie popaść w zupełne zjałowienie, czerpie choć od czasu do czasu z najważniejszego źródła piękna — z prawdy życia i natury [...]”⁹.

Pisarz poddał krytyce niektórych przedstawicieli sztuki współczesnej, których nieudolne naśladownictwo zamieniło w „akrobatów, jeżeli nie w epileptyków”¹⁰. Uznając prawdę i wierność rzeczywistości za podstawowe wyznaczniki sztuki, nawoływał: „Czy ludzie współcześni tak mówią, tak gestykulują, tak wyrażają swoje uczucia, jak to nam pokazują na scenie? Prawdy, prawdy i jeszcze raz prawdy!”¹¹.

Publiczność oczekiwała więc sztuki mimetystycznej, sięgającej po prawdziwe środki wyrazu artystycznego, a nie zmanierowanej, pretensjonalnej i „wyuczonej”.

Postacią, która niewątpliwie rozpoczęła wieloletni proces zmiany w tym obszarze, była amerykańska tancerka Isadora Duncan, uznawana za bezdyskusyjną prekursorkę tańca nowoczesnego — zwanego też wyzwolonym, wolnym lub tańcem przyszłości. W pierwszych latach swojej działalności, ilekroć występowała na deskach światowych scen, wywoływała skrajne emocje: od zachwytu przez zdziwienie po niesmak i zgorzelenie. Kontrowersje wokół Duncan wynikały z całkowitego odrzucenia przez nią dotychczasowych założeń tańca baletowego, jego rygorów, spor-

⁷ B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa. „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, s. 11.

⁸ *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, red. K. Łaganowski, Łódź 1901. Książkę opublikowano 28.09.1901 r. z okazji otwarcia nowego Teatru Wielkiego w Łodzi przy dawnej ul. Konstantynowskiej 16 (dzisiejsza ul. Legionów). Została przygotowana z inicjatywy Karola Łaganowskiego i Karola Kozłowskiego; miała bardzo ograniczony nakład, a dochód z jej sprzedaży przeznaczono na kasę oszczędnościowo-pożyczkową. Teatr Wielki był wówczas największym oraz jednym z najnowocześniejszych na ziemiach polskich — mieścił przeszło 1250 widzów. Budynek miał centralne ogrzewanie, oświetlenie elektryczne (niepowszechne jeszcze wówczas w Łodzi) oraz wentylację. Teatr spłonął doszczętnie w 1920 r.

⁹ I. Dąbrowski, [Każda sztuka...], [w:] *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, red. K. Łaganowski, Łódź 1901, s. 115.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

towości, a także całej oprawy scenograficznej i kostiumograficznej. Sceniczne realizacje Duncan „uwolniły ciało z niewoli baletowego formalizmu, przekonywały o zawartym w ciele twórczym potencjale”¹² — jej idea tańca bazowała na idei powrotu do natury, swobodzie, prostocie i naturalności, a także skupieniu na ludzkim ciele. Tradycyjny balet zawsze uważała za sztuczny, a załączki tych przekonań wyrażała śmiało już jako początkująca tancerka w szkole baletowej; gdy instruktor tańca zwracał jej uwagę, by trenowała się na palcach, mówiąc, że to najpiękniejszy sposób poruszania, Duncan miała zaprotestować: „Nie uważam, aby był piękny. Jak może być piękny, skoro jest sprzeczny z naturą?”¹³. Upiększone makijażem baletnice w obcisłych trykotach, odtwarzające ciąg wyuczonych, sztywnych ruchów porównywała do dzikich zwierząt odciętych od natury — udomowionych przez ludzi, pozbawionych swobody i skrzepowanych więzami cywilizacji¹⁴. Taniec, nazwany później Duncanowskim, zakładał całkowite tego przeciwieństwo: miał być naturalny, spontaniczny, wyzwolony z pęt, wynikający z ludzkich uczuć i napędzany piersią (Duncan uważała splot słoneczny za ośrodek duszy oraz wszystkich ruchów; nazywała go „główną sprężyną”¹⁵), a nie jak w przypadku baletu — siłą nóg. Artystka wierzyła w jedność ciała, duszy i umysłu, których harmonia miała gwarantować naturalną grację ciała, a sam proces ich zespolenia oraz zrozumienia własnych stanów emocjonalnych miał być kluczem do wyswobodzenia duszy i osiągnięcia wolności¹⁶.

Postać Duncan wzbudzała kontrowersje nie tylko ze względu na całkowicie innowatorskie podejście do tańca i wykorzystywanie w nim kompozycji Chopina czy Beethovena, po które nie sięgał nawet balet, ale również z powodu swego wyglądu. Artystka występowała bowiem ubrana następująco: „Tunika grecka z białej materii bez rękawów, sięgająca niżej kolan. Oto wszystko. Trykotów nie używa. Tańczy z obnażonymi nogami”¹⁷. Publiczność spieszyła zatem do teatrów i filharmonii po to, by zobaczyć bosą amerykańską artystkę, która wykonuje obrazoburczy taniec „modern” do muzyki mistrzów: Chopina, Straussa czy Beethovena.

*

¹² B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest...*, s. 16.

¹³ „I don't think it is beautiful. How can it be beautiful when it goes against nature?” — zob. I. Duncan, *Pioneer in the Art of Dance*, New York 1958, s. 4. Tłumaczenie własne.

¹⁴ Zob. I. Duncan, *Taniec przyszłości*, tłum. Z. Sokołowska, Warszawa 1905, s. 25.

¹⁵ P. Kurth, *Isadora Duncan*, tłum. J. Kabat, Warszawa 2003, s. 85.

¹⁶ B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest...*, s. 17. W niniejszych ustępach badaczka powołuje się na tezy psychiatry i autora teorii bioenergetycznej, Alexandra Lowena, które miały pokrywać się ze wcześniejszymi, wysnutymi po części intuicyjnie, przekonaniami Duncan (zob. A. Lowen, *Duchowość ciała czy Miłość, seks i serce*).

¹⁷ *Miss Isadora Duncan*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 25–28, s. 313.

Isadorze Duncan poświęcono w minionych latach wiele opracowań naukowych. Poruszano w nich zazwyczaj kwestie biograficzne, tematykę jej stosunku do tańca i sztuki w ogóle oraz rozpatrywano jej faktyczny wpływ na rozwój tańca nowoczesnego w krajach europejskich i na świecie. Wśród opracowań warto wymienić m.in. prace Anastasii Nabokiny¹⁸ i pracę Beaty Waligórskiej-Olejniczak¹⁹, a także omówienie *Tańca przyszłości* przez Monikę Kwaśniewską²⁰ czy listów tancerki przez Marię Prussak²¹. Przeglądu artykułów poświęconych Duncan w polskojęzycznej prasie przełomu wieków dokonał przed czterdziestoma laty Roman Taborski²², ograniczając się jednak wyłącznie do wskazania kilku najrozleglejszych wpisów i nie poddając ich treści syntezie.

Dziś, ze względu na łatwiejszy dostęp do dużej liczby artykułów prasowych poświęconych Isadorze Duncan, jakie pojawiły się w polskiej prasie przy okazji jej występów w Warszawie i Łodzi, postanowiłam o podjęciu tego tematu z nieco innej perspektywy. Celem niniejszej pracy jest zatem analiza zawartości artykułów poświęconych Duncan z warszawskich czasopism oraz wskazanie tych kwestii z nią związanych, które interesowały publicystów najbardziej. Prześledzenie narracji może bowiem doprowadzić do ciekawych wniosków dotyczących ówczesnej prasy, a także obyczajowości i stosunku krytyki artystycznej do kobiet, łamiących kulturowe tabu.

Ponieważ to w Warszawie Duncan wystąpiła aż dwadzieścia razy i w tamtejszej prasie ukazało się najwięcej tekstów jej poświęconych — za materiał do badań posłużyły artykuły i wzmianki w polskojęzycznych czasopismach wydawanych w Warszawie. Były to: „Kurier Warszawski”, „Kurier Poranny”, „Kurier Codzienny”, „Goniec Poranny”, „Goniec Wieczorny”, „Gazeta Polska”, „Przegląd Tygodniowy”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, „Prawda”, „Reforma”, „Ludzkosc”, „Świat Kobiety”, „Myśl Niepodległa”, „Izraelita”, satyryczne „Kolce” i „Mucha”, a także — kontekstowo — pojedyncze artykuły z „Rozwoju” (Łódź²³), „Życia i Sztuki” (Petersburg) i „Czasu” (Kraków). Głównym kryterium doboru materiału była liczba doniesień prasowych — nieporównywalnie większa względem pojedynczych notek, publikowanych w czasopismach innych zaborów.

¹⁸ A. Nabokina, *Laboratorium ciała. Kasjan Golejzowski i nowy taniec w Rosji na początku XX wieku*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 1, s. 37–53; A. Nabokina, *Wchodzenie w ducha rzeczy*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 248–265.

¹⁹ B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest...*

²⁰ M. Kwaśniewska, *Taniec dla teatru przyszłości. Czytając Isadorę Duncan*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, nr 1, s. 11–35.

²¹ M. Prussak, *Rozwiązywanie szarady. Na marginesie książki Steegmullera „Twoja Izadora”*, „Pamiętnik Teatralny” 1986, t. 41, s. 637–645.

²² R. Taborski, *Warszawskie występy Isadory Duncan*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykova, Kraków 1983, s. 220–231.

²³ Poza wymienionymi w niniejszym artykule tekstami z „Rozwoju”, w prasie łódzkiej nie odnaleziono żadnych znaczących wzmianek o Duncan, mimo jej występu w Łodzi 16.03.1908 r.

Isadora Duncan w Warszawie

Opinie o tańcu nowoczesnym Isadory Duncan pojawiały się w polskiej prasie, zanim jeszcze artystka wystąpiła w Królestwie Polskim. Bodaj pierwszym korespondentem, który podjął jej temat w 1903 roku, był publicysta i dramaturg Stefan Krzywoszewski. Do amerykańskiej tancerki, której występ oglądał w Wiedniu, odniósł się z ambiwalentnymi odczuciami. Przyznał z uznaniem, że jej pełne wdzięku i gracji ruchy przypominają ożywione sceny widziane dotąd wyłącznie na starogreckich płaskorzeźbach, a jej prosty strój i nieprzesadzona mimika harmonijnie współgrają z całością. Jednocześnie postawił Duncan jeden zarzut, który zdaje się przekreślać, zdaniem Krzywoszewskiego, wszelkie pozytywne wrażenia: „Czy ta wskrzeszona sztuka musi koniecznie stąpać obnażonymi nogami?”²⁴. Recenzent podał także w wątpliwość kwestię, „czy panna Duncan ściągалаby również widzów w Berlinie i Wiedniu, gdyby nosiła trykoty”²⁵.

Z większym otwarciem względem nowoczesnych elementów sztuki tanecznej wypowiedział się recenzent „Kuriera Warszawskiego”, doceniając widoczny w tańcu Duncan wyraz indywidualności: „zapomniała wszystko, co »trzeba« umieć, a tańczy tylko — siebie”²⁶, jej ruchy określił zaś jako optyczną muzykę, która nie potrzebuje tez i teorii.

Rozbieżność w postrzeganiu tańca wyzwolonego Duncan zapewne tylko podsycala ciekawość polskich widzów, wciąż oczekujących na występ artystki w Królestwie. Na początku XX wieku występowała już nie tylko w Ameryce Północnej, ale i w miastach europejskich: Londynie, Wiedniu, Berlinie, Lipsku, Monachium, Budapeszcie czy Paryżu²⁷.

Do Królestwa Polskiego Duncan przyjechała po raz pierwszy 15 października 1904 roku²⁸. Łącznie dała dwadzieścia występów w Warszawie: 18, 20, 22, 24 i 27 października 1904 roku, 17, 19, 20, 22, 26 i 27 grudnia 1906 roku, 1, 4, 9, 10 stycznia 1907 roku, 5, 7, 10 i 12 listopada 1907 roku, 10 kwietnia 1908 roku i jeden w Łodzi: 16 marca 1908 roku²⁹.

Do jej pierwszego pokazu w Warszawie, planowanego na 18 października 1904 roku, warszawska Filharmonia przygotowywała się długo i solidnie, dbając o wszelkie kwestie techniczne³⁰. Na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”

²⁴ St. Krz [Stefan Krzywoszewski], *Miss Duncan*, „Życie i Sztuka” 1903, nr 14, s. 12.

²⁵ Tamże, s. 11–12.

²⁶ Zastępca [Michał Rolle?], *Korespondencje*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 15, s. 4

²⁷ Zob. P. Kurth, *Isadora Duncan...*, s. 46–11

²⁸ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 286, s. 2.

²⁹ *Kronika [Duncan...]*, „Rozwój” 1908, nr 48, s. 5. Weześniej planowano również występ Duncan w Łodzi 29 grudnia 1906 r., ale wydarzenie nie odbyło się z powodu choroby artystki.

³⁰ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 288, s. 4.

opublikowano także szczegółowy program występów Duncan³¹. Kilka dni wcześniej „Kurier Warszawski” niemal na bieżąco relacjonował, że bilety wyprzedają się z samego rana³², w dniu występu sala była przepełniona³³, a już nazajutrz pojawiły się pierwsze recenzje i bardziej szczegółowe relacje z wydarzenia. Warszawska widownia miała początkowo podchodzić do tańca wyzwolonego z rezerwą, jednak z biegiem czasu Duncan otrzymywała coraz gorętsze i bardziej entuzjastyczne oklaski³⁴. Po drugim zaś występie w Filharmonii „wrażenia były różnorodne, zdania podzielone”³⁵ — co najlepiej charakteryzuje stosunek publiczności zarówno do tańca nowoczesnego, jak i samej postaci Duncan, która wzbudziła liczne kontrowersje.

Amerykanka „tańczy Chopina” — krytyka profanacji muzyki

Występy Duncan zapowiadano w warszawskiej prasie z dużym wyprzedzeniem. Redakcja, posługując się sformułowaniem stosowanym przez samą artystkę, pisała, że „Isadora Duncan tańczy Chopina”³⁶, co wzbudziło oburzenie i niesmak wielu osób, które uznały tego typu określenia za profanację poważnej muzyki klasycznej. Powieściopisarz Ignacy Dąbrowski przyznał, że używanie takich zwrotów, jak *tańczyć* Chopina, *tańczyć* Beethovena może z góry nastrajać odbiorców negatywnie i tym samym rzutować na odbiór sztuki amerykańskiej tancerki. Duncan, która stosowała te określenia w wywiadach w ramach skrótu myślowego, metonimii, przyznawała, że chodzi o ilustrowanie muzyki Chopina i innych kompozytorów, czego jednak wielu nie uznało za wystarczające wytłumaczenie: „Wpadamy z deszczu pod rynnę. Ilustrować Chopina. Bagatela...”³⁷. Dąbrowski zaproponował w ramach rozwiązania zamieszczanie w prasie informacji, że Duncan zaprezentuje „taniec Walkirii — na tle *Poloneza as-dur* Chopina; taniec lunatyczki — na tle Adagio *Sonaty księżycowej* Beethovena”³⁸ itp. W przeciwieństwie do niektórych krytyków pisarz przyznał jednak, że nie widzi nic złego w tym, że muzyka mistrzów stała się akompaniamentem do tańca nowoczesnego:

³¹ *Filharmonia Warszawska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 25–28, s. 310–311.

³² *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 289 (wyd. poranne), s. 2.

³³ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 290 (wyd. poranne), s. 2.

³⁴ Tamże.

³⁵ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 292, s. 2.

³⁶ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 290 (wyd. poranne), s. 2.

³⁷ I. Dąbrowski, *Taniec jako sztuka piękna*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 299, s. 1.

³⁸ Tamże.

Jeżeli wolno było filistrowi przy dźwiękach tej muzyki gdzieś w ustronnym saloniku palić papierosa lub siedząc w niedbałej pozie, myśleć o niebieskich migdałach; jeżeli wolno baletowi na wszystkich scenach świata wyprawiać nieestetyczne skoki pod muzykę przepięknego walca w *Fauście*, to wolno, sto razy wolno miss Duncan przy tych melodiach pokazywać swoje prześliczne ruchy i pozy³⁹.

Podobnego zdania był recenzent „Gońca Wieczornego”, który stwierdził, że komponowanie muzyki tanecznej nie jest przywilejem „fuszerów” i nie ma nic złego w tym, że Duncan „woli tańczyć przy muzyce pięknej niż przy lichej”⁴⁰.

Wielu uznało jednak, że tańczenie do muzyki Chopina i Beethovena jest ekscentryczne i niesmaczne⁴¹, podobnie jak pozwalanie na to w gmachu warszawskiej Filharmonii: „jest to wstydem dla tej instytucji. Do cyrku, do tinglów z taką sztuką!”⁴². Zoile często używali sformułowań mających na celu umniejszenie talentu Duncan — zamiast o tańcu pisali pogardliwie o „płasach”⁴³. Tadeusz Sinko, który występ artystki podziwiał w Monachium, wyraził przekonanie, że jej nowatorskie podejście do sztuki tanecznej pozwala zrozumieć muzykę poważną szerszemu gronu odbiorców, gdyż „tłumaczy uczuciową zawartość muzyki na piękno ciała”⁴⁴, nie ujmując przy tym powadze klasycznym kompozycjom mistrzów.

„Bosonoga” — „pusta głowa” — krytyka ciała tancerki

O ile sama forma swobodnego, „wyzwolonego” tańca Duncan mogła wzbudzać w przyzwyczajonych do klasycznego baletu widzach zdziwienie, o tyle zgorszenie i zniesmaczenie wywoływał przede wszystkim nietypowy sceniczny wygląd tancerki. Stał się on głównym tematem czasopiśmiennych publikacji, jeszcze zanim Amerykanka w ogóle wystąpiła na terenie Królestwa. Jeden z pierwszych obszerniejszych polskich artykułów na jej temat ukazał się w kwietniu 1903 roku w petersburskim „Życiu i Sztuce”. Autor tekstu, Stefan Krzywoszewski, omówił występ Duncan

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Gralon [Tomasz Godecki], *Drugi wieczór Isadory Duncan*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 536, s. 2.

⁴¹ J. K. [Jan Kleczyński], *Isadora Duncan*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 40, s. 765.

⁴² L. Belmont, *Chopin i Beethoven oglądani przez „pryzmat” Isadory Duncan*, „Ogniwo” 1904, nr 44, s. 1043. W swoim artykule Belmont nie zajął jednoznacznego stanowiska, przytoczył za to bardzo krytyczną wypowiedź Adama Zabłockiego, pseud. „Moderato”, sprawozdawcy muzycznego w „Ogniwie”.

⁴³ St. Krz., *Miss...*, s. 12.

⁴⁴ T. Sinko, *Chopin — tańczony*, „Czas” 1902, nr 284 (wyd. wieczorne), s. 1.

w Wiedniu, i choć o samym tańcu wypowiedział się pochlebnie, wróżąc artystce nieprzemijającą sławę, krytycznie skomentował właśnie jej prezencję:

Czy ta wskrzeszona sztuka musi koniecznie stąpać obnażonymi nogami? Czy apostołstwo jej wymaga niezbędnie pokazywania — przy każdym energiczniejszym ruchu — tego, co wstydlivość niewieścia zwykła najzazdrośniej przysłaniać?⁴⁵

Podobne komentarze zyskały na popularności, gdy tancerka wystąpiła po raz pierwszy na deskach warszawskiej Filharmonii w październiku 1904 roku⁴⁶ z programem zatytułowanym *Idylla tańca*. Bose stopy Duncan stały się obiektem licznych złośliwości i docinków. Krzywoszewski już na łamach „Kuriera Warszawskiego” komentował sarkastycznie:

Pierwsze wrażenie nie jest najlepsze. Mimo woli wzrok zatrzymuje się na bosych stopach, dużych i płaskich. Miss Duncan „żyje na szerokiej stopie”. Wobec cen, jakie pobiera za swe produkcje, nie powinno to budzić zdziwienia⁴⁷.

Drwiny z wyglądu tancerki stawały się więc także jednym z narzędzi krytyki innych aspektów jej twórczości, w tym przypadku: rzekomo wysokich cen biletów wstępu na jej pokazy.

Z bosych stóp, a raczej z wywołanego nimi zgorszenia, drwiono też oczywiście na łamach satyrycznych „Kolców” w fikcyjnym reportażu i wywiadzie:

Przechodząc ulicą Szopena, wstąpiłem do Izadory Duncan na pogawędkę. Nie znałem jej osobiście, ale upoważniło mnie do wizyty bliskie pokrewieństwo... nożne. Ja, jako humorysta, bez butów chodzę, ona tańczy boso — przyznacie, że wiele jest wspólnego między nami⁴⁸.

Szopenopięta miss jęła się przyglądać moim lakierkom.

— Gdzie się pan obuwa? — spytała raptem najczystsza angielszczyzną znad Sprei.

— U szewca — odparłem uprzejmie — a najczęściej w domu⁴⁹.

⁴⁵ St. Karz. [Stefan Krzywoszewski], *Miss...*, s. 12.

⁴⁶ Występy odbyły się w dniach: 18, 20, 22, 24 i 27 października 1904 r. Zob. rubryka *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr. 292–295 (wydania poranne). Przy okazji wizyty w Warszawie artystka odwiedziła także Żelazową Wolę, gdzie złożyła wieniec na pomniku Chopina (*Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr. 292, wyd. poranne, s. 2). W Warszawie Duncan występowała jeszcze w grudniu 1906 r., w styczniu i listopadzie 1907 r. oraz w kwietniu 1908 r. (R. Taborski, *Warszawskie występy...*, s. 231).

⁴⁷ S. Krzywoszewski, *Reformatorka tańca*, „Kurier Warszawski” 1903, nr. 95, s. 5.

⁴⁸ R. J., *U Izadory Duncan*, „Kolce” 1904, nr. 43, s. 3.

⁴⁹ Hen. Wł. Kon. [Władysław Henryk Kondratowicz], *Jeszcze... u Duncan*, „Kolce” 1904, nr. 43, s. 3.

Kpiny z bosonogiej tancerki zaszły jednak jeszcze dalej — Isadora Duncan była już nie tylko notorycznie wyśmiewana, ale wprost obrażana. Adam Zabłocki zawyrokował, że „ludzie posiadający bardzo genialne nogi mają najczęściej bardzo puste głowy”⁵⁰. Henryk Kondratowicz w „Kolcach” również pozwolił sobie na złośliwą uwagę na temat intelektu Duncan, który ta uważa za cenniejszy od swoich stóp — wbrew powszechnej opinii⁵¹. Niczym nieuzasadniona krytyka inteligencji artystki stała się w rękach zoilów środkiem do jej zdeprecjonowania w oczach odbiorców.

Sprawozdawca „Gońca Wieczornego” uznał ponadto, że prezentowane przez nią na scenie „płasy” może odtworzyć nawet małpa; w ramach zabawy na rzecz pogotowia ratunkowego w Ogrodzie Saskim zapowiadano występy muzyków, tancerzy, konkursy, a także pokazy wytresowanych zwierząt: „psy i koty wystąpią jako nieporównani gimnastycy. Szympanś zaś zaprodukuje bosonogi taniec à la Duncan”⁵².

Sama tancerka uważała za niewłaściwe noszenie lakierowanych butów w greckich świątyniach. Zrozumiała to jesienią 1903 roku w czasie zwiedzania Aten:

Wydawało mi się to świętokradztwem dotykać kamieni greckich świątyń butami na wysokim obcasie rodem z dekadentckiej cywilizacji i zamiatać jedwabnym płaszczykiem z dwudziestego wieku święte marmury Akropolu⁵³.

Postanowiła zrezygnować ze współczesnego ubioru również w swoich skromnych scenografiach.

Co najmniej dwóch publicystów spojrzało na tę kwestię z nieco innej, historycznej, perspektywy. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” zamieścił w prasie dość obszerny komentarz, w którym zauważył, że z bosymi nogami tańczono już w XVIII wieku na dworach zamożnych rodzin — wtedy również występowano w bardzo skąpych strojach, choć wówczas były one bardzo ozdobne, a nie minimalistyczne jak u Duncan⁵⁴. Dziennikarz nie widział zatem niczego zdrożnego i nowatorskiego w kostiumie amerykańskiej artystki. Nie ujmując jej talentowi, również w „Izraelicie” pisano o tym, że taniec „metafizyczno-transcendentalno-mistyczno-estetyczny”⁵⁵ znany jest już w kulturze — wspomniano o Mojżeszu, tańczącym na górze Horeb wokół złotego cielca.

Temat podjął także Dąbrowski, który stanął w obronie bosych stóp Isadory Duncan, zwracając uwagę na to, że nie wyobraża sobie jej w obcisłym, połykającym stroju z tiulową spódniczką i w baletowych pantoflach: „Nie, nie!... Karykatura! Tak

⁵⁰ L. Belmont, *Chopin i Beethoven...*, s. 1043. Belmont przytacza wypowiedź Zabłockiego.

⁵¹ Hen. Wł. Kon. [Władysław Henryk Kondratowicz], *Jeszcze...*, s. 3.

⁵² *Wielka zabawa Pogotowia*, „Goniec Wieczorny” 1908, nr 428, s. 4.

⁵³ Zob. P. Kurth, *Isadora Duncan...*, s. 114.

⁵⁴ H. S., *Nic nowego pod słońcem*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 301, s. 7.

⁵⁵ H. Licht, *Taniec metafizyczny*, „Izraelita” 1904, nr 43, s. 507.

tańczyć można tylko boso!”⁵⁶. Pisarz dosadnie skrytykował również ludzi uważających występującą w eleganckiej filharmonii bosonogą artystkę za barbarzyńcę: „Prawdziwie niski punkt widzenia rzeczy”⁵⁷ — podsumował.

Kolejnym z „grzechów” tancerki miały być jej warunki zewnętrzne, niespójne z wybraną przez nią muzyką. Krytyka wypomniała artystce brak urody, nazywając ją „niezbyt piękną miss”⁵⁸ lub bardziej ordynarnie: „że Duncan jest już dobrze przekwitłą, że ładną nigdy nie była, że wyraz twarzy w chwilach spokoju robi wrażenie zupełnej bezmyślności”⁵⁹. Zoilów ewidentnie raziło też, że Duncan brak filigranowej sylwetki, która — zdaniem niektórych — w tańcu przy akompaniamencie utworów Chopina i Beethovena sprawdziłaby się lepiej. Atrybutami idealnego kobiecego ciała w okresie romantyzmu były przecież smukłość, delikatność, odczucie cielesnej eteryczności oraz całościowe wrażenie „sylwetki osy” z wyraźniej zarysowanym biustem i pośladkami.

Kilku recenzentów występów Duncan pozwoliło sobie na bardzo krytyczne uwagi względem ciała tancerki, które zwyczajnie nie było predysponowane do — wysokiej, chudej i delikatnej. Sylwetka Duncan wpisywała się raczej w kanon piękna kobiecego ciała rodem ze starożytnego Rzymu⁶⁰: miała długą szyję, naturalnie zaokrągloną sylwetkę (uchodzącą wówczas za pożądany atrybut kobiecości), a przy tym silne ramiona i nogi oraz godne rzeźby regularne rysy twarzy. Kluczowe były wówczas przede wszystkim harmonijne proporcje. Co więcej:

Rzymski ideał kobiety, mimo że także wzorowany na bogini miłości, nieco odbiegał od wizerunku greckiej naturalnej dziewczęcości. Piękno rzymskiego ciała uosabiała bowiem kobieta rosła — matka i żona, o krągłych kształtach i wydatnych piersiach. Atrakcyjność oznaczała wówczas nie tylko piękno oraz harmonię, ale również dojrzałość świadcząca o mądrości⁶¹.

Anonimowy komentator z „Gazety Polskiej” tak relacjonował pierwszy występ Duncan: „Nagość nóg, rąk, biustu budziła nawet uśmiechy złośliwe, tym więcej, że kształty grube, stopy wielkie i... podeszwy brudne nie pociągały ku sobie nawet przedstawicieli płci brzydkiej”⁶². W „Kurierze Codziennym” pisano zaś, że „kończyny dolne ma ordynarne i niezgrabne, tak, iż postać jej wcale nie przypomina klasycznych kształtów greckich”⁶³.

⁵⁶ I. Dąbrowski, *Taniec...*, s. 2.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ K. Bartoszewicz, *Z mojego notatnika*, „Goniec Poranny” 1904, nr 539, s. 1.

⁵⁹ St., *Duncan w Filharmonii*, „Kurier Codzienny” 1904, nr 291, s. 1.

⁶⁰ A. Ciejką, *Modne ciało na przestrzeni wieków. Kulturowa analiza figury modelki*, [w:] *Moda: model(ka) i czytelnicy. O ikonicznych reprezentacjach w kulturze*, red. M. Gołąb, N. Schiller, Łódź 2015, s. 148.

⁶¹ Tamże.

⁶² *Teatr i sztuka*, „Gazeta Polska” 1904, nr 289, s. 2.

⁶³ St., *Duncan w Filharmonii...*, s. 1.

Recenzent „Gońca Wieczornego” uznał, że jakkolwiek uważa amerykańską artystkę za niezwykle interesującą, to jednak w czasie jej tańca można było dostrzec brak sprawności, ciężkość, niezgrabność i niewyrobienie techniczne — zwłaszcza w czasie zwrotów i szybkich ruchów⁶⁴. Stwierdził, że całość robiłaby jeszcze lepsze wrażenie, gdyby Duncan była bardziej umięśniona i sprawna fizycznie.

Co wrażliwsi publicyści uznali, że choć Duncan w istocie nie przypominała wątlých, astenicznych dziewcząt z epoki Chopina, niewątpliwie mogłaby się stać inspiracją dla rzeźbiarzy klasycznych w antycznym Rzymie — na przykład Praksytelesa, autora *Afrodyty z Knidos*, *Afrodyty Braschi* czy *Artemidy z Gabii*. Do tego samego wniosku doszedł m.in. Dąbrowski, który — początkowo patrzący na kobiece ciało w oceniający sposób — szybko zrozumiał, że Duncan znakomicie pasuje do historii opowiadanej poprzez swój taniec i mogłaby stać się inspiracją dla dzieł Fidiasza albo właśnie Praksytelesa⁶⁵. Podobnie sprawozdawca „Gońca Wieczornego”:

Co mi to znaczy, że miss Duncan ma nieco większą stopę od normalnej kobiecej, że noga jej w kostce grubsza jest od nogi przeciętnej niewieściej istoty, że ma podobno i kolana niezupełnie według warszawskiego modelu. Tego wszystkiego nie widzę. [...] Widzę jedynie dziecięcą niemal twarzyczkę, widzę grację rąk i torsu, doprowadzoną do mistrzostwa i czytam z tańca miss Duncan wszystko to, co sobie w duszy skreśliłem, przeglądając program⁶⁶.

Jaroszyński pisał, że ruchy ciała Duncan, pozy, które przybiera, jej strój — dają „najpełniejszą ewokację świata starożytnego”⁶⁷, przypominają kobiecie sylwetki Nike czy Niobe. Jej sylwetka doskonale współgra więc z tym, co odbiorcy znają z etruskich waz i innych zabytków sztuki greckiej: „Zarzuty więc co do szczegółów budowy jej ciała są bezpodmiotowe”⁶⁸. Zdanie to popierał także Tomasz Godecki⁶⁹ i inni.

Choć niektórzy — mimo uznania dla Duncan — podtrzymywali, że zbyt postawna sylwetka tancerki nie pasuje do subtelnych kreacji w preludiach i nokturnach, dochodzili do wniosku, że po niej przyjdą kolejne tancerki, naśladowujące ten sam styl, i być może one „osiągną w końcu tę wymarzoną doskonałość”⁷⁰.

⁶⁴ Gralon [Tomasz Godecki], *Wieczór pierwszy Izadory Duncan*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 532, s. 4.

⁶⁵ I. Dąbrowski, *Taniec...*, s. 2.

⁶⁶ Wb., *Obrazki życia. Miss Duncan*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 536, s. 6.

⁶⁷ T. Jaroszyński, *O odczuwaniu estetycznym*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 301, s. 5.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Gralon [Tomasz Godecki], *Wieczór pierwszy...*, s. 4.

⁷⁰ I. Dąbrowski, *Taniec...*, s. 3.

„Reforma trykotowa” — krytyka prowokacyjnego ubioru

Krytyka Isadory Duncan w warszawskiej prasie — szczególnie w czasie jej pierwszej wizyty w Królestwie — często ograniczała się nie tyle do komentarza na temat jej tańca, inspiracji antykiem czy nowatorskiego podejścia do sztuki, ile do jej ciała i ubioru. Rezygnacja z baletowego trykotu wynikała, zdaniem złośliwych komentatorów, nie z nowatorskiego stosunku do tańca, lecz materializmu i pazerności tancerki. Rozgłos, jaki „przereklamowana tancerka Izadora Duncan”⁷¹ zyskała w polskiej prasie, przypisywano „wstrętnej reklamie”⁷², na której warszawska Filharmonia zarobiła 20 tys. rubli. Uważano, że nawet, jeśli zapal Amerykanki do sztuki jest autentyczny, to znacznie silniejsza jest jej miłość do pieniędzy, dla których „zdecydowała się na podeptanie... zwyczajów i przepisów”⁷³.

Krzywoszewski podał w wątpliwość, czy zainteresowanie Isadorą Duncan byłoby równie duże, gdyby tancerka występowała w baletowym trykocie⁷⁴. Na bezpośrednie oskarżenie jej o interesowność pozwolił sobie Feliks Starczewski — pianista, kompozytor i uczeń Sygietyńskiego — stwierdzając:

Tu leży źródło powodzenia tej tancerki, tu jej spryt, tu jej prawdziwy artyzm w graniu na niskich instynktach. Wie, że gdyby była ubrana, nie dostałaby i tysiąca franków za występ — a więc się obnaża dla całej Europy⁷⁵.

Podobnego zdania był recenzent o pseudonimie St.:

W zupełnie zbytecznej nagości przy występach Duncan widzę tylko pospolitego brutalnego wabika dla ściągnięcia publiczności i to potępienia jest godnym. Wabika tego użyto i w reklamach, i w reklamarskich artykułach w niektórych dziennikach, podkreślając, że Duncan tańczy bez trykotów⁷⁶.

W opinii tej nie byli odosobnieni — w prasie niejednokrotnie przewijały się drwiny z rzekomej pazerności tancerki oraz prowokowaniu widzów swoim skąpym ubiorem. Już samo użycie w „Kurierze Codziennym” sformułowania „reforma trykotowa”⁷⁷ miało umniejszyć Duncan jako tancerce, a zamiast tego przedstawić ją w oczach odbiorców jako atencjuszkę i skandalistkę.

⁷¹ St., *Duncan w Filharmonii...*, s. 1.

⁷² F. Starczewski, *Z chwili*, „Kurier Codzienny” 1904, nr 296, s. 2.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ St. Krz. [Stefan Krzywoszewski], *Miss...*, s. 11.

⁷⁵ F. Starczewski, *Z chwili...*, s. 2.

⁷⁶ St., *Duncan w Filharmonii...*, s. 1.

⁷⁷ F. Starczewski, *Z chwili...*, s. 2.

Jej prosta tunika i brak obuwia — mające nasuwać skojarzenie ze starożytną Grecją — stały się pretekstem do publicznej seksualizacji ciała artystki. Jeszcze w 1903 roku warszawska „Mucha” zamieściła złośliwą anegdotę, w której mag przepowiada przyszłość:

Najmodniejszą w przyszłym sezonie karnawałowym będzie toaleta — z dołu à la miss Izadora Duncan, z góry à la Monna Vanna. Figowe listki podskoczą w cenie, a wachlarze urosną do rozmiarów wprost niebywałych⁷⁸.

Krzywoszewski stwierdził zaś z większą powagą, że Duncan przede wszystkim „działa na widzów swą nagością i tym niesłychanym kontrastem dziewiczej, prerafaelistycznej główki i obnażonego ciała. W Grecji ogół nawykły był do nagości. Współczesna kultura chrześcijańska do niej nie przywykła”⁷⁹. Krytyk pozwolił sobie także na odrażający komentarz, jakoby nagie nogi Duncan miały się stać „środkiem do wywołania podniety zmysłowej”⁸⁰ u publiczności.

W obronie tancerki stanął Władysław Rabski, twierdząc, że bardziej niemoralne od zwiewnej tuniki do kolan są pończochy, halki i głębokie dekolty baletnic: „Nie nagość, lecz rozebranie jest nieprzyzwoite”⁸¹, a ponadto, że subtelny ubiór Duncan nie jest nastawiony na pobudzanie zmysłów widowni, lecz na jak najwierniejsze odwzorowanie wyglądu greckich nimf czy boginek. Henryk Opieński stwierdził też, że nie zna „utrwalonego w marmurze, brązie lub gipsie ruchu baletnicy w trykotach”⁸².

W 1906 roku zdanie to w pełni podzielił Józef Rozenzweig, pisząc w „Świecie Kobiety”, że odrzucone przez Duncan trykoty i obcisłe gorsety, „które ochraniając pozornie przyzwoitość w konwenansowym pojęciu, stanowią przecież jedną ze sztucznych podniet zmysłowych”⁸³.

Anonimowy recenzent „Echa Muzycznego” skwitował krytyczne uwagi publicystów, pisząc, że o demoralizującym wpływie Duncan na Polaków pomyśleć mogli tylko „fałszywi świętoszkowie”⁸⁴. Opieński słusznie zauważył też, że zachodnia kultura nadała ludzkiej nagości charakteru zdrożnego, postrzeganego wyłącznie erotycznie — podczas gdy w sztuce nagie ciało może być ukazane jako piękne, subtelne i naturalne: „Starcy gotowi oślepnąć z wrażenia — czystości jakie daje tak pojęta i z taką wiarą uprawiana nagość w sztuce pięknej”⁸⁵.

⁷⁸ *Idealne Variete, czyli Monna Vanna a vol d'oiseau*, „Mucha” 1903, nr 26, s. 5.

⁷⁹ S. Krzywoszewski, *Reformatorka...*, s. 5.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Kaprys [Władysław Rabski], *Walka o Isadorę*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 296, s. 8.

⁸² H. Opieński, *J. S. Bach. Isadora Duncan*, „Kurier Poranny” 1904, nr 289, s. 2.

⁸³ J. Rozenzweig, *Taniec jako sztuka piękna według reformy Izadory Duncan*, „Świat Kobiety” 1906, nr 49, s. 485.

⁸⁴ *Miss Izadora Duncan...*, s. 313.

⁸⁵ H. Opieński, *J. S. Bach...*, s. 2.

Sama Duncan w swoim manifestie *Taniec przyszłości* napisała:

Człowiek, dosięgnąwszy szczytu kultury, będzie się musiał wrócić do nagości; nie będzie to już jednak nieświadoma nagość człowieka dzikiego, lecz uświadomiona i celowa nagość rozwiniętego człowieka, którego ciało będzie harmonijnym wyrazem jego istoty duchowej⁸⁶.

Dla niektórych publicystów wygląd Isadory Duncan stał się także pretekstem do wygłaszania na łamach prasy swoich konserwatywnych poglądów dotyczących roli kobiet w społeczeństwie. Szczególnie szeroko wypowiedział się na ten temat Starczewski, który wyraził swoje oburzenie faktem, że na widowni podczas występów Duncan znalazło się wiele kobiet, które mają pełnić rolę „kapłanek naszych ognisk domowych”⁸⁷, a uczestniczenie w tego typu widowiskach rzekomo je demoralizuje: „to krok do zatracenia poczucia, co jest moralnym a niemoralnym, gdzie się wstyd kończy, a bezwstyd zaczyna”⁸⁸. Starczewski uznał też, że strój, jaki ma na sobie Isadora Duncan, jest „zabroniony nawet w przybytkach najłżejszej muzy, które odwiedzają tylko mężczyźni i to »cichaczem«, nie chwając się z tym przed matkami, żonami, córkami [...]”⁸⁹.

Tego typu wypowiedzi stanowią reprezentację kwestii poruszanej przez samą Duncan i przez Stanisława Schneidera we wstępie do jej *Tańca przyszłości* — „ciało wyklęte przez świat chrześcijański”⁹⁰, postrzegane wyłącznie przez pryzmat erotyki, w kulturze zachodniej „staje się czymś zakazanym, dziełem złego ducha. Trzeba je przykrywać i zwyciężać. Poczyna się mówić o moralności i... moralność ginie. [...]”⁹¹.

„Warszawski duncanizm” — krytyka rozrywki wobec wojny i kryzysu

Przeciwnicy artystki z czasem zaczęli używać w prasie określenia „warszawski duncanizm”⁹² o pejoratywnym zabarwieniu, wyrażając swoje oburzenie bezkrytycznym zachwytem nad wyzwoloną, bosonogą tancerką. Jeszcze przed jej przyjazdem do Warszawy, na łamach „Gońca Wieczornego” wypowiedział się obszernie ceniony

⁸⁶ I. Duncan, *Taniec przyszłości...*, s. 25.

⁸⁷ F. Starczewski, *Z chwili...*, s. 2.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ S. Schneider, *Studium wstępne*, [w:] I. Duncan, *Taniec przyszłości...*, s. 12.

⁹¹ Tamże, s. 10.

⁹² F. Starczewski, *Z chwili...*, s. 2.

felietonista Kazimierz Bartoszewicz, prowokując niezdecydowanych do zachowania rozsądku i nienabierania się na „zagraniczną i bezgraniczną błagę [...] obliczoną na złowienie naiwnych”⁹³, jaką jest głośnie reklamowanie amerykańskiej tancerki. Krytykując przede wszystkim nadawanie zbyt dużego rozgłosu jej wizycie w Warszawie, przyznał kilkakrotnie — stosując technikę odwróconej psychologii — że wierzy w lokalnych dziennikarzy i w Polaków, którzy z pewnością nie poddadzą się znanej z zagranicy gorączce „dunkanizmu”.

Poruszył także istotny temat, który wywołał w prasie dalsze dyskusje — kwestię moralności w wydawaniu tysięcy rubli na występy artystki, podczas gdy na terenie Królestwa Polskiego panuje kryzys gospodarczy i większej pomocy potrzebowałyby uboga młodzież: „Obeszliśmy się dotychczas bez widzenia melodyjnych ruchów panny Izadory, to się jeszcze bez widzenia ich obejdziemy”⁹⁴. Po serii występów tancerki przyznał jednak z goryczą, że rozczarował się: „nie przypominam sobie, aby Warszawka na cel najszlachetniejszy, na jakąkolwiek potrzebę ogólnie uznaną, złożyła tej wysokości sumę w ciągu dni kilku”⁹⁵.

Seria artykułów Bartoszewicza spotkała się z pozytywnym odbiorem wielu czytelników. „Kurier Codzienny” stwierdził, że celowo nie reklamował Isadory Duncan, gdyż nie chciał się przyczynić do „narażenia Warszawy w tych tak ciężkich czasach na stratę kilku tysięcy rubli”⁹⁶. Pod koniec października na łamach „Gońca Porannego” w dziale *Filantropia i dobroczynność* obok informacji o przekazanych datkach pojawiały się kąśliwe komentarze, m.in.: „Na wpisy dla uczniów. A. Z. zamiast oglądania bosonogiej tancerki 1 rb.”⁹⁷, „Na pomoc sierocą przy Towarzystwie »Bratniej Pomocy«. Zamiast biletu na występ bosonogiej tancerki Izadory Duncan Dawid Friedlaender składa 2 rb. na kupno pary bucików dla bosonogiej sieroty”⁹⁸.

W „Prawdzie” opublikowano anegdotę o młodym Jaśku, który na wojnie stracił rękę i został pozbawiony możliwości pracy. Okazało się, że warszawiacy nie mogli mu pomóc materialnie, gdyż muszą zapłacić za bilet na występ Isadory Duncan — to obowiązek „względem europeizmu”⁹⁹, ponieważ wszystkie oświecone narody cywilizowanego świata widziały już jej bosa stopy. W anegdocie skrytykowano fakt, że nawet w dobie kryzysu i nędzy „zagraniczni kuglarze sztuki” będą wysysać pieniądze z Polaków.

Zaskakujące stanowisko w tej sprawie zajęło społeczno-polityczne czasopismo „Myśl Niepodległa”, które nie skrytykowało poruszenia, jakie wywołała tancerka.

⁹³ K. Bartoszewicz, *Z mojego notatnika*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 522, s. 1.

⁹⁴ Tamże, s. 3.

⁹⁵ Tamże, s. 1.

⁹⁶ St., *Duncan w Filharmonii...*, s. 1.

⁹⁷ *Filantropia i dobroczynność*, „Goniec Poranny” 1904, nr 548, s. 6.

⁹⁸ *Filantropia i dobroczynność*, „Goniec Poranny” 1904, nr 546, s. 6.

⁹⁹ Go-on, *Jasiek i Isadora...*, s. 508.

Anonimowy publicysta wyraził zrozumienie względem faktu, że stłamszeni rewolucyjnymi zamieszkami rodacy czują potrzebę obcowania z kulturą i sztuką:

Popiół i grad kamieni sypie się na nasze głowy, dym wszystko przysłania, Warszawa drży jak Pompeja... Czasem ogarnia nas wielkie znużenie, na chwilę, na przelotną chwilę... W tym znużeniu przyzymkamy powieki... I oto jak gdyby malowidła pompejańskie poczęły dokoła nas się ruszać, tam Bachantka wdzięczy się do Satyra, pierzcha przed nim, kryje się wśród laurów...¹⁰⁰.

Obecność Duncan w Warszawie stała się dla Polaków okazją do chwili wytchnienia, powrotu do normalnej codzienności:

Burza oklasków płoszy złudę uroczą... Aha, to Filharmonia Warszawska i „taniec” Izadory Duncan... Nieruchomieją znowu pompejańskie malowidła ścian... Wracamy... Noc... Gdzieś w oddaleniu wystrzały... Znowu życie twarde, srogie...¹⁰¹.

Subtelny, choć tak wymowny komentarz zdaje się być trafnym usprawiedliwieniem dla Warszawian, którzy łaknęli zwyczajnej codzienności i chwilowego choćby niemyślenia o wojnie i trudnej sytuacji politycznej.

„Posągi greckie ożyły” — prawdziwa reformatorka tańca

Mimo licznych głosów krytycznych wobec tańca Duncan oraz niej samej wielu komentatorów wypowiedziało się na łamach prasy pozytywnie, dostrzegłszy następujący przełom i ogromny potencjał, jaki kryje nowa sztuka taneczna. Dąbrowski w felietonie *Taniec jako sztuka piękna* przyznał otwarcie:

[...] dotychczas, jakkolwiek Terpsychorę zaliczano w Grecji do rodziny muz, nie przyszło mi nigdy do głowy zaliczać tańca do rzędu sztuk pięknych. [...] Dopiero występy Izadory Duncan wpłynęły na zmianę mojego zapatrywania w tym względzie¹⁰².

Podobnie postrzegał taniec nowoczesny Józef Rozenzweig, recenzent teatralny i muzyczny, który w 1906 roku poświęcił Duncan artykuł pt. *Taniec jako sztuka piękna według reformy Izadory Duncan*¹⁰³.

¹⁰⁰ [Andrzej Niemojewski], *Izadora Duncan*, „Myśl Niepodległa” 1907, nr 14, s. 84.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² I. Dąbrowski, *Taniec...*, s. 1.

¹⁰³ J. Rozenzweig, *Taniec jako sztuka...*, s. 485.

Zdaniem wielu amerykańska tancerka w istocie zapoczątkowała nowy sposób myślenia o współczesnej sztuce, która — choćby się zdawałoby, że nowoczesna — nawiązuje do antyku. Sinko stwierdził bez wątpienia, że „antyk dał formę nowemu wyrazowi sztuki współczesnej”¹⁰⁴, Kleczyński, że: „Posągi greckie ożyły”¹⁰⁵, a Antoni Gawiński prorokował, że Isadora Duncan swoją reformą tańca otwiera „epokę prostego Piękną”¹⁰⁶.

Nie ulega też wątpliwości, że założenia tancerki — a więc nawiązanie do świata starożytnej Grecji — zostały w pełni osiągnięte i docenione przez co wrażliwszych odbiorców. O tańcu wyzwolonym Duncan nie sposób było pisać inaczej niż metaforami, odnoszącymi się do jedności ciała i ducha; pisano więc, że: „Taniec jej to ruchomy, żywy obraz, to myśl zaklęta w pozy piękne i estetyczne”¹⁰⁷, a „Jej sztuka jest sztuką mimiczną: harmonia póż i drgnień łączy się z deklamacją poematów, w milczeniu pantomimy śpiewających uczucia wyrażone grą fizjonomii”¹⁰⁸.

Pojawiały się także recenzje, w których doceniano nowy sposób interpretowania muzyki poprzez taniec: „Cudowna asocjacja formy; dźwięków i barwy; żywe zaklęcie tego, co na podstawie widzianych i czytanych arcydzieł mogła wysnuć jedynie wyobraźnia... Nowy, przepiękny świat!”¹⁰⁹, a skupienie Duncan nie na rytmie, lecz przede wszystkim na melodii miało sprawiać, że taniec „wnika w ducha kompozycji muzycznej”¹¹⁰. Znana dotychczas sztuka baletowa skonfrontowana z harmonią dźwięków, póż i mimiki Isadory Duncan uświadomiła wielu odbiorcom, że prezentowany przez nią taniec modern jest sztuką „tak piękną, że aż obcą nam, ściśniętym tużurkami i gorsetami Europejczykom i Europejkom”¹¹¹, a „zarzuty, które Izadora Duncan stawia całemu systemowi naszego baletu, który sprowadził taniec istotnie do szeregu formułek, sprzecznych z naturą estetycznego ruchu, są najzupełniej słuszne”¹¹².

W obliczu pojawiających się pytań o inspirację i pomysł na tak nowoczesny taniec wyzwolony, stwierdzano:

A oto stąd, skąd czerpano zawsze, jako z nieprzebranej kopalni czystego piękna: ze świata klasycznego. [...] Odnosi się wrażenie, że artystka, zwiedzając muzea, galerie, wystawy, jak skrzętna pszczoła miód, tak ona zbiera ze wszystkiego wzory dla siebie¹¹³.

¹⁰⁴ T. Sinko, *Chopin — tańczony...*, s. 2.

¹⁰⁵ J. Kl. [Jan Kleczyński], *Kronika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 50, s. 1131.

¹⁰⁶ A. Gawiński, *Izadora Duncan*, „Ludzkość” 1906, nr 171, s. 3.

¹⁰⁷ Wb., *Obrazki życia...*, s. 6.

¹⁰⁸ J.A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, „Reforma” 1906, nr 70, s. 2.

¹⁰⁹ A. Gawiński, *Izadora Duncan...*, s. 3.

¹¹⁰ J. Rozenzweig, *Taniec jako sztuka...*, s. 484.

¹¹¹ J. Kl. [Jan Kleczyński], *Kronika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 50, s. 1131.

¹¹² H. Opieński, *J. S. Bach...*, s. 2.

¹¹³ I. Dąbrowski, *Taniec...*, s. 3.

Ignacy Dąbrowski, nieosamotniony w swym osądzie, słusznie przewidział także niegasnącą sławę i popularność Isadory Duncan jako reformatorki tańca, która wzniosła swoją dziedzinę „na wyżyny prawdziwej sztuki”¹¹⁴.

Podsumowanie: krytyka wyzwolonego tańca czy wyzwolonej kobiety?

Występy Isadory Duncan w Warszawie w latach 1904–1907 wzbudziły silne i podzielone reakcje prasowe. Część krytyków dostrzegała w nich początek przełomu w sztuce tańca. Wskazywano, że styl amerykańskiej tancerki cechuje prostota i że odzywa się w nim „zatracona, a tak przez wielbicieli piękna pożądana — poezja”¹¹⁵. O jej tańcu wypowiadało się pozytywnie nawet wielu sceptyków, skupiających się na krytyce wyglądu Duncan. Większość z nich przyznawała, że jej taniec jest niepospolity¹¹⁶, subtelny, a także „szlachetniejszy i estetyczniejszy”¹¹⁷ od współczesnego baletu. Mnogość doniesień prasowych o warszawskich występach Duncan dowodzą, że choć nie wszyscy byli do nich nastawieni entuzjastycznie, to z pewnością wszyscy nie kryli z tego powodu zaciekawienia.

Wiele artykułów zamieszczanych w prasie codziennej drwiło nie tyle z samej artystki, co z warszawskich redakcji i poruszenia, jakie wywołała wizyta Duncan. W 1904 roku, wraz z początkiem „warszawskiego duncanizmu”, „Przegląd Tygodniowy” kpił:

W hotelu Izadora napiła się bulionu... [...] Przed południem raczyła bosymi stopami dotknąć bruku warszawskiego... Raczyła zjeść obiad... [...] Raczyła posłać przez fagasa resztki majonezu wszystkim konającym ze zmęczenia przy bramie hotelowej reporterom... raczyła pozwolić im napić się wody z kranu... raczyła dać im część starej szmaty na pamiątkę...¹¹⁸.

Biorąc pod uwagę istną lawinę dziennikarskich reakcji na występy Isadory Duncan, Janina Pudełek skonstatowała, że:

Ton wypowiedzi prasowych, ich krańcowość — od ślepego uwielbienia aż po bezwzględne potępienie — oraz niespotykana liczba dyskutantów są najlepszym świadectwem czujności i wrażliwości warszawskiej prasy na to, co nowe¹¹⁹.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ A. Dobrowolski, *Izadora Duncan („Idylla tańca”)*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 290, s. 5.

¹¹⁶ kt., *Teatr i muzyka*, „Gazeta Handlowa” 1904, nr 297, s. 2.

¹¹⁷ St., *Duncan w Filharmonii...*, s. 1.

¹¹⁸ *Echa warszawskie [Izadora Duncan...]*, „Przegląd Tygodniowy” 1904, nr 43, s. 516.

¹¹⁹ J. Pudełek, *Warszawski balet...*, s. 134.

Dla kontrastu — warto zauważyć, że łódzka prasa niemal przemilczała obecność Duncan w Królestwie Polskim. Jedynie w „Rozwoju” ukazała się kilkukrotna zapowiedź jej wizyty w łódzkim Teatrze Wielkim 16 marca 1908 roku¹²⁰, nie drukowano jednak żadnego komentarza ani recenzji występu.

Kontrowersyjna postać Isadory Duncan podzieliła Warszawę na dwa przeciwne sobie obozy, co stworzyło potrzebę ściślejszego przyjrzenia się całemu zjawisku. Tadeusz Jaroszyński wyraził przekonanie, że tak silna polaryzacja nie może być spowodowana wyłącznie odmiennymi poglądami na sztukę tańca¹²¹. W dyskusji między konserwatystami i entuzjastami zachodnich nowinek pisarz dopatrywał się odmiennej wrażliwości obu obozów — zarówno względem sztuki, jak i otaczającego świata w ogóle. Uznał, że taniec modern rozpatrywać należy w kategorii sztuk plastycznych¹²², gdyż najentuzjastyczniej odebrali go rzekomo rzeźbiarze i malarze. Warto się jednak spróbować jeszcze dogłębniej przyjrzyć całemu zjawisku.

Okazuje się, że taniec wyzwolony Isadory Duncan stał się w Warszawie czymś więcej niż artystyczną innowacją — był zwierciadłem, w którym odbiły się społeczne lęki, uprzedzenia i fascynacje. Znacznie mocniejszym punktem zapalnym okazała się bowiem kwestia obecności kobiecego ciała w przestrzeni publicznej, w formie odmiennej od obowiązujących dotąd wzorców. Duncan występowała boso, w zwiewnych, inspirowanych antykiem tunikach, które ukazywały linię sylwetki, lecz jednocześnie pozbawione były jakichkolwiek znamion wulgarności. Dla części odbiorców jej strój stanowił manifest wolności i naturalności, dla innych — przekroczenie obyczajowych granic i publiczną zdrożność. Wiąże się to w oczywisty sposób z kategorią władczego spojrzenia (*gaze*) — uprzywilejowanej męskiej pozycji, z której obserwuje się i ocenia sztukę¹²³. W tańcu Duncan, poza rewolucją artystyczną, należy dostrzegać załążki przemian obyczajowych. Samostanowiąca o sobie kobieta, występująca przed publicznością z propozycją nowej interpretacji sztuki tanecznej często wzbudzała śmieszność i pogardę konserwatywnych recenzentów, lecz w oczach wielu była symbolem nowoczesności. Duncan dążyła do ukazania, że ciało artystki powinno być narzędziem ekspresji artystycznej, a nie przedmiotem dyskusji o kobiecej sylwetce i urodzie, wpisującej się — bądź nie — w przemijające kanony piękna.

W tym sensie Duncan stała się „papierkiem lakmusowym” ujawniającym stopień otwartości polskiej opinii publicznej na postępy i nowoczesność — zarówno w sztuce,

¹²⁰ *Kronika [Duncan...]*, „Rozwój” 1908, nr 48, s. 5; zob. także reklamy na pierwszych stronach numerów: 45, 47, 48 i 49 w „Rozwoju” z 1908 r. oraz wzmiankę o Duncan w satyrycznej anegdocie: G-wont [Wiktor Czajewski], *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1908, nr 49, s. 3–4.

¹²¹ T. Jaroszyński, *O odczuwaniu estetycznym...*, s. 4.

¹²² Tamże, s. 5.

¹²³ Więcej pisze o tym: M. Sugiera, *Płeć w dramacie*, [w:] *Dyskurs, postać, płeć w dramacie*, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002, s. 329–490.

jak i w postrzeganiu kobiecej podmiotowości. Reakcje na jej występy odsłaniały lęk przed najmniejszą zmianą ról społecznych i obyczajowych, a także przed redefinicją kobiecej obecności na scenie.

Szczególnym aspektem narracji o Duncan w warszawskiej prasie jest fakt, że to właśnie jej ciało, a nie taniec, było w przeważającej większości głównym tematem poruszonym w recenzjach — niezależnie od tego, czy krytyka wypowiadała się o sylwetce artystki krytycznie, czy pozytywnie, wciąż była to ocena kobiecego ciała. Trudno także nie zwrócić uwagi, że wśród nazwisk autorów recenzji próżno w ogóle szukać kobiet, co potwierdza dominację uprzywilejowanego męskiego głosu w sferze krytyki teatralnej początku XX wieku¹²⁴:

Teatr zachodni od początku istnienia stał się więc przestrzenią wykluczenia realnego ciała, głosu i doświadczenia kobiet. Zarazem jednak na jego scenie powołano do istnienia bohaterki, które zdeterminowały obraz kobiecości i do tej pory stanowią podstawę kulturowych matryc służących jej konstruowaniu¹²⁵.

Już wówczas niektórzy obserwatorzy skontestowali na łamach prasy, że Warszawa jest zaściankowa i „nie dorosła” do szeroko rozumianego postępu: „Płytkość Warszawy i brak kultury, ujawniły się w całej swej okazałości na przedstawieniu miss Duncan. [...] Ten tłum przybył, ażeby ją wyśmiać”¹²⁶ — pisano. Rabski uznał, że w pismach warszawskich bardzo powszechny jest „wyraz zawiści, chorobliwa potrzeba kąsania, krzyk histeryków, małoduszna rywalizacja”¹²⁷. Ze znacznie większym entuzjazmem warszawska publiczność przyjęła tancerkę dwa lata później, w 1906 roku, gdy była już z nią nieco bardziej oswojona. Potwierdzają to wypowiedzi Dobrowolskiego: „Jeszcze mi brzmi w uszach syk złośliwych przycinków i uwag, kierowanych przeciwko Izadorze Duncan przed dwoma laty, kiedy tancerka po raz pierwszy ukazała się w Warszawie”¹²⁸ oraz Gawińskiego: „Pamiętam burzę, jaka się podniosła w Warszawie przed dwoma laty, kiedy Izadora Duncan pojawiła się u nas po raz pierwszy”¹²⁹.

Nie ulega wątpliwości, że sceniczne kreacje artystki na początku XX wieku niosły za sobą emancypacyjny potencjał — Duncan zakwestionowała nie tylko zasadność funkcjonowania ówczesnego kanonu kobiecej sylwetki, ale i postrzegania ludzkiego ciała na scenie w ogóle. W oczach niektórych autorów Duncan była symbolem nadziei na odrodzenie sztuki, czczenie tego, co naturalne i pierwotne,

¹²⁴ A. Adamiecka-Sitek, *Teatr*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 534.

¹²⁵ Tamże, s. 531.

¹²⁶ Wb., *Obrazki życia...*, s. 6.

¹²⁷ Kaprys [Władysław Rabski], *Walka o Isadorę...*, s. 8.

¹²⁸ A. Dobrowolski, *Izadora Duncan*, „Kurier Warszawski” 1906, nr 349, s. 5

¹²⁹ A. Gawiński, *Izadora Duncan...*, s. 3.

a także zmianę postrzegania artystek w ogóle: „Jest to sen i zarazem cicha, z drżeniem serca wypowiedziana przepowiednia, że przecież świat nie zawsze będzie iść torem takiej ohydy życia, poniewierania, zapomnienia o sztuce, jak teraz”¹³⁰.

W prasie wyrażano także nadzieję:

Może ludzie przestaną w tym cudnym tańcu, a raczej w tej boskiej interpretacji mimicznej dzieł muzycznych widzieć „coś zdrożnego” z uporem barbarzyńców. Może zrzucą z siebie ohydne, śmieszne stroje obecne i zamienią je na inne, dopasowane do harmonii ciała. Może nie będą napadali na każdy silny, odrębny styl w sztuce, na każdą indywidualność [...] ¹³¹.

W możliwość zaprowadzenia reformy w ciągu zaledwie kilku lat nie wierzyła jednak nawet sama Duncan, przekonana o tym, że potrzeba czasu i wytrwałości, by nastąpiła zmiana postrzegania ludzkiego ciała oraz by nowa sztuka przestała być odbierana jako deprawująca. Według niej „jest to sprawa dalekiej przyszłości — długiej i upartej, ale wreszcie zwycięskiej walki z szablonem, rutyną i przesądem”¹³². Patrząc na to zagadnienie z perspektywy przeszło stu lat, nie ulega wątpliwości, że Isadora Duncan się nie myliła.

Bibliografia

Opracowania

- Adamiecka-Sitek A., *Teatr*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 531–535.
- Ciejka A., *Modne ciało na przestrzeni wieków. Kulturowa analiza figury modelki*, [w:] *Moda: model(ka) i czytelnicy. O ikonicznych reprezentacjach w kulturze*, red. M. Gołąb, N. Schiller, Łódź 2015, s. 146–159.
- Dąbrowski I., *[Każda sztuka...]*, [w:] *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, red. K. Łaganowski, Łódź 1901, s. 115.
- Duncan I., *Pioneer in the Art of Dance*, New York 1958.
- Duncan I., *Taniec przyszłości*, tłum. Z. S[okołowska], Warszawa 1905.
- Kurth P., *Isadora Duncan*, tłum. J. Kabat, Warszawa 2003.
- Kwaśniewska M., *Taniec dla teatru przyszłości. Czytając Isadorę Duncan*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, nr 1, s. 11–35.
- Nabokina A., *Laboratorium ciała. Kasjan Golejzowski i nowy taniec w Rosji na początku XX wieku*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 1, s. 37–53.

¹³⁰ J. Kl. [Jan Kleczyński], *Kronika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 50, s. 1131.

¹³¹ Tamże.

¹³² H. Opieński, *J. S. Bach...*, s. 2.

- Nabokina A., *Wchodzenie w ducha rzeczy*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 248–265.
- Prussak M., *Rozwiązywanie szarady. Na marginesie książki Steegmullera „Twoja Izadora”*, „Pamiętnik Teatralny” 1986, t. 41, s. 637–645.
- Pudełek J., *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981.
- Sugiera M., *Płeć w dramacie*, [w:] *Dyskurs, postać, płeć w dramacie*, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002, s. 329–490.
- Suquet A., *Sceny. Ciało tańczące — laboratorium percepcji*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, [w:] *Historia ciała. T. 3: Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, Gdańsk 2014, s. 371–389.
- Sygietyński A., *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, oprac. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971.
- Sygietyński A., „Halka” — *jaką jest i jaką być powinna*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 297, s. 1–4.
- Sygietyński A., *Porachunki*, „Kurier Warszawski” 1900, nr 345, s. 3–5.
- Taborski R., *Warszawskie występy Isadory Duncan*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykowa, Kraków 1983, s. 220–231.
- Waligórska-Olejniczak B., *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa. „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009.

Prasa warszawska o Isadorze Duncan (wybór w układzie chronologicznym)

- Sinko T., *Chopin — tańczony*, „Czas” 1902, nr 284 (wyd. wieczorne), s. 1–2.
- Krzywoszewski S., *Reformatorka tańca*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 95, s. 5–6.
- Idealne Variete czyli Monna Vanna a vol d’oiseau*, „Mucha” 1903, nr 26, s. 4–5.
- St. Krz. [Stefan Krzywoszewski], *Miss Duncan*, „Życie i Sztuka” 1903, nr 14, s. 11–12.
- Zastępca [Michał Rolle?], *Korespondencje*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 15, s. 3–4.
- Rabski W., *Izadora Duncan*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 259, s. 2–3.
- J.K. [Jan Kleczyński], *Isadora Duncan*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 40, s. 765–766.
- Filharmonia Warszawska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 25–28, s. 310–311.
- Miss Izadora Duncan*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 25–28, s. 312–315.
- Dur i moll*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1904, nr 29–32, s. 348–349.
- Bartoszewicz K., *Z mojego notatnika*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 522, s. 1–3.
- Opieński H., *J.S. Bach. Isadora Duncan*, „Kurier Poranny” 1904, nr 289, s. 2.
- Dobrowolski A., *Izadora Duncan („Idylla tańca”)*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 290, s. 5.
- Teatr i sztuka*, „Gazeta Polska” 1904, nr 289, s. 2.
- St., *Duncan w Filharmonii*, „Kurier Codzienny” 1904, nr 291, s. 1.
- Gralon [Tomasz Godecki], *Wieczór pierwszy Isadory Duncan*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 532, s. 4.
- Gralon [Tomasz Godecki], *Drugi wieczór Isadory Duncan*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 536, s. 2.
- Licht H., *Taniec metafizyczny*, „Izraelita” 1904, nr 43, s. 507.
- R.J. [Roman Jungiewicz?], *U Isadory Duncan*, „Kolce” 1904, nr 43, s. 3.

- Hen. Wł. Kon. [Władysław Henryk Kondratowicz], *Jeszcze... u Duncan*, „Kolce” 1904, nr 43, s. 3.
- Go-on, *Jasiek i Isadora*, „Prawda” 1904, nr 43, s. 508.
- Echa warszawskie* [Izadora Duncan...], „Przegląd Tygodniowy” 1904, nr 43, s. 516.
- Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr. 286, 288–295.
- Starczewski F., *Z chwili*, „Kurier Codzienny” 1904, nr 296, s. 2.
- Bartoszewicz K., *Z mojego notatnika*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 543, s. 1–2.
- Kaprys [Władysław Rabski], *Walka o Isadorę*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 296, s. 8.
- Filantropia i dobroczynność*, „Goniec Poranny” 1904, nr 546, s. 6.
- Filantropia i dobroczynność*, „Goniec Poranny” 1904, nr 548, s. 6.
- Dąbrowski I., *Taniec jako sztuka piękna*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 299, s. 1–3.
- kt., *Teatr i muzyka*, „Gazeta Handlowa” 1904, nr 297, s. 2.
- Belmont L., *Chopin i Beethoven przez „pryzmat” Isadory Duncan*, „Ogniwo” 1904, nr 44, s. 1042–1044.
- J.Kl. [Jan Kleczyński], *Teatr, muzyka, sztuki plastyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 44, s. 845.
- Jaroszyński T., *O odczuwaniu estetycznym*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 301, s. 4–6.
- H.S., *Nic nowego pod słońcem*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 301, s. 7.
- Wb., *Obrazki życia. Miss Duncan*, „Goniec Wieczorny” 1904, nr 536, s. 6.
- Bartoszewicz K., *Z mojego notatnika*, „Goniec Poranny” 1904, nr 539, s. 1–3.
- Kisielewski J. A., *O sztuce mimicznej*, „Reforma” 1906, nr 70, s. 2.
- Dobrowolski A., *Izadora Duncan*, „Kurier Warszawski” 1906, nr 349, s. 5.
- X, U „miss” *Izadory Duncan*, „Kurier Warszawski” 1906, nr 350, s. 2–3.
- Rozenzweig J., *Taniec jako sztuka piękna według reformy Izadory Duncan*, „Świat Kobiecy” 1906, nr 49, s. 482–485.
- J.Kl. [Jan Kleczyński], *Kronika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 50, s. 1131.
- Gawiński A., *Izadora Duncan*, „Ludzkość” 1906, nr 171, s. 3.
- [Niemojewski A.], *Izadora Duncan*, „Myśl Niepodległa” 1907, nr 14, s. 84–85.
- Isadora Duncan...*, „Rozwój” 1908, nr 45, 47, 48–49, s. 1.
- Kronika* [Duncan...], „Rozwój” 1908, nr 48, s. 5.
- G-wont [Wiktor Czajewski], *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1908, nr 49, s. 3–4.
- Wielka zabawa Pogotowia*, „Goniec Wieczorny” 1908, nr 428, s. 4.