

DOI: 10.31648/pw.9032

ŚLAWOMIR SOBIERAJ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6332-692X>

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

TADEUSZ MICIŃSKI, TEATR POLSKI I POLACY W MOSKWIE W LATACH 1915-1918 (NA MARGINESIE WOJENNEJ PUBLICYSTYKI POETY)

Tadeusz Miciński, Polish Theatre and Poles in Moscow in 1915-1918 (on the Margin of the Poet's Wartime Journalism)

ABSTRACT: The article analyzes the cultural life of Poles in exile in Moscow during the First World War, based on the journalism of the Polish writer T. Miciński. The article focuses on issues related to theatre and national rebirth. The research uses historical and biographical methods. The article considers two main sources. Firstly, the article analyzes memoirs of people who lived in that period. Secondly, the article looks at Miciński's wartime journalistic texts. These texts include three of Miciński's articles previously unknown to researchers, which were published in 1916 in the Moscow daily paper "Gazeta Polska". The analysis has shown that Miciński's journalism contains a lot of information about theatrical culture, and his voice in the Russian press and meetings with theatre artists could have a significant impact on the evolution of the performing arts in interwar Poland.

KEYWORDS: Poles in Moscow, World War I, T. Miciński, journalism, theatre, drama

1. Odkrywanie publicystyki czasu wojny

Młoda Polska wydała wielu znakomitych twórców literatury. Jednym z jej najwybitniejszych przedstawicieli, obok Żeromskiego, Reymonta, Wyspiańskiego, Kasprówicza i Przybyszewskiego, był Tadeusz Miciński. To pisarz niezrozumiany przez współczesnych, bo przekraczający powszechnie przyjęte kanony sztuki słowa, podejmujący niezwykle tematy i łączący twórczość z życiem. Nastawiony na odkrywanie nowych dróg w sztuce i otaczającym go świecie, dążył do wprowadzania zmian, budowania pojęć i koncepcji modernizujących zastaną rzeczywistość oraz realizowania nowych idei. Był zatem niewątpliwie artystą nowoczesnym, o którym nie bez powodu Witkacy pisał, że jego dokonania stanowią „tygrysi skok w przyszłość” (Witkiewicz 1925, 3). Jednocześnie Miciński pielęgnował wartości uniwersalne, odwołując się do kultur dawnych i mniej znanych, przy czym dbał

również o utrzymanie tradycji polskich, będąc wielkim patriotą. Miał na uwadze sprawę odrodzenia Polski i bardzo często w swoich wypowiedziach poruszał kwestie narodowe.

Przez długie dziesięciolecia po tragicznej śmierci w 1918 r. autor *Xiędza Fausta* był niedoceniany przez polskich historyków literatury. Jednak w wyniku stopniowego odkrywania jego zapoznanej twórczości – m.in. dzięki zaangażowaniu takich badaczy jak T. Wróblewska i W. Gutowski – zmieniła się na korzyść ocena wkładu pisarza w naszą kulturę narodową. A jest to wkład niebagatelny i nie do przecenienia. Był przecież płodnym poetą, prozaikiem i dramaturgiem. Ponadto pozostawił po sobie ponad sto tekstów publicystycznych, o których istnieniu wcześniej mało kto wiedział. Ogłoszone w ostatnich latach – dzięki staraniom M. Bajki i J. Ławskiego – *Pisma rozproszone* (zawierające pierwsze trzy tomy esejów i publikacji prasowych), stanowią dowód na to, że marginalna, jak mogłoby się wydawać, działalność była równie ważna dla twórcy i odbiorców, czyli polskich czytelników. Ważna dla zrozumienia rozwoju artystycznego pisarza i jego ewolucji światopoglądowej, dająca przy tym pełniejszy obraz jego twórczości (Ławski 2019, 27) oraz otwierająca nowy etap w badaniach na późną spuścizną Micińskiego (Bajko 2019, 66). Ważna jako dokument epoki.

Niniejszy szkic także odwołuje się do publicystyki, wykorzystuje teksty ogłoszone w wymienionej wyżej edycji oraz inne, odnalezione w ostatnim czasie. Obszarem eksploracji literaturoznawczej są wypowiedzi poety ukazujące życie kulturalne kolonii polskiej w Moskwie w latach 1915-1918, ze szczególnym uwypięciem jego związków z teatrem oraz idei regeneracji duchowej rodaków. Przebywał on w Moskwie od lata 1915 r. do początków 1918¹. Był współpracownikiem pism polskojęzycznych, ukazujących się w tym mieście: „Gazety Polskiej” i „Echa Polskiego”. Warto zaznaczyć, że artykuły prasowe Micińskiego z lat pobytu w Rosji były już wcześniej analizowane, jednak ze względu na trudną dostępność i nieznaną część ich treści wśród badaczy zajmowano się głównie aspektami politycznymi i jego uczestnictwem w organizacji armii polskiej na Wschodzie (Linkner 2015; Sobieraj 2016; Bajko 2017; Sobieraj 2021). Celem obecnych badań jest wykazanie zaangażowania pisarza w życie kulturalne emigracji w Rosji, co wcześniej pozostawało na marginesie zainteresowań historyków literatury.

¹ Tadeusz Miciński przebywał w Moskwie po ucieczce z Warszawy przed zbliżającymi się wojskami niemieckimi najprawdopodobniej od początku sierpnia 1915 do stycznia lub lutego 1918 r. W tym okresie wielokrotnie wyjeżdżał do Petersburga oraz począwszy od połowy 1917 współuczestniczył w tworzeniu polskich formacji wojskowych pod dowództwem gen. Józefa Dowbora-Muśnickiego, występując wśród żołnierzy w roli oficera propagandowego, co wiązało się z koniecznością pobytu w miejscach stacjonowania oddziałów Korpusu na terenie Białorusi i Ukrainy (np. w Kijowie, Mohylewie i Bychowie).

2. Miciński i teatr polski w Moskwie

Mariaż poety i przewodnika narodu z teatrem jest silny i stały w jego twórczości oraz działalności społeczno-kulturalnej. Debiutował przecież Miciński utworem przeznaczonym do wystawienia na scenie jako współautor sztuki *Marcin Łuba* wraz z Sewerem – Ignacym Maciejowskim. Istotny dla polskiej kultury był wkład pisarza w rozwój dramatu, rozpoczynał od utworów naturalistycznych i ewoluował poprzez próby symboliczne ku formom bardziej nowoczesnym, preesekspresjonistycznym i „własnym” (Gutowski 2017, 109-110), w których wprowadzał na dużą skalę groteskowe i metateatralne chwytły. Ważne miejsce w kanonie literatury narodowej zajmują jego utwory takie jak: *Kniaz Patiomkin* i *W mrokach Złotego Pałacu, czyli Bazilissa Teofanu*.

Nie ulega też wątpliwości, że Miciński był człowiekiem teatru w pełnym tego słowa znaczeniu, nie tylko dramaturgiem. Dwie pierwsze recenzje teatralne opublikował jako początkujący pisarz już u schyłku XIX w., na progu kolejnego stulecia angażował się w życie teatralne Krakowa, popierał kandydaturę Wyspiańskiego na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego. Miał własne koncepcje, przedstawione najpierw w artykule *Teatr-Świątynia* z 1905 r., a później umieszczane jako autokomentarze do dramatów *Bazilissa Teofanu* i *Termopile polskie*. Już w 1906 r. nawiązał znajomość z Konstantym Stanisławskim w czasie gościnnych występów Moskiewskiego Teatru Artystycznego w Warszawie, a dwa lata później listownie proponował znakomitemu reżyserowi wystawienie swoich sztuk (Schiller 1965, 66, 332). Z czasem jednak nabrał dystansu do jego naturalistycznej teorii teatru, czemu dał wyraz w *Uwagach dla teatrów* umieszczonych na wstępie *Termopil polskich* (Miciński 1980, 8)². Pozostawał również w kontakcie z innym rosyjskim twórcą teatru, Wsiewołodem Meyerholdem³ oraz z wybitnymi postaciami polskiej sceny Arnoldem Szyfmanem i Juliuszem Osterwą⁴. Później w latach 1911-1913 poświęcił kilka pełnych zachwyty artykułów eksperymentom na scenie w Hellerau,

² Tu następujące sformułowanie: „Muzyka mroku i jasności stopniowanych, tęczyowy chromatyzm barw – słowem, koncert światła – zastąpi kosztowny naturalizm Stanisławskiego, a przewyższy w walorach Artyzmu”. Krytyczne spojrzenie na koncepcje Stanisławskiego mogło się ukształtować u schyłku I wojny światowej. Jak suponuje edytorka dramatu, tekst *Uwag dla teatrów* jest bowiem późniejszy od jego fragmentów drukowanych w „Warowni” w 1916 r. i stanowi rozwinięcie oraz sprecyzowanie przemyśleń dotyczących poetyki utworu, które zostały wpisane w dialogi sceny piątej (Wróblewska 1980, 268).

³ O wpływie Meyerholda na kształt twórczości dramatycznej Micińskiego (a w zasadzie o wspólnych cechach ich koncepcji teatralnych) wzmiankuje S. Brzozowska, jednak nie przywołuje żadnych faktów poświadczających kontakt tych twórców (Brzozowska 2009, 126-128). Natomiast G. Campo podaje informację o spotkaniach grupy intelektualistów i młodych pisarzy, które odbywały się w salonie literackim Władysława Iwanowa. Brali w nich udział m.in. Miciński i Meyerhold (Campo 2022, 110).

⁴ Osterwa we wspomnieniach z końca lat 30. XX w. wymieniał Micińskiego jako jednego ze „znajomych z Warszawy”, którzy podzielili z nim los polskich wygnańców na brukach Moskwy w 1916 r. (Osterwa 1938, 359).

które odbywały się w funkcjonującym tam Instytucie Emila Jaques'a-Dalcroze'a, m.in. przy udziale wybitnego teoretyka i reformatora teatru, Adolfa Appii (Miciński 2018a, 324). Miciński omawiał przedstawienia dzieł Paula Claudela i Christopha Glucka. Fascynowała go „architektura teatralna, urządzenia świetlne” (Sławińska 1979, 303-304) oraz idea monumentalnego nowoczesnego teatru, „świątyni dla współczesnych Ajschylosów”, wdrażana w życie przez jednego ze współtwórców miasta-ogrodu, Wolfa Dohna (Miciński 2018b, 700-702).

W latach 1913-1915 Miciński brał udział jako dyskutant w spotkaniach Sekcji Teatralnej Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, w których uczestniczyli także m.in. Osterwa, Michał Tarasiewicz i Mieczysław Limanowski (Osiński 1994, 11, 97)⁵ – wielki pasjonat i znawca teatru, krytyk teatralny oraz dramaturg. Ich drogi zejdą się ponownie na wygnaniu w Rosji.

Również w okresie pierwszej wojny światowej, kiedy w latach 1915-1918 ściśle związał się ze środowiskiem emigrantów skupionych wokół Komitetu Polskiego w Moskwie⁶ i Stowarzyszenia „Dom Polski”, Miciński nie wyzbył się swojego wcześniejszego zamiłowania do sztuki teatralnej. Oprócz tego, że wciąż tworzył nowe dzieła dramatyczne (zachowały się teksty *Królewny Orlicy* i *Mściciela Wenety*), brał żywy udział w spotkaniach pasjonatów i twórców teatru, komentował ich działania, a ślady tej aktywności można odnaleźć w notatkach prasowych i wspomnieniach uczestników zdarzeń. W maju 1916 r., kiedy została utworzona przy „Domu Polskim” Sekcja Literacko-Artystyczna, poetę wybrano na jej prezesa.

Warto nadmienić, że pisarz zainspirował pasją teatralną swojego syna, Jarosława Micińskiego, który najpierw dzięki jego staraniom został przyjęty do II Studia, eksperymentalnego teatru Stanisławskiego (Schiller 1965, 214, 354), a w okresie międzywojennym należał do aktorów warszawskiej „Reduty”. Poświadczenie dość bliskiego kontaktu ze Stanisławskim znajdujemy w korespondencji pisarza (Schiller 1965, 119, 213-215, 321) i wspomnieniach Limanowskiego, który wzmiankował o rzekomych planach wystawienia *Bazylissy Teofanu* (Limanowski 1938, 352; 1994, 250-251). Ponadto Miciński zetknął się też z działalnością uczniów twórcy Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Interesował się nowymi koncepcjami teatralnymi, które znajdowały oddźwięk w całej Europie. Duże wrażenie wywarł na nim teatr znanego rosyjskiego reżysera i aktora Aleksandra Tairowa. Ma to swoje odzwierciedlenie w entuzjastycznej

⁵ Początki znajomości Limanowskiego z Micińskim badacz datuje na 1899 r. (Osiński 1994, 21).

⁶ Siedziba Komitetu Polskiego (wł. Komitetu Polskiego Pomocy Ofiarom Wojny, działającego od 1915 r. jako samodzielna organizacja, wcześniej przy Towarzystwie Dobroczynności w Moskwie), którego prezesem był A. Lednicki, znajdowała się pod adresem: Zaułek Kriwokolenny 10. Organy funkcjonujące w jej strukturach prowadziły szeroko zakrojoną działalność społeczną i kulturalną na rzecz licznej rzeszy uchodźców polskich w Moskwie, których liczba – według szacunków ogłoszonych w 1916 r. na łamach „Gazety Polskiej” – przekraczała 140 tys. („Gazeta Polska” 1916, nr 22).

recenzji autora *Nietoty* z wystawienia *Woalu Pieretty* (właściwie *Woalu Beatrycze*) austriackiego dramaturga Artura Schnitzlera w Teatrze Kameralnym w październiku 1916 r. *Notabene*, pisarz komplementując sceniczne pomysły, odwołuje się również do innego granego wówczas spektaklu, a mianowicie *Kumoszek windsorskich* według Szekspira. W każdym razie zachwyty prowadzą do stwierdzenia, że odrzucenie starych konwencji w sztuce sprawia, iż teatr Tairowa znajduje się „na ścieżynie ku nowym odkryciom”. Określenie „teatr futurystyczny”, w odniesieniu do praktyk inscenizacyjnych obserwowanych w Teatrze Kameralnym, uzasadnia Miciński odnajdywaniem ich powinowactw ze sztuką awangardową, przywołuje nazwiska Marinettiego i Picassa, którego uznaje za inspiratora futuryzmu. Dostrzega kubistyczną geometryzację dekoracji, szokowanie „rozhuśtaną” fantazją i pantomimiczną liryczność gry aktorów. (Miciński T. 2019a, 703-707). Warto zauważyć, w gmachu Teatru Kameralnego (Twerski Bulwar 23) odbywały się również wystawienia sztuk Teatru Polskiego. Ślady fascynacji eksperymentami wybitnego rosyjskiego twórcy odnajdziemy w recenzji książki jego autorstwa *Zapiski reżysera*, ogłoszonej w połowie lat 20. przez syna pisarza (Miciński J. 1925, 176-177).

Także dawni wybitni twórcy dramatu światowego pozostawali w kręgu zainteresowań autora *Nietoty*. Tak jak kilkanaście lat wcześniej wypowiadał się w jednym z esejów o Calderonie, tak w czasie pobytu w Moskwie na okoliczność trzechsetnej rocznicy śmierci najwybitniejszego angielskiego dramaturga i organizowanej przez „Teatr Polski” uroczystej akademii przygotował prelekcję *Hamlet polski*⁷ oraz udostępnił fragment tłumaczenia *Hamleta* – tj. scenę IV, aktu IV⁸, który został wówczas odegrany w drugiej części uroczystości. Szyfman w komentarzu do pierwszej publikacji *Sceny z Hamleta*, wspominał jeszcze o odczytaniu wówczas utworu poetyckiego Micińskiego poświęconego Szekspirowi (Szyfman 1939, 2). Wiersz *U studni życia* wygłaszał Osterwa (Miciński 1916c, 2).

Nieco wcześniej, na wieczorze poświęconym pamięci Stanisława Witkiewicza (31 stycznia 1916) autor *Nietoty* wziął udział w dyskusji o teatrze współczesnym, uczestniczyli w niej ponadto Limanowski oraz pisarze rosyjscy: Walery Briusow, Fiodor Sołogub i Konstanty Balmont (Osiński 1994, 58). Jak widać, poeta – mimo rozmaitych zatrudnień (bieżąca publicystyka, twórczość literacka, zaangażowanie w życie kulturalne kolonii polskiej w Moskwie, tj. odczyty i inne wystąpienia publiczne) – wciąż znajdował czas na sprawy związane z teatrem.

Miciński jako członek Komitetu Polskiego w Moskwie, a jednocześnie działającej w jego ramach komisji kulturalno-oświatowej należał – obok Limanowskiego i innych – do inicjatorów powołania do życia w sierpniu 1915 r.

⁷ J. Bandrowski (1916, 3) w relacji z tego wydarzenia kulturalnego zamieścił krytyczne uwagi na temat nieborności i małej komunikatywności odczytu Micińskiego oraz informację o publikacji wiersza poety w poprzednim numerze dziennika.

⁸ Uściślenia omyłkowo podanego przez Szyfmana numeru aktu dokonała T. Wróblewska (1984, 193).

pierwszej polskiej placówki teatralnej w tym mieście, na której czele stanął Bronisław Skąpski. Po krótkotrwałym (dwumiesięcznym) bycie i niepowodzeniu wspomnianego przedsięwzięcia powstała nowa inicjatywa Bolesława Szczurkiewicza⁹, której efektem stało się utworzenie Teatru Narodowego w Moskwie. Mimo że w jego działalność zaangażowani byli znani aktorzy: Stanisław Bryliński, Stefan Jaracz i Jan Szymański, teatr ten zmuszony był zakończyć swoją działalność już w lutym 1916 z powodu przekroczenia planu finansowego. Wtedy komisja teatralna Komitetu Polskiego postanowiła utrzymać przedstawienia do końca sezonu, ale już w nowej formie organizacyjnej. W związku z tym zwrócono się wówczas z propozycją objęcia kierownictwa teatru do Szyfmana, który ją przyjął i przedstawił pod koniec tego samego miesiąca program Teatru Polskiego. Ambicją nowego dyrektora było wprowadzenie do repertuaru najwybitniejszych utworów dramaturgii polskiej. W dyskusji na temat programu wzięli udział m.in. Limanowski i Miciński, którzy dopominali się o „przekształcenie sceny polskiej w narodową mównicę, kształtującą obywatela polskiego”, o utwory wieszczów narodowych i współczesnych autorów, a także o stworzenie „teatru literackiego” (Kraśński 1983, 132-134).

Rozpoczęto od wystawienia *Zemsty*, później przyszła kolej na *Wesele* i *Fantazego*. Na początku marca Miciński udzielał się w dyskusji poprzedzającej wystawienie dramatu Słowackiego w reżyserii Osterwy (Jaracz 1925, 342)¹⁰. W celu pozyskania szerszej widowni Szyfman postanowił wystawić dwie sztuki o charakterze popularnym i rozrywkowym, tj. *Klub Kawalerów* Michała Bałuckiego i *Lekkomyślną siostrę* Włodzimierza Perzyńskiego. Po komediowym antrakcie powrócono do kanonicznego repertuaru narodowego. Świętem polskiej sceny emigracyjnej w Moskwie stało się przedstawienie *Lilli Wenedy Słowackiego* w reżyserii Szyfmana, z dekoracjami Kazimierza Stabrowskiego i muzyką Adama Dołżyckiego. Premiera odbyła się 6 maja, musiał być jej widzom Miciński, skoro już kilka dni później (10.05.1916 r.) na łamach miejscowej „Gazety Polskiej” ogłosił recenzję *Słowacki – i pusty teatr!!!* (Miciński T. 1916b, 2), która posłużyła mu też jako pretekst do oceny aktualnej kondycji narodu polskiego, a przede wszystkim emigracji w Rosji.

Tytuł o konstrukcji oksymoronicznej, którą stosował Miciński często w swojej twórczości, zapowiada wypowiedź skomplikowaną i wyrazistą w poglądach, wręcz dynamiczną. Kontrastowanie wielkości dzieła Słowackiego z małościowością pospolitych i niepospolitych zjadaczy chleba, zabiegających wyłącznie o wartości materialne, ujawni swój sens dopiero w zakończeniu artykułu. Na początku autor relacjonuje swoje wrażenia – a są one w tym wypadku w większości pozytywne

⁹ Miciński współpracował ze Szczurkiewiczem w Zarządzie Sekcji Literacko-Artystycznej „Domu Polskiego”, której był prezesem od maja 1916 r.

¹⁰ Jaracz we wspomnieniach odnotowuje udział w gorącej dyskusji przed próbami wystawienia *Fantazego* ludzi teatru – Szyfmana, Tarasiewicza, Starskiej i Drabika oraz literatów: Limanowskiego, Grubińskiego i Micińskiego.

– zgodnie z zasadami krytyki teatralnej, skupiając uwagę na rozmaitych aspektach przedstawienia. Wchodzi również częściowo w rolę reportażysty, który odnotowuje swoje zaskoczenie wysoką jakością spektaklu po dającym mu mniej zadowolenia wcześniejszym wystawieniu *Fantazego*. Już w tym miejscu dostrzegamy, z jaką atencją traktował dzieła swojego wielkiego poprzednika. Poetę wręcz olśniewa symboliczny przekaz utworu, a także świetna gra aktorska. Niektóre kreacje opisuje językiem niezwykle obrazowym – rodem ze swoich poezji:

Lech ma w sobie coś ze Sobieskiego, gdy wróciwszy spod Wiednia, ulegał Marysińce i faktorom. A potem w pasji zmienia się w jakiegoś Jaremę Wiśniowieckiego, uciapanego we krwi. Były to jednak raczej inteligentne rzuty, nie był to witeź o jasnym głosie i niezmałconej duszy (Miciński 1916b, 2).

Wyróżnia szczególnie rolę króla harfiarza odgrywaną przez Tarasiewicza, ma też pewne uwagi krytyczne w odniesieniu do kreacji Lilli Wenedy i Lelum Polelum, ale nie zmieniają one ogólnie dobrej oceny w tym zakresie.

W dalszym toku sprawozdania zachwyca się muzyką Dołżyckiego, ubolewając nad tym, że jest jej mało (zapewne z powodu kosztów finansowych). Z podziwem wyraża się o dekoracjach Stabrowskiego i ocenia je jako arcydziełne. Przy okazji przedstawia własne uwagi o charakterze reżyserskim. Jest zdania, że można poprawiać dzieło oryginalne. Na jego poparcie wypowiada maksymę: „szanuje twórcę, kto z nim tworzy”. Proponuje m.in. zmienić lokalizację celi Gwalberta: „zamiast jezior wolelibyśmy widzieć Bałtyk, gdyż Weneta była nad morzem, a zamiast Lechów – najeźdźców germańskiej rasy. Ten historyczny błąd Słowackiego psuje dramat, a tak łatwo jest go uniknąć! Trzeba by na to tylko pewnej inwencji poetyckiej...” (Miciński T. 1916b, 2). Znajdujemy w tym komentarzu przywiązanie Micińskiego do stworzonych przez siebie mitów literacko-narodowych: nienawiści go Germanów i uwielbienia dla Bałtyku, kojarzonego ze słowiańskością. Pojawiają się we wspomnianych koncepcjach i inne słowa-klucze z jego literacko utrwalanej mitologii narodowej: Góra Objawień i Duch – „zwycięzający”.

W podsumowaniu omówienia pisarz podkreśla zasługi twórców widowiska, odnoszące się i do dyrektora Teatru Polskiego – Szyfmana, i do Komitetu Polskiego, emigracyjnej instytucji, która wspierała kulturę polską na obczyźnie: „Uczyniono tu dla Słowackiego więcej niż w Warszawie, więcej nawet niż Kraków!...” (Miciński 1916b, 2).

3. Polacy w Rosji i walka o Ducha narodowego

Zakończenie analizowanego wyżej artykułu, na które składają się ostatnie jego trzy akapity, wykracza już poza konwencję recenzji teatralnej. Nabiera cech mowy piętnującej brak patriotyzmu, nawołującej do zmiany zachowania Polaków, którzy zapominają o swojej kulturze, szczególnie w sytuacji kryzysowej związanej z zagrożeniem tożsamości narodowej. Kończy więc Miciński przestrogą dla rodaków przed „poniżeniem duszy na emigracji” oraz zapowiedzią przystąpienia do „boju z klingą w ręce”.

Wypowiedź przybiera charakter apelu skierowanego do polskiej społeczności, wszak jej podtytuł (podany w nawiasie: *List otwarty*) na to właśnie wskazuje. Jest jednym z kilku tego typu wystąpień publicystycznych autora z okresu pobytu w Rosji, w którym występował w roli nauczyciela i wychowawcy narodu. Wystąpień, który wymykają się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Recenzja staje się apelem, a zarazem głosem poety oraz interpretatora literatury i dziejów ojczystych, którego przenikliwość przypomina Mickiewicza z prelekcji paryskich.

Tym razem Miciński nie przebiera w słowach, można przyjąć założenie, że jego dosadna charakterystyka antypatriotów, mówiąca o „dojcach narodu”, była zamierzona. Dlatego też wyjaśnienia redakcji odnośnie błędu literowego wydają się nieuzasadnione¹¹:

Dopisała też publiczność na galerii, w środkowych oraz ostatnich rzędach krzeseł. Ale miejsca kurulne świeciły pustką. Nie dziwny się zbytnio: wszak jednocześnie mnóstwo sędziwych dojców narodu i herbowych młodzieńczyków koi swe rozdarte serca przy zielonych stolikach, w kabarecie Myszy, albo w tancbudach... (Miciński 1916b, 2).

Wróćmy do głosu poety i finalnego fragmentu artykułu:

Ślazy nieśli trumnę polskiego honoru i przydźwigali aż do Moskwy. Gigantyczne serce Słowackiego odtworzyło mękę narodu w Antygonie słowiańskiej. Jeśli harfa Derwida nie zwyciężyła – winien jest temu niemrawy Ślaz. Ale niestety, stał się on groźnym symbolem. Nie chodzi nam tylko o teatr i Wenedę. To jest pretekst. Chodzi o całe skandaliczne poniżenie duszy na emigracji. Lecz o to wystąpimy jeszcze do boju z klingą w ręce (Miciński 1916b, 2).

Przenikają się w tej materii słownej trzy rzeczywistości: rzeczywistość dzieła literackiego, widowiska teatralnego i sytuacji politycznej narodu w chwili przełomowej. Literatura miesza się z polityką i historiozofią. Weneda symbolizuje Polskę, której przeznaczeniem jest odrodzenie. Zapowiada je Słowacki w dramacie

¹¹ Zobacz notę od redakcji – „Gazeta Polska” 1916, nr 116, s. 2.

zrównanym w opinii Micińskiego z wielkim dziełem Sofoklesa. Teatr przenosi się do świata realnego, bo zdaniem poety – to naczynia połączone.

Z podobnym nastawieniem – łączenia sztuki z aktualnymi sprawami – odnosił się autor *Kniazia Piatomkina* do utworu dramatycznego swojego współpracownika z Sekcji Literacko-Artystycznej „Domu Polskiego” w recenzji pisanej w przedostatnim roku wojny. Jako pisarz otwarty w swoich dziełach na perspektywę metafizyczną domagał się wręcz związku treści literackich z ideą Ducha narodowego, zarzucał Limanowskiemu odżegnywanie się od polityki (Miciński T. 2019b, 738), a jego utworowi brak głębszego przesłania, twierdząc, że misterium *Bóg się rodzi* „nie stało się mostem do Życia Nowego” (Miciński T. 2019b, 741).

Jednak zanim wypowiedział swój pełny sąd o utworze, bronił autora przed bezceremonialnym atakiem ze strony Wacława Grubińskiego, który w felietonie opublikowanym w „Echu Polskim” w sposób prześmiewczy naruszał dobre imię debiutującego dramaturga oraz zasady recenzenckiego *savoir-vivre’u*.

Przechodząc do głębszej analizy utworu, docenia szlachetność intencji i myśli kolegi po piórze, lecz krytykuje jego kreację Turów Rogu, symbolu prastarej ciemnej siły ukrytej w narodzie, która powinna zostać poddana oczyszczeniu przed Wigilią. To nie zadowala Micińskiego, który przeciwstawia „łagodnej” wizji przemian własną koncepcję czynu zintensyfikowanego i zdynamiczowanego:

Turów Róg symbolizuje polską potęgę, polskie przebudzenie. Chorzy na niewolę, na anemię myśli, na kłótniwość więźniów, wyleczyć się możemy tylko przez potęgę życia wolnego, przez swobodny twórczy prometeizm – mówiąc po prostu, trzeba nam tegiej roboty na swej własnej ziemi (Miciński 2019b, 739).

Przy okazji owej krytyki formułuje bardziej ogólny, także niepochlebny sąd o niskim poziomie twórczości literackiej uchodźców w Rosji, nazywając ją „pierniczkowatym emigracyjnym piśmiennictwem”, któremu brakuje powagi, krytycyzmu, namiętności i dynamizmu. W podsumowaniu opinii o dramacie raz jeszcze odnosi się do kwestii postawy polskiej społeczności w czasie wojny i jej ówczesnej kondycji:

Turów Róg zesechł do rozmiaru fujarki, a dzieci zabawiają się to mieczem, to orgiastycznymi obrazami... Misterium staje się czasem jakby satyrą na dom polski, gdzie malcy robią zwykle , co im się żywnie podoba (Miciński 2019b, 743).

Dostrzegał natomiast Miciński wysokie walory pisarstwa Henryka Sienkiewicza w nieznannej wypowiedzi wygłoszonej podczas akademii ku czci pisarza w 1916 r., a opublikowanej na łamach „Gazety Polskiej” w relacji Antoniego Woronieckiego (Miciński T. 1916d, 2). Stwierdzał wówczas, że autor *Potopu* „wstrząsa podświadomością narodu” i potrafi zaszczerpić w czytelnikach „potęgę i radość życia”, która pozwala na odrzucenie małościowości. Zwracał uwagę na krzepiący duchowo charakter jego utworów oraz propagowanie rycerskości jako cechy narodowej Polaków.

Wyrazy uznania kierował także pod adresem malarskiej maestrii Kazimierza Stabrowskiego. Oprócz znanego artykułu z „Echa Polskiego” (przedrukowanego w t. IV *Pism rozproszonych*) istnieje jeszcze nota prasowa Micińskiego *W sprawie wystawy K. Stabrowskiego*, w której ponownie negatywnie ocenia on kolonię polską w Moskwie, przywołuje motyw braku publiczności podczas ważnego wydarzenia artystycznego i wspomina o pustych salach wystawy.

Kilka tysięcy rozchodów, jeśli zostaną pokryte, to wyłącznie przez Rosjan, zakupujących obrazy. Z Polaków nie zakupił nikt, odwiedziła zaś wystawę zdumiewająco mała garść w stosunku do olbrzymiej kolonii. Taki brak poczucia artyzmu u naszych ziomków, a nawet prymitywnej solidarności narodowej – źle świadczy o zamierzonym naszym tryumfalnym powrocie do kraju (Miciński T. 1916a, 2).

Jednak w zakończeniu tekstu pisarz wprowadza optymistyczne akcenty. Odcina się od grupy rodaków, których nazywa nieswoimi. Przecistawia im innych Polaków: patriotów – przepojonych ideą solidaryzmu i innej Polski: „bratniej i słonecznej!”. Jest to wyraz tendencji uobecniającej w wielu jego tekstach publicystycznych, które ogłaszał w latach pierwszej wojny światowej. Miciński był pełen wiary w rychłe odrodzenie narodu i państwa polskiego, czemu dawał wyraz w licznych projekcjach mitów odrodzeniowych. Jak trafnie określił tę postawę jeden z badaczy: „był metafizycznym poetą-filozofem optymizmu”.

Konkluzja

Związki Tadeusza Micińskiego z teatrem w czasie pierwszej wojny światowej są nadzwyczaj ściśle, wydaje się, że nawet silniejsze niż w latach poprzednich. Bierze on udział w licznych dyskusjach na temat przedstawień Teatru Polskiego, wypowiada swoje opinie w formie recenzji¹², które są wykładami o sztuce i polskości. Wchodzi w rolę wychowawcy i nauczyciela narodu. Jako w pełni dojrzały twórca ma do tego prawo. Przyznaje je sobie z przekonaniem o własnej racji. Wypowiada się językiem mitów i symboli kultury polskiej i ogólnoswiatowej. Jego publicystyka z czasów wojny – także teatralna – to żywa mowa poetycka przenikliwego obserwatora i modernizatora świata.

Pisarz w owym czasie był niezwykle aktywny publicznie. Lata 1916 i 1917 do momentu Zjazdu Wojskowych Polaków w maju to czas wyjątkowej aktywności

¹² Dzisiaj mamy wiedzę jedynie o trzech recenzjach teatralnych pisarza z czasów wojny, o których mowa w tym artykule. Po raz pierwszy przywoływany i cytowany jest tekst *Słowacki – i pusty teatr!!!* (zob. Aneks), wcześniej bliżej nieznanym badaczom poza tytułem (lekkim zniekształconym w zapisie), który przytoczyła G. Bobilewicz, nie podając adresu bibliograficznego (Bobilewicz 2008, 249). Syn pisarza we wspomnieniach pisanych w latach 60. XX w. wspomina o większej liczbie tego typu wypowiedzi (Miciński J. 1964, 9), ale jak dotąd nie zostały one odnalezione.

w świecie kultury, a przede wszystkim teatru. Spotyka się on z wybitnymi artystami emigracyjnej Melpomeny oraz reformatorami rosyjskiej sceny, z aktorami i reżyserami. Jest zaprzyjaźniony z Osterwą i innymi aktorami (Miciński J. 1964, 9). Dyskutuje o nowych formach i metodach stosowanych w sztuce teatralnej. Uczestniczy w próbach i spektaklach polskich twórców, także Rosjan. Bywa obserwatorem pracy w II Studiu Stanisławskiego (Miciński T. 1961, 229), ogląda widowiska przygotowywane w grupie teatralnej Tairowa, oprócz spektakli wspomnianych w artykule *Teatr futurystyczny* także inne, jest obecny wraz z synem na przedstawieniu *Siakuntali* Kalidassy (Miciński J. 1962, 133). Monumentalizm i wielokondygnacyjność, te dwie idee nowego teatru – wprowadza do własnego dramatu: *Termopile polskie*.

Warto zauważyć, że w środowisku moskiewskim aktorów i reżyserów kształtowały się pomysły, które znalazły swój wyraz w unowocześnianiu sztuki teatralnej w Polsce, co realizowali twórcy wywodzący się z tego właśnie środowiska, znaczący dla międzywojennych scen polskich: Limanowski, Szyfman, Osterwa, Schiller i Jaracz. Pozostawali oni w latach 1915-1917 w bardzo bliskim, niekiedy codziennym kontakcie z autorem *W mroku gwiazd*. Miciński znał także innych wybitnych aktorów rosyjskich i polskich, m.in. Halinę Starską i Wojciecha Brydzińskiego (Miciński J. 1964, 9). Brał udział w rozmowach o reformie sceny narodowej, które się wówczas toczyły w środowisku wymienionych artystów. Jak można się domyślać, przedstawiał w nich własne koncepcje teatru-misterium (realizację tej idei odnajdujemy w dramacie Limanowskiego) oraz „teatru liturgii i przemiany”, w których łączył pomysły rozbudowanej wielopłaszczyznowej sceny i „polirytmi widowiska” (Sobiecka 2017, 528). Biorąc pod uwagę jego niezwykłą kreatywność i charyzmę, dzięki której potrafił zjednywać sobie interlokutorów, można uznać, że poeta miał niemały udział w nowatorskich przemianach teatru polskiego pierwszej połowy XX w.

Bibliografia

- BAJKO, M. (2017), Publicystyka Tadeusza Micińskiego w latach Wielkiej Wojny. W: Bajko, M. | Gutowski, W. | Ławski, J. (red.), Proza Tadeusza Micińskiego. Studia. Białystok, 129-162.
- BAJKO, M. (2019), Pisarz-żołnierz. Tadeusz Miciński w teatrze Wielkiej Wojny. W: Miciński T., Pisma rozproszone. T. III: Eseje i publicystyka 1914-1918. Białystok, 61-143.
- BANDROWSKI, J. (1916), Obchód Szekspirowski w Teatrze Polskim. W: Gazeta Polska. 124, 3.
- BOBILEWICZ, G. (2008), Tadeusz Miciński i Rosja. Szkic do tematu. W: Slavia Orientalis. 2, 247-260.
- BRZozowska, S. (2009), Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego. Opole.
- CAMPO, G. (2022), Acting the Essence. The Performer's Work on the Self. Milton.
- GUTOWSKI, W. (2017), Ku odzyskaniu źródeł... W stronę „życia nowego”... W: Miciński T., Pisma rozproszone. T. I: Eseje i publicystyka 1896-1908. Białystok, 79-135.
- JARACZ, S. (1925), Odpowiedź na ankietę „Organizacja i program Teatru Narodowego”. W: Przegląd Warszawski. 42, 335-360.

- KRASIŃSKI, E. (1983), Stefan Jaracz. Warszawa.
- LIMANOWSKI, M. (1938), Stanisławski. W: Scena Polska. 2/3, 340-353.
- LIMANOWSKI, M. (1994), Był kiedyś teatr Dionizosa. Warszawa.
- LINKNER, T. (2015), Wojenne reportaże Tadeusza Micińskiego z roku 1917. W: Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie. LV, 153-167.
- ŁAWSKI, J. (2019), Słowo czyniące. Metamorfozy publicystyki Tadeusza Micińskiego, W: Miciński T., Pisma rozproszone. T. III: Eseje i publicystyka 1914-1918. Białystok, 19-57.
- ŁAWSKI, J. (2020), Poezja uczucia kosmicznego wstrząsu: Tadeusz Miciński. W: Miciński T., Pisma rozproszone. T. IV: Poezje rozproszone 1896-1918. Białystok, 23-97.
- MICIŃSKI, J. (1925), Alekcandr Taipov. Записки режисера. Изданије кмernago театра. W: *Życie Teatru*. 21, 176-177.
- MICIŃSKI, J. (1962), Wspomnienia z Moskiewskiego Teatru Kameralnego. W: *Dialog*. 5, 133-137.
- MICIŃSKI, J. (1964), Na szancku i na krańcu życia. Ze wspomnień o ojcu. W: *Współczesność*. 170, 8-9.
- MICIŃSKI, T. (1916a), W sprawie wystawy K. Stabrowskiego. W: *Gazeta Polska*. 65, 2.
- MICIŃSKI, T. (1916b), Słowacki – i pusty teatr!!! (list otwarty). W: *Gazeta Polska*. 115, 2.
- MICIŃSKI, T. (1916c), U studni życia. W: *Gazeta Polska*. 123, 2.
- MICIŃSKI, T. (1916d), O heroizmie w dziełach Sienkiewicza. W: Woroniecki A., Ku czci H. Sienkiewicza. W: *Gazeta Polska*. 322, 2.
- MICIŃSKI, T. (1961), List do K. Stanisławskiego z 9 II 1917 r. W: Schiller I., Nieznane listy pisarzy i aktorów polskich do Konstantego Stanisławskiego. W: *Pamiętnik Literacki*. 2, 226-229.
- MICIŃSKI, T. (1980), Utwory dramatyczne. T. 3: Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego. Kraków.
- MICIŃSKI, T. (2018a), Instytut Dalcroza w Hellerau. W: Miciński T., Pisma rozproszone. T. II: Eseje i publicystyka 1909-1914. Białystok, 318-324.
- MICIŃSKI, T. (2018b), Wolf Dohrn. W: Miciński, T., Pisma rozproszone. T. II: Eseje i publicystyka 1909-1914. Białystok, 700-702.
- MICIŃSKI, T. (2019a), Teatr futurystyczny. W: Miciński T., Pisma rozproszone. T. III: Eseje i publicystyka 1914-1918. Białystok, 701-708.
- MICIŃSKI, T. (2019b), Turów Róg i ciemne Moce. W: Miciński, T., Pisma rozproszone. T. III: Eseje i publicystyka 1914-1918. Białystok, 731-744.
- OSIŃSKI, Z. (1994), Mieczysław Limanowski – dzisiaj. W: Limanowski M., Był kiedyś teatr Dionizosa. Warszawa, 5-44.
- OSTERWA, J. (1938), Notatki do wspomnień. W: Scena Polska. 2/3, 354-369.
- SCHILLER, I. (1965), Stanisławski a teatr polski. Warszawa.
- ŚLAWIŃSKA, I. (1979), Miciński i Hellerau. W: Podraza-Kwiatkowska, M. (red.), *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków, 303-323.
- SOBIECKA, A. (2017), Tadeusza Micińskiego myślenie teatrem. W: Bajko, M. | Gutowski, W. | Ławski, J. (red.), *Proza Tadeusza Micińskiego*. Studia. Białystok, 515-528.
- SOBIERAJ, S. (2016), Publicystyka Tadeusza Micińskiego w dobie Wielkiej Wojny. W: Czyż, A. | Pliszka, M. | Sobieraj, S. (red.), *Czytać Tadeusza Micińskiego*. Studia. Siedlce, 163-185.
- SOBIERAJ, S. (2021), Drugi Konrad Wallenrod i budowniczy świątyni narodowej. Józef Piłsudski w oczach Tadeusza Micińskiego. W: Kozak, E. | Krupowies, W. | Pogoda-Kołodziejak, A. (red.), *Oblicza męskości w literaturze*. Siedlce, 7-32.
- SZYFMAN, A. (1939), [Komentarz]. W: Szekspir W., Scena z „Hamleta”, przełożył T. Miciński. W: *Wiadomości Literackie*” 22, 2.
- WITKIEWICZ, S. I. (1925), Formalne wartości dzieł Micińskiego. W: *Wiadomości Literackie*. 12, 3.
- WRÓBLEWSKA, T. (1980), Nota wydawcy. W: Miciński T., *Utwory dramatyczne*. T. 3: Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego. Kraków, 259-387.
- WRÓBLEWSKA, T. (1984), Komentarz. W: Miciński T., *Utwory dramatyczne*. T. 4: Mściciel Wenety, Królowa Orlica, Scena z „Hamleta”. Kraków | Wrocław, 77-193.

Aneks

Tadeusz Miciński

Słowacki – i pusty teatr!!! (list otwarty)¹³

Szedłem na przedstawienie z uczuciem lęku. Wszakże *Fantazy*¹⁴ nie miał pełnego tonu, a po *Lekkomyślniej siostrze* i *Klubie kawalerów* jak będzie mógł zabrzmieć akord Króla Ducha? Lecz stało się – co tylko w Polsce możliwe – meskolancja¹⁵ wszystkich tonów... aż do najwyższego!...

W pierwszym obrazie jawi się już wizja płomienna, una terribilità¹⁶ narodu na kratach rozżarzonych umęczonego...

Nie chcę wyjawiać swych wrażeń. Zaznaczę jeno zewnętrzne: grają aktorzy świetnie! Derwid, Śláz, Lech. Gwinona, Roza... Można by studia napisać o tych dwóch furiach, które wybiegły jakby z symfonii Walkirii na pół wieku przed Wagnerem.

Śláz jest rewelacją diabła, zakłętego w głupotę.

Lech ma w sobie coś z Sobieskiego, gdy wróciwszy spod Wiednia, ulegał Marysieńce i faktorom. A potem w pasji zmienia się w jakiegoś Jareme Wiśniowieckiego, uciapanego we krwi. Były to jednak raczej inteligentne rzuty, nie był to witeź o jasnym głosie i niezmaconej duszy.

Wyborny tworzą chór harfiarze, śpizem zmieszany ze srebrem grzmi Szymański. Nie dość jednak rycerscy Lelum Polelum, odziani nadto, jak ubogie parobczaki, w jakieś rajtuzy i katany. Nie ma też dość tajemniczości i poezji Lilla. Powinna zmienić twarz, jak to uczyniła Roza – i tak nastroić się na ton, jakby wyszła od komunii.

P. Tarasiewicz¹⁷ tworzy dostojną kreację króla harfiarza – pełny melancholii i wdzięku obraz Dante Rosettiego¹⁸.

Muzyka p. Dołżyckiego drga majestatem i bólem, mamy wszak do czynienia z niepospolitym kompozytorem! Niestety, muzyki tej mało... bo zwiększyłyby się koszt... Dekoracje są na wielkiej wyżynie – pełne poezji wichry i płomienie barw! Jeziora spotęgowane w morza, niebo w Apokalipsę, drzewa w cedry libańskie. Kostiumy Rozy, Gwinony, Lilli, i nade wszystko Derwida – winny stać się klasycznymi, pozostać w Teatrze Narodowym. Tak samo pierwszy obraz w grocie Rozy, nocne i przedświtowe chóry, brama zamku i scena z Gwalbertem, przedziwny nastrój, gdy krwawiąca para królewska przeciwstawia się konwaliowej Lilli i srebrzysto zaświatowemu Derwidowi; na koniec scena burzy na tle mroku w zamczysku – są to arcydzieła.

Sprawiedliwość każe wyznać, że zupełnie nieudaną jest cela Gwalberta; zamiast jezior wolelibyśmy widzieć Bałtyk, gdyż Weneta¹⁹ była nad morzem, a zamiast Lechów – najeźdźców germańskiej rasy. Ten błąd historyczny Słowackiego psuje dramat, a tak łatwo jest go uniknąć! Trzeba by na to tylko pewnej inwencji poetyckiej, której – nie wiadomo dlaczego – nie chcą zwykle nasze dyrekcje. Nazywa się to wciąż dla dzieła. Ale szanuje twórcę, kto z nim współtworzy.

¹³ Pierwodruk: „Gazeta Polska” 1916, nr 115 (182), s. 2 z 27 kwietnia (10 maja). W przedruku uwspółcześniono pisownię, poprawiono interpunkcję, wprowadzono zapis tytułów utworów literackich kursywą.

¹⁴ *Fantazego* J. Słowackiego wystawiono w Teatrze Polskim 3 kwietnia 1916 r. w reżyserii Szyfmana.

¹⁵ Meskolancja (inaczej miszkulancja) – mieszanina różnych rzeczy.

¹⁶ Okropność, okropieństwo – w znaczeniu okropnych cierpień i krzywd narodu polskiego.

¹⁷ Michał Tarasiewicz (1871-1923) – aktor i reżyser teatralny, występował w teatrze Szyfmana w Moskwie i Kijowie, dyrektor teatru we Lwowie.

¹⁸ Wł. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) – poeta i tłumacz angielski, także malarz, reprezentujący styl prerafaelicki w sztuce.

¹⁹ Weneta (albo Wineta) – legendarne miasto nad Morzem Bałtyckim, ośrodek handlowy, lokalizowany przez historyków na wyspie Wolin (rzadziej Uznam).

Zakończenie Wenedy, posępne w oryginale, staje się na scenie istną morgą²⁰!

Wizja domniemanej M. Boskiej nikogo nie cieszy, nic też nie objaśnia. Trzeba dotworzyć Apoteozę z kreacji Słowackiego – Genезis lub Heliona. Nad stołem ofiarnym płonących rycerzy winna jawić się góra Objawień – harfiarze, wnieboidący²¹ Derwid i Lilla. Muzyka z harfy Derwidowej niechaj zagrzmi hejnałem radosnym, gdyż stamtąd, z wyżyn – oni widzą wschodzące świty – ziemię wypełnień i zwyciężającego Ducha.

Trzeba zatem jeszcze iść nieco wyżej i gdzieś tam pogłębić. Ale to już jest droga każdej twórczości. Uczyniono tu dla Słowackiego więcej niż w Warszawie, więcej niż nawet Kraków!...

Dzielnii kochani artyści, płonący zniczowym ogniem – cześć wam! Po obywatelsku znalazł się Komitet²², niepospolitą sprawność wykazał dyrektor teatru²³. Obrazy wspaniałe następują z błyskawiczną szybkością i przedstawienie kończy się o pół do dwunastej.

Dopisała też publiczność na galerii, w środkowych oraz ostatnich rzędach krzeseł. Ale miejsca kurulne²⁴ świeciły pustką. Nie dziwny się zbytnio: wszak jednocześnie mnóstwo sędziwych dojców²⁵ narodu i herbowych młodzieńczyków koi swe rozdarte serca przy zielonych stolikach, w kabarecie Myszy, albo w tancbudach...

Ślasy nieśli trumnę polskiego honoru i przydźwigali aż do Moskwy. Gigantyczne serce Słowackiego odtworzyło mękę narodu w Antygonie słowiańskiej. Jeśli harfa Derwida nie zwyciężyła – winien jest temu niemrawy Śláz. Ale niestety, stał się on groźnym symbolem. Nie chodzi nam tylko o teatr i Wenedę. To jest pretekst. Chodzi o całe skandaliczne poniżenie duszy na emigracji. Lecz o to wystąpimy jeszcze do boju z klingą w ręce.

²⁰ Morga – kostnica.

²¹ Neologizm Micińskiego zachowany zgodnie z oryginalnym tekstem artykułu.

²² Chodzi o Komitet Polski w Moskwie, sprawujący opiekę nad uchodźcami.

²³ Arnold Szyfman (1882-1967) – dyrektor Teatru Polskiego w Moskwie (1916) oraz w Warszawie (1913-1915; 1918-1939).

²⁴ Przysługujące wysoko postawionym osobom.

²⁵ Redakcja dziennika, w którym drukowana była recenzja, przepraszała w kolejnym jego wydaniu czytelników za użycie dosadnego słowa, wyjaśniając, że doszło do pomyłki drukarskiej i zamiany wyrazu „ojców” na „dojców”.