

Zbigniew Wilski

"Świat teatralny młodego Mickiewicza", Michał Witkowski, Warszawa 1971, Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 352 + 8 wklejek ilustr. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 387-392

1974

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXXV, 1974, z. 4

Michał Witkowski, ŚWIAT TEATRALNY MŁODEGO MICKIEWICZA. (Warszawa 1971). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 352 + 8 wklejek ilustr.

Jako historyk literatury, od dawna interesujący się także dziejami polskiego teatru, Michał Witkowski był predysponowany do napisania tej książki. Z sześciu składających się na nią rozdziałów cztery dotyczą tego, co zwykle się określać jako doświadczenia teatralne poety, dwa ostatnie zaś recepcji jego utworów w teatrze. Pierwszy kierunek badań zainspirował, jak słusznie pisze Witkowski, Leon Schiller, a poważny krok w tej dziedzinie stanowił romantyczny numer „Pamiętnika Teatralnego” wydany w 1959 roku. Obecnie kierunek ten, choć spotkał się także z ostrymi zastrzeżeniami, m. in. ze strony Wacława Kubackiego, zyskuje coraz poważniejsze uznanie i wielu historyków literatury pisząc o twórczości dramatycznej naszych romantyków odwołuje się do ich doświadczeń teatralnych. Wczesnymi kontaktami Mickiewicza z teatrem jako pierwszy zajął się obszerniej Stanisław Kaszyński w rozprawie *Uwagi o teatrze wileńskim w czasach Mickiewicza (1816—1823)*, ogłoszonej w roku 1957 w „Pracach Polonistycznych”. Książka Witkowskiego, oparta na szerszych podstawach materiałowych i wykorzystująca m. in. wyniki poszukiwań przeprowadzonych przez autora na terenie Związku Radzieckiego, daje znacznie pełniejszy obraz tej problematyki. Równocześnie poważnie wzbogaca wiedzę o początkowym okresie dziejów teatru wileńskiego. Drugi kierunek badań, tzn. wczesna recepcja teatralna utworów Mickiewicza, budził zainteresowanie od dość dawna. I tu także praca Witkowskiego wnosi szereg interesujących przyczynków.

W rozdziale 1 zajmuje się autor najwcześniejszymi kontaktami Mickiewicza z teatrem w okresie pobytu poety w Nowogródku. W dotychczasowych badaniach opierano się na relacjach jego rodziny, a głównie braci Franciszka i Aleksandra, nie dostrzegając na ogół zawartych tam niekonsekwencji i przeinaczeń. Witkowski zadał sobie trud skonfrontowania tych informacji ze źródłami dotyczącymi życia teatralnego ówczesnej Litwy. Na tej podstawie wykazał, że dominikanie nie prowadzili w Nowogródku teatru szkolnego, a przedstawienia, w których Mickiewicz występował jako uczeń, były amatorskimi imprezami okolicznościowymi, zapewne związanymi z działalnością Towarzystwa Dobroczynności. Trafnie udokumentowana jest teza, że Mickiewicz grał rolę tytułową nie w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego, lecz w zatytułowanej tak samo tragedii Wężyka. Pewne wątpliwości budzi natomiast próba dokładnego datowania wystawienia *Barbary* przez nowogródzkich amatorów — na dzień 15 VIII 1812. W sprawozdaniach z tamtejszych obchodów dnia urodzin Napoleona brak wzmianki o imprezie teatralnej, przedstawienie mogło więc odbyć się także w innym terminie i to, jak się zdaje, nie tylko podczas pobytu wojsk francuskich. Argument o niemożności odegrania tragedii w innym okresie, ze względu na cenzurę rosyjską, nie jest wcale tak oczywisty, bo przecież

w Wilnie wystawiano sztuki o podobnej wymowie. Nieuzasadnione jest też chyba przypuszczenie, że reżyserował ten spektakl jeden z nauczycieli szkoły dominikańskiej. Według Franciszka Mickiewicza reżyserem miał być przyjaciel ojca poety, ksiądz unicki Aleksandrowicz i przy wszystkich zastrzeżeniach dotyczących wiarygodności pamiętnika nie ma podstaw, aby tę wiadomość kwestionować.

Aleksander Mickiewicz (nie zaś Franciszek, jak dwukrotnie napisał omyłkowo Witkowski) napomyka w swych wspomnieniach o występach w Nowogródku zespołów teatralnych z Wilna i Warszawy. Informacja, jakoby miał tam przyjeżdżać zespół aktorów warszawskich, jest mało prawdopodobna, możliwe natomiast, że jacyś wędrowni aktorzy reklamowali się na afiszach jako „artyści sceny warszawskiej”. Do listy antreprenerów teatralnych odwiedzających ze swymi zespołami Nowogródek przed powstaniem listopadowym — prócz Wincentego Raszewskiego, którego wymienia Witkowski — dodać można na podstawie materiałów *Słownika biograficznego teatru polskiego* dwa jeszcze nazwiska: Jana Szymańskiego, którego trupa grała w Nowogródku w r. 1802 i 1836, oraz bliżej nie znanego Szymona Rudziewicza, który w 1830 r. dawał przedstawienia w Nowogródku i w Trokach. Oczywiście Mickiewicz nie mógł widzieć żadnego z tych zespołów w podanych tu latach, informacje te jednak potwierdzają opinię, że Nowogródek nie był w tym czasie omijany przez wędrowne teatry. Jest też dość prawdopodobne, że grodzieński zespół Szymańskiego odwiedzał Nowogródek i w latach szkolnych Mickiewicza.

W następnych trzech rozdziałach autor zajął się teatrem wileńskim tamtego okresu. Prócz wspomnianej już pracy Kaszyńskiego istnieją dwie dawniejsze książki na ten temat: Rulikowskiego i Millera, zachowała się prasa, sporo afiszów, liczne wzmianki w korespondencji. Brak jednak nowoczesnej, naukowo opracowanej historii teatru wileńskiego. Próbując naszkicować jego obraz w okresie młodości Mickiewicza, musiał Witkowski wykonać wiele prac o charakterze pionierskim. Bardzo cenne są jego rozważania na temat sal teatralnych w Wilnie, wzbogacone opublikowaniem (w aneksie) dwóch nie znanych dokumentów i planu Teatru Wielkiego w Wilnie z roku 1802. Zgodnie z obecnym stanem wiedzy przedstawiona została historia sceny wileńskiej od jej założenia w 1785 r. aż do wyjazdu Mickiewicza w roku 1824. Można tu zgłosić jedynie nieznaczne poprawki i wątpliwości. Prezesem powołanej w 1816 r. dyrekcji rządowej teatru wileńskiego był nie gubernator Rimski-Korsakow, lecz Antoni Chrapowicki. Do kierownictwa „towarzystwa opieki nad teatrem” należał w 1822 r. nie Jan, lecz Józef Milewski. Nie jest całkiem pewne, czy w 1810 r. Każyński usunął się zupełnie od kierowania teatrem; według niektórych opracowań prowadził on równocześnie z Morawską konkurencyjną scenę. Zastanawia też, dlaczego Witkowski cytując entuzjastyczne opinie Feyerabenda o budynku teatru wileńskiego pominął jego bardzo krytyczną opinię o zespole.

Przekonująco brzmią wywody Witkowskiego na temat stosunku środowiska filomackiego do teatru. Trafnie chyba tłumaczy on uwagę Franciszka Malewskiego (a nie Zana, jak błędnie podał Kaszyński) o odciąganiu młodzieży „od bilardów, teatrów” — zamiarem zyskania aprobaty władz dla związków młodzieżowych. Następnie na podstawie pamiętników i korespondencji wykazuje, że uczęszczali do teatru wileńskiego Zan, Czeczot i sam Malewski. Prócz opublikowanej przez Korotyńskiego relacji tajemniczej pani R. W. brak na to bezpośrednich dowodów w wypadku Mickiewicza. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że i on bywał w teatrze wileńskim, nie wiadomo tylko, kiedy i na jakich spektaklach. Nawiasem mówiąc, Ferdynand Rabint wspomniany w liście pani R. W. nazywał się właściwie Rakint. Potwierdza to, prócz cytowanego przez Witkow-

skiego świadectwa, także przypomniany przez L. Podhorskiego-Okołowa fakt, iż ksiądz Józef Mickiewicz, u którego mieszkał poeta, miał siostrzeńca .tego właśnie nazwiska¹.

Jedyny wymieniony w korespondencji pobyt Mickiewicza na widowni dotyczy Kowna. Witkowski przypuszcza, że widział on wówczas jakiś zespół niemiecki. Na podstawie notat Stanisława Dąbrowskiego do *Słownika biograficznego teatru polskiego* można jednak stwierdzić, że właśnie w listopadzie 1819, gdy Mickiewicz pisał list do Jeżowskiego, w Kownie występował polski zespół Jana Szymańskiego. Warto chyba kilka słów powiedzieć o tym antreprenierze, którego nazwisko już drugi raz pojawia się w związku z młodymi latami Mickiewicza. Jan Szymański (około 1765—1845) rozpoczął działalność teatralną w Wilnie około r. 1792, a od 1801 związany był na stałe z Grodnem. Tutaj przez dłuższe okresy prowadził zespół, z którym wyjeżdżał też do wielu innych miast. Prócz Nowogródka i Kowna odwiedzał Świsłocz, Suwałki, Lidę, Kobryń, a także Zamość i Siedlce. O jego repertuarze niewiele można powiedzieć. Wiadomo tylko, że w 1795 r. w Szkłowie wystawiał m. in. *Henryka VI na łowach* W. Bogusławskiego, dramę A. Kotzebuego *Pustelnik na wyspie Formentera* oraz komedię K. F. Henslera *Trębacz obozowy*².

Przyjmując, że Mickiewicz uczęszczał do teatru wileńskiego, Witkowski uznał za konieczne ustalenie, co tam wówczas grano. Sporządzone przez niego zestawienie repertuaru sceny wileńskiej od września 1815 do września 1824 jest najpełniejsze z dotychczasowych. W obszernych komentarzach sprostowano wiele błędów, jakie wkraśli się do dawniejszych opracowań. Można w niektórych wypadkach zastanawiać się, czy trafnie rozwiązuje Witkowski autorstwo poszczególnych utworów, dalsze badania pozwolą też zapewne na uzupełnienie i uściślenie wielu pozycji. Stwierdzić jednak należy, że wykaz repertuaru opracowany został wzorowo.

Interesujące są też rozważania Witkowskiego na temat tych pozycji repertuaru wileńskiego, które mogły oddziaływać na twórczość Mickiewicza. Do utworów wymienionych już wcześniej w literaturze, jak melodramat *Upiór* czy opera *Syrena Dniestru*, dodaje on wiele nowych pozycji, np. dramę *Toni, czyli Okropna noc na wyspie St. Domingo* T. Körnera, scenę liryczną *Pigmalion* G. B. Cimadora czy operę według dramy Kotzebuego *Powrót Polaków z niewoli*. Witkowski wykazuje, że wszystkie te utwory były grane w Wilnie w omawianym okresie. Niestety jednak z *itinerarium* ustalonego w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza* wynika, iż większości tych sztuk nie mógł on widzieć, przebywał bowiem wówczas w Kownie lub w Tuhanowiczach. Spośród wymienionych tu utworów mógł oglądać jedynie *Powrót Polaków z niewoli* i jedną z dalszych przedstawień *Syreny Dniestru*. Jeśli więc pominąć przypuszczenie o jakichś nie znanych nam powtórzeniach tych spektakli, pozostaje tylko stwierdzenie, że widzieli je zapewne jego przyjaciele i mogli opowiadać mu o tym, gdy przyjeżdżał do Wilna. Oczywiście oddziaływanie tego rodzaju jest możliwe, trzeba jednak pamiętać, że byłoby to wówczas odbiór za pośrednictwem przekazu słownego. Przedstawienie teatralne

¹ Zob. L. Podhorski-Okołów, *Realia mickiewiczowskie*. Warszawa 1952, s. 169. — S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*. T. 15 ([...] opracowany przez A. Włodarskiego). Warszawa 1931, s. 159.

² „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe”. *Poczet nowy drugi*. T. 18. Wilno 1840, s. 104. Życiorys Szymańskiego zob. w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965*. Warszawa 1973, s. 720.

natomiast może być w pełni odebrane tylko przez obecnego na nim widza i żadne relacje osób trzecich nie mogą zastąpić wrażenia wywołanego przez spektakl oglądany w teatrze.

Analiza repertuaru sceny wileńskiej dokonana przez Witkowskiego interesować może jeszcze z jednego względu. Był to przecież także „świat teatralny młodego Słowackiego”. W komentarzach do repertuaru odnotowuje Witkowski dwie przypuszczalne wizyty Słowackiego w teatrze wileńskim (informacja o pierwszej z nich oparta jest zresztą tylko na domniemaniu Hösicka). Poeta miał w końcu omawianego okresu zaledwie lat piętnaście, ponieważ jednak wiadomo, że rodzina jego żywo interesowała się teatrem, założyć można, że i on częściej bywał na wileńskiej widowni. Jedyna niewątpliwie potwierdzona jego obecność w teatrze wileńskim na *Damach i huzarach* przypada dopiero na rok 1827. Salomea Bécu w liście pisanym z Krzemieńca 3/15 XI 1827 informuje A. E. Odyńca: „Olesia i Julek zachwyceni *Damami i huzarami*, które mają wybornie grać na teatrze wileńskim”³. Prócz tego mógł jednak poeta widzieć np. dramę *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*, której reminiscencje w *Śnie srebrnym Salomei* dawno już dostrzeżono. Chociaż na twórczość dramatyczną Słowackiego silniejszy wpływ wywarły, jak to wykazał Zbigniew Raszewski⁴, przedstawienia oglądane w Londynie i Paryżu, to jednak warto by chyba prześledzić dokładniej jego wileńskie kontakty teatralne aż do roku 1828.

Dwa ostatnie rozdziały książki Witkowskiego poruszają odmienną problematykę. W rozdziale 5 próbuje autor odszukać ślady najdawniejszych interpretacji scenicznych IV cz. *Dziadów*. Za pierwszego wykonawcę roli Gustawa, zgodnie z sugestią Ryszarda Górskiego⁵, uznaje Seweryna Malinowskiego, a za miejsce wystawienia — Kamieniec Podolski. Datę tych występów, ustaloną przez Górskiego na r. 1833, przesuwają jednak o dziesięć lat wcześniej, czyli na okres bezpośrednio po opublikowaniu tomu 2 *Poezji Mickiewicza*. Przytoczone argumenty wydają się trafne, ale ścisłe datowanie wykonania monologu Gustawa przez Malinowskiego nie jest przy obecnym stanie wiedzy możliwe.

Za drugie wykonanie IV cz. *Dziadów* uznaje Witkowski przedstawienie opisane w powieści Aleksandra Grozy *Władysław* i ustala, że odbyło się ono w Kijowie w roku 1835. Rozumowanie prowadzące do tego wniosku byłoby przekonujące, gdyby prawomocności jego nie podważył sam Witkowski pisząc, iż trzeba „z góry uznać nieład chronologiczny *Władysława* za rezultat zastosowanej w nim techniki narracji” (s. 176). Przy licznych elementach zaczerpniętych z rzeczywistości mamy tu przecież do czynienia z utworem o fikcyjnej fabule. W tej sytuacji ostrożniej byłoby przyjąć relację Grozy jako potwierdzenie wysuniętej już dawniej hipotezy, że odbyło się w tym czasie na ziemiach litewsko-ruskich przedstawienie IV cz. *Dziadów*, ale powstrzymać się od prób dokładnej jego lokalizacji w czasie i przestrzeni.

Ostatni wreszcie rozdział informuje o dwóch dość ciekawych przyczynkach

³ W *Kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*. Opracowali S. Makowski i Z. Sudolski. Pod redakcją E. Sawrymowicza. Warszawa 1960, s. 279.

⁴ Zob. Z. Raszewski, *Staroświeccyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765—1865)*. Warszawa 1963, s. 224 n.

⁵ Zob. R. Górski, *Drobiazgi mickiewiczowskie*. „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 1, s. 101—102.

do sprawy recepcji twórczości Mickiewicza. Pierwszy z nich to parodia *Dziadów* w komedii Wincentego Jastrzebskiego, której nawet tytułu nie znamy. Zachował się z niej jedynie krótki fragment przedrukowany przez Estreichera w pracy: *Wincenty Pol. Jego młodość i otoczenie*. Nie ma też żadnych danych, iż utwór ten był wystawiany.

Inaczej wygląda zdaniem Witkowskiego sprawa drugiej sztuki. Była to komedioopera *Szpieg i poeta rywale*, wydrukowana anonimowo podczas powstania listopadowego. W tekście zamieszczony został cytat z IV cz. *Dziadów*, a także powstańczy *Hymn* Słowackiego. Witkowski wydobywa tę sztukę z zapomnienia, twierdząc, że za jej pośrednictwem po raz pierwszy wygłoszony został ze sceny warszawskiej tekst z Mickiewiczowskich *Dziadów*. Przypuszcza on bowiem, że wspomniana komedioopera jest identyczna z utworem *Szpieg* wystawionym w Teatrze Narodowym 23 I 1831. Dokładniejsze ustalenia podważają jednak tę tezę. Do napisania komediooper *Szpieg i poeta rywale* przyznał się w swych wspomnieniach członek powstańczej Gwardii Honorowej, Ludwik Wiemuth (1810—1876). Pisze on: „Utwór ten, lubo pod względem treści i obrobienia bardzo słaby, miał jednak skutek przeświecających w nim rewolucyjnych tendencji niezłe na deskach teatralnych powodzenie”⁶. Kontekst tej wypowiedzi wskazuje jednak, że mowa tu nie o wystawieniu na scenie zawodowej, lecz o amatorskich przedstawieniach organizowanych podczas powstania przez warszawskich akademików. Spektakle te wspomniane są w pracach Ludwika Simona i Henryka Eilego o teatrze okresu powstania, ale żaden z nich nie wymienia tytułu *Szpieg i poeta rywale* ani nazwiska Wiemutha. Nie udało się też trafić na ślad tego przedstawienia w warszawskiej prasie.

Natomiast zaprezentowaną przez Teatr Narodowy dramę oryginalną *Szpieg* napisał, według wszelkich danych, Stanisław Egbert Koźmian, także zresztą członek Gwardii Honorowej. Rękopis tego utworu, zatytułowany *Tajny szpieg*, zachował się w zbiorach Biblioteki PAN w Krakowie (sygn. 2212, t. 3). O tym, iż ta właśnie sztuka została wystawiona na scenie warszawskiej, świadczy relacja bliskich przyjaciół Koźmiana — Konstancji, Kazimierza i Zdzisława Morawskich, którzy w jego nekrologu napisali, że „odważył się nawet na dramat *Szpieg*, grany na wielkim teatrze warszawskim i pobłażliwie przez publiczność przyjęty”⁷. Autorstwo tej wystawionej anonimowo sztuki przypisano Koźmianowi w *Nowym Korbutcie*, w *Bibliografii dramatu polskiego*, a także w sporządzonej przez Eugeniusza Szwankowskiego zestawieniu repertuaru z tego okresu. Potwierdzeniem, że sztuką wystawioną 23 I 1831 nie mógł być *Szpieg i poeta rywale*, jest też przeoczona przez Witkowskiego wzmianka popremierowa w „Kurierze Warszawskim” (1831, nr 24), w której stwierdzono, iż „Kudlicz przedstawiający rolę cnotliwego Polaka jednogłośnie został przywołany”. Trudno przypuścić, aby aktor charakterystyczny, jakim był Bonawentura Kudlicz, zdecydował się grać młodego powstańca Walerego. Tak więc hipotezę, że 23 I 1831 ze sceny warszawskiego Teatru Narodowego wygłoszone zostały strofa z *Dziadów* oraz *Hymn* Słowackiego, trzeba niestety zakwestionować. Natomiast, jak się zdaje, 14 VII tegoż roku publiczność usłyszała je ze sceny krakowskiej. Jerzy Got w repertuarze tego teatru podaje bowiem, że w odstępie trzech miesięcy wystawiono wówczas w Krakowie dwie różne sztuki:

⁶ Cyt. za: *Zbiór pamiętników do historii powstania polskiego z roku 1830—1831*. Lwów 1882, s. 495.

⁷ K. Morawska, K. Morawski, Z. Morawski, *Stanisław Koźmian 1811—1885*. Kraków 1885, odbitka z „Przeglądu Polskiego”.

12 IV 1831, na benefis Zygmunta Anczyca, dramę oryginalną Stanisława Egberta Koźmiana *Szpieg*, a 14 VII, na benefis Marianny Włodkowej, komedię *Szpieg i poeta*⁸. Ta druga to zapewne utwór Wiemutha.

Zbigniew Wilski

Mieczysław Inglot, MYŚL HISTORYCZNA W „KORDIANIE”. Wrocław 1973. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 312. Wrocławskie Towarzystwo Naukowe. „Travaux de la Société des Sciences et des Lettres de Wrocław”. Seria A. Nr 160. (Redaktor tomu: Władysław Floryan. Sekretarz redakcji: Helena Mrozowska).

Zamierzenia swe autor sformułował we wstępie: „Praca przynosi próbę przedstawienia takiej koncepcji dzieła, w ramach której daje się w sposób umotywowany wyjaśnić większość miejsc dotąd nie odczytanych i dzięki której można spojrzeć odmiennie na całokształt tekstu. Nowa interpretacja *Kordiana* zmierzać będzie do wysunięcia hipotezy, iż w omawianym dramacie poeta podjął próbę ukazania stanu świadomości narodowej w dobie przełomu światopoglądowego epoki i w obliczu historycznej klęski ojczyzny” (s. 6). A więc interpretacja, która pozwoli — jak sądzi autor — znaleźć jednocześnie odpowiedź na pytanie ogólne o sens dzieła i na pytania od lat przez badaczy powtarzane, a dotychczas nie rozstrzygnięte — np. o kompozycję dramatu, o rozumienie *Prologu* czy sceny w szpitalu wariatów.

Cele te mają być możliwe do osiągnięcia dzięki wprowadzeniu nowej metody badawczej, którą Mieczysław Inglot przedstawia jako szczególnie przydatną do analizy całej twórczości Słowackiego. Jest to mianowicie świadome „potraktowanie dramatu o tematyce historycznej jako »rozprawy« historiozoficznej”, co ma pozwolić „bardziej niż dotąd precyzyjnie zrekonstruować całokształt jego koncepcji” (s. 179). A więc podejmowane po wielokroć w studiach nad *Kordianem* pytania o kształt historii w dramacie i o poglądy historiozoficzne Słowackiego mają tym razem zyskać oświetlenie pełniejsze i częstokroć odmienne dzięki szczególnej metodzie analizy tekstu. Autor zatem stawia swej książce zadania prekursorskie: jest ona próbą stworzenia i zarazem praktycznego zastosowania nowego sposobu interpretowania dzieła literackiego, a nie tylko — jak sugerować może tytuł — kolejnym odczytaniem utworu. Dwie sprawy równoległe przyciągają zatem uwagę czytelnika: po pierwsze, kwestia metody; po wtóre, osiągnięć wzbogacających wiedzę o *Kordianie*.

Proponowany typ analizy, odwołujący się szeroko do współczesnej nam świadomości historycznej i badań z zakresu antropologii kultury, wynikać ma jednak — wedle autorskiego założenia — z cech autonomicznych badanego tekstu. *Kordian* to dramat, w którym wszechstronnie ujawnia się „poetyka tradycji”, na który więc właśnie poprzez pryzmat romantycznych teorii tradycji należy spojrzeć. Toteż zapisane w tytule pracy pojęcie „myśli historycznej” autor zdecydowanie odcina od zwyczaj przypisywanego mu znaczenia; nie o stosunek do rzeczywistości historycznej, nie o konfrontacje „prawdy” i „fikcji” będzie mu chodziło, lecz o rekonstrukcję teorii historiozoficznej z czasów Słowackiego, odzwierciedlonej w jego dramatach.

Następna ważna cecha tej metody to założenie, iż dramaty historyczne Słowackiego zapisane są językiem symbolicznym. Odczytanie symbolicznego znaczenia

⁸ Zob. J. Got, *Repertuar teatru w Krakowie 1781—1843*. Warszawa 1969 (masyzynopsis powielany), s. 64, 163.