

Marek Dybizbański

Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0003-4629-6890

Jakiego *Sokratesa* nie wystawili Lenartowiczowi aktorzy warszawscy w 1884 roku?

Abstract

Which *Socrates* Was Not Staged by Warsaw Actors for Lenartowicz in 1884?

Teofil Lenartowicz's "dramatic poem" *Sędziowie ateńscy* (The Judges of Athens, 1895), eventually published after his death, not only took several years to write, but was also probably rewritten from scratch a number of times, under different titles (including *Socrates*). Some versions have survived in printed excerpts, others in manuscripts. One of the early redactions, different from the published text based on the last autograph, was the theater version prepared in 1884. The piece was not staged, for reasons that remain unclear. The copy retrieved from the theater is presently highly

incomplete (with only one of five acts extant), but its text coincides with another surviving copy; based on the latter, the present article attempts a reconstruction of the performance, as designed by Lenartowicz. Attention has been paid to the stage design, metatheatrical devices, the unstable arrangement of the acts, and the relationship between word and gesture. The article also emphasises that both the theater project and the dramatic text differ strongly from the posthumously published version of the play.

Keywords

Teofil Lenartowicz, *Socrates*, Polish drama 1800–1900, Polish theater 1800–1900, manuscript

Abstrakt

„Poemat dramatyczny” Teofila Lenartowicza *Sędziowie ateńscy* (1895), wydany dopiero po śmierci autora, nie tylko powstawał przez kilka lat, lecz także był prawdopodobnie kilka razy pisany od nowa pod różnymi tytułami (m.in. *Socrates*). Z niektórych jego wersji zachowały się drukowane fragmenty, inne pozostały w rękopisach. Jedną z redakcji wcześniejszych, nietożsamą z tekstem wydanym na podstawie ostatniego autografu, była wersja przygotowana dla teatru w 1884 roku. Powody rezygnacji z wystawienia nie są dokładnie znane. Egzemplarz odebrany z teatru zachował się w stanie mocno niekompletnym (obejmuje tylko jeden z pięciu aktów), ale tekst dramatu w nim zapisany pokrywa się z innym odpisem, na którego podstawie w artykule podjęto próbę rekonstrukcji projektowanego przez autora przedstawienia. Zwrócono uwagę na projekty scenograficzne, chwyt metateatralne, niestabilny porządek aktów oraz relację słowa i gestu. Podkreślono też całkowitą odmienność zarówno teatralnego projektu, jak i dramatycznego tekstu od wersji znanej z pośmiertnego wydania.

Słowa kluczowe

Teofil Lenartowicz, *Socrates*, dramat polski w 1800–1900, teatr polski 1800–1900, rękopis

Wydany pośmiertnie „poemat dramatyczny” Teofila Lenartowicza o Sokratesie od strony faktograficznej przedstawia zlepek fałszerstw, które skrupulatnie odnotował Tadeusz Sinko. Autora *Hellady i Romy w Polsce* szczególnie oburzało „szukanie klucza do procesu Sokratesa w – *cherchez la femme*”¹ i „wymysł, że oskarżyciele nie życzyli sobie śmierci Sokratesa”². W interpretacji Moniki Bojko utwór Lenartowicza, uwolniony od wymagań narzucanych przez „kryterium naukowej rzetelności”, odsłania pokłady aluzji politycznej (podsuwanej w korespondencji autora), poetyckiego autoportretu (w motywie osamotnienia mędrca górującego nad otoczeniem) oraz refleksji filozoficzno-religijnej nad prekursorskim wymiarem filozofii Sokratesa w stosunku do myśli chrześcijańskiej³. Wszelako zmiana sposobu lektury nie wpłynęła na ocenę wartości estetycznej i w nowej optyce *Sędziowie ateńscy* pozostali – zgodnie z opinią Sinki – „jedną z najsłabszych rzeczy autora *Lirenki*”⁴, chociaż już nie za sprawą anachronizmów i nadużyć, tylko z powodu „niewątpliwej słabości samej poezji”⁵. Nie dlatego jednak dramat spoczął w autorskiej szufladzie. Lenartowicz opublikował za życia parę jego fragmentów i kilkakrotnie podejmował starania o wydanie całości, a także zabiegał o realizację teatralną. Towarzyszyły tym staraniom nieustające prace redakcyjne, których świadectwem są zachowane pod różnymi postaciami kolejne wersje utworu, być może dostosowywane do założonego celu – edycji lub inscenizacji.

1.

Zbiór dokumentacji genetycznej *Sędziów ateńskich* obejmuje – oprócz pośmiertnego wydania z 1895 roku – autografy, odpisy, opublikowane fragmenty

¹ Tadeusz Sinko, *Hellada i Roma w Polsce: Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia* (Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, 1933), 112. Zwrot *cherchez la femme* (dosłownie: szukaj kobiety, w domyśle: gdy innych przyczyn nie widać) odsyłał w tym wypadku do autorskiego pomysłu powiązania procesu Sokratesa z osobistą zemstą hetery.

² Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, 114.

³ Zob. Monika Bojko, „Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza”, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski: Rekonesans*, red. Maria Kalinowska i Bogna Paprocka-Podlasiak (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Grado, 2003).

⁴ Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, 111.

⁵ Bojko, „Antyk jako obraz współczesności”, 553.

niewystępujące w druku książkowym oraz szczątkowe listowne wzmianki⁶. Dokumentacja ta poświadcza między innymi, że wcześniejszy tytuł utworu, *Sokrates*, nie był ściśle powiązany z konkretną redakcją tekstu. Tytuły poematu dramatycznego zmieniały się raczej niezależnie od licznych, często głębokich modyfikacji tekstu. Bywało, że w listach do różnych adresatów Lenartowicz nadawał dziełu inne tytuły albo kończył utwór pod nazwą inną, niż zaczynał, przy czym finał prac ogłaszał kilkakrotnie, w odstępach paroletnich. Z szerokiego zestawu rozważanych tytułów – pomiędzy którymi znalazły się *Zgon Sokratesa*, *Arystofanes i Sokrates*, a nawet *Osy i pszczoły* oraz niewiadomego pochodzenia *Sokratejska intryga*, utrwalona w dwóch odpisach tekstu – w druku zaistniały dwa: *Sędziowie ateńscy* w dwóch wydaniach książkowych z 1895⁷ i w drukowanym fragmencie z 1888⁸ oraz właśnie *Sokrates* – przy „ustępach” ogłoszonych w 1883 i 1885 roku⁹. Tytułem *Sokrates* opatrzony był także projekt inscenizacyjny oparty najprawdopodobniej na innej wersji tekstu niż ta, którą prezentuje pośmiertne wydanie *Sędziów ateńskich*.

Najwcześniejsze znane ślady starań o wystawienie *Sokratesa* pochodzą z pierwszych miesięcy 1884 roku. 9 lutego Lenartowicz donosił z Florencji Julii Jabłonowskiej, iż jakiś jego utwór „aktorowie warszawscy chcą odegrać na scenie”¹⁰. W kontaktach poety z artystami teatru warszawskiego, Janem Królikowskim i Wincentym Rapackim, pośredniczył szwagier, Jan Nepomucen Leszczyński¹¹, który jeszcze przed 3 marca musiał przekazać jakieś pomysły wieści, skoro tego dnia Lenartowicz odpowiadał na nie tymi słowami:

⁶ Szczegółowa charakterystyka tego zbioru zob. Marek Dybizbański, „Płynność genetyczna i genologiczna poematu dramatycznego Teofila Lenartowicza o Sokratesie”, *Litteraria Copernicana* 43, nr 3 (2022), w druku.

⁷ Teofil Lenartowicz, „Sędziowie ateńscy: Poemat dramatyczny”, w: *Poezye*, t. 2 (Lwów, 1895); *Sędziowie ateńscy* (Lwów, 1895), <https://polona.pl/item/sedziowie-atenscy,NzUxODk5MDE/4/#info:metadata>.

⁸ Teofil Lenartowicz, „Epilog z poematu *Sędziowie ateńscy* przez Teofila Lenartowicza”, *Przegląd Literacki. Dodatek do „Kraju”*, nr 1/2 (1888): 3–4, <https://polona.pl/item/przeglad-literacki-dodatek-do-kraju-r-7-nr-1-2-21-stycznia-1888,N0mWnJU4Ndc/13/#item>. Epilogu tego nie ma ani w książkowym wydaniu *Sędziów ateńskich*, ani w autografie z 1886, który był podstawą wydania w 1895 roku.

⁹ Zestaw fragmentów drukowanych w tych latach obejmuje cztery publikacje. W 1883: (1) Teofil Lenartowicz, „Ustęp z poematu dramatycznego *Sokrates*”, *Kronika Rodzinna*, nr 13 (1883): 390–392, <https://wbc.poznan.pl/dlibra/publication/73371/edition/88611/content?ref=struct>; (2) „Ustęp z niewydanego poematu dramatycznego Teofila L[enartowicza] pt. *Sokrates*”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 31 (1883): 74, <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1462/edition/1145/content> (krótszy fragment „ustępu” ogłoszonego w *Kronice Rodzinnej*) – fragmenty te nie pojawiają się w późniejszych autografach ani w wydaniu książkowym. W 1885: „Wyjāti z poematu dramatycznego Teofila Lenartowicza pod tytułem *Sokrates*” – dwie części: (3) *Bluszcz*, nr 1 (1885): 4–5, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/108494/edition/119627/content> (fragment niezachowany w żadnym innym dokumencie) oraz (4) *Bluszcz*, nr 11 (1885): 81–83, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/108505/edition/119637/content> (fragment częściowo zgodny z jednym dokumentem rękopiśmiennym).

¹⁰ Teofil Lenartowicz i Julia Jabłonowska, *Korespondencja*, oprac. Józef Fert (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003), 57.

¹¹ Jan Nepomucen Leszczyński był mężem Anieli z Szymanowskich, siostry Zofii Lenartowiczowej.

Szczerze [?] rad jestem, że czcigodny Rapacki w Warszawie zajmie się przedstawieniem w teatrze waszym mojego *Sokratesa*, który to dramat wyprawilem dziś do Krakowa, skąd niebawem do Warszawy ma być odesłany.

Glücksberg ma mi za szkodę [?] zapłacić – otóż co do tej zapłaty nieźle byłoby po przedstawieniu w teatrze porozumieć się z panem Rapackim, w czym na twoją pomoc liczę.¹²

Jeśli lekcja drugiego zdania jest poprawna, to w „szkodzie”, jaką Michał Glücksberg, właściciel warszawskiej oficyny wydawniczej, miałby autorowi wynagrodzić, można by się domyślać rezygnacji z wydania utworu. Niebawem zresztą Lenartowicz zaczął w korespondencji utyskiwać na „zatracenie” rękopisu „w Warszawie”¹³ – a ponieważ rękopis przekazany do teatru udało się rodzinie poety odzyskać, chodziło zapewne o egzemplarz wydawniczy, który zawierał inną, sądząc po drukowanych „wyjątkach”, niż teatralna redakcję tekstu. Z cytowanego listu wynika, że wstępne zobowiązania w sprawie planowanej inscenizacji były podejmowane niejako w ciemno, bez dostępu do tekstu, który dopiero po deklaracji Rapackiego autor „wyprawił” przez Kraków do Warszawy.

Henryk Biegeleisen wspomina, że negocjacje z dyrekcją Teatrów Warszawskich doprowadziły do „zmian w scenerii dramatu”¹⁴, które jednakże nie pomogły w pomyślnej realizacji przedsięwzięcia. Winą za to niepowodzenie Lenartowicz obarczył głównego aktora: „Jan Królikowski, stary druh, który tak piękny list mi o pracy mojej napisał, zdrajca, roli uczyć się nie chciał i wszystko przepadło”¹⁵, chociaż w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 3 października 1886, wspominając zmarłego niespełna miesiąc wcześniej artystę, zapewniał, że Królikowski „chciał grać *Sędziów ateńskich (Sokrata)*”, ale „poszedł na inną scenę”¹⁶. Wielki tragik warszawskiej sceny zmarł jednak 11 września 1886, a projekt inscenizacji *Sokratesa* upadł prawdopodobnie już pod koniec 1884, skoro zrezygnowany poeta pisał wtedy do szwagra:

¹² Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, sygn. 22.11, *Listy Teofila Lenartowicza do Anieli i Jana Nepomucena Leszczyńskich*, list z 3 marca 1884, rkps, 331v. Za udostępnienie dokumentu składam serdeczne podziękowanie Dyrekcji Biblioteki oraz Pracownikom Działu Starych Druków i Rękopisów.

¹³ Lenartowicz pisał do Izabeli Zbiegniewskiej 16 sierpnia 1885: „poemat mój *Sędziowie ateńscy* przepadł w Warszawie”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 4804/1, *Listy Teofila Lenartowicza do Izabeli Zbiegniewskiej (1831–1914) z lat 1871–1893*, rkps, 22r–22v.

¹⁴ Henryk Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety* (Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1913), 139.

¹⁵ Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki*, 139.

¹⁶ Józef Ignacy Kraszewski i Teofil Lenartowicz, *Korespondencja*, oprac. Wincenty Danek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963), 491.

Z milczenia pp. Rapackiego i Królik[owskiego], do których i przez was, i listownie wprzód się odzywałem, wnoszę że mój [...] *Sokrates* świata nie zobaczy – gadanie, że leży w Dyrekcji Teatru, nie przekonywa mnie, coś tam jest innego – nienawiść dzisiejszych młodych aktorów [?] być może, iż zniechęciła Rapackiego, o czym nie chcąc mi donosić, żeby nie zmartwić, mi nie pisze.¹⁷

W dalszej części listu Lenartowicz prosił syna państwa Leszczyńskich, Stanisława, o interwencję w teatrze, a w razie niepomyślnego jej wyniku – o wydobycie stamtąd rękopisu. Według Biegeleisena autor, dowiedziawszy się, że kuzyn odzyskał manuskrypt, ofiarował mu ten egzemplarz: „Niech to zostanie jako pamiątka w waszym domu”¹⁸.

Wygląda na to, że z tej „pamiątki” ocalał tylko fragment obejmujący akt III z przekreślonym tytułem *Sokratejska intryga*¹⁹, zachowany w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy, oznaczony sygnaturą 10.II i opisany w katalogu jako „dar Stanisława Leszczyńskiego”²⁰. Ani jeden wers z redakcji utrwalonej w tym autografie nie pokrywa się z tą postacią tekstu, która stała się podstawą wydania z 1895 roku. Zachodzi natomiast daleko idąca zbieżność z zawartością innego rękopisu.

Chodzi o sporządzoną obcą ręką kopię z poprawkami Lenartowicza, znajdującą się w Bibliotece PAN w Krakowie pod sygnaturą 2080, w katalogu opisaną jako „dar Ignacego Chrzanowskiego, 1932”²¹. W ofiarowanej przez Chrzanowskiego spuściznie Lenartowicza znajdują się jeszcze dwa dokumenty zawierające pełny tekst różnych redakcji utworu – autograf poety pochodzący z 1886 z tekstem redakcji wydanej w 1895 (sygn. 2079) i odpis redakcji najbliższej fragmentom drukowanym w prasie warszawskiej w latach 1883, 1885 i 1888 (sygn. 2081) – oraz niewielkie urywki *Sędziów* należące do zespołu rękopisów objętych sygnaturą 2088²².

Redakcja z rękopisu 2079 – jedyna zachowana w kompletnym autografie, najpóźniejsza i wydrukowana w 1895 – stanowi właściwie nowy utwór, o fabule identycznej, a kompozycji bardzo zbliżonej do wersji wcześniejszych, ale napisany całkiem innym tekstem. Tekst kopii o sygnaturze 2080 na długich odcinkach odpowiada

¹⁷ Listy Lenartowicza do Leszczyńskich, list z 7 grudnia 1884, rkps, 340v.

¹⁸ Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki*, 139.

¹⁹ Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, sygn. 10.II, Teofil Lenartowicz, *Sokratejska intryga: Dramat*, akt III, autograf, rkps, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=61664>.

²⁰ Jadwiga Rudnicka i Janina Górka, oprac., *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy*, t. 1 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), 15.

²¹ Zbigniew Jabłoński i Alojzy Preissner, oprac., *Katalog rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie: Sygnatury 1811–2148* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962), 226.

²² Zob. Jabłoński i Preissner, *Katalog rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie*.

redakcji utrwalonej w dokumencie skatalogowanym jako 2081 (choć w nikłym stopniu powieliła jego partie drukowane w prasie). Zarazem rękopis 2081 wygląda na zapis wersji starszej, gdyż wszystkie poprawki w nim wprowadzone zostały uwzględnione już przy sporządzaniu kopii 2080. Co jednak szczególnie ważne, to fakt, że tekst kopii 2080 rozmija się z redakcją utrwaloną w odpisie 2081 w sposobie ujęcia rozprawy sądowej, a jednocześnie właśnie tam dokładnie pokrywa się z ocalałym fragmentem redakcji „teatralnej”, czyli autorskiego rękopisu przekazanego przez Leszczyńskiego warszawskiej bibliotece. W redakcji 2081 rozprawa została zrelacjonowana w formie epickiej teichoskopii (w dodatku zapowiedzianej wieścią o skazaniu Sokratesa na śmierć), w dwóch pozostałych dokumentach – stanowi dialogową scenę aktu III. Fragmentaryczny autograf warszawski (10.II) obejmuje tylko tę scenę, podczas gdy w krakowskiej kopii staje się ona centralną częścią pięcioaktowego dramatu. Jedynie w tej redakcji obowiązuje klasyczny podział na akty i sceny. Nie jest to wszakże jedyne znamię jej oryginalności.

2.

Spośród wszystkich znanych wersji dramatu o Sokratesie tylko ta jedna, przeznaczona dla sceny i oddana prawdopodobnie w kopii 2080, zawiera projekcję sytuacji teatralnej. Akt I otwiera mowa jednego z bohaterów sztuki, Asterofejosa, skierowana do zebranej w teatrze publiczności:

Szanowne koło obecnych, śród których znajomych sobie
 Daremne oko przyćmione zbytciem jasności ogłąda.
 Oto przed wami osoba niezapisana w historii;
 [...]
 Asterofejos do usług z Arystofanesa szkoły,
 [...]
 Prowadzę dzieło zaczęte detronizacji – a czego?
 Szaleństwa, które z chmur srebrnych aureolę oblekszy,
 Idealności nadziemskiej pocieszną bawi się rolę. – (rkps 2080, 3r–3v)²³

²³ Skrót rkps 2080 odsyła do dokumentu: Biblioteka PAN w Krakowie, sygn. 2080, Teofil Lenartowicz, *Sędziowie ateńscy: Poemat dramatyczny w 5 aktach*, kopia z poprawkami i uzupełnieniami autora, rkps. Lokalizacja cytatów obejmuje numer karty i oznaczenie strony *recto* lub *verso*. W cytatach z rękopisu zastosowano zasady transliteracji linearniej i zmodernizowano ortografię oraz interpunkcję.

Pod koniec aktu III, tuż przed pierwotnym jego zakończeniem, ta sama postać ponownie zwraca się do widzów po zaaranżowaniu ucieczki skazańca (ostatecznie niezrealizowanej), z której zamierza zaczerpnąć temat do swojej następnej komedii. Asterofejos zdradza plan tej ucieczki Eukleidesowi:

(biorąc go na bok)

[...]

Przeszkody żadnej nie będzie, drzwi mu strażnicy otworzą.

Sami za mury wywiodą, gdy miesiąc wejdzie nad morzem.

Łódka na okręt fenicki po ciemnej splewi go fali

[...]

Jako przyjaciel doznany zechcesz, o mężu, na siebie

Przyjąć spełnienie pragnienia licznych Sokrata przyjaciół

(do publiczności)

Niech tylko prędzej odpłynie, pokąd mi wena posłuszna.

Żaby już nudzą publikę, ucieczka mędrca ubawi.

(do siebie)

~~Z wiedźmą mu życie obrzydło, byłby się może sam zabił~~ (rkps 2080, 85v–86r)

Wymowne jest to dobitne rozróżnienie mowy na stronie i zwrotu do publiczności. U schyłku aktu II kwestia skierowana bezpośrednio poza scenę miała przypaść heterze Charys, ale ostatecznie zachowano tylko wskazówkę przesuającą aktorkę na przód sceny²⁴. Z tego samego miejsca Platon miał podsumować proces Sokratesa odegrany w akcie III²⁵. Powstała w ten sposób jakaś dodatkowa forma wypowiedzi dramatycznej – pośrednia między scenicznym wyrazem myśli bohatera, czyli mową na stronie, a zarezerwowaną tu ostatecznie dla Asterofejosa parabazą²⁶, lub może tylko aluzją do tego środka, który w staroattyckiej komedii służył autorowi do komunikacji z widzami za pomocą kwestii wygłaszanych przez chór zdejmujący maski w geście chwilowego zawieszenia iluzji teatralnej. W omawianej redakcji *Sokratesa* nie występuje bowiem rzeczywiście

²⁴ W didaskaliach czytamy: „(wychodzi na przód sceny – ~~do publiczności~~)”; rkps 2080, 59r.

²⁵ „SOKRATES [...] (wychodzi wyprowadzony przez woźnych)
PLATON (na przodzie sceny) Wyrok więc zapadł, reszta w murów cieniu
Ma się dopełnić za czasu niewiele,
Po dokonanym ślad zostanie dziele
W pamięci ludów i w Greków sumieniu.
Zastłona zapada” (rkps 2080, 78r–78v).

²⁶ W otwarcu aktu II parabazę miała wygłosić jeszcze niewolnica hetery, lecz podana w didaskaliach informacja nie znajduje potwierdzenia w dialogu, w którym na kwestię Lidii, skierowaną „do publiczności”, odpowiada obecna na scenie Charyda (rkps 2080, 33v).

parabaza – wszak Asterofejos przemawia do publiczności nie w imieniu autora, tylko w swoim własnym, a metateatralny gest pozostaje elementem charakterystyki postaci fikcyjnego komediopisarza, który właściwie reprezentuje nie tyle „szkołę” Arystofanesa, ile samego mistrza komedii staroattyckiej.

Wiadomo, że prześmiewczy portret filozofa w Arystofanejskich *Chmurach* – sporządzony podobno na drodze kontaminacji wielu ówczesnych teorii filozoficznych²⁷, z intencją wyśmiania całej intelektualnej elity Aten poprzez osobę najłatwiej rozpoznawalnego jej reprezentanta, przedstawionego „tak, jak go sobie wyobrażał lud ateński”²⁸ – skłania do spekulacji na temat inspiratorskiej roli komediopisarza w procesie Sokratesa. Na możliwość wpływu pośredniego – za sprawą aluzji wiążących komediowego adepta filozofii, Fejdippidesa, ze skompromitowanym politykiem, Alkibiadesem, który rzeczywiście był uczniem Sokratesa i swoim późniejszym postępowaniem mógł się przyczynić do wypaczenia wyobrażeń o jego nauce – wskazuje Olga Śmiechowicz²⁹. Autorka monografii Arystofanesa przypomina zarazem, że między wystawieniem *Chmur* (423 p.n.e.) a procesem (399 p.n.e.) upłynęło prawie ćwierć wieku, w *Uczcie* Platona zaś nie ma „śladu antypatii, jaka mogłaby cechować relację Arystofanesa i Sokratesa”³⁰ (z zastrzeżeniem uwzględniającym specyfikę gatunku).

Lenartowicz znał oczywiście dialogi Platona, o czym zresztą świadczą niektóre sceny dramatu (zwłaszcza aprobowane nawet przez Sinkę więzienne dysputy poprzedzające śmierć Sokratesa – przynajmniej w postaci najpóźniejszej, znanej z druku książkowego), lecz wiadomo, że pocie nie chodziło o wierność historycznym przekazom. Toteż początkowo w dramacie Lenartowicza występował sam Arystofanes, a zmiana imienia – i statusu postaci, która z historycznej przestoczyla się w fikcyjną (Sinko przypomniał, że „Grecy znali tylko Asteropaiosa, ale nie komika”³¹) – nastąpiła w czasie prac nad redakcją utrwaloną w odpisie 2081, w której pierwotny zapis imienia został na całej przestrzeni tekstu skreślony i zastąpiony jego nową wersją. Nadal wszakże, jeszcze w „teatralnej” redakcji z rękopisu 2080, Asterofejos wymienia – jako utwory własne – Arystofanejskie komedie, w roku śmierci Sokratesa rzeczywiście już napisane, a w niektórych wypadkach nawet trochę przebrzmiałe: *Żaby* (405 p.n.e.), co „już nudzą publikę”, oraz wspomniane wyżej *Chmury* czy też *Obłoki*, których kontynuacją ma

²⁷ Zob. Olga Śmiechowicz, *Arystofanes* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2015), 104–105.

²⁸ Romuald Turasiewicz, wstęp do: Arystofanes, *Komedie wybrane*, tłum. Artur Sandauer i Stefan Srebrny, wybór i oprac. Romuald Turasiewicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977), 22.

²⁹ Zob. Śmiechowicz, *Arystofanes*, 109–110.

³⁰ Śmiechowicz, 106.

³¹ Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, 112.

być osadzona na motywach procesu i ucieczki Sokratesa nigdy nienapisana komedia. Jej projekt, zarysowany na początku aktu I, inicjuje akcję tej wersji dramatu Lenartowicza. Asterofejos zapowiada:

Sokrata dosyć już mamy, puścić go myślę na scenę.
Dawno już o nim myślałem, lecz nie wiązała się bajka,
Obłoki go napoczęły. Zaloty w rynsztok potoczają. – (rkps 2080, 6v)

Projektowi temu towarzyszą wnioski płynące z rozpoznania potrzeb współczesnego rynku teatralnego i gustów publiczności, recenzje dorobku wielkich tragiczków (z których tylko ocenę sztuk Eurypidesa można by skojarzyć z sądem historycznego greckiego komika) oraz wyznanie osobistej filozofii sztuki:

Wszystko com widział, wypisał, do źródła przeto po wzory
Idę i zawsze obfity wynoszę z sobą zapasik.
Publiczność już wybadałem i czasu rozumiem smaki. –
Na Sofoklesa Edypa kilku się starców przywlokło –
Ilekcroć grają tragedię, teatr jak wymiótł nikogo,
Eurypida dość chwałą, dla mnie to głupiec nieznośny,
Czas przyszedł koniec położyć tragicznym zdaniom okrągłym,
I owym słowem wysokim zapożyczanym u starych,
Które brzmią w ustach dzisiejszych, jak flet przedęty fałszywie,
Helada nie ma dziś rosnąć, ma się rozrastać szeroko,
Więc nie Apollo Parnasu, lecz Bachus chwili tej panem,
Który wesoły, pijany, tłusty zwieszając podbródek,
Na brzuch okazały spogląda, pod brodą głaszcząc Dryjadę – (rkps 2080, 6r–6v)

Na dionizyjski szwał jako boskie źródło natchnienia dla twórczości artystycznej starożytnych, w tym również dla autotematycznej komediowej twórczości Arystofanesa, wskazywał już w 1794 roku twórca teorii ironii romantycznej Friedrich Schlegel w rozprawie *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*³². Czy jednak Lenartowicz nawiązywałby do Schlegla? W pobliskiej redakcji 2081 rama *Prologu* i *Epilogu* (niewystępująca w 2080) osadza „greckość” zdecydowanie bliżej apollinijskiego modelu łagodnego piękna i duchowej harmonii,

³² Zob. Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna: Pojęcie, granice i poetyka* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 68–69; Stephan Kraft, „Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie; Friedrich und August Wilhelm Schlegel im produktiven Dialog über das komische Theater”, w: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 22 (2012): 65–102, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6631/kraft.pdf?sequence=1>.

rozpowszechnionego w Europie przez Johanna Joachima Winckelmanna (*Myśli o naśladowaniu greckich dzieł w malarstwie i rzeźbie*, 1755) i utrwalonego w twórczości Johanna Wolfganga Goethego z okresu klasycyzmu³³. Ponadto wiadomo, że teorie Schlegla i innych romantyków niemieckich nie cieszyły się popularnością w polskim romantyzmie, a w czasie powstania *Sokratesa* przeciwstawienie apollinijskości i dionizyjskości w sztuce greckiej kojarzono raczej z wystąpieniem Friedricha Nietzschego w *Narodziinach tragedii z ducha muzyki* (1872).

Lenartowicz tymczasem powiązał bachusową inspirację ze „szkołą Arystofanesa”, którą Asterofejos ustawia w jawnej kontrze do sztuki wielkich tragiczków. Symbolicznym obrazem kondycji sztuki staje się zwycięstwo jego błazeńskiej piosenki (z motywem ironicznie zakreślonej kosmogonii)³⁴ nad elegijną pieśnią Rapsoda (wyrażającą tęsknotę za heroiczną przeszłością)³⁵. W obrębie akcji dramatycznej symbol ten został dobitnie podkreślony wyjściem komika w otoczeniu tłumu wielbicieli i pozostaniem na scenie samotnego starego śpiewaka. W procesie genezy projektowanego przedstawienia – przekłada się on na czasy współczesne za sprawą decyzji o skreśleniu pieśni Rapsoda przy zachowaniu wyglądu Asterofejosa. Pierwszy odśpiewa przy głuchym niewolniku raptem parę wersów (dopisanych w dolnym marginesie strony i w nieco zmienionym kształcie przeniesionych do wersji znanej z druku) i zniknie ze sceny; drugi będzie na nią stale powracał, mimo że – wbrew pozorom – nie przyczyni się bezpośrednio do rozwoju wypadków. A jednak to jego artystyczna specjalność stanie się w tym dramacie celem ataku Platona, który podczas dyskusji z Sokratesem na temat sztuki wymieni dwóch historycznych przedstawicieli „plagi” komediopisarstwa: Arystofanesa i Kratinosa. Tę scenę redakcja „teatralna” (kopia 2080) dzieli z redakcją „wydawniczą” (odpisem 2081) i *Wyjątkami* ogłoszonymi w 11 numerze „Bluszczu” z 1885 roku.

3.

Scena należy do sekwencji wypełniającej drugą część aktu I, która nawiązując do niepewnych przekazów o młodzieńczym terminowaniu Sokratesa w kamiennym lub rzeźbiarskim warsztacie ojca, Sofroniskosa, przedstawia filozofa

³³ Na powinowactwa „rzeźbiarskich” wierszy Lenartowicza z koncepcjami Lessinga i Winckelmanna wskazuje Magdalena Bartnikowska-Biernat, *Teka florencka Teofila Lenartowicza: Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020), 168.

³⁴ Rkps 2080, 14v–15v.

³⁵ Rkps 2080, 12r–13v.

przy dłucie, w pracowni „po Fidiaszu”³⁶, wybitnym greckim rzeźbiarzu epoki klasycznej (zmarłym około 430 p.n.e., a więc w czasie akcji dramatu, 399 p.n.e., rzeczywiście od dawna nieżyjącym). W redakcji zapisanej w kopii 2080 dysputa filozofów została skrócona – w porównaniu z odpisem 2081 i wersją drukowaną w „Bluszczu” – o relację Sokratesa z odbytej w dzieciństwie wspólnie z Fidiaszem podróży do Teb na spotkanie z sędziwym Filoktetem. Rozmowa z dawnym żołnierzem oddziału Leonidasa, żywym świadkiem historii, miała uformować w plastyczny kształt zarys przyszłego dzieła, w wyobraźni rzeźbiarza jeszcze niejasny:

Do tego starca mistrz Fidiasz, ilekroć dzieło miał nowe,
 Myśl jaką wielką w głaz wcielić, synowsko drogę obracał.
 „Bo słowo jedno – powtarzał – z ust starców w przeszłość wprowadza
 Więcej, niż długie pisanie; prawda z ust do ust przechodzi,
 I ta jest żywa, co z żywych opowiadań się snuje”³⁷

Opozycja „jednego słowa” (w dodatku żywego, mówionego) i „długiego pisania” kojarzy się z estetyczną dyskusją o przestrzennej naturze sztuk plastycznych i czasowym wymiarze literatury, zapoczątkowaną *Laokoönem* Gottholda Ephraima Lessinga. Kontekst odsyła jednak raczej do romantycznych teorii mitu, zwłaszcza tych odróżniających – jak w pismach Georga Friedricha Creuzera³⁸ – mit-symbol pojmowany jako momentalne uderzenie transcendencji od mitu-opowieści, którego fabularność świadczyć miała o sekularyzacji. W drukowanym fragmencie wspomnienie o Fidiaszu przybiera kształt lekcji czytania świata jako księgi znaków:

Fidiasz znał każdą piędź ziemi i Hellespontu wód obszar,
 Czarne mórz państwo na lekkim niegdyś przepłynął okręcie:
 Więc ziemię czytać mi kazał, jakoby prawa tablice.³⁹

W krakowskiej kopii redakcji „teatralnej” (2080) brak tej wspomnieniowej naracji zaznacza się tym dobitniej, że pozostały w niej te odcinki tekstu, pomiędzy którymi znajduje się ona w innych wersjach. W dalszym biegu sceny wymiana

³⁶ Rkps 2080, 16v.

³⁷ Lenartowicz, „Wyjątki z poematu dramatycznego”, *Bluszczyk*, nr 11 (1885): 81.

³⁸ Zob. Grażyna Królikiewicz, „Symbol i mit w dziele Creuzera”, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu: Rekonesans*, red. Maria Kalinowska (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2001), 33–47; Marek Dybizbański i Włodzimierz Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006).

³⁹ Lenartowicz, „Wyjątki z poematu dramatycznego”, *Bluszczyk*, nr 11 (1885): 81.

zdań na temat rzeźby Fidiasza – w kopii 2080 zapisana i skreślona – sygnalizuje poglądy obu filozofów na źródła oraz istotę twórczości artystycznej:

SOKRATES (*wciąż zajęty pracą do Platona*)

Spojrzyj szlachetny Platonie, na piękną Fidiasza pracę
A niechaj baczna żrenica błędy artysty spostrzeżę

PLATON Gdy iskra wróci w ognisko, z form się widzialnych rozbiera
Jaką pięknoscią się stanie w zmysłach zawarta – tajemne
Lecz jeśli formy pierwowzór w sferach idei istnieje
Wzniosła – nie może być inną, nad tę z paryjskich marmurów.

SOKRATES Demon mi struną natchnioną pewność form wiecznych zawiera
(rkps 2080, 27v)

„Demon” – religijny czynnik filozofii Sokratesa, parokrotnie jeszcze w tym dramacie przywołany – zderza się tutaj z platońską koncepcją naśladowania w formach artystycznych kształtów idei o proveniencji boskiej, która wszakże nie prowadzi tu (jeszcze?) do znanego z *Politei* sądu o podwójnym oszustwie sztuki. Wygląda na to, że niechęć Platona do artystów miała się w tym dramacie ograniczyć do komediopisarzy i do motywacji osobistej.

Przy silnym tedy obciążeniu stronniczymi uproszczeniami sprawy sztuki w redakcjach pochodzących z okolic 1884 roku odgrywają jednak rolę istotniejszą niż w pozostałych wersjach *Sędziów ateńskich*.

4.

Drugim elementem wspólnym przynajmniej obu rękopiśmiennym kopiom (2081 i 2080), a nieobecnym w pozostałych redakcjach dramatu, jest wątek miłosny. W innych wersjach też występuje niewolnica hetery, Lidia⁴⁰, ale tylko w tych redakcjach ma ona kochanka o imieniu Hilarion, z którym tworzy parę połączoną niewinną, a zarazem dojrzałą miłością, kontrastującą z erotycznymi prowokacjami Charydy. Ubogi wieśniak i żeglarz, marzący jedynie o wykupieniu ukochanej i osiedleniu się z nią na odległej rodzinnej wyspie, z dala od intryg wielkomiejskiego świata Aten, w scenie 2 aktu II przybywa do domu hetery, by opowiedzieć Lidii o zdobyczy, która pozwoli zrealizować ich wspólny zamiar:

⁴⁰ W rękopisie 2080 imię ma zapis „Lydia”, a w 2081 – „Lidja”.

Wrócimy, sama gdy zechcesz, domek szczęśliwy nas czeka
 Pluto mi łaską nawiedził, moje uwieńczył nadzieje.
 Dni temu kilka nurkując za koralami przy wyspie,
 Znalazłem konchę szacowną, niezmiernej perłę wartości.
 Kiedym ją na dnie zobaczył ku niej z Delfina szybkością
 Przeciąłem fale wód słonych! krzaki koralu dźwigając
~~Odбите z trudem niemałym od skał gdzie rosną pod wodą~~
~~W drodze widziałem potwory straszliwe na dnie leżące.~~
 Mocniejsza miłość niż wszystko perła i Lydya i szczęście!
 Chwila i byłem nad wodą, o Galateo, wołając
 O piękna wyspo! O Lydyo! A Afrodyte przyjazna
 Zdała się sunąć przede mną na purpurowych koralach
 Za taką perłę o Lydyo, Charys mi Lydyę uwolni. (rkps 2080, 40r–40v)

Z dalszej relacji wynika, że oprócz położenia Lidii stały na drodze do ich szczęścia jeszcze jakieś inne przeszkody – trudno stwierdzić: rodzinne czy społeczne – budzące opór ojca Hilariona, pokonany ostatecznie przez przypadkowo spotkanego starca, który dał się rozpoznać jako „filozof ateński” (rkps 2080, 41r). Wątek Hilariona splata się z głównym tematem jeszcze po wypełniającym akt III procesie Sokratesa. Rozprawa w „sali Areopagu” przypada w tym samym miejscu i składa się z tych samych z grubsza elementów, co w innych wersjach utworu. Obejmuje mowę Sokratesa, wystąpienia oskarżycieli – historycznych postaci Lykona i Anytosa z dominującą rolą Meletosa⁴¹, stawiających zarzuty kolaboracji z wrogiem w czasie wojny peloponeskiej czy nawet szpiegostwa na rzecz Sparty oraz obrazy bogów – następnie mowę obrończą Platona, okrzyki ludu za Sokratesem i rozstrzygające fałszywe zeznania przekupionych świadków.

Już Sinko prostował, że nie przed Areopagiem (którego kompetencje w tym czasie zostały zresztą mocno ograniczone) toczył się proces Sokratesa, lecz przed „trybunałem ludowym”⁴². Chodziło o Radę Pięciuset, czyli ówczesny ateński sąd złożony z losowo wybranych przedstawicieli „anonimowego ludu”⁴³. Niezależnie

⁴¹ Rzeczywistą rolę w procesie i motywację wymienionych osób omawia Anna Kelessidou, „Oskarżyciele Sokratesa”, *Peitho / Examina Antiqua* 2, nr 1 (2011): 159–168, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/peitho/article/view/7843>. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, 112.

⁴² Sinko, 112.

⁴³ Zasady powoływania członków Rady Pięciuset oraz procedury sądowe ówczesnych Aten przywołuje Kostas E. Beys, „Prawny, polityczny, filozoficzny i religijny wymiar procesu i stracenia Sokratesa”, tłum. Ewa Różalska, uzup. Marian Wesoły, *Peitho / Examina Antiqua* 1, nr 1 (2010): 45–54, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/peitho/article/view/7821/12588>.

od lokalizacji akcji „w sali Areopagu” w tekście wszystkich redakcji pojawia się jednak wskazanie na Radę Pięciuset. W uwagach wymienianych przez Starców (postaci o statusie postronnych obserwatorów) pada mianowicie polityczny komentarz, zrównujący sposób działania Rady z niedawno obalonym terrorem trzydziestu tyranów, narzuconym Atenom po przegranej wojnie peloponeskiej:

CZWARTY Wygnanych miejsce trzydziestu tyranów

Pięciuset w radzie zastępuje godnie.

Ateny szczycą się nowością panów.

PIĄTY Nowi panowie ale stare zbrodnie. (rkps 2080, 67r)

W redakcji późnej, znanej z autografu 2079 i przeniesionej do druku w tomie *Poezji*, ta kwestia została umieszczona w innym miejscu i nieznacznie skrócona⁴⁴, ale większa różnica między wariantami zachodzi w sposobie powtórzenia motywu pięćsetki ludzi. W wersji drukowanej, zgodnej z krakowskim autografem, swoisty kontrapunkt dla „pięciuset w radzie” przynosi w ostatniej części dramatu „pięciuset wolnych” gotowych przeprowadzić akcję ucieczki skazanego już Sokratesa, choć nie wiadomo, kim oni są ani dlaczego chcą to zrobić. W obu redakcjach wcześniejszych – 2081 i 2080 – wzmianka o „pięciuset wolnych” została poprzedzona przywołaniem w dialogu „pięciuset żeglarzy” stojących za Hilarionem. Jeśli nawet cierpiała na tym historyczna wiarygodność, to tekst zyskiwał większy nerw dramatyczny i spójność akcji, gdy narzeczony Lidii, postaci równie jak on fikcyjnej, podsłuchawszy o planach ocalenia Sokratesa choćby wbrew jego woli, ofiarowywał się zorganizować z drużyną wiosłarzy ucieczkę więźnia, przy milczącej aprobachie przechodzącej z tyłu sceny Charydy. Nieświadoma odmowy uwięzionego filozofa hetera, jeszcze przed odebraniem wiadomości o jego śmierci, na początku aktu v godziła się oddać Lidię kochankowi w zamian za drogocenną perłę. Hilarion pojawiał się jeszcze na chwilę – zanim zniknął pod skreśleniem – w scenie ostatniej, która, wraz z sąsiednimi, właśnie tu, w redakcji „teatralnej” – a przynajmniej w jej zapisie znanym z kopii krakowskiej 2080 – była zamieniana miejscami z sekwencją scen prowadzących do śmierci Sokratesa.

⁴⁴ Ograniczono też liczbę Starców do trzech, rozdzielając pomiędzy nich repliki pozostałych:

PIERWSZY STARZEC

Trzydziestu tyranów

Pięciuset w radzie zastępuje godnie.

DRUGI STARZEC Ateny szczycą się nowością panów.

TRZECI STARZEC Nowi panowie, ale stare zbrodnie.

Lenartowicz, „Sędziowie ateńscy: Poemat dramatyczny”, 210.

5.

W ostatniej pełnej redakcji tekstu, zapisanej w autografie krakowskim 2079 i przeniesionej do pośmiertnego wydania, utwór kończy ciąg utrzymanych w poźegnalnej atmosferze więziennych dysput Sokratesa z odwiedzającymi go uczniami. Poprzedza go sekwencja scen rozgrywanych w pałacu Charydy między tymi samymi intrygantami, którzy wcześniej doprowadzili do procesu, a teraz, po zapadnięciu wyroku, próbują zrzucić z siebie odpowiedzialność i zapobiec jego wykonaniu. W wersji z rękopisu 2081, najbliższej fragmentom drukowanym w prasie, kolejność tych bloków jest odwrotna. W kopii redakcji „teatralnej” z rękopisu 2080 ich położenie jest niestabilne.

Szereg scen więziennych rozpoczyna na karcie 87r informacja, że tu zaczyna się akt IV. Prawdopodobnie później owo otwarcie aktu IV zostało przeniesione na kartę 79r, gdzie zastąpiło sygnał zmiany otwartej, w której akcja z sali Areopagu przenosi się przed pałac Charydy (toczy się tam rozmowa Eukleidesa i Cherofanta z Rapsodem – w odpisie 2081 Cherofant wtedy relacjonuje przebieg całej rozprawy, w kopii 2080 tam Hilarion słyszy rozmowę i zgłasza gotowość zorganizowania ucieczki więźnia). Czyli w miejscu zmiany otwartej przypadła granica między aktem III i IV. Końcowa granica aktu IV też została przesunięta, ale wyznaczający ją tekst poboczny na karcie 99r został skreślony tylko po to, aby włączyć do tego aktu jeszcze tyradę wchodzącego – według dopisanych didaskaliów – Hilariona. Jej ciąg dalszy, zapisany w górnym marginesie następnej strony, znalazł się nad otwarciem aktu V.

Tymczasem na karcie 99r, przed skreślonym zamknięciem aktu IV, dochodzi do spiętrzenia sprzecznych działań, czego nie ma w analogicznym miejscu redakcji 2081, gdzie ostatnie wystąpienie Sokratesa kończy się zdecydowanym, ale spokojnym i cichym wyjściem naprzeciw nieuchronnej katastrofie. Filozof mówi:

A teraz otom gotowy
(do Eukleidesa)

Na twym się oprę ramieniu

W cieniu zstępując wilgotne gdzie stąpa niepewna
[...]

Idźmy co miałem powiedzieć wszystko wam już powiedziałem. (rkps 2081, 86v-87r)

W opracowaniu teatralnym z kopii 2080 przydano tej scenie efektów melodramatycznych, które następnie bez należytej konsekwencji modyfikowano. W transliteracji topograficznej rzecz przedstawia się tak:

A teraz otom gotowy

(~~spełnia puchar, do Eukleidesa~~)

Na twym się oprę ramieniu

W cieniu zstępując wilgotne gdzie noga stąpa niepewna

[...]

wszystko wam

Idźmy co miałem powiedzieć [.....] już powiedziałem!

(kona)

wchodzą uczniowie i w głębokim żalu ~~postępują~~ za Sokratesem

(~~zastona spada~~)

jeden się tylko pomiędzy nich wmieszany

pozostaje [?] Hilarjon

Koniec aktu czwartego.

On by miał kończyć [?] a na co miecz [?] zda się

Na co odwaga w młodych sercach płonie

[.....] (rkps 2080, 98v–99r)⁴⁵

Co właściwie w projektowanym spektaklu aktorzy mieli odegrać? W pierwotnym zapisie Sokrates wypija truciznę i zamierza pójść w stronę jakichś głębszych lochów, kona jednak, zanim zejdzie ze sceny, a jego zwłoki zasłania spadająca kurtyna. Później instrukcję spuszczenia kurtyny zastąpił dopisany tekst poboczny, zgodnie z którym wchodzący uczniowie mają – przynajmniej w pierwszym zamyśle – „postępować za Sokratesem”. W takim razie Sokrates, wbrew nieskreślonej informacji z pierwotnych didaskaliów, nie powinien jeszcze skonać. Odpowiadałoby temu kierunkowi zmian skreślenie na karcie 98v wskazówki scenicznej mówiącej o „spełnieniu pucharu”. Wszelako skreślenie wyrazu „postępują” świadczyłoby o powrocie do poprzedniego pomysłu, gdyż jeśli uczniowie mają tylko „wchodzić w głębokim żalu za Sokratesem” (językowa poprawność nakazywałaby usunąć spójnik „i” – gdyby tekst był przeznaczony do druku, a nie stanowił szybko skreślonej instrukcji teatralnej), to scenę zamyka żywy obraz żałobników nad martwym ciałem, więc zachowanie polecenia

⁴⁵ Włączone w kopiowany tekst dopiski, oznaczone w cytacie pogrubieniem i mniejszym stopniem pisma, zostały wykonane ręką Lenartowicza. Podwójnym skreśleniem oddano w powyższej transliteracji skreślenie falowane, a lekcja zamazanego nim tekstu jest właściwie hipotetyczna. W tym fragmencie nie uwspółcześniano ortografii i interpunkcji.

scenicznej realizacji konania zachowuje moc. Jednak w pierwszej połowie aktu v Charyda ze współnikami jeszcze próbuje zorganizować porwanie albo nawet bunt ludu, byle ocalić Sokratesa. Jeżeli widzowie zobaczyli wcześniej jego śmierć, to przez kilka scen musieliby obserwować akcję, której bezcelowości będą od początku świadomi, przez co pozostanie im tylko czekać, aż wieść o zgonie skazańca dotrze do działających na scenie postaci. Całą sprawę jeszcze bardziej komplikuje fakt, że na karcie ostatniej (114r) zderzają się dwie informacje: jedna (skreślona) obwieszcza „Koniec piątego aktu i sztuki”, druga, dopisana, zapowiada „zmianę dekoracji” na „więzienie Sokratesa”, czyli przeskok do pierwotnego otwarcia aktu iv. Trop genetyczny zatoczył koło.

6.

W układzie rękopisu 2080 dramat kończy się mocnym teatralnym akordem: wraz z wieścią o śmierci Sokratesa nad pałac nadciąga burza z piorunami, a w słowach Charydy materializuje się wizja ataku mitycznych istot szukających pomsty za śmierć filozofa⁴⁶. Hetera zapowiada przyście Eryinii o węzowych splotach na głowach, ale z imienia wymienia nie którąś z bogiń zemsty, lecz jedną z morskich Gorgon, Meduzę, ukaraną przez Atenę przemianą w potwora wyposażonego również w węzowe zwoje (skojarzenie tłumaczy obrzędowy zwyczaj zakładania przez kapłanki Eryinii masek Gorgon⁴⁷):

Krótkie jest życie zaiste, śmiercią je zowie poeta

[.....]

(p. chw.)

Ręce mi drżą, nie wiem czemu i strach po piersiach się włości

Lękać się? Czego? Zabawne!

(chwytając się za twarz)

Coś mnie po twarzy uderza.

Ach ja niewinna, to oni! Cienie się włością przed wzrokiem.

(do Meletesa w furii)

A ja mówiłam, potwarca, ach jakąż spełniłeś zbrodnię

Jeśli za śmierć Klitemnistry furze ścigały Oresta,

Za Sokratesa nie widzisz – widząc, czy nie oszalejesz?

⁴⁶ W rękopisie 2081 po tym wszystkim następuje jeszcze Epilog (100r i n.).

⁴⁷ Zob. Robert Graves, *Mity greckie*, tłum. Henryk Krzeczowski, wstęp Aleksander Krawczuk (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 50.

Patrz, jakie skręcają bice z węzów Hadesu plecione
 Gorgona leci, Meduza, żar tchnąca otwiera wargi
 Cienie przed tobą za tobą ~~Mege[ra?] świeci się w ciemności~~
~~Ach, ach... ach! droga której samotność tylko i plagi,~~
~~I nawet jednej rozkoszy równie cierpiących nie widzisz,~~
~~Cienie Hadesu tak gęste, ratunku nie krzycz, nie wzywaj,~~
 Z wieków tysiąca głos jeden ratunku się nie podniesie
 Przekleństwo wieków za tobą na twych się wiesz ramionach
 Co słowo ludzkie, to Harpia, upada, w ciało się wsya
 Ogniami lecą te słowa, palą i iskier nie widać! – (rkps 2080, k. 107v-108r)⁴⁸

Widzenie Charydy zostanie przerwane krzykiem przerażonego Meletosa (tutaj: Meletesa): „Bogi, szaleje Charyda i ja sam chwiać się poczynam”, ona sama zaś natychmiast wpisze całe zajście w zupełnie inny porządek, mówiąc „wesolo”:

A co, czym niezłe zagrała? Co mówisz ~~Asterofejos~~ <wielki Meletes>?
 Mogę wystąpić w tragedii? (rkps 2080, 108r)

Zmiana adresata w pytaniu Charydy wiąże się z korektą o szerszym zasięgu. Pierwotnie komediopisarz uczestniczył w tej scenie od początku. Gdy został usunięty ze wszystkich poprzedzających tę wypowiedź didaskaliów, jego kwestie przydzielono Meletesowi (poza jednym przeoczonym przypadkiem na karcie 107r) – po to, by Asterofejos mógł dopiero w tym momencie wejść „niepostrzeżony” i w odpowiedzi na pytanie skierowane do Meletesa pochwalić talent aktorski hetery i odśpiewać pieśń na cześć Chaosu, która wprawi całą trójkę w swoisty trans i popchnie do mimicznego tańca, przerwane kolejnym uderzeniem piorunu. Finał balansuje więc między mistyczną ekstazą a teatralną fikcją w występie Charydy oraz między zdystansowaną reżyserią a złowieszczą hipnozą w działaniu Asterofejosa. Właściwie nie wiadomo, czy nad tym światem panuje jakaś nadnaturalna siła, skoro morskie potwory z opowieści Hilariona, które od biedy mogłyby jakoś uwiarygodnić Gorgonę w wizji Charydy, przepadły pod skreśleniem.

Sceniczną wymowę finału można by zestawić z innym – czytelnym! – rozebraniem w utworze dramatycznym napięcia między kuglarską sztuczką i autentycznym (z perspektywy bohaterów) cudem. W IV części *Dziadów* udawany przez Pustelnika-Gustawa głos grzesznika uwięzionego w ciele owada – przypominający

⁴⁸ Tekst pod skreśleniem nieczytelny, zrekonstruowany na podstawie rękopisu 2081.

w pierwszej chwili dość okrutną zabawę dziecięcymi emocjami – przygotowuje grunt dla cudu, który następuje, gdy z kantorka naprawdę (w realiach świata przedstawionego, ma się rozumieć) przemówi kołatek.

W *Sokratesie* Lenartowicza – tym przygotowanym do wystawienia w 1884 – nic nie poświadcza ani prawdy widzenia Charydy, ani jej podważenia w deklarowanym teatralnym „omamieniu”. Chyba że tracące na wiarygodności słowo – w teatrze klasycznym uważane za środek najbezpieczniejszy, bo jednoznaczny⁴⁹ – należy tu jakoś odczytać poprzez ów „taniec mimiczny”. Trudno jednak byłoby uznać go za jakąkolwiek formę tańca znaczącego – czy to ekstatycznego szału bachantek rozrywających ofiary przed świętem Dionizosa, czy też nietzscheańskiego tańca-symbolu witalistycznego stawania się⁵⁰. Taniec uruchomiony pieśnią na cześć Chaosu mógłby antycypować nieśmiało somnambuliczny ruch postaci w zakończeniu *Wesela* (z Asterofejosem w podwójnej roli akompaniatora-chochoła i tancerza), tyle że u Lenartowicza łatwo przerywają go błyskawice i gromy, które Charydę i Meletesę skłaniają do ucieczki, Asterofejosa zaś powalają „do stóp posągu Jowisza” (rkps 2080, 112v). Czy to znaczy, że Chaos został pokonany przez jakiś porządek? Lidia, która wchodzi z fletniarzami (i początkowo również z Hilarionem, później skreślonym) drzwi wprawdzie z uciekających i upadających, którzy „Bogi wzywali do walki” (113r), ale nic nie wskazuje na to, by uderzenie piorunu odczytywała jako interwencję rozgniewanych bogów – równie dobrze może wyrażać tylko pogardę dla nadludzkiej pychy powalanej przez chwilowe załamanie pogody. Teatralną funkcjonalność słowa mieli wkrótce zakwestionować naturaliści i moderniści, ale w imię dążenia przeciwnego – odsłaniania intymnych sfer ludzkiej psychiki poprzez wymowę mimiki i gestu⁵¹. Lenartowicz postąpił raczej odwrotnie – osłabił wiarygodność słowa na rzecz teatralnego efekciarstwa o romantycznym jeszcze rodowodzie.



⁴⁹ Zob. Zbigniew Raszewski, „Zasada NiG”, w: *Trudny rebus: Studia i szkice z historii teatru* (Wrocław: Wiedza o kulturze, 1990), 103–108; Dobrochna Ratajczak, „Projekt scenicznego ukształtowania słowa w komedii czasów stanisławowskich”, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. Hanna Dziechcińska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 218–243.

⁵⁰ Konteksty dla motywu tańca w nadchodzącej – z perspektywy czasu powstania Lenartowiczowskiego *Sokratesa* – epoce omawia Jolanta Wróbel-Best, „Motyw tańca w wierszu *Migoczą złote pomarańcze* Tadeusza Micińskiego”, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego: Interpretacje*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Paweł Próchniak i Marian Stala (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004), 371–391.

⁵¹ Zob. Gabriela Matuszek, *Naturalistyczne dramaty* (Kraków: Universitas, 2008), zwłaszcza rozdział „Konsekwentny naturalizm» Arno Holza i Johannes Schläpfer” (131–149); Dorota Sajewska, „Zapis na wstępie nieświadomości: O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego *W sieci*”, w: *Dialog w dramacie*, red. Wojciech Baluch, Lidia Czartoryska-Górska i Monika Żółkoś (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004), 13–44.

Bibliografia

- Bartnikowska-Biernat, Magdalena. *Teka florencka Lenartowicza: Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Beys, Kostas E. „Prawny, polityczny, filozoficzny i religijny wymiar procesu i stracenia Sokratesa”. Tłumaczenie Ewa Różalska, uzupełnienie Marian Wesoły. *Peitho / Examina Antiqua* 1, nr 1 (2010): 45–54. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/peitho/article/view/7821/12588>.
- Biegeleisen, Henryk. *Lirnik mazowiecki: Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1913.
- Bojko, Monika. „Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza”. W: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski: Rekonesans*, redakcja Maria Kalinowska i Bogna Paprocka-Podlasiak, 547–556. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Grado, 2003.
- Dybizbański, Marek, i Włodzimierz Szturc. *Mitoznawstwo porównawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Graves, Robert. *Mity greckie*. Tłumaczenie Henryk Krzeczkowski, wstęp Aleksander Krawczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Kelessidou, Anna. „Oskarżyciele Sokratesa”. *Peitho / Examina Antiqua* 2, nr 1 (2011): 159–168. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/peitho/article/view/7843>.
- Kraszewski, Ignacy Józef, i Teofil Lenartowicz. *Korespondencja*. Opracowanie Wincenty Danek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963.
- Królikiewicz, Grażyna. „Symbol i mit w dziele Creuzera”. W: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu: Rekonesans*, redakcja Maria Kalinowska, 33–47. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2001.
- Lenartowicz, Teofil, i Julia Jabłonowska. *Korespondencja*. Opracowanie Józef Fert. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003.
- Lenartowicz, Teofil. „Sędziowie ateńscy: Poemat dramatyczny”. W: *Poezye*, t. 2 (Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1895).
- Lenartowicz, Teofil. *Sędziowie ateńscy* (Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1895).
- Raszewski, Zbigniew. „Zasada NiG”. W: *Trudny rebus: Studia i szkice z historii teatru*, 103–108. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1990.
- Ratajczak, Dobrochna. „Projekt scenicznego ukształtowania słowa w komedii czasów stanisławowskich”. W: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, redakcja Hanna Dziechcińska, 218–243. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.
- Sinko, Tadeusz. *Hellada i Roma w Polsce: Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, 1933.

- Szturc, Włodzimierz. *Ironia romantyczna: Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Śmiechowicz, Olga. *Arystofanes*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2015.
- Wróbel-Best, Jolanta. „Motyw tańca w wierszu *Migocą złote pomarańcze* Tadeusza Micińskiego”. W: *Poezja Tadeusza Micińskiego: Interpretacje*, redakcja Anna Czabanowska-Wróbel, Paweł Próchniak i Marian Stala, 371–391. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.

MAREK DYBIZBAŃSKI

dr hab., prof. UO, pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego. Zajmuje się literaturą romantyzmu oraz dramatem i teatrem tej epoki, genetyką tekstów dramatycznych, krytyką teatralną XIX wieku, kulturą popularną XIX wieku.
