

Genetyczna i genologiczna płynność poematu dramatycznego o Sokratesie Teofila Lenartowicza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.037>



Teofil Lenartowicz, *Anioł*, ok. 1873
(źródło: Król 1993: 121)

* Dr hab., profesor Uniwersytetu Opolskiego.
E-mail: marek.dybizbanski@uni.opole.pl | ORCID: 0000-0003-4629-6890.

Osnuty na historycznym motywie procesu Sokratesa, dość swobodnie potraktowanym, „poemat dramatyczny” Lenartowicza prowokował do prostowania obecnych w nim nieścisłości i anachronizmów (zob. Sinko 1933) oraz tropienia przemyconych aluzji politycznych, ale też skłaniał do lektury przez pryzmat osobistych doświadczeń autora i jego filozoficzno-religijnych poszukiwań (Bojko 2003).

Analizom dzieła towarzyszyły niekiedy przypomnienia o istnieniu kilku jego wersji rękopiśmiennych. Monika Bojko jako dowód autorskiego zaangażowania wymieniła w przypisie rękopisy ze zbiorów Biblioteki PAN w Krakowie o sygnaturach 2079, 2080 i 2081, zawierające kompletne teksty różnych redakcji utworu (ibid.: 555). Obok nich istnieją jeszcze fragmenty redagowane osobno i zachowane w postaci szczątkowych rękopisów oraz drukowanych „wyjątków”¹. W literaturze przedmiotu obowiązuje wszakże milczące założenie uprzywilejowania wersji drukowanej. Podstawą druku uczyniono jedyny zachowany w całości autograf, ale warto pamiętać, że działo się to już po śmierci autora.

Mnogość zachowanych wersji w połączeniu z brakiem autoryzowanego wydania sprawia, że tekst utworu Lenartowicza o Sokratesie nazwać można doskonale płynnym. Tym terminem John Bryant określa „każde dzieło literackie, które istnieje w więcej niż jednej wersji” (Bryant 2020: 23), a o jego płynności decyduje to, że „wersje przepływają z jednej w drugą” (ibid.). Ponieważ do wersji owych autor zalicza zarówno wszystkie składowe przed-tekstu, odpowiadające kolejnym stadiom genezy (plan, notatki, konspekt, brudnopis), jak i dokumenty z obszaru genetyki druku (pierwodruk i kolejne wydania), a także adaptacje w innych mediach (teatralne, radiowe, filmowe) – „płynność” staje się cechą uniwersalną literatury. „Dzieła literackie zawsze istnieją w wielu wersjach” – konstatuje Bryant, wpisując następnie „płynny tekst” w przestrzeń dekonstrukcjonistycznej gry „współtwórców” dzieła, wśród których znajdują się krewni i przyjaciele pisarza, redaktorzy i adaptatorzy, wreszcie również czytelnicy.

Dzieło Lenartowicza cechuje wszakże płynność niewymagająca teoretycznych uzasadnień i metodologicznych polemik. Jest ono w samej swej istocie tak doskonale płynne, że nie posiada nawet stabilnego tytułu. Znane jest pod najbardziej rozpowszechnioną – bo najpóźniej przez autora użytą – nazwą *Sędziów ateńskich*, ale obok niej pojawiał się w druku także *Sokrates*, w rękopisach wystąpiła *Sokratejska intryga*, w korespondencji autora zaś zaznaczały się jeszcze *Glifeios sofistikos* (*Rzeźbiarz filozof*), *Zgon Sokratesa*, *Arystofanes i Sokrates*, a nawet *Osy i pszczoły*.

Podobnie niestabilna jest przypisywana utworowi formuła gatunkowa. Po śmierci autora brak zdecydowania zaznaczył się już u pierwszego wydawcy – w 1895 roku z tej samej oficyny wyszły dwie edycje: jedna w tomie drugim *Poezyj* z podtytułem: *Poemat dramatyczny* (Lenartowicz 1895a), i druga, osobna, bez gatunkowego kwalifikatora

¹ Bibliografia *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* (Hałabuda et. al. 2014: 516) wymienia jeszcze autorski odręczny zapis fragmentu zachowany w zespole dokumentów oznaczonych w Bibliotece PAN w Krakowie sygnaturą 2088 i maszynopisem kopię o sygnaturze 2078 oraz fragmenty drukowane w „Kronice Rodzinnej” (1883, nr 13), „Tygodniku Ilustrowanym” (1883, t. 2, ser. 4, nr 31), „Bluszczu” (1885, nr 1 i 11) i „Przeglądzie Literackim”, dodatku do „Kraju” (1888, nr 1–2). Do tego zestawu należy jeszcze dodać niekompletny autograf należący do Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy, sygn. 10.II, dokument cyfrowy: <http://mbc.cyfrowe-mazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=61664> [1.06.2021].

(Lenartowicz 1895b). W monografii Henryka Biegeleisena utwór został zakwalifikowany jako „dramat” (a także „sztuka”), choć raz padła nazwa „tragedia” (Biegeleisen 1913: 139–144). Jan Nowakowski, marginalizując całą tę gałąź twórczości Lenartowicza, objął ją wspólną nazwą „utworów dramatycznych”, które „należą do słabych pozycji jego dorobku” (Nowakowski 1956: CLXIII). Poza tym nieliczne wzmianki napotkać można w przypisach do wydań listów, gdzie zaznacza się dość duża swoboda w operowaniu terminologią genologiczną.

Największa różnorodność panuje w dodanych do korespondencji poety z Józefem Ignacym Kraszewskim komentarzach Wincentego Danki, gdzie dostrzec nawet można pewną ewolucję: „poemat dramatyczny” (Kraszewski et al. 1963: 391)² został wyparty przez wymiennie stosowane określenia „dramat” (ibid.: 409)³ i „niesceniczny dramat” (ibid.: 416, 484)⁴, z których drugie zmieniło się z opisowego epitetu w bardziej zobowiązującą nazwę: „dramat niesceniczny” (ibid.: 492)⁵; co ciekawe – wszystkie wymienione formuły przypisano konsekwentnie stosowanemu jednemu tytułowi: *Sokrates* (z przywołaniem faktu, że na krótką chwilę zastąpiły go *Osy i pszczoły*; ibid.: 409⁶). Tymże tytułem posłużyła się również Jadwiga Rudnicka – w przypisie do jednego z listów Lenartowicza do Tekli Zmorskiej (Lenartowicz 1978: 305)⁷, pochodzącego z roku 1884, czyli akurat z czasu, kiedy kilka polskich czasopism ogłaszało fragmenty tego utworu jako „ustępy” lub „wyjątki” właśnie z *Sokratesa* (w tym samym zresztą miejscu autorka edycji listów naprowadza na inne i dla rekonstrukcji dziejów tego tekstu ważne tropy w dokumentach niewydanych). W przypisach do korespondencji Lenartowicza z Julią Jabłonowską w opracowaniu Józefa Ferta występują trzy wersje tytułu (*Sokrates*, *Osy i pszczoły* oraz *Sędziowie ateńscy*) w towarzystwie dwóch nazw gatunkowych, „poematu dramatycznego” i „dramatu”, przy czym druga z nich, niezbyt fortunnie, znalazła się raz w tytule dzieła (Lenartowicz et al. 2003: 58)⁸, które w żadnej ze znanych postaci tekstu (ani drukowanej w całości, ani ogłoszonej we fragmentach, ani zachowanej w rękopisie) tej akurat etykiety nie otrzymało. Co nie znaczy, że nie mogło jej uzyskać w którejś z nieznanych lub uszkodzonych postaci.

² Przyp. 6 do listu z 19 marca 1883 roku: „Fragmenty poematu dramatycznego Lenartowicza *Sokrates* drukowane były [...]”.

³ Przyp. 4 do listu z 10 grudnia 1883 roku: „dramat *Sokrates* otrzymał tytuł *Osy i pszczoły*” i s. 441 (przyp. 5 do listu z 13 listopada 1885): „Jan Królikowski [...] miał zamiar wystawić dramat Lenartowicza *Sokrates*”.

⁴ Przyp. 7 do listu z 3 lipca 1884 roku: „Niesceniczny dramat Lenartowicza, drukowany tylko we fragmentach w różnych pismach polskich” – i przyp. 5 do listu z 15 lipca 1886 roku: „Chodzi o niesceniczny dramat Lenartowicza *Sokrates*”.

⁵ Przyp. 7 do listu z 3 października 1886 roku: „*Sokrates* – to dramat niesceniczny Lenartowicza, drukowany w prasie polskiej tylko w wyjątkach”.

⁶ Przyp. 4 do listu z 10 grudnia 1883 roku: „dramat *Sokrates* otrzymał tytuł *Osy i pszczoły*”.

⁷ Przyp. 2 do listu z 19 września 1884 roku: „Mowa o dramacie *Sokrates*, który miał wystawić na scenie warszawskiej Wojciech [?] Rapacki”.

⁸ Przyp. 8: „Chodzi tu prawdopodobnie o ustęp z poematu dramatycznego *Sędziowie ateńscy*. *Dramat w czterech częściach*, druk. w »Kronice Rodzinnej«, 1883, nr 13 i w »Tygodniku Ilustrowanym«, 1883, nr 31 i dalsze” (podkr. – M.D.).

Ślady i świadectwa genezy

Powiedzieć, że Lenartowicz pisał ten utwór długo, to za mało. Dodać, że dramat w procesie genezy ewoluował – to jeszcze nie dość. Z zachowanych świadectw wynika, iż poeta nie tylko kilka razy zabierał się do pisania od nowa, lecz także – że za każdym razem pracę rozpoczętą doprowadzał do końca. Pierwszy ślad ukończenia dzieła Henryk Biegeleisen odnalazł w liście Lenartowicza do Mieczysława Darowskiego z grudnia 1881 roku:

W tej chwili skończyłem mojego sofistę Sokratesa. Glifeios sofistikos, rzeźbiarz filozof, udał mi się. Tak sobie zawsze pochlebiam, ile razy co skończę, a w parę dni już mnie do przedmiotu zniechęcenie ogarnia (cyt. za: Biegeleisen 1913: 138; podkr. – M.D.).

Jednakże w maju roku następnego Lenartowicz prowadził korespondencyjny dialog z Kraszewskim na temat jakiegoś swojego nieukończonego *Sokratesa*. Dostępny materiał nie obejmuje niestety kwestii inicjującej wymianę zdań. Pierwsza zachowana wzmianka, w liście Kraszewskiego z 17 maja 1882 roku, jest odpowiedzią na powiadomienie o aktualnych twórczych zatrudnieniach Lenartowicza, zapewne spowodowane jeszcze wcześniejszym pytaniem postawionym przez autora *Starej baśni*. Odpowiedź Kraszewskiego, otwarta pytaniem retorycznym, dobitnie wskazuje na swój rodowód:

Co Ty robisz? Sokratesa! Co za śliczny temat! Wszak to jak lat temu 30 pisałem i spaliłem dramat... *Sokrat* (Kraszewski et al. 1963: 379)⁹.

Cztery dni później Lenartowicz odpowiadał:

Obecnie mało mi brakuje do wykończenia i *Sokrata*, i *Polemona*, ale mi wszystko obrzydło. 20 arkuszy pisma o *Marii* Malczewskiego po włosku mam do przepisywania, ale to głowa pęka i lez pełno w oczach (ibid.: 382; podkr. – M.D.)¹⁰.

Komentarz wydawcy głosi, że chodzi tu o inne, Nieliterackie dzieło – że ujęci razem *Sokrates* i *Polemon* to „dwie mało znane prace rzeźbiarskie Lenartowicza” (ibid.: s. 383, przyp. 8; podkr. – M.D.), a przypis do *Sokratesa* z listu Kraszewskiego notuje „brak bliższych wiadomości o tej rzeźbie” (ibid.: s. 379, przyp. 7; podkr. – M.D.). Biegeleisen podaje, że „komórką zarodkową” *Sędziów ateńskich* miał być wykonany w glinie projekt grupy przedstawiającej „Sokratesa przy pracy rzeźbiarskiej nad wykończeniem skrzydeł *Psychy*” (Biegeleisen 1913: 155), ulepiony przez Lenartowicza „w drugiej połowie września 1877 roku” (ibid.; zob. Król 1993: 73). Cytowana listowna wymiana zdań z Kraszewskim na temat „wykańczanego” *Sokratesa* jest jednak o pięć lat późniejsza, a podawane w przypisach objaśnienia prowokują do pytania, dlaczego niezachowane doniesienie Lenartowicza o pracy nad rzeźbą miałooby obudzić w Kraszewskim wspomnienie własnego zarzuconego dramatu? Nie ma w żadnym z tych dwóch listów najmniejszej wzmianki wykluczającej możliwość dyskusji o utworze literackim. Przypuszczenie takie zaś wydaje się tym

⁹ List Kraszewskiego z 17 maja 1882 roku.

¹⁰ List Lenartowicza z 21 maja 1883 roku.

bardziej uprawnione, że *Sokrates* powraca po upływie niemal roku – w liście Lenartowicza z 19 marca 1883 – jako rzecz ciągle nieukończona:

Na ten rok m a m d o w y k o ń c z e n i a mojego *Sokratesa*, rzeźbę figurek *Parnasu polskiego*, *Daków*. (Biegeleisen 1913: 389; podkr. – M.D.)

Tym razem komentarz wydawcy identyfikuje *Sokratesa* jako „poemat dramatyczny” (ibid.: s. 391, przyp. 6), na co właściwie też nie ma przekonujących dowodów, może poza czytelnym wyodrębnieniem w tym zdaniu tego, co należy do innej dziedziny twórczości artystycznej („rzeźby figurek *Parnasu polskiego*”). Następny wymieniony – i także nieoznaczony żadnym wskazaniem na rodzaj sztuki – tytuł, *Dakowie*, rozpoznawany jest w komentarzu jako „niewykończony poemat” *Dacja* (ibid.). Wygląda na to, że kiedy poeta nie precyzował, do jakiej dziedziny należy jego wymieniona praca, sygnalizował w ten sposób jej przynależność do obszaru dla siebie podstawowego, za który najwyraźniej uważał literaturę.

Gdyby jednak pierwszy omawiany w listach *Sokrates* rzeczywiście miał być rzeźbą, a dopiero drugi dziełem literackim, to i tak wynika z korespondencji z Kraszewskim, że utwór obwołany gotowym pod koniec roku 1881 autor ponownie „miał do wykończenia” w marcu 1883. Kilka miesięcy później doszło do pierwszych publikacji fragmentu – 1 lipca „Kronika Rodzinna” ogłosiła *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates”* (*Kronika Rodzinna*, 1 lipca 1883: 390–392), a 4 sierpnia „Tygodnik Ilustrowany” powtórzył krótszy fragment tegoż *Ustępu*¹¹ (*Tygodnik Ilustrowany*, 4 sierpnia 1883: 74). W korespondencji nie ma śladów, by Lenartowicz puszczał do druku rzeczy niegotowe. Ponadto w grudniu wspominał nieśmiało o gotowości drukowania całego dzieła¹². Wydawałoby się zatem, że w obrębie roku 1883 „poemat dramatyczny” powinien być zostać ukończony. Jasna deklaracja w tej sprawie padła jednak dopiero w liście do Julii Jabłonowskiej z 9 lutego 1884 roku, tym razem w związku z zamiarem wystawienia dzieła na scenie.

Wykończyłem i przepisuję mój poemacik dialogowany, który aktorowie warszawscy chcą odegrać na scenie. (Lenartowicz et al. 2003: 57, list z 9 lutego 1884)

Chodziło jednak – co wyjaśni się za chwilę – o redakcję inną niż drukowana fragmentarycznie w prasie warszawskiej nie tylko w roku 1883, ale też w latach 1885 i 1888. Trudno więc rozstrzygnąć, czy w 1883 roku Lenartowicz kończył redakcję, której fragmenty trafiły do druku, a na jej podstawie sporządził ukończoną w 1884 roku wersję dla teatru, czy też było tak, że „Kronika Rodzinna” i „Tygodnik Ilustrowany”, a w następnych latach „Bluszcz” i „Przegląd Literacki. Dodatek do Kraju” drukowały fragmenty redakcji jeszcze wcześniejszej, zaś w ciągu roku 1883 powstawała wersja, której ukończenie ogłosił poeta w liście do Jabłonowskiej i której czystopis został wysłany do Warszawy.

¹¹ Finał tego przedsięwzięcia odbił się w późniejszym o trzy lata, ponurym wspomnieniu autora: „Jak mi Bóg miły, [...] bez żadnej uwagi na siebie (bo o moich utworach wstręt czuję mówić), jedna kartka z mojego *Sokratesa* więcej myśli przynosi niż tomy całe poezji dzisiejszej warszawskiej. I cóż oto mi powiedziano (p. Koryński z „Tyg[odnika] Ilustr[owanego]”): »Nie będziemy dalej drukować, bo tego nikt w Warszawie nie zrozumie. To, cośmy umieścili, bez wrażenia przeszło. Prosimy o g m i n n e«” (Kraszewski et al. 1963: 523, list datowany „około października 1886”).

¹² „Rad bym wydrukował moje *Osy i pszczoły* (*Sokrates*), ale to rzecz większa i kosztą by pociągnęło za sobą” (Kraszewski et al. 1963: 408).

W sprawie wystawienia *Sokratesa* Lenartowicz korespondował ze swoim szwagrem, Janem Nepomucenem Leszczyńskim¹³, pośredniczącym w kontaktach z artystami teatru warszawskiego. Korespondencja ta, nawiasem mówiąc, dowodzi, że w lutowym liście do Jabłonowskiej o tę właśnie sztukę chodziło. Do Leszczyńskiego 3 marca 1884 roku poeta pisał tak:

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 [...].

(Lenartowicz 1884a, list z 3 marca)

Czyli z jednej strony warszawskie czasopisma ogłaszały fragmenty latem 1883 roku, z drugiej strony dopiero w marcu roku następnego Lenartowicz „wyprawiał” przez Kraków do Warszawy egzemplarz dzieła, którego ukończenie obwieścił zaledwie miesiąc wcześniej. Ponadto jeśli proponowana lekcja drugiego zdania jest poprawna, to zwraca uwagę fakt, że pośród zdań dotyczących współpracy z aktorem Wincentym Rapackim autor *Sokratesa* zamieścił wzmiankę o jakiejś szkodzie, którą powinien mu wynagrodzić warszawski księgarz i wydawca – Michał Glücksberg.

Temat wydania *Sokratesa* latem 1884 roku zdominował właściwie korespondencję z Kraszewskim, któremu w pierwszej o tym wzmiance (z 3 lipca) Lenartowicz dedykował utwór przeznaczony do druku¹⁴. Dwa dni później Kraszewski dopytywał o plany wydawnicze, wyrażał przypuszczenie, że druk w Warszawie będzie możliwy¹⁵, a wkrótce potem, w jakimś zaginionym liście, musiał zaproponować skierowanie sprawy do lwowskiej oficyny Władysława Gubrynowicza, skoro Lenartowicz odpowiedział tymi słowy:

Co do mego *Sokratesa*, to zaginął gdzieś w rękach p. Glücksberga – Krzezińskiego, a redaktor „Bluszczu” mi napisał: „To nie dla naszej publiczności. W Warszawie nie lubią takich rzeczy”. Rękopis jest dotąd u nich. Traktować z Gubrynowiczem, czemu nie? Ale mi nie wypada występować doń z propozycją. Jeśli Pan w to wierzy, niech Pan to uczyni [...].

(Kraszewski et al. 1963: 419)

W grudniu 1884 roku Lenartowicz zawiadomił Kraszewskiego, że „*Sokrates* nie wyjdzie na światło dzienne z powodu cenzury rosyjskiej” (ibid.: 421, list z 4 grudnia 1884 roku).

Jednak redakcja wydawanego przez oficynę Glücksberga „Bluszczu” dwukrotnie – w styczniu i w marcu roku następnego – zamieściła *Wyjątki z poematu dramatycznego Teofila Lenartowicza pod tytułem „Sokrates”* (*Bluszczy*, 7 stycznia 1885/26 grudnia 1884: 4–5;

¹³ Jan Nepomucen Leszczyński był mężem Anieli z Szymanowskich, siostry Zofii Lenartowiczowej.

¹⁴ „Skończyłem mego *Sokratesa*, którego Ci dedykuję, aby go ozdobić Pańskim tak mi drogim nazwiskiem” (Kraszewski et al. 1963: 416; przekład z j. niem.).

¹⁵ „Czekamy na Twego *Sokratesa*. Gdzie i kiedy zamysłasz go wydać? Nie wiesz zapewne, że i ja próbowałem jakieś trzydzieści lat temu ułożyć dramat o Sokratesie. [...] Przypuszczam, że będziesz go mógł drukować w Warszawie” (Kraszewski et al. 1963: 417; przekład z j. franc.).

18.03.1885/06.03.1885: 81–83) Wkrótce potem autor zaczął ubolewać nad utraconym w wydawnictwie rękopisem¹⁶.

Równocześnie toczyły się negocjacje z dyrekcją Teatrów Warszawskich. Biegeleisen wspomina, że doprowadziły one do „zmian w scenerii dramatu” (Biegeleisen 1913: 139), które wszakże nie pomogły w pomyślnej realizacji przedsięwzięcia. Wiadomo z listu do Tekli Zmorskiej, że sprawa wystawienia *Sokratesa* była aktualna jeszcze we wrześniu 1884 roku¹⁷, ale już w grudniu tego samego roku – jak wynika z następnego listu do Leszczyńskiego – gasły ostatnie nadzieje:

Z milczenia pp. Rapackiego i Królik[owskiego] [...] wnoszę, że mój poemacik *Sokrates* świata nie zobaczy – [...] – jeśli [...] Stasinek najukochańszy będzie miał czas z nimi się zobaczyć, niech im obawę moją wypowie i jeśli nic z tego być nie ma, rękopism odbierze i u siebie zachowa [...]. (Lenartowicz 1884b, list z 7 grudnia)

Biegeleisen podaje, że na wieść o odebraniu dokumentu z teatru przez Stanisława (syna państwa Leszczyńskich), „ofiarował mu autor rękopis z tymi słowy: »Niech to zostanie jako pamiątka w waszym domu, kiedy już taka dola moja, że drukować tego nie chcą«” (Biegeleisen 1913: 139). Zapewne z tego autografu pochodzi znajdujący się w Bibliotece Publicznej m. st. Warszawy trzeci akt dramatu z przekreślonym tytułem *Sokratejska intryga* (Lenartowicz b.d., *Sokratejska intryga. Dramat*), opisany w katalogu jako „dar Stanisława Leszczyńskiego” (Rudnicka et al. 1974: 15). Tekst zachowanego w tym dokumencie aktu pokrywa się dokładnie z zapisem analogicznego odcinka w rękopisie Biblioteki PAN w Krakowie o sygnaturze 2080, można więc przyjąć, że ten odpis odpowiada wersji skierowanej do warszawskiego teatru.

Jeśli nad egzemplarzem teatralnym Lenartowicz ubolewał, że „drukować” (a nie: wystawiać) „nie chcą”, to znaczy, że w myśleniu poety zlewały się już w jedno dwa niepowodzenia. Kraszewskiemu donosił 13 listopada 1885 roku, że „U Królikowskiego, chorego niebezpiecznie, *Sokrates* przepadł” (Kraszewski et al. 1963: 440). A przecież – przypomnijmy – utracony miał być *Sokrates* „wydawniczy”, nie „teatralny”, ofiarowany rodzinie Leszczyńskich.

Wszelako i ta wielokrotnie przez poetę opłakiwana strata staje pod znakiem zapytania, jeśli wziąć pod uwagę, że drukowany w „Przeglądzie Literackim” (dodatku do „Kraju”) z roku 1888 *Epilog z poematu „Sędziowie ateńscy”* wykazuje pokrewieństwo z tą samą redakcją, co fragmenty ogłaszane w latach wcześniejszych. Wszystkie one są zbliżone do redakcji utrwalonej w odpisie Biblioteki PAN w Krakowie oznaczonym sygnaturą 2081, chociaż nie pokrywają się z nią całkowicie. Na dobrą sprawę wygląda to trochę tak, jakby po Warszawie krążył przez te wszystkie lata jakiś egzemplarz jeszcze wcześniejszej redakcji.

Wreszcie „*Sędziowie ateńscy*”, poemat mający analogię z czasem w którym żyjemy”, umieszczony na czele listy rękopisów zalegających w tece Lenartowicza, sporządzonej

¹⁶ Do Izabeli Zbiegniewskiej pisał 16 sierpnia 1885 roku: „poemat mój *Sędziowie ateńscy* przepadł w Warszawie” (Lenartowicz 1885: k. 22r–22v). Do Julii Jabłonowskiej 17 sierpnia: „Manuskrypt mego *Sokratesa* zatracono mi w Warszawie!” (Lenartowicz et al. 2003: 98) i jeszcze: „Manuskrypt *Sokratesa* 25 arkuszy, przepisany przepadł w Warszawie” (dopisek w liście datowanym na 17 sierpnia 1885 roku, ibid.: 99); Kraszewskiemu donosił 15 sierpnia 1886 roku, że „*Sędziowie ateńscy* przepadli” (Kraszewski et al. 1963: 483).

¹⁷ „W Warszawie mają coś tam mego wystroić na scenie – pisał Lenartowicz 19 września – jeśli się uda, a grosz przyjdzie, to się z tobą i ze Zbiszą podzielę” (Lenartowicz 1978: 304).

w jego liście do Izabeli Zbiegniewskiej z końca roku 1889¹⁸ – musiał oznaczać postać tekstu znaną z autografu opatrzonego w Bibliotece PAN w Krakowie sygnaturą 2079 albo wręcz dosłownie ten konkretny dokument, datowany na rok 1886 i uczyniony podstawą wydania książkowego.

Pora obejrzeć zachowane postaci tekstu po kolei.

Rękopis 2081¹⁹ – redakcja „czasopiśmienna”, prawdopodobnie sprzed 1883 roku

Stopień zbliżenia fragmentów drukowanych do redakcji zachowanych w krakowskich rękopisach najlepiej obrazują dane statystyczne (w wykazie uwzględniono na jednakowych prawach wersy powtórzone i zachowane oraz powtórzone i następnie skreślone)²⁰:

	publikacja	liczba wersów			
		ogółem	wspólnych z 2081	wspólnych z 2080	wspólnych z 2079
A	„Ustęp z poematu dramatycznego »Sokrates«” 1883. <i>Kronika Rodzinna</i> 13: 390–392.	193	85	45	6
B	„Wyjątki z poematu dramatycznego Teofila Lenartowicza pod tytułem »Sokrates«. Prolog” 1885. <i>Bluszcz</i> 1: 4–5.	202	202	0	0
C	„Wyjątki z poematu dramatycznego Teofila Lenartowicza pod tytułem »Sokrates«. Z Aktu I-go Sceny VIII-ej” 1885. <i>Bluszcz</i> 11: 81–83.	200	192	123	0
D	„Epilog z poematu »Sędziowie ateńscy« przez Teofila Lenartowicza” 1888. <i>Przegląd Literacki. Dodatek do Kraju</i> 1–2: 3–4.	92	66	0	0

Widać dwie prawidłowości. Po pierwsze, część wspólna konsekwentnie i znacząco maleje w kierunku przeciwnym do kolejności nadanych sygnatur. Wolno zatem domniemywać, że również odwrotny w stosunku do katalogowego jest porządek chronologiczny

¹⁸ „Pytasz się zacna Pani co robię? W tece mojej mam przygotowane do druku:

1° Sędziowie ateńscy, poemat mający analogję z czasem w którym żyjemy.

2° Myszynierzy[?], powieść gminna moja najlepsza o synu Piasta-Kołodzieja. –

3° Trzej artyści odrodzenia: Jan Anioł, Michał Anioł, Rafael Archanioł; [...] i

4° większych rozmiarów w formie dramatycznej poemat Eutanasia (nicość)

W Warszawie drukują ustęp z niewykończonego poematu Mefisto (wieża Eyfel) w Bibliotece Warszawskiej, a prócz tego drobnych liryków jest na tomik spory. [...]”.

[Listy Teofila Lenartowicza do Izabeli Zbiegniewskiej z lat 1871–1893]; rkps Zakł. Narod. im. Ossolińskich, sygn. 4804/1, k. 34v–35r; dokument cyfrowy: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=8433> [1.05.2021].

¹⁹ Zob. Jabłoński et al. 1962: 226. Podaje: „Kopia z poprawkami autora. Na k. 1 pierwotny tytuł: »Sokratejska intryga«. [...] Na k. 105 zapiski T. Lenartowicza. [...] Dar Ignacego Chrzanowskiego, 1932 r.”.

²⁰ W tabeli pominięto fragment z „Tygodnika Ilustrowanego”, który był tylko okrojonym powieleniem druku w „Kronice Rodzinnej”.

nie tyle samych dokumentów, ile redakcji w nich utrwalonych. Można tu od razu wskazać na okoliczność w tabeli niewidoczną, mianowicie że między tekstami dwu starszych redakcji zachodzi prosta zależność: wszystkie poprawki wprowadzone w redakcji 2081 zostały uwzględnione już przy opracowywaniu redakcji 2080 (Ze względu na niepewność chronologii bezpieczniej będzie tak właśnie, za pomocą bibliotecznych sygnatur, identyfikować poszczególne redakcje).

Po drugie zaś rzuca się w oczy zasada, zgodnie z którą w scenach dramatycznych (A i C) spadek liczby wersów wspólnych jest stosunkowo łagodny, natomiast w ramie *Prologu* i *Epilogu* (B i D) – bardzo gwałtowny. Wynika to z prostej przyczyny całkowitego usunięcia owej ramy w redakcjach 2080 i 2079.

W redakcji 2081, na tym odcinku całkowicie zgodnej z fragmentem drukowanym w 1885 roku na łamach „Bluszczu”, *Prolog*, o którym trudno nawet powiedzieć, by był z całą resztą utworu powiązany choćby luźno, przynosi swoje wprowadzenie do „greckości”, odpowiadające jej ściśle określone wyobrażeniu. Jest to mianowicie „greckość” artystycznego wyrazu, formy doskonałej i zarazem jakoś zastygłej – najpierw w kształtach rzeźb wypełniających tutaj przestrzeń gaju Akademosa. Scenografia, w didaskaliach projektowana oszczędnie („Ogród Akadema. – Posągi Herkulesa, Prometeusza, Amora i muz dziewięciu. Poranek”; *Bluszcz*, 7 stycznia 1885/26 grudnia 1884: 4), pełny swój zapis znajduje w dialogu, a właściwie w pierwszej obszernej tyradzie jednego z dwóch występujących w *Prologu* Nieznajomych:

1-SZY NIEZNAJOMY

[...]

(wskazuje na posągi)

Spójrz, syn Japeta, gdzie ciemnych drzew kępa,

Herkula wartkie błogosławi strzały,

Te bohaterskie, które go od skały

I od krwawego uwolniły sępa;

W oddali Muzy marmurem się śnieżą,

Chór wiecznie pięknych panien cicho stoi,

I zdroj perłowy sący wodę świeżą,

W której się Pegaz czystych źródlach poi.

Czyliż-to one zeszy się przypadkiem?

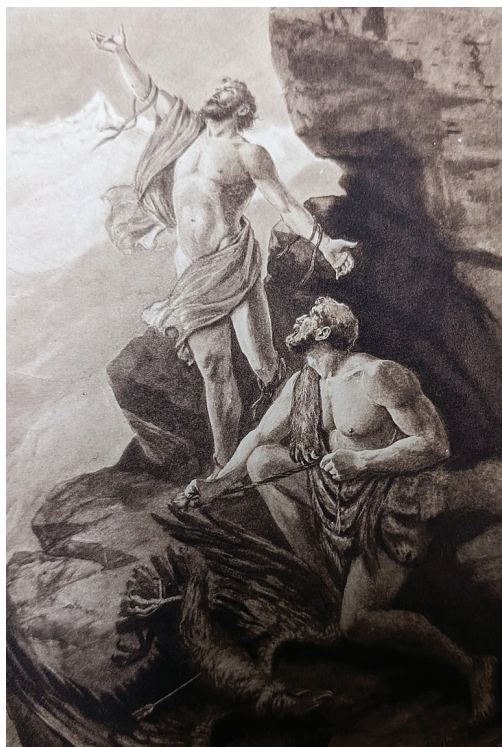
Każda tu sobie wspomnieniem i świadkiem

Że na swobodę ojca Prometeja,

W nadobny wieniec ręce połączyły –

Miłość, natchnienie, bohaterskie siły,

I wszyscy jedno śpiewają: nadzieja! (ibid.)



Frank T. Merrill, *Herkules uwalniający Prometeusza*, 1904

Szkicowy zaledwie, zaiste „didaskaliowy” opis omija plastyczne szczegóły rzeźb. Pierwsza, która zgodnie z tekstem pobocznym przedstawia Herkulesa i Prometeusza („syna Japeta”), jest pewnie grupą uformowaną na podobieństwo malarskich ujęć motywu, choćby popularnych w drugiej połowie XIX wieku drzeworytów, być może obejmującą – obok uwalnianego tytana i strzelającego herosa – także atakującego ptaka, który, zgodnie z instrukcją zawartą w cytowanej tyradzie, powinien być sępem, nie orłem. Wylania się zatem zespół postaci uchwyconych w najbardziej dramatycznym momencie sceny. Z widowiskową dynamiką tej rzeźby kontrastuje statyczność drugiej projektowanej kompozycji – rzędu wyobrażonych w białym marmurze muz. Amor z didaskaliów gdzieś się w dialogu zapodział, za to wzrok Nieznajomego wyłapał nieobecnego w tekście pobocznym Pegaza przy „zdroju perłowym”, w którym domyslać się chyba wolno fontanny z dynamizującym statyczny obraz wodnym strumieniem. Trudno natomiast przypuścić, by rzeźby istotnie przedstawiały postaci – jak głosi podsumowanie ich opisu – śpiewające, z charakterystycznym dla tej czynności grymasem na ustach. Pointa mówiąca o śpiewanej nadziei jest już poetycką interpretacją, uruchamiającą jednocześnie zmysł słuchu i określone emocje – zgodnie właściwie z duchem teorii o rozbieżnościach metod przedstawiania właściwych sztukom plastycznym i literaturze, sformułowanej przez Gottholda Ephraima Lessinga w *Laokoonie* (1766). W dalszej części wypowiedzi Pierwszego Nieznajomego daje się natomiast zaobserwować proces właściwie odwrotny. Wizja greckiego krajobrazu – ożywiona wspomnieniem ofiarnej walki spartańskich żołnierzy dowodzonych przez Leonidasa w bitwie pod Termopilami – zastyga w grupę architektonicznych i rzeźbiarskich form:

Zda się, że cała Hellada w te strony,
Każdy duch wielki w historii uczczony,
Stąpił ku Delfom i zastął w kolumnę,
W mauzoleum, posąg, czy świątynię ...
([Lenartowicz] 1884c: 4)

Ramę dla tej wizji tworzą słowa przypisane delfickiej wyroczni:

Śród ciemnych dębów Delfickiego Lasu,
[...]
Słyszałem słowa wyroczni i wierzę:
Że piękność Grecji Wysp Heleńskich strzeże
(ibid.)

Na skałach, przy tym Apollina progu,
Słowa pamiętam wyroczni natchnionej:
[...]
Jest siła, której nie rozbiją wieki,
Cała zawarta, nie w gromach, lecz w wdzięku;
Tu, serca Greków pokąd ma w swym ręku,
Aż do tej chwili nieśmiertelne Greki ...
(ibid.: 4–5)

Mimo że relacjonowanej scenie wieszczenia towarzyszą efekty godne romantycznego teatru grozy (ciemność, las, grzmoty, błyskawice), jej przesłanie wraz z ogólnym nastrojem *Prologu*, wspomaganym przez rzeźbiarską scenografię, celuje w ideały łagodnego piękna i duchowej harmonii, organizując obraz kultury starożytnej Grecji w koncepcjach Johanna Joachima Winckelmanna (*Myśli o naśladowaniu greckich dzieł w malarstwie i rzeźbie*, 1755) czy utworach Johanna Wolfganga Goethego z okresu klasycznego²¹.

Konstrukcyjnie *Prolog* wraz z *Epilogiem* nawiązuje do romantycznej epizacji dramatu. Wszakże jego poetyka za sprawą swej plastyczności wykazuje pokrewieństwo z „rzeźbiarską” poezją Lenartowicza (zob. Bartnikowska-Biernat 2020)²², swoją statycznością zaś nawiązuje raczej – jeśli już szukać paralel epickich – do poematu nie fabularnego, lecz opisowego.

Epilog z poematu „Sędziowie ateńscy” – w postaci drukowanej w 1888 roku – otwiera stroficznie zbudowana mowa, obywatelka się początkowo bez postaci mówiącej, niejako zawieszona na zwrocie do słuchaczy („Mężowie”). Dopiero gdy tekst poboczny ogłosi, że „wielu z Ateńczyków opuszcza scenę” (*Przegląd Literacki. Dodatek do Kraju*, 21 stycznia 1888: 3), objawi się sytuacja teatralna, a spod przemowy wyłoni się Platon, aby pozostałych słuchaczy zapytać o pochodzenie. Odpowiedzi – powtarzane kilkakrotnie: „Mistrzu, z Makedonji” lub po prostu: „z Makedonji” (ibid.: 3–4) – nie dialog wnoszą, a refren, który tylko na chwilę przerywa poetycką wizję życia pośmiertnego Sokratesa. W wersji drukowanej otwiera ją obraz przeprawy zabitego wyrokiem sądu filozofa przez Lete (bądź Letę), jedną z mitologicznych rzek Hadesu:

²¹ Na powinowactwa „rzeźbiarskich” wierszy Lenartowicza z koncepcjami Lessinga i Winckelmanna wskazuje Magdalena Bartnikowska-Biernat (2020: 168).

²² Zwłaszcza rozdział *Rzeźba w poezji Lenartowicza*.

Mężowie, Sokrates gdzie dążył przez życie
Umysłem szlachetnie podniosłym,
Po cichym Letejskim żegluję błękiecie,
Prac swoich popycha łódź wiosłem
(ibid.: 3).

Tytuł nadany fragmentowi drukowanemu sugeruje, że przedstawiono w nim całą ostatnią część składową dzieła. Wszakże brak jakiegoś otwarcia – spełnionego przynajmniej w podaniu imienia postaci mówiącej – dowodzi niepełności tekstu, zaczerpniętego być może z uszkodzonego rękopisu.

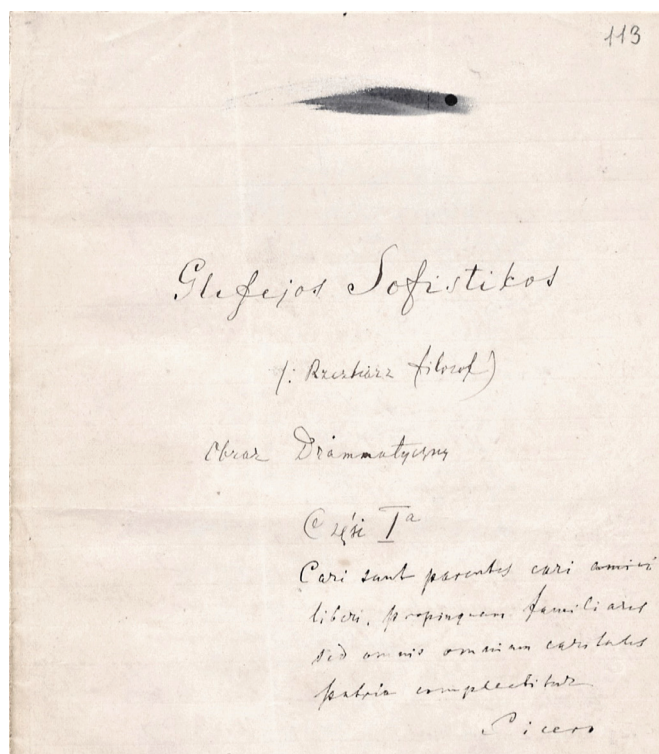
W *Epilogu* z redakcji 2081 czterowiersz o brzmieniu zbliżonym do inicjalnej strofy fragmentu drukowanego zamyka już pierwszą część wystąpienia Platona. Jej treść, nawiasem mówiąc, stoi w jaskrawej sprzeczności z platońską teorią podwójnego oszustwa sztuki, naśladowanej przedmioty, które same pozostają jedynie odbiciem boskich idei. Tutaj, przeciwnie, to idea wyrasta z dzieła sztuki, w którym pierwiastek boski umieścił... artysta-rzeźbiarz – Sokrates.

(zbiera się tłum ciekawych. Zasłona spada)
Epilog Platon wstępując na wzgórze
(Ogrody Akadema (jak w prologu) na którym widać posąg Psyche,
pod posągiem Psyche.
Obywatele ateńscy których to dzieło zachwyca,
Wiedziecie że Fidjas szlachetny duma Ateńska i chwala
Niedokończone zostawił, mistrz dzieło dopełnił drugi,
Skrzydła jej brakło jednego natchnienia wysokich lotów,
Syn Sofroniska je w łonie nosił przez życia ciąg długi,
O jednym skrzydle mężowie i najsilniejsza niczyja(?)
Nad poziom rzeczy codziennej żadna się dusza niewzbija[!]
(po chwili)
W tym jednym posągu przypatrzcie się z bliska
Mistrz iskrę z Zeusa[?] uwięził ogniska,
Dla której wysp naszych i [...] <ś w i a t a> za mało,
Spojrzyjcie jak jasność przebija to ciało,
Jak z pięknej[?] oblicza chęć wieczna[?] promieni
Tej duszy[?] dla której za mało przestrzeni
Za mało gwiazd srebrnych kół wiecznych zodiaku
To iskra wieczności w niebieskim tym ptaku[?]
Pragnienie powrotu[?] pobudza jej chęci,
Dla których kwiat ciała wdzięk życia poświęci.
W całości się swojej przed wami odkrywa
W kamieniu jej wyraz a w sercach ta żywa[?]
Natchnienia to skrzydło co czynność porusza[?]
Dwa skrzydły przez[?] wieczność żegluj wcióż dusza[?]
Jaśniejsze wciąż biorąc kolory w swych drogach,
W budowach[?] rąk naszych, w historii[?] półbogach.

<A> Ta Psyche zważajcie zważajcie przez życie[?]
Gdzie biegła[?] umysłem podniosłem,
Po cichym Letejskim żegluję błękiecie,
Prac swoich popycha łódź wiosłem. (rkps 2081, k. 110r–100v)



Antonio Canova, *Psyche budzona przez pocałunek Kupidyna*, 1793
Fot. Jastrow, Wikimedia Commons



Teofil Lenartowicz, *Glifios Sofistikos*, strona tytułowa
Rkps Biblioteki PAN w Krakowie, sygn. 2088, k. 113r (?)

Czy można na podstawie tego opisu zrekonstruować kształt posągu, przy którym w tej scenie stoi Platon? Mitologiczna Psyche o skrzydłach motyla, bohaterka romansowej wręcz historii, prześladowana przez Afrodytę i ostatecznie zaślubiona zakochanemu w niej Erosowi, w sztuce plastycznej zaistniała głównie w przedstawieniach niewinnych scen erotycznych, ze słynną rzeźbą Antonio Canovy z roku 1793 na czele. Motyw fizycznego zbliżenia kochanków w objęciu lub pocałunku powielały XIX-wieczne drzeworyty, pośród których można jednak napotkać również wizerunki Psyche samotnej. W tyradzie Platona samotność bogini staje się nie tyle źródłem bólu, ile atrybutem wielkości. Słowami przypisanymi Platonowi Lenartowicz rzeźbi przecież nie Psyche-kochankę, lecz Psyche-duszę ludzką – a więc jej postać znaną także z mitologii, chociaż możliwe, że, według XIX-wiecznej lektury mitów, z trochę innego wymiaru. Za sprawą wyboru czy raczej zaakcentowania tej semantyki postaci krąg patronów Lenartowiczowskiego postrzegania antycznej Grecji poszerza się o osobę Georga Friedricha Creuzera, autora rozprawy *Symbolik und Mythologie der Alten Völker besonders der Griechen* (pierwsze wydanie 1810–1812, drugie, rozszerzone – 1821–1851), której podstawową tezą było rozróżnienie między zeświecczonym mitem-historią, ujętym w mitologiczne fabuły, a niewyraźnym słowami mitem-symbolem, który zachowuje łączność z transcendencją (Królikiewicz 2001). Tak też i w utworze Lenartowicza utrwalony w sztuce wizerunek Psyche „fabularnej” ustępuje wizji Psyche „symbolicznej”. W końcu jakież inne jej znaczenie mógłby za Fidiaszem podjąć Sokrates?

W przestrzeni rozpiętej między *Prologiem* i *Epilogiem* obraz Sokratesa przy dłucie, nawiązujący do niepewnych przekazów o młodzięcym terminowaniu filozofa w kamieniarskim lub rzeźbiarskim warsztacie ojca, Sofroniskosa, odzywa się w sekwencji scen rozgrywanych w dawnej pracowni nieżyjącego już Fidiasza (ten wybitny grecki rzeźbiarz epoki klasycznej zmarł ok. 430 roku p.n.e., a więc trzydzieści lat przed procesem i śmiercią Sokratesa w roku 399 p.n.e.). *Epilog* zaś przywołuje sytuację odpowiadającą rzeźbiarskiemu projektowi, który legł ponoć u genezy pomysłu *Sędziów ateńskich* (Biegeleisen 1913: 155).

Możliwe, że redakcja 2081 przechowuje jeszcze ślady jakiegoś całkiem pierwotnego zamysłu autora. W pierwszej ukończonej ponoć wersji – tej wymienionej w liście do Darowskiego z 1881 roku – utwór nosił tytuł *Glifios sofistikos*. Tytuł ten nie uchował się ani w prasowych publikacjach, ani w redakcjach znanych z rękopiśmiennych odpisów. Jednak w zbiorze fragmentarycznych rękopisów Lenartowicza z Biblioteki PAN w Krakowie, oznaczonym sygnaturą 2088, znajduje się karta z tytułową stroną utworu „Glifios Sofistikos (Rzeźbiarz filozof). Obraz dramatyczny. Część I^a”, zawierająca motto z Cyclerona, umieszczona w porządku dokumentu obok karty z notatką wskazującą m.in. na przekazy o bigamii Sokratesa²³. Czyli początkowo *Sokrates* miał być „dramatycznym” nie „poematem”, a „obrazem”. Nie sposób odgadnąć, co Lenartowicz proponował pod tym pojęciem rozumieć, ale sądząc po kształcie redakcji późniejszych, coraz mocniej fabularyzowanych i dramatyzowanych, można się domyślać, że nie tylko szczątkowa akcja, lecz i dialog był tam podporządkowany kompozycji plastycznej²⁴. Wydaje się jednak, że gatunkowe preferencje Lenartowicza

²³ Rkps Biblioteki PAN w Krakowie, sygn. 2088, k. 111r(?). Zaliczony do tego samego zbioru osobny ciąg kart (k. 63–93) stanowi fragment autografu *Sędziów ateńskich* (w redakcji bliskiej 2081 i 2080, ale z żadną z nich nietożsamej), który ma już tytuł kanoniczny, choć dopisany obcą ręką.

²⁴ W zachodzącym od XVIII wieku procesie postępującej symbiozy obrazu z dramatem ewolucja form biegła właściwie w kierunku przeciwnym: od tableaux, poprzez układy obrazowo-dramatyczne, w których obie formy

kształtowane były nie tylko przez modyfikacje poetyki utworu, lecz i przez zmienne okoliczności zewnętrzne.

Rękopis 2080²⁵ – redakcja „teatralna”, przypuszczalnie z roku 1883 lub 1884

Przekazana w cytowanym wcześniej liście do Julii Jabłonowskiej (z 9 lutego 1884 roku) wiadomość o planach wystawienia *p o e m a c i k u d i a ł o g o w a n e g o* była bodaj pierwszą ze strony poety próbą określenia genologicznej tożsamości utworu.

W przypadku pełnospektaklowego dzieła scenicznego zdrobnienie „poemacik” nie mogło sygnalizować szczupłości rozmiaru, czyli było wyrazem autorskiej skromności (lub kokieterii). Natomiast ostrożność w doborze dookreślającego epitetu doprowadziła Lenartowicza do niebezpiecznej granicy. „Dialog”, w swej autonomicznej formie gatunkowej najbardziej wtedy rozpowszechniony w postaci „rozmowy zmarłych”, służył też czasem za swoisty „wentyl bezpieczeństwa” utworom podejrzewanym o niedostatek dramatyzmu. Nazwa „poemat dialogowany” przywołuje wszakże na myśl najbardziej zunifikowaną formę klasycystycznej epiki wierszowanej – poematu heroicznego, w którym retorycznie zorganizowaną narrację przeplatały przemówienia bohaterów (Maciejewski 1970). Ryzykowne to miano dla utworu przeznaczanego dla sceny – zwłaszcza w czasach, kiedy dość sztywne wyobrażenia o sceniczności kształtowała teoria Freitaga o piramidalnej strukturze akcji dramatycznej. I zdaje się, że tego ryzyka Lenartowicz był świadom, gdy ową skromną nazwę rezerwował dla korespondencji z zamieszkałą w Paryżu, z dala od stosunków warszawskich, zamożną dziedziczką zaangażowaną w artystyczny mecenat²⁶.

W listach Lenartowicza do Leszczyńskiego, obliczonych na utrzymanie życzliwości, z jaką dwaj najważniejsi aktorzy warszawskiej sceny – Jan Królikowski i Wincenty Rapacki – odnosili się do projektu inscenizacji, autor profilaktycznie proponował dla swojego dzieła jednoznacznie sceniczną klasyfikację gatunkową: „d r a m m a t” (Lenartowicz b.d., Listy Teofila Lenartowicza do Anieli i Jana Nepomucena Leszczyńskich, k. 331v). Gdy jednak zaczęły gasnąć nadzieje na premierę, w grudniu 1884 roku *Sokrates* utracił ten status na rzecz, ponownie, „p o e m a c i k u” (ibid.: k. 340v).

Przyjmując tożsamość wersji teatralnej z redakcją 2080 (której akt trzeci dokładnie odpowiada analogicznej – a jedynej zachowanej w zbiorach Biblioteki m. st. Warszawy – części autografu ofiarowanego Stanisławowi Leszczyńskiemu, całkowicie zaś różni się z opracowaniem tego odcinka akcji w redakcji 2081), niewiele da się powiedzieć o procesie jego domniemanej „dramatyzacji”.

zachowywały pewną autonomię, po wchłonięcie obrazu przez akcję dramatyczną. Zob. Ratajczakowa 1994: 10–16.

²⁵ Według *Katalogu rękopisów Biblioteki PAN*: „Kopia z poprawkami i uzupełnieniami autora. Na k. 1 pierwotny tytuł: »Sokrates« przekreślony” (Rudnicka 1974: 226).

²⁶ Informacji na temat Jabłonowskiej i jej relacji z Lenartowiczem dostarcza *Przedmowa* Józefa Ferta do cytowanej edycji listów.

Przy porównaniu z redakcją 2081 uderza przede wszystkim rezygnacja z epickich „przybudówek” – prologu i epilogu. Pozostały po ich usunięciu pięcioaktowy dramat użył w redakcji 2080 budowę z pozoru wierzchołkową (zgodną z teorią Freitaga), choć w rzeczywistości bardziej ramową. Centralnie, w akcie III, usytuowana została rozprawa przed sądem Areopagu. (W rzeczywistości – o czym przypominał Tadeusz Sinko w ramach prostowania nieścisłości w *Sędziach ateńskich* (Sinko 1933: 111–115) – proces Sokratesa toczył się przed Radą Pięciuset, czyli trybunałem złożonym z przedstawicieli ludu²⁷. Rada Pięciuset bywa jednak w utworze Lenartowicza aluzyjnie przywoływana²⁸, choć ostatecznie ustępuje łatwiej kojarzonemu powszechnie zgromadzeniu archontów, którego kompetencje w czasie gdy toczył się proces Sokratesa były już mocno ograniczone). Na ciąg zdarzeń składa się tu mowa Sokratesa, przedstawienie aktu oskarżenia, wystąpienie obrończe Platona i fałszywe zeznania przekupionych świadków. Centralny ów segment z punktem intencjonalnie kulminacyjnym został obudowany z obu stron dwoma wątkami. W aktach bezpośrednio przylegających (II i IV) oplata go poboczna historia Hilariona, zakochanego w Lydyi, niewolnicy hetery Charys, poławiacza pereł, który w akcie II opowiada swej kochance o spotkaniu tajemniczego starca, a w IV akcie sprowadza wioślarzy gotowych ocalić czekającego już na wykonanie wyroku Sokratesa nawet wbrew jego woli. Ramę zewnętrzną (akt I i V) stanowi główny wątek spisku zawiązanego, za namową Charydy, przeciwko filozofowi przez kilku obywateli ateńskich, którzy w I akcie przygotowują skargę dla sądu i aranżują przyszły proces, w akcie V zaś usiłują skrycie zapobiec skutkom własnej operacji – z inspiracji tej samej hetery.

Oba okalające wątki występują też w redakcji 2081, gdzie jednak nie obowiązuje podział na akty, a kulminacyjna w redakcji 2080 rozprawa sądowa istnieje tylko w epickiej narracji naocznego świadka (mimo że niektóre jej fragmenty zdradzają naturę replik dialogowych, nierozpisanych wszakże na role ani za pomocą epickiej mowy niezależnej, ani w dramatycznej prezentacji scenicznej)²⁹.

²⁷ Zasady powoływania członków Rady Pięciuset oraz procedury sądowe ówczesnych Aten przywołuje Kostas E. Beys (2010).

²⁸ Dotyczy to wszystkich zachowanych redakcji, choć w niejednakowym nasileniu.

²⁹ Na przykład:

Więc Hermogenes co między rzecznikami[?]
Rozwija nowej prawa republiki
Gdy w obec[!] sądu mędrzec ciszę chowa,
Rzecz Sofisto zapomniałeś słowa
Argumentujże coć rozum przyniesie
Bo sąd nie na to zasiadł sądu ławy
By twej urody [?] znanej był ciekawy
I są zbrodniarze drudzy w karceresie.
Radzi będziemy jeśli w tę godzinę
Przekonasz prawo i twą zrzucisz winę.

Jak zrzucić ciężar którego nie niosę,
Na mym sumieniu równie jak na grzbiecie,
Jeden lat ciężar kości moje gniecie. (rkps 2081, k. 64r-64v)

Kwestia Hermogenesa została zapowiedziana i przyjmuje postać mowy niezależnej. Riposta Sokratesa – od słów „Jak rzucić ciężar...” – jest poprzedzona tylko pustym wersem (że jest to celowo pozostawiony pusty wers, a nie jakiś niepewny odstęp, o tym przekonuje liniowany papier rękopisu).

W obu redakcjach akcję kończy mocny widowiskowy akord: burza i atak Erynii, które w wizji Charydy „skręcają bice z węzów Hadesu plecione” (Rkps 2080: k. 107v), a po krótkim oddechu – wywołanym podjętą przez heterę próbą przeniesienia doznań uczestników w sferę teatralnego „omamienia” („A co czym nieźle zagrała? [...] / Mogę wystąpić w tragedii?”; ibid.: k. 108r) – dochodzi jeszcze, przeżywany znów poza cudzysłowem scenicznej umowności, obłąkańczy taniec zebranych, przerywany uderzeniem piorunu:

Charys (oszołomiona)

[...]

Wina! niech huczą pioruny niech ziemia trzęsie się z wnętrza

Z pieczar Plutusa czerwonych, o Semiramis potężna

Rodope, Fryne do tańca ogień mi pięty podrywa!

(Charys, Meletes, Asterofejos każdy z osobna rozpoczynają taniec mimiczny, słysząc gromy błyskawice oświecają scenę <u d e r z a p i o r u n> Charys ucieka [...])

(Rkps 2080, k. 112v)

Sekwencję scen prowadzących do finału w obu wersjach poprzedza ciąg więziennych dysput prowadzonych przez skazanego już filozofa z odwiedzającymi go w celi uczniami. W redakcji 2081 układ ten jest stabilny, w 2080 – chwiejny, to znaczy: na karcie ostatniej (114r) po skreślonym zamknięciu „piątego aktu i sztuki” następuje dopisana zapowiedź dalszego rozwoju akcji w „więzieniu Sokratesa”, jakkolwiek zgodnie z dotychczasowym biegiem zdarzeń więzień powinien już nie żyć³⁰. Można to wytłumaczyć tylko „przymiarką” do zamiany miejscami dwóch ciągów scen, a więc i dwóch odcinków akcji. Operacja ta odpowiada porządkowi znanej z druku książkowego redakcji 2079, w której akcja „pałacowa” poprzedza akcję „więzienną”.

Wydaje się to nawet dość zaskakujące, że właśnie w redakcji teatralnej, do której wprowadzono (aby później za pomocą skreślenia usuwać) takie efekciarskie gesty, jak – nieobecne w wersjach pozostałych – wypicie trucizny i konanie na scenie, dochodzi do takiego kompozycyjnego wahnięcia, które zdaje się odpowiadać dynamice transformacji przebiegających na linii rozpiętej między dwoma gatunkowymi modelami: scenicznym „dramatem” z efektownym finałowym przytupem i epicko nachylonym „poematem dramatycznym”, w tym wypadku zakończonym cichą katastrofą – finałowym zgonem Sokratesa, zamarkowanym zejściem „do niższych więzień”.

Rękopis 2079 – autograf, redakcja „wydawnicza”, 1886

W rękopisie 2079 (skierowanie uwagi na archiwalny dokument, a nie na redakcję tekstu, jest zamierzone) scena śmierci Sokratesa występuje nawet w dwóch odmianach – jednej dodanej, a pochodzącej być może nawet z czasu, kiedy w postaci greckiego filozofa Lenartowicz

³⁰ Piszę o tym więcej w artykule *Jakiego „Sokratesa” nie wystawili Lenartowiczowi artyści warszawscy w 1884 roku?* (2022) (por. *Pamiętnik Teatralny* 2: 140–170).

dostrzegając „znaki prekursora Chrystusa”³¹, i drugiej, ściślej spojonej raczej z koncepcją, wedle której między starożytną Grecją a współczesnością zachodzi analogia.

Mysł tę sformułował Lenartowicz najpierw w korespondencji ze szwagrem z listopada 1883 roku, a następnie w cytowanym wcześniej liście do Izabeli Zbiegniewskiej z końca roku 1889³². Za pierwszym razem skojarzenie to zostało zanurzone w jakiejś melancholijnej zadumie nad kryzysem wiary jako zjawiskiem społecznym („gdybym wierzył, że w naszej Jeruzalemie jest choć stu ludzi wierzących, jak ja, wierzę... ale ba”³³). Za drugim razem analogia nie została w żaden sposób skonkretyzowana, ponieważ posłużyła tylko do skrótowego opisu poematu zatytułowanego *Sędziowie ateńscy*, wymienionego pośród innych rękopisów zalegających wtedy w tece autorskiej. I zdaje się, że właśnie rękopis 2079 lepiej oddaje zamierzoną treść porównania niż wersja drukowana, w której pominięto wszystkie polityczne aluzje, w rękopisie rzeczywiście skreślone, ale jednak widoczne.

Nie sposób dzisiaj rozstrzygnąć, czy decyzja o skreśleniu komentarzy politycznych była motywowana obawą przed cenzurą, czy przed szybką dezaktualizacją. Właściwie nie ma nawet pewności, czy tych zmian dokonał autor. Przy całym uznaniu dla precyzyjnej lekcji niełatwego autografu, trzeba jednak zauważyć, że postawa wydawców wobec autorskiego słowa nie była nadmiernie pokorna – w autografie można znaleźć partie dopisane ręką Lenartowicza, nieskreślone, a jednak w druku pominięte, i odwrotnie: wersja drukowana podaje czasem tekst poboczny w postaci bardziej rozbudowanej niż autograf.



A może był jeszcze jakiś egzemplarz? Rzecz do rozstrzygnięcia tym trudniejsza, że formuła tytułowa *Sędziowie ateńscy* zaczyna się pojawiać w korespondencji poety mniej więcej od połowy roku 1885, początkowo jednak wymiennie z *Sokratesem* i jako wskazanie na tekst, który „Królikowski chciał grać”³⁴ i który „przepadł w Warszawie”³⁵. Dowodzi to, że wszystkie, całkowicie odmienne wersje tekstu sygnowanego różnymi tytułami Lenartowicz uważał za kolejne redakcje tego samego utworu. Wszakże najzawziętszy nawet autorski upór nie zmieni tego, że fragmenty dramatu zostały przy aprobacie poety w latach 1883 i 1885 wydrukowane jako „wyjątki” z *Sokratesa*, a tytuł *Sędziowie ateńscy* związał się z tekstem wydanym w roku 1895 na podstawie autografu z pochodzącego z 1886 roku. Dlatego uprawnione wydaje się mówienie dziś o ocalałych wersjach *Sokratesa*, powstających między 1881 a 1884 rokiem, oraz o *Sędziach ateńskich*, datowanych na rok 1886.

Mimo ostatecznego przyporządkowania utworu w autografie formule gatunkowej „poematu dramatycznego”, w korespondencji Lenartowicza tytuł *Sędziowie ateńscy* wiązany był zawsze z „poematem”, by tak rzec, bezprzymiotnikowym. Jakby fiasco przedsięwzięcia teatralnego, nawet (a może przede wszystkim) ze względów promocyjnych, kazało pocie tak konstruować wizerunek jego dzieła, by zatrzeć ewentualne skojarzenia z gatunkiem

³¹ Tak Lenartowicz scharakteryzował bohatera swego dramatu w pierwszej o nim wzmiance, zawartej w liście do Darowskiego z 1881 roku. Cyt. za: Biegeleisen 1913: 138.

³² Zob. przyp. 18.

³³ „Jest pomiędzy owymi czasy a dzisiejszymi analogia i gdybym wierzył, że w naszej Jeruzalemie jest choć stu ludzi wierzących, jak ja, wierzę... ale ba” (Biegeleisen 1913: 139).

³⁴ „Królikowski chciał grać *Sędziów ateńskich* (*Sokrata*)” (Kraszewski et al. 1963: 491).

³⁵ Zob. przyp. 16.

poddawanym w owym czasie (drugiej połowie XIX wieku) dość mocno usztywnionym regułom sceniczności. Innymi słowy – chwilowy zwrot w kierunku „dramatu”, widoczny w korespondencji z roku 1884, zastąpiła stanowcza ofensywa na rzecz dominacji żywiołu epickiego.

Czy tendencja ta znalazła jakieś odzwierciedlenie w poetyce utworu? W porównaniu z *Sokratesem* z roku 1884 i wcześniejszym można w tych nowszych *Sędziach ateńskich* dostrzec większą zwartość akcji, osiągniętą przez eliminację pobocznego wątku Hilariona. Zniknęły też obecne w redakcji 2080 (i tylko w niej) sygnały komunikacji teatralnej, które wprowadzały tam swoisty plan metatekstowy. Wyczuwa się w *Sędziach ateńskich* z roku 1886 większe niż w *Sokratesie* w redakcji 2080 wyeksponowanie partii „solowych” (przemówień, pieśni i liryczno-opisowych tyrad) kosztem dialogowych starć.

Wbrew cichym sugestiom widocznym w zmienności genologicznych klasyfikacji utworu, jego droga od „sceniczności” do „książkowości” nie przebiegała przez proces epizacji dramatu do postaci poematu. W *Sędziach ateńskich* wyeliminowane wszak zostały z dawnego *Sokratesa* składniki łatwiej w epice tolerowane (wątki poboczne) lub bardziej dla niej typowe (rama prologu i epilogu, plan metatekstowej narracji). Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że utworowi od początku brakowało czegoś, co można by nazwać nerwem dialogowym. Nie sprzyja mu zresztą zastosowany przez Lenartowicza (wszędzie poza kwestiami Sokratesa) heksametr, którego w gatunkach dramatycznych nie używali nawet autorzy starożytni. We wszystkich kolejnych wersjach, niezależnie od rodzaju sceny i oczekiwanego w niej typu dialogu, bohaterowie zarówno wczesnego *Sokratesa*, jak i późniejszych *Sędziów ateńskich* raczej mówili, co chcieli powiedzieć, niż rozmawiali ze swoimi scenicznymi partnerami. Ostatecznie też przeważały w tym utworze żywioły powiązane z jednolitością podmiotu mówiącego – głównie retoryczny, w mniejszym stopniu liryczny, trochę opisowy.

Bibliografia

- Bartnikowska-Biernat, Magdalena 2020. *Teka florencka Lenartowicza. Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Beys, Kostas E. 2010. „Prawny, polityczny, filozoficzny i religijny wymiar procesu i stracenia Sokratesa”. Tłum. Ewa Różalska, uzup. Marian Wesoły. *Peitho / Examina Antiqua* 1(1): 45–55.
- Biegeleisen, Henryk 1913. *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Bojko, Monika 2003. „Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza”. W: Maria Kalinowska [&] Bogna Paprocka-Podlasiak (red.). *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Grado.
- Bryant, John 2020. *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*. Przeł. Łukasz Cybulski. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Hałabuda, Stanisław [&] Jan Michalik 2014. *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*. T. 1. Kraków-Warszawa: Księgarnia Akademicka-Institut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Jabłoński, Zbigniew [&] Alojzy Preissner 1962. *Katalog rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie. Sygnatury 1811–2148*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Kraszewski, Józef I. [&] Teofil Lenartowicz 1963. *Korespondencja*. Oprac. Wincenty Danek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Król, Anna. 1993. *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie listopad 1993–styczeń 1994*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Królikiewicz, Grażyna 2001. „Symbol i mit w dziele Creuzera”. W: Maria Kalinowska (red.). *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Lenartowicz, Teofil [b.d.]. *Sokratejska intryga. Dramat*. Akt III; autograf. Sygn. 10.II. Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy. <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=61664> [1.06.2021]
- [b.d.]. *Listy Teofila Lenartowicza do Anieli i Jana Nepomucena Leszczyńskich*. Sygn. 22.II, k. 331v. Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy.
- 1884a. *Listy Teofila Lenartowicza do Anieli i Jana Nepomucena Leszczyńskich*. List z 3 marca. Sygn. 22.II, k. 331v. Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy.
- 1884b. *Listy Teofila Lenartowicza do Anieli i Jana Nepomucena Leszczyńskich*. List z 7 grudnia. Sygn. 22.II, k. 331v. Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy.
- 1884c. „Wyjątki z poematu dramatycznego Teofila Lenartowicza pod tytułem »Sokrates«”. *Bluszcz* 21, 1: 4–5.
- 1885. *Listy Teofila Lenartowicza do Izabeli Zbiegniewskiej (1831–1914) z lat 1871–1893*. List z 16 sierpnia. Sygn. 4804/I, k. 22r–22v. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=8433>, [1.05.2021].
- 1888. „Epilog z poematu »Sędziowie ateńscy«”. *Przegląd Literacki. Dodatek do Kraju* 1–2: 3–4 [wyd. z 21 stycznia].
- 1889. *Listy Teofila Lenartowicza do Izabeli Zbiegniewskiej (1831–1914) z lat 1871–1893*. Sygn. 4804/I, k. 22r–22v. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=8433>, [1.05.2021].
- 1895a. „Sędziowie ateńscy. Poemat dramatyczny”. W: *Poezye*. T. 2. Lwów: nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta.
- 1895b. *Sędziowie ateńscy*. Lwów: nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta.
- 1978. *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*. Oprac. Jadwiga Rudnicka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Lenartowicz, Teofil [&] Julia Jabłonowska 2003. *Korespondencja*. Oprac. Józef Fert. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Maciejewski, Marian 1970. *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1996. „Epos (epopeja, poemat heroiczny)”. W: Teresa Kostkiewiczowa (red.). *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Nowakowski, Jan 1956. „Wstęp”. W: Teofil Lenartowicz. *Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ratajczakowa, Dobrochna 1994. *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rudnicka, Jadwiga [&] Janina Górka (red.) 1974. *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy*. T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sinko, Tadeusz 1933. *Hellada i Roma w Polsce*. Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.