

## **Cztery śmierci Sokratesa w „Sędziach ateńskich” Teofila Lenartowicza**

Marek Dybizbański

MAREK DYBIZBAŃSKI Uniwersytet Opolski

## CZTERY ŚMIERCI SOKRATESA W „SĘDZIACH ATEŃSKICH” TEOFILA LENARTOWICZA

Pośród licznych nieścisłości i anachronizmów znalezionych w *Sędziach ateńskich* Teofila Lenartowicza – takich jak przeniesienie rozprawy Sokratesa przed sąd Areopagu<sup>1</sup>, jak wysnucie całego aktu oskarżenia z intrygi jednej hetery, a następnie przypisanie oskarżycielom chęci ocalenia skazańca nawet wbrew jego woli, jak wreszcie rozmywanie konturów niektórych postaci historycznych za sprawą korekty w imionach<sup>2</sup> – Tadeusz Sinko odnotował jeden rekompensujący szczegół, dość ogólnikowo nazywając go „obrazem więzienia i śmierci Sokratesa”<sup>3</sup>.

Krytyczny dokumentaryzm autora *Hellady i Romy w Polsce*, łatwy do podważenia w funkcji kryterium oceny dzieła literackiego, zachowuje przecież swoją przydatność w procesie jego analizy (nawet specyfika romantycznego historyzmu – uchylająca „kryterium naukowej rzetelności” w rozprawie Moniki Bojko<sup>4</sup> – zaznacza się wyraźniej na jego tle). I w tym właśnie obszarze konkluzję przedwojennego badacza przyjdzie tutaj nieco osłabić.

Skoro Sinko inne pomysły motywacyjne, fabularne i czasoprzestrzenne Lenartowicza deprecjonował jako sprzeczne „z tradycją Platona i Ksenofonta”<sup>5</sup>, wolno

<sup>1</sup> W rzeczywistości rozprawa toczyła się przed trybunałem złożonym z wybieranych przedstawicieli ludu, a zwanym Rada Pięciuset (zob. K. E. B e y s, *Prawny, polityczny, filozoficzny i religijny wymiar procesu i stracenia Sokratesa*. Przeł. E. R ó z a l s k a, uzup. M. W e s o ł y. „Peitho. Examina Antiqua” t. 1 (2010)). Dyskretne sugestie odnoszące się do tego organu występują jednak w tekście dramatu T. Lenartowicza.

<sup>2</sup> Dotyczy to głównie postaci Asterofejosa, będącej czytelną aluzją do osoby greckiego komediopisarza Arystofanesa. Początkowo autor *Chmur* (wysztychających filozofię Sokratesa) pojawiał się w dramacie Lenartowicza pod własnym imieniem, później zastąpił go fikcyjny komik powołujący się jedynie na patronat mistrza staroattycznej komedii. Kwestię roli historycznego i dramatycznego Arystofanesa w oskarżeniu Sokratesa szerzej omawiam w artykule *Jakiego „Sokratesa” nie wystawili Lenartowiczowi aktorzy warszawscy w 1884 roku?* („Pamiętnik Teatralny” 2022, z. 2). Tu wystarczy za O. Ś m i e c h o w i c z (*Arystofanes*. Warszawa 2015, s. 106) przypomnieć, że między wystawieniem *Chmur* (423 r. p.n.e.) a procesem filozofa (399 r. p.n.e.) upłynęło prawie ćwierć wieku, w *Uczcie* Platona nie ma zaś „ślądu antypatii, jaka mogłaby cechować relację Arystofanesa i Sokratesa”.

<sup>3</sup> T. S i n k o, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów 1933, s. 115.

<sup>4</sup> M. B o j k o, *Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza*. W zb.: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*. Red. M. K a l i n o w s k a, B. P a p r o c k a - P o d l a s i a k. Toruń 2003, s. 553.

<sup>5</sup> S i n k o, *op. cit.*, s. 114.

domniemywać, że z kolei aprobatę badacza dla sposobu odmalowania – w dramacie – ostatnich chwil Sokratesa zapewniła zgodność (jeśli nie całkowita, to przynajmniej zadowolająca) z przekazami wymienionych pisarzy starożytnych.

Istotną korektę wnosi wszakże do tego rozpoznania perspektywa genetyczna, gdyż „obraz więzienia i śmierci”<sup>6</sup> spełnia wymóg wierności przekazom źródłowym tylko w jednej ze swoich redakcji, której status, co ważne, nie różni się od pozostałych.

Liczba redakcji, jakie miał ów niewydany za życia autora „poemat dramatyczny” – funkcjonujący pod kilkoma różnymi tytułami, z których najbardziej rozpowszechniony brzmiał po prostu *Sokrates* – jest nawet trudna do ustalenia. Poeta co parę lat obwieszczał w korespondencji zamknięcie prac nad tym utworem – pierwszy raz w roku 1881, następnie w 1884. W roku 1885 „przepadł w Warszawie”<sup>7</sup>, w wydawnictwie Glücksberga, prawdopodobnie inny *Sokrates* niż ten ukończony rok wcześniej, skoro rękopis wersji z roku 1884, który trafił do warszawskiego teatru, nie „przepadł”, tylko po fiasku inicjatywy inscenizatorskiej został odebrany i, zgodnie z wolą autora, zatrzymany przez rodzinę poety. W roku 1889 dramat ponownie zalegał w tece Lenartowicza w oczekiwaniu na publikację<sup>8</sup> – w kolejnym swoim wcieleniu.

Wydanie pośmiertne z 1895 roku, zatytułowane *Sędziowie ateńscy*<sup>9</sup>, opiera się na jedynym zachowanym w całości autografie, opatrzonym datą „1886”, znajdującym się obecnie w zbiorach Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie pod sygnaturą 2079. Cztery drukowane w prasie warszawskiej „wyjatki” (w latach 1883, 1885 i 1888)<sup>10</sup> wykazują zbieżności z redakcją zachowaną w odpisie oznaczonym w tej samej bibliotece sygnaturą 2081, sąsiadująca zaś z nim w katalogu kopia o sygnaturze 2080 powieliła tekst utrwalony w zdekompletowanym autografie „teatralnym”, ofiarowanym przez krewnych poety Bibliotece m.st. Warszawy i tam przechowywanym pod sygnaturą 10.II<sup>11</sup>.

We wszystkich redakcjach dramatu Lenartowicza ma swoje odpowiedniki – za każdym razem ubrane w inną szatę językowo-stylistyczną, a więc też innymi obra-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>7</sup> T. Lenartowicz, list do I. Zbiegniewskiej, z 26 VIII 1885. W: *Listy do Izabeli Zbiegniewskiej z lat 1871–1893*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 4804/I, k. 22v. Na stronie: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=8433> (data dostępu: 1 V 2021).

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, k. 34v.

<sup>9</sup> T. Lenartowicz: *Sędziowie ateńscy. Poemat dramatyczny*. W: *Poezje. Wydanie pośmiertne*. T. 2. Lwów 1895; *Sędziowie ateńscy*. Lwów 1895 (wydanie osobne). Dalej do pierwszej pozycji odsyłam skrótem S. Ponadto stosuję następujące skróty: F = Platon, *Fedon*. W: *Dialogi [...]*. Przeł. W. Witwicki. Oprac. A. Lam. Warszawa 2007. – K = Platon, *Kriton*. W: jw. – U = T. Lenartowicz, *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates”*. „Kronika Rodzinna” 1883, nr 13. Liczby po skrótach oznaczają stronie. W przywoływanych wydaniach przedwojennych zmodernizowano ortografię i interpunkcję.

<sup>10</sup> Chodzi o przywoływaną już „Kronikę Rodzinna” oraz o „Tygodnik Ilustrowany” (1883, nr 31, z 4 VIII (krótsza partia tego samego „ustępu”), następnie o „Bluszcz” (1885, nr 1, z 7 I (26 XII 1884); nr 11, z 18 III (6 III)) i wreszcie o „Przegląd Literacki”. Dodatek do „Kraju” (1888, nr 1/2).

<sup>11</sup> Charakterystykę poszczególnych dokumentów i kształt kolejnych redakcji omawiam w artykule *Genetyczna i genologiczna płynność poematu dramatycznego o Sokratesie Teofila Lenartowicza* („Litteraria Copernicana” 2022, z. 3).

stające znaczeniami – scena więzienna. Przedstawia ona ostatnie chwile Sokratesa, oczekującego w celi na wykonanie wyroku, które nie mogło dojść do skutku przed powrotem okrętu wiozącego uczestników corocznej pielgrzymki do Delos, gdyż w jej trakcie nie wolno było w Atenach nikomu odebrać życia. Wiadomo, że w tym czasie Sokratesa odwiedzano i namawiano do ucieczki, której organizacja w przesiąkniętych korupcją Atenach nie wymagała nawet zastosowania szczególnych środków ostrożności. Nawiązuje do owej sytuacji kilka dialogów Platona, jak *Kriton* (rozgrywający się także we wspomnianych okolicznościach) czy *Fedon*.

W dramacie Lenartowicza liczba gości odwiedzających skazańca i personalny skład ich grupy ulegały zmianom. W redakcji znanej z książkowego wydania scena więzienna zamyka cały utwór, chociaż w dziejach jego formowania bywała przesuwana. Zachowała się w czterech wersjach, które – z uwagi na brak autoryzowanej edycji – należałoby właściwie traktować równorzędnie, uwzględniając (w miarę możliwości) chronologiczne następstwo. Na zbiór owych zróżnicowanych redakcji składają się:

1) nieoznaczona numerem scena zamykająca dramat w autografie z roku 1886 (2079), w granicach wytyczonych autorską paginacją (według niej przypada na s. 84–97, którym w paginacji bibliotecznej odpowiadają k. 44r–50v); po tradycyjnej wydawniczej obróbce (a więc i po oczyszczeniu z partii skreślonych) drukowana wraz z całą resztą utworu w tomie 2 *Poezji* z 1895 roku, gdzie według edytorskiego uporządkowania przypada w „Części piątej”<sup>12</sup>;

2) scena, która w krakowskiej kopii (2080), oddającej najpewniej tekst redakcji „teatralnej” z 1884 roku<sup>13</sup>, wypełnia drugą połowę aktu IV (k. 87r–98v) i jest tam opatrzona przekreślonym nagłówkiem „Akt IV”, jakby pierwotnie miała go otwierać, czyli przypadać wcześniej, i zarazem zostaje zapowiedziana po zamknięciu aktu V, jakby dopiero po nim, a więc później, miała nastąpić;

2/3) czwarta (nienumerowana, ale przypadająca po trzeciej) scena części 3 w układzie przyjętym w odpisie 2081<sup>14</sup>; tekst tego odcinka rękopisu pokrywa się zasadniczo ze swoim odpowiednikiem z kopii 2080, odbiega zaś od niego w tych partiach, które dzieli z fragmentem opublikowanym w 1883 roku (a zarazem nie cały tekst wtedy drukowany znajduje się w rękopisie 2081) – dlatego tę postać sceny wolno uznać za przejściową;

3) fragment wydrukowany w roku 1883 jako *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates”*;

4) nieukończona lub raczej niezachowana w całości scena dodana do autogra-

<sup>12</sup> W autografie granice między poszczególnymi członami rysują się wyraźnie, ale nie są konsekwentnie oznaczone – nagłówki otwierające nową „część” pojawiają się w otwarciach części II, III i IV (w tej ostatniej zresztą z powtórzonym numerem 3), nie występują natomiast na początku części I i V, gdzie w druku zostały wstawione przez wydawcę.

<sup>13</sup> Tekst pokrywa się z zawartością zachowanego fragmentu autografu aktu III (rkps 10.II) oraz jednego z „wyjątków” drukowanych w „Bluszczu” w 1885 roku – na tych swoich odcinkach, które odpowiadają wymienionym urywkom/skrawkom.

<sup>14</sup> Trzeba wszakże zaznaczyć, że część poprzedzająca trzecia, czyli zgodnie z logiką druga, też otrzymała numer III, a pierwsza w ogóle nie ma numeru, natomiast w numeracji jednostek wewnętrznych (składających się na części), czyli scen, panuje chaos.

fu z roku 1886, w rękopisie 2079, nieobjęta autorską paginacją, a według paginacji bibliotecznej zajmująca karty 51r-52v.

Pomijając postać tekstu z rękopisu 2081 (w podanym zestawieniu numer 2/3), która w opracowaniu tej akurat sceny jest odpowiednikiem redakcji 2080 z nieco większym zapasem pamiaćek po redakcji wcześniejszej, pozostałe wersje zachodzą na siebie w nikłym stopniu. Tekst utrwalony w rękopisie 2080 (w zestawieniu numer 2) dzieli dwie kilkunastowersowe partie z redakcją drukowaną w „Kronice Rodzinnej”<sup>15</sup> (numer 3) i kilka mniejszych, kilkuwersowych fragmentów z autografem 2079 (numer 1) oraz przygotowanym na jego podstawie tekstem drukowanym (pokrywają się akurat wersy w autografie nieskreślone). Wszelako objętość całej sceny (zyskującej w poszczególnych wersjach status osobnego aktu lub części, niekiedy z wewnętrznym podziałem) wynosi od prawie 200 (w „Kronice Rodzinnej”) do ponad 300 (w rękopisie 2080) wersów. Procentowy udział miejsc wspólnych jest więc ledwie zauważalny, a analiza porównawcza analogicznych odcinków tekstu niemożliwa. Każda z zachowanych wersji domaga się przeto osobnego omówienia.

## 1

Scena zamykająca dramat w najpóźniejszym i jedynym w całości zachowanym autografie utworu, datowanym na rok 1886, wraz z resztą tekstu zawartego w rękopisie 2079, została objęta edycją z 1895 roku. Przydane w druku końcowemu odcinkowi „więziennemu” takie znamiona, jak status „Części piątej” i podział na cztery sceny, pochodzą od wydawcy, jednak – mimo że nie występują w autografie – znajdują pewne usprawiedliwienie. Jako całość ta „Część piąta” następuje po zmianie miejsca akcji, podobnie jak części wcześniejsze, w autografie wyodrębnione: druga, trzecia i czwarta<sup>16</sup>. Za kryterium podziału na sceny przyjęto w edycji klasyczną zasadę wejść i wyjść postaci. Ich ruch nie ma jednak w przypadku sekwencji „więziennej” większego znaczenia – poza może tym, że w jakimś stopniu wpływa na kierunek dysputy (bo taką formę narzuca dialogowi Sokrates), ale nawet ta jego funkcja, w porównaniu z autografem, słabiej realizuje się w wydaniu. Edycja zawiera bowiem – rzadkie, lecz znaczące – błędy i nadużycia, toteż w komfortowej sytuacji dostępu do rękopisu lepiej oglądać tekst w tej właśnie postaci, która ponadto pozwala na prześledzenie zmian zachodzących w procesie formowania dialogu w kształt właściwie najbliższy przekazom starożytnym.

Pierwszym scenicznym partnerem Sokratesa jest w omawianej wersji tytułowy bohater *Kritona* – Platonińskiego dialogu ułożonego w zapis fikcyjnej rozmowy, jaką skazany filozof miał odbyć przed śmiercią ze swym uczniem i przyjacielem. Czytelną aluzję do tekstu Platona zawiera już powitalna kwestia Sokratesa, który w starożytnym dialogu budzi się przy czekającym gościu i opowiada mu swój sen:

<sup>15</sup> Te same partie i dodatkowe 34 wersy dzieli z redakcją drukowaną w „Kronice Rodzinnej” rękopis 2081.

<sup>16</sup> Część pierwsza nie ma w autografie nagłówka z numerem, a czwarta, podobnie jak trzecia, ma w nagłówku cyfrę 3.

Wydawało mi się, jakby jakaś kobieta do mnie przyszła piękna i postawna, a białe miała suknie; zawołała mnie i powiada:

„Dnia trzeciego przybędziesz do Ftyi, gdzie plony obfite”. [K 212]

W dramacie Lenartowicza mityczną Ftyję zastąpiła geograficzna Tesalia (utożsamiona jednak z „ziemią bogów” <S 248>), a sen nabrał wyraźniejszych znamion widzenia (odbieranego plastycznie, zmysłem rzeźbiarskim), ale sens pozostał ten sam:

SOKRATES (*wchodząc*)

Kriton! o witaj! przychodzisz w pogodę,  
Radość odczuwa tkliwe serce młode;  
Szczęście – posłuchaj: tu, przy tym kamieniu,  
[ . . . . . ]  
Naraz ujrzałem jasną postać w cieniu,  
[ . . . . . ]  
Jedna z trzech Gracji, którą śnił za młodu,  
Nim snycerskiego zrzekłem się zawodu.  
[ . . . . . ]  
I słyszę głos jej, słowa a muzyka:  
„Z dala od więzów i więzień, i wrogów  
Deptać tessalską będziesz ziemię bogów  
Jutro”... i cisza, – widzenie zanika,  
A spokój, spokój w duszy się rozściela  
Niezasnanego przez życie wesela. [S 248]

U Platona to Kriton namawia Sokratesa do ucieczki, zapewniając, że zebranie potrzebnej kwoty nie będzie wymagało wielkich wyrzeczeń od jego sprzymierzeńców, a przy tej łatwości, z jaką można przynieść mu ocalenie, wykonanie wyroku śmierci – jeśli do niego dojdzie – okryje hańbą wszystkich przyjaciół i samego mistrza. Lenartowicz, łącząc scenę przedśmiertnego spotkania z poprzedzającą je akcją dramatyczną, przydał zabiegom o uwolnienie Sokratesa posmaku sensacyjności i chęć ich sfinansowania przypisał heterze Charys – postaci fikcyjnej, ale w dramacie popychającej do działania rzeczywistych, historycznych inicjatorów procesu zakończonego wyrokiem surowszym niż ten, którego sobie życzyła. Kriton, rozważający na stronie powody hojności Charydy, nie jest jednak świadom jej inspiratorskiej roli w procesie<sup>17</sup>, a mimo to decyduje się zataić przed Sokratesem pochodzenie funduszy i mówi tylko tyle:

Kryton

[ . . . . . ]  
Pięciuset wolnych, z odwagą gotową,  
Na jedno czeka Sokratesa słowo.  
Jutro więc cienie porzucisz wilgotne... [2079, k. 45r]

<sup>17</sup> Zob. S 247:

KRYTON (*wchodząc, do siebie*)  
Szlachetne serce! i któżby pomyślał?  
Hetera Charis, płocha zalotnica,  
Dwieście min złota ofiaruje straży,  
Jeśli więźniowi ułatwi ucieczkę.

W reakcji interlokutora Lenartowicz przekreślił kilka gotowych już wersów (bliskich poprzednim redakcjom tekstu, choć niezgodnych ani z przekazem Platona, ani też z logiką tutejszego dialogu), aby obszerny wywód o poszanowaniu prawa i państwa, przypisany Sokratesowi w *Kritonie*, zawrzeć w jednym dwuwierszu:

Sokrates

[ . . . . . ]  
~~W cieniu ja schodzę podziemne bez trwogi  
 Nie... gdyby same zaszyły wielkie bogi  
 Jeszczebym słowa nie wymówił wojny  
 Bądźże spokojnym widząc żem spokojny  
 Dawnoż przycichły niezgody domowe  
 Bym nowe walki brał na moja głowę  
 Nie przerażają mnie podziemne cienie  
 A gdyby gwałtem wolność mi oddano,  
 Drugie by życia nie błysło mi rano  
 Jeśli Sokrates znieważy moc prawa  
 Jakaż mu z tego i korzyść i sława [2079, k. 45r]~~

Niezrozumiałe – w zarysowanej tu sytuacji – obawy Sokratesa o wywołanie „wojny”, „walk” czy przynajmniej „niezgod domowych” były niewątpliwie pozostałością po zarzuconej przez Lenartowicza wcześniejszej koncepcji sceny (wydają się bliskie jej redakcji w kopii 2080). Można by zatem przekreślonym wersom przyznać status archiwalnego świadectwa pochodzącego z pewnego odcinka genezy dzieła. Wątek polityczny powraca jednak, w zmienionej postaci, w dalszej części rozmowy, uformowanej w odrębny już dialog o rozszerzonym składzie personalnym.

Granice – wbrew wersji drukowanej, wyraźną – stanowi wejście trzech kolejnych gości, także uczniów uwiezionego mistrza: Ksenokratesa, Fedona i Platona. W tekście znanym z druku (zarówno w tomie *Poezji*, jak i w opartym na tej samej lekcji wydaniu osobnym) fakt ów pozostaje na razie bez znaczenia, ponieważ rozmowę kontynuuje Kriton:

Nie mógłżeś lżejszym niż śmierci wyborem,  
 Cicho odpłynąć Temistokla wzorem? [S 250]

Tymczasem w autografie ta kwestia (utrwalona na k. 45v) należy do Ksenokratesa, do którego zresztą Sokrates zwraca się w odpowiedzi na nią (zarówno w rękopisie, jak i w druku).

A zatem w zamiśle autora to wystąpienia kolejnych uczestników rozmowy miały ją kierować na inne tory. Początkowo zresztą niezbyt skutecznie, gdyż na pytanie Ksenokrata, w druku błędnie przypisane Kritonowi, Sokrates odpowiadał zrazu uogólniającą refleksją, bliską w zasadzie rozważaniom znanym z tego samego dialogu Platona, który patronował pierwszej części rozmowy<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> W *Kritonie* Sokrates przywołuje upersonifikowane ateńskie prawa, którym każe przemawiać do siebie m.in. tymi słowami: „A ty sam, jeśli pójdziesz do któregoś z najbliższych miast, do Teb czy do Megary, tu i tam są dobre prawa i porządek, to naprzód przyjdiesz tam jako wróg ustroju społecznego i kto tylko się tam troszczy o swoje państwo, będzie na ciebie patrzył spode łba jako na tego, co prawa wniwecz obraca, i utwierdzisz tylko opinię swoich sędziów; będą ludzie myśleć, że oni słuszny wyrok wydali. Przecież kto prawa wyraca, musi mocno wyglądać na gorszydziela ludzi młodych i niewiele myślących” (K 222).

Sokrates

Zawsze to ~~po~~ zważaj przyznanie do winy  
 Wygnanie stanu jakież moje czyny  
 W czym się zła wola ujawniła w sądzie [2079, k. 45r]<sup>19</sup>

Pomyśl o czasów niefortunnym prądzie  
 I... i o przyszłych odmianie [?] szczęśliwej  
 Prosty po linii możesz stapać ~~krzywej~~ [2079, k. 47r]<sup>20</sup>

Dopiero w tekście dopisanym na osobnej, dodanej karcie (w rękopisie oznaczonej numerem 46) replika Sokratesa, skupiona tym razem na „Temistokla wzorze”, została rozwinięta w większe porównanie. Podsunęty przez Ksenokrata przykład można by uchylić jako chybyony już na podstawie faktów historycznych. Temistokles, twórca morskiej potęgi Aten, która zapewniła Grekom zwycięstwo nad Persami w bitwie pod Salaminą, ratował się ucieczką, jeszcze zanim wytoczono mu proces o szpiegostwo i zaocznie skazano go na śmierć, a więc wedle kryteriów znanych z *Kritona* byłby raczej tym, któremu prawa ateńskie pozwalają „zabrać manatki i iść, dokąd zechce” (K 220). Nie fakty tłumaczą jednak odmiennosc przypadku Temistoklesa w dramacie Lenartowicza, lecz legenda towarzysząca osobie zwycięskiego stratega. I nie legenda romantyczna, która w tyrtejskich wierszach poetów krajowych<sup>21</sup>, w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego bądź w Mickiewiczowskim przekładzie *Giaura* (gdzie dwukrotnie pada imię Temistoklesa, w oryginale omijane i podpowiadane tylko w przypisie) utrwałała wizerunek bohatera pokonującego tyrańską potęgę siłą ducha, lecz legenda, jeśli wolno użyć tej nazwy, sokratyczna. W przypisywanych Sokratesowi rozważaniach Temistokles występuje jako przykład politycznej „cnoty” czy „dzielności” (zjawiska o niejasnym statusie, wywodzonego częściowo z nauki, a częściowo z wrodzonych predyspozycji)<sup>22</sup>, ale w dramacie został on raczej ustawiony w pozycji konfrontacyjnej wobec filozofa-mędrca, zbliżonej do tej, którą we *Wspomnieniach* Ksenofonta narzucili mu dialogowi oponenti Sokratesa<sup>23</sup>. U Lenartowicza to sam Sokrates konfrontuje sie-

<sup>19</sup> Tekst ciągiy został w autografie rozerwany przez dodanie między k. 45 a 47 (początkowo usytuowanymi obok siebie) k. 46 z zapisem tekstu zastępującego partię skreśloną. Widoczne tylko na obrzeżach wersów przekreślenie w drugiej części cytatu jest zaledwie fragmentem skreślenia dłuższego, którego kreski przecinają się na wysokości kolejnych usuwanych wersów.

<sup>20</sup> Widoczny w całym autografie zwyczaj niestosowania znaków interpunkcyjnych w połączeniu z ortograficzną manierą zapisywania partykuły wzmacniającej „-ż” przez „-sz” (a więc „jeśliż”, „możnaż” jako „jeślisz”, „możnasz”) pozwala ostatni wers odczytywać nie poprzez drugą osobę liczby pojedynczej („możesz”) z kropką na końcu zdania, ale poprzez formę osoby trzeciej z partykułą „-ż” (wedle współczesnej normy ortograficznej: „możeż”), która podkreśli retoryczny sens pytajnika zamykającego to zdanie.

<sup>21</sup> Zob. A. Ba g ł a j e w s k i, *Tyrtejski antyk poetów galicyjskich*. W zb.: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*, s. 558–559.

<sup>22</sup> Zob. L. Chmielowska, *Filozofia polityczna Sokratesa*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Res Politicae” t. 3 (2009), s. 14.

<sup>23</sup> Zob. Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*. W: *Pisma sokratyczne*. Przeł. L. Joachimowicz. Warszawa 1967, s. 182: „Sokrates zauważył, że Eutydem [...] osiedlił się nieopodal rynku w warsztacie pewnego rymarza. Najpierw więc udał się tam Sokrates z gronem przyjaciół i uczniów i kiedy od razu na początku rozmowy któryś z nich zapytał, czy Temistokles dzięki naukom jakiegoś mędrca, czy też wrodzonym zdolnościom zdobył tak wielką przewagę nad resztą obywateli, że



bie z Temistoklesem, występującym tutaj w roli bardziej ludowego trybuna niż męża stanu i bohatera:

Temistoklesa współobywatele,  
 Spłoszeni dziwną ilością laurów,  
 Wielbią tajemnie, choć się przed nim chrania,  
 Dzisiaj wypędza, jutro się pokłonia.  
 Inaczej ze mną; jako syn wyrodny  
 Wyrzucon, ziemi ojczystej niegodny;  
 Słusznie? niesłusznie? w to ja tu nie wchodzę  
 Po jakiejż, nędzny, powlokę się drodze? [S 250]

Wniosek to w zasadzie zgodny z pointującym wywód Sokratesa w *Kritonie* spostrzeżeniem, że krzywda go „nie od praw spotyka, tylko od ludzi [...]” (K 223).

Tyradę skierowaną do Ksenokratesa wieńczy prośba o złożenie Eskulapowi ofiary z czarnego koguta, znana z *Fedona* jako ostatnie słowo Sokratesa. U Platona owo zdanie zamyka relację tytułowego bohatera ze spotkania z uwięzionym mistrzem – u Lenartowicza dopiero aktywizuje ono Fedona do zabrania głosu i zwrócenia dysputy w innym kierunku. Następuje to za sprawą kwestii poruszającej temat marności życia ludzkiego (w druku opatrzonej znakiem zapytania i chyba przez wydawcę uzupełnionej w miejscu, gdzie wskutek wypełnienia przez autora tylko połowy skreślonego wersu powstała rytmiczna luka<sup>24</sup>):

FEDON  
 Życie człowieka? to życie katuszy!  
 A po nim fale Acherontu czarne.  
 Praca i nędza – i wszystko na marne? [S 251]

Na tę kwestię Fedona początkowo Sokrates odpowiadał krótką wzmianką, a następnie, na dodanej karcie – rozwiniętą tyradą o nieśmiertelności duszy. W dialogu Platona dusza powiązana była z „jakimś zmysłem innym od zmysłów ciała”

---

państwo zwracało się do niego, ilekroć potrzebowało znakomitego męża, wtedy, chcąc ugodzić w Eutydema, Sokrates wyraził swoją wątpliwość. Powiedział, że niedorzeczne jest mniemanie, jakoby nauka u odpowiednich mistrzów była konieczna do nabycia doskonałości w mniej ważnych zawodach, umiejętność rządzenia państwem natomiast, która jest sprawą wielkiej wagi, miała się rodzić u ludzi sama przez się, z niczego”.

<sup>24</sup> W autografie ta kwestia wygląda tak:

Fedon  
**życie katuszy**  
 Cienie Tartaru noc obłędna głucha  
**A po nim fale Acherontu**  
 Styksowe fale straszliwe i czarne  
**Praca i nędza**  
 Łzy nędze rany i wszystko na marne [2079, k. 47v]

(Domniemane przekreślenie epitetu „Styksowe fale” graficznie bardziej przypomina podkreślenie.) Kopia krakowska przechowuje pierwotny tekst, z niestabilnym przyporządkowaniem osobowym:

Eukleides. Platon  
 Cienie Tartaru noc obłędna głucha –  
 Styksowe fale burzliwe i czarne –  
 Łzy nędze rany i wszystko na marne – [2080, k. 91v]

Półpauzy na końcach wersów wskazują na refleksyjne zawieszenie głosu, a nie intonację pytajną, wszakże wydają się raczej dodatkiem kopisty niż znakiem autorskim.

(F 236), pozwalającym na percepcję pojęć i wartości abstrakcyjnych (sprawiedliwość, piękna, dobra), w dramacie Lenartowicza została wkomponowana w ruch ducha – „ognia wiecznego”:

SOKRATES

Jeśliż nie wierzysz w nieśmiertelność duszy?  
 Jak w ciągu życia, po zejściu tak samo:  
 Czystiejsze słońce za więzienną bramą.  
 Duch, ogień wieczny, z swej natury prawa  
 Odbiega ziemi, gdy ziemię oddawa.  
 Że niewidzialny? a cóż tu widoczne,  
 Co rządzi, tworzy i kształty odmienia?  
 Myśl ta za mała – sięgnijmy do rdzenia,  
 W te światy jasne, choć dla oka mroczne. [S 252]

Wiara w nieśmiertelność duszy staje się odtąd powracającym w dyspucie leit-motivem, pointującym kolejne wywody Sokratesa. Pożegnanie z Helladą wieńczy sentencja: „Trucizna ciało, nie ducha, ostudzi” (S 253), a skierowaną do Strażnika (przychodzącego z ponagleniem do ucieczki) instrukcję przyprawienia cykuty zamyka pochwała śmierci, która „rozdziiera zasłonę / I, co skończone, zmienia w nieskończone” (S 255). Zgodne to w zasadzie z Sokratejską argumentacją, która w *Fedonie* tłumaczy pogardę dla ciała i nieledwie zobowiązuje każdego parającego się filozofią do radosnego przyjęcia śmierci, wyznaczającej próg poznania ponadmysłowego<sup>25</sup>.

Dalej następuje już tylko krótki opis podanej czary z trucizną, śmiertelny łyk, któremu towarzyszy westchnienie pojawiające się we wszystkich wersjach sceny: „Trucizno z ręki Matki, jakżeś słodka” (2079, k. 50v) (w druku przerobione na okrzyk<sup>26</sup>), zejście Sokratesa „do niższych więzień” (S 257) i lament podążającej za nim Ksantypy.

Każdemu z wydzielonych odcinków rozmowy można zatem przyporządkować jakiś odpowiednik w zachowanych świadectwach starożytności, najczęściej w dialogach Platona. Aluzyjne nawiązania do owych przekazów występują zazwyczaj w partiach dopisywanych na marginesach lub na dodanej karcie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że na ostatnim udokumentowanym etapie prac wysiłki autora zmierzwały w stronę swoistego artystyczno-filologicznego dokumentaryzmu.

<sup>25</sup> Strategia dialogowa Sokratesa tym razem nie jest obliczona na zbijanie racji przeciwnika, toteż w cytacie wolno pominąć przytakiwania rozmówców:

„Nieprawdaż; czy nie uważasz w ogóle, że całe staranie takiego człowieka [tj. filozofa] nie odnosi się do ciała; ono się, ile możliwości, od ciała odwraca, a skierowane jest do duszy? [...]”

Nieprawdaż, i stąd dusza filozofa najwięcej gardzi ciałem i ucieka od niego; chce być sama z sobą. [...]

Nieprawdaż, [...] i wobec tego musi się między prawymi filozofami ustalać taka mniej więcej opinia i tak pomiędzy sobą nieraz mówią: [...] jak długo będziemy mieli ciało [...], nigdy w świecie nie potrafimy zdobyć i posiadać tego, czego pragniemy. [...]

A czyż to się nie nazywa śmiercią; to rozwiązanie i oddzielenie duszy od ciała? [...]

Nieprawdaż więc, tak jak na początku mówiłem, śmieszne by to było, żeby człowiek, który całe życie pracował nad sobą na to, aby, żyjąc, być jak najbliżej śmierci, miał się potem wzdrygać, kiedy ona sama do niego przyjdzie?” (F 234–238).

<sup>26</sup> Zob. S 257: „Trucizno z ręki Matki! – jakżeś słodka!”

## 2

W redakcji znanej z krakowskiej kopii 2080, która przechowuje tekst dramatu w postaci skierowanej do teatru warszawskiego w 1884 roku<sup>27</sup>, odcinek wypełniony przedśmiertnymi rozmowami Sokratesa nie zajmuje pozycji finałowej. Podobnie jak w redakcji utrwalonej w odpisie 2081, dramat zamknięty jest obrazem narastania lęku oskarżycieli, skupionych wokół hetery Charys, kumulującego się w obłąkańczym tańcu przy wtórze grzmotów i wizji ataku bogiń zemsty. Wspomniany obraz w autografie 2079 i w druku przypada przed ciągiem scen więziennych. W rękopisie 2080 – odmiennie niż w wersji 2081 – znajdują się już ślady wahań i przenosin scen<sup>28</sup>. W przypadku tej redakcji silniej niż w innych mógł także oddziaływać zamysł inscenizacyjny, w którym efektowny akord teatralny wygrywał z cichą katastrofą.

Dialogowym partnerem Sokratejskiego pożegnania z życiem został tu początkowo Eukleides<sup>29</sup>, wymieniany później – za pomocą niezbyt konsekwentnych przekreśleń i dopisków – na Kritona lub (w jednym miejscu) Platona<sup>30</sup>. Eukleides z Megary, uczeń Sokratesa i twórca szkoły megarejskiej, rzeczywiście miał być świadkiem śmierci swojego mistrza<sup>31</sup>. W dramacie Lenartowicza, przywitany podobnie jak w późniejszej wersji Kriton, przybywał zrazu z misją całkiem odmienną niż tamten, któremu ostatecznie, już w tej redakcji, musiał ustąpić roli. Różnicę oddaje skreślenie w obrębie pierwszej kwestii – znanej z druku i autografu jako kwestia Kritona:

Eukleides.

[ . . . . . ]

Pięciuset wolnych z odwagą gotową

~~Rozbić te bramy ciężkie w okamgnieniu~~

Na jedno czeka Sokratesa słowo –

~~Jęcząc boleśnie Sokrates w więzieniu~~

Jutro więc cienie porzucisz wilgotne? [2080, k. 87v–88r]

- <sup>27</sup> Tekst kopii 2080 pokrywa się dokładnie – na tym oczywiście odcinku, na którym da się przeprowadzić porównanie – z redakcją znaną z autografu złożonego w roku 1884 w teatrze warszawskim (rkps 10.II). Ten przesłany z Florencji autograf, zachowany obecnie tylko w akcie III, wskutek szybkiego zaniku zainteresowania artystów wystawieniem dramatu, odebrał z teatru na prośbę poety siostrzeniec jego żony, S. Leszczyński, który następnie ofiarował go Bibl. Publicznej m.st. Warszawy. Zob. *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy*. T. 1. Oprac. J. Rudnicka, J. Górka. Warszawa 1974, s. 15.
- <sup>28</sup> W kopii krakowskiej sekwencja więzienna zaczyna się w połowie aktu IV (2080, k. 87v), tymczasem jej przekreślony nagłówek sygnalizuje otwarcie aktu dopiero w tym miejscu. Z drugiej strony, jej zakończenie zostało w pewien sposób osłabione: gest wypicia trucizny (2080, k. 98v), który domyka owa sekwencje, i przewidziana w prezentacji teatralnej scenę skonania Sokratesa (2080, k. 99r) zastąpiono – też niezbyt zdecydowanie – odprowadzeniem skazańca przez przybyłych uczniów (2080, k. 99r), otwierającym się na dalszy rozwój zdarzeń w akcie V, w którego zamknięciu obwieszczenie o końcu dramatu sąsiaduje z zapowiedzią zmiany miejsca akcji – na celę Sokratesa (2080, k. 114r).
- <sup>29</sup> Greckie imię Ευκλείδης (Euklejdes), rozpowszechnione w łacińskiej transkrypcji jako Euclides, w zapisie polskim przyjmuje najczęściej formę Euklides.
- <sup>30</sup> Podczas wypowiedzania kwestii o marności wysiłków i cierpień pochłanianych przez „Cienie Tartaru” i „Styksowe fale”. Zob. przypis 24.
- <sup>31</sup> Zob. *Euklides*. Hasło w: *Mała encyklopedia kultury antycznej*. Red. Z. Piszczyk. Wyd. 7. Warszawa 1990, s. 242.

„Pięciuset wolnych” Kritona będzie czekać – jak to wynika z dalszych modyfikacji dialogu – na decyzję Sokratesa o ucieczce z więzienia i z Aten. Ta sama pięćsetka zwolenników filozofa w przekazie należącym jeszcze do Eukleidesa pozostaje w gotowości bojowej, oczekuje sygnału, by „Rozbić [...] bramy”. Przy tak zbudowanej kwestii zrozumiała wydaje się antywojenna replika Sokratesa – przekreślona dopiero w autografie 2079 z 1886 roku, tutaj zaś jeszcze zachowana, mimo usunięcia wersów, które ją wywołały. Jak w dalszych partiach dialogu Eukleides przeistaczał się stopniowo w Kritona, pokazują skreślenia usuwające jego tyrady z zapowiedzią prawdziwie romantycznej rewolucji w stylu nawet wyraźnie Mickiewiczowskim – gość Sokratesa snuje wizję buntu ludu greckiego, wspieranego wodzowską charyzmą wybitnej jednostki:

Eukleides (do siebie)

Nie próżna widać miałem oń obawę  
O życie jemu nie idzie – o sławę.

(do Sokratesa)

O Sokratesie, a gdyby lud cały  
Na republiki ciebie podniósł czoło  
Gdyby cię wyniósł nad Hymetu skały  
I w oczach twoich zakreślając koło  
Od Eubei do tebańskich murów  
Ziemie tę piękną gór i móż lazurów  
I cicho leżącą jak lew ugłaskany  
Pod twymi stopy władzy twej powierzał  
Jeśli byś miejskie zostawił tyrany  
I od uległej i wiernej odbieżał  
Która pod twoją powagą i radą  
Jednąby wielką zakwitła Helladą  
I odnowiona duchem i prostotą  
Przypominała wicków złotych złoto  
Powiedz a wtedy cóżbyś odpowiedział [2080, k. 89r-89v]

W replice utrzymanej w trybie przypuszczającym Sokrates projektuje swój gest miłosierdzia, zanurzonego jednak nie w chrześcijańskiej miłości bliźniego, lecz w systemie filozoficznym – w porządku etycznym osadzonym na przekonaniu o przyrodzonym pierwiastku dobra, a także na estetycznym wymogu harmonii:

Sokrates:

[ . . . . . ]  
To bym uczynił, co mądrość doradza  
Co myśli rzeźbiarz, gdy posąg wygładza  
O to by wdziękiem jaśniały prawdziwym  
Wszystkich bym objął sercem miłościwem  
I ach doświadczył prawdy mych probierzy  
Że w sercach ludzi w gruncie dobre leży [2080, k. 89v-90r]

Dociekanie przyczyn rezygnacji z owego wątku rozmowy doprowadziłoby do zaplątania się w sieć spekulacji. Wiadomo, że ta redakcja dramatu była przygotowywana z myślą o wystawieniu oraz wydaniu w Warszawie, a więc w warunkach bardzo surowej cenzury, ale niezależnie od wspomnianych tu okoliczności zadziałać mogła uzasadniona obawa, iż motyw społeczno-politycznej rewolucji w powiązaniu z osobą Sokratesa wypadnie fałszywie.

W zestawieniu zaś z romantycznymi uniesieniami pochodzącymi z pierwszych kwestii Eukleidesa niezbyt wiarygodnie przedstawia się niespodziewana zmiana charakteru jego argumentacji, która nagle zaczyna zamykać Sokratesa w kręgu życia prywatnego i ograniczać jego perspektywę do dbałości o przetrwanie:

Eukleides.

**Więc przyjacielu tyś**

Czemu ach przeto żeś pogardził życiem

I żeś bez uwagi na płaczącą żonę  
Na głowę dumnie zarzucił zasłonę,  
Dotknięty może psów ateńskich wyciem

[.....]

[.....]

Nie mogłeś lżejszym niż śmierci wyborem

Cicho odpłynąć Temistokla wzorem – [2080, k. 90v]<sup>32</sup>

Wygląda na to, że Eukleides nie ma sprecyzowanego zdania i nie służy żadnej konkretnej sprawie – poza ideą przekonania Sokratesa do zawrócenia z obranej drogi, niezależnie od siatki symbolicznych sensów, w jakie ów gest będzie wpisany. Może to i charakterystyczne zachowanie dla kogoś, kto w przyszłości (w stosunku do scenicznego „teraz”) ma zostać twórcą szkoły filozoficznej uznanej za kuźnię sztuki przekonywania za pomocą logicznych lub semantycznych niuansów, bez względu na wartość etyczną forsowanych racji. Jednakże tutaj, w przedostatniej znanej redakcji dramatu Lenartowicza, Eukleides – zanim wraz ze swymi tyradami zniknie pod skreśleniem – nie tyle dowodzi słuszności własnego rozumowania, ile raczej próbuje oddziaływać na Sokratesa psychologicznie, odwołując się najpierw do jego pragnienia sławy, później zaś do poczucia obowiązku wobec rodziny. Sokrates wszakże odrzuca również perspektywę „szczęścia w ograniczeniu”, ale tym razem i motywacja, i gest zdradzają rodowód romantyczny:

Sokrates.

[.....]

Pomnisz na wojnie towarzyszku miły

Dowódcy siła zdwaja wojska siły,

Jeżeli wtedy żonę kto wspomina?

Więc przyjacielu żona i rodzina –

We światłach boju zostają wśród cieni –

I o brak serca nikt wodza nie wini –

Że czyniąc wyższe niższego nie czyni –

A czyliż życia celem i ozdobą –

Mieć żonę, dzieci, cichy dach nad sobą? [2080, k. 91r]

Zarówno idea poświęcenia szczęścia osobistego dla wyższej sprawy, jak pogardliwa deprecjacja mieszczańsko-kupieckich marzeń o domu z żoną i dziećmi – kontrastują z postawą, jaką Sokrates przyjmuje w drugiej scenie sekwencji więziennej. Otwiera ją wejście Kalaisa, przedstawionego jako syn Anytosa. Historyczny Anytos, zamożny ateński garbarz i polityk, był ojcem Antemiona, który porzucił rodzinny

<sup>32</sup> Odmiiany tekstu w tym odpisie – zaznaczone w transliteracji pogrubieniem i pomniejszeniem czcionki – wprowadzane były ręką Lenartowicza.

warsztat i naukę rzemiosła, aby dołączyć do grona uczniów Sokratesa<sup>33</sup>. W dramacie Lenartowicza, zgodnie ze świadectwem starożytnych, Anytos wystąpił w procesie filozofa z oskarżeniem o deprawowanie przezeń młodzieży, jego literacki syn, Kalais, w omawianej redakcji odwiedził zaś w więzieniu swego mistrza, by oznajmić, że wyrzeka się ojca i opuszcza Ateny. Filozof odpowiedział:

Sokrates.      **gorzka  
słodką**

Więc tu przyszedłeś by w mą gorzka czarę  
Dorzucić kroplę palącego jadu?  
O nie Kalajos, drugim dla przykładu  
Z nowymi idąc szanuj bogi stare  
Miłuj rodzica zawsze ty i wszędzie  
Do czyjej myśli światło nie przejrzało  
Kto spełnia zbrodnię przeto że jest w błędzie  
On nie jest winnym temu co się stało  
[ . . . . . ]  
Wracaj do ojca i bądź mu posługą  
A na twem sercu niech ja nie zaciezę [2080, k. 95r-95v]

Niewiele brakowało, aby bilans przedśmiertnej dysputy, rozpoczętej pod znakiem rewolucjonizmu romantycznego, zamknął się uwięzieniem w biedermeierowskiej cnocie oddawania czci rodzicom bez względu na ich walory intelektualne i etyczne. Szczęśliwie Kalais poprosił na koniec o prawdziwą naukę, a ta w przesłaniu mistrza znalazła wyraz w idei ofiarnej służby ojczyźnie:

Kalais

O mistrzu drogę poczynając nową  
Cóż między młode ponieść przyjaciele,  
Powiedz mi słowo.

Sokrates.

Więc ostatnie słowo  
Walcz, nie upadaj, znoś przebaczaj wiele  
Nie wszystko – krzywdy Atenom zadanej  
Niechaj twe serce nigdy nie zapomni  
Tej jednej tylko nie zapomnij rany  
By pamięć twoją uczcili potomni –  
A teraz żegnaj przyjacielu młody  
Krwii nie oszczędzaj a łez tamuj wody [2080, k. 95r-96r]

Operacje przeprowadzane na tekście w końcowej części sekwencji scen więzennych dokumentują zmienność instrukcji wykonawczej w jej zamknięciu.

Modyfikacje tekstu pobocznego nie rozstrzygają jednoznacznie, czy dysputa ma się zakończyć zgonem Sokratesa na scenie, czy też jego wyjściem w asyście uczniów – przekreślono bowiem słowa opisujące gest wychylenia przezeń czary z trucizną, ale zachowano akt konania, a pogrążonych w żalu uczniów, którzy najpierw mieli po-

<sup>33</sup> Zob. A. Kelessidou, *Oskarżyciele Sokratesa*. Przeł. M. Wesoły. „Peitho. Examina Antiqua” t. 1 (2011).

stępować za wychodzącym mistrzem, zatrzymano przed widzami w stanie przygnębienia<sup>34</sup>.

Co ciekawe, redakcja utrwalona w rękopisie 2081, nieprzeznaczona bezpośrednio dla teatru, w ogóle nie zawiera w tym miejscu tekstu pobocznego, a zatem nie uruchamia żadnych pozawerbalnych środków wypowiedzi. Zawiera natomiast więcej (o 40 wersów) pozostałości po redakcji zapewne wcześniejszej, z której pochodzi fragment drukowany w „Kronice Rodzinnej”.

## 3

Ogłoszony w 1883 roku *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates”* nie obejmuje całej akcji „więziennej” ze swojej macierzystej redakcji. Kończy się wprowadzając tradycyjnym, zamykającym dyskusję westchnieniem Sokratesa („Truczno z ręki matki – jakżeś słodka!”, U 392), ale otwiera go długa tyrada filozofa, będąca niewątpliwie odpowiedzią na jakieś nieobjęte publikacją pytanie. O tym, że początek publikowanego *Ustępu* nie przypada w miejscu otwarcia sceny, świadczy brak – w drukowanym fragmencie – tradycyjnego powitania kierowanego przez Sokratesa do rozmówcy, którym tym razem jest Fedon. Imię dialogowego partnera od razu przywodzi na myśl tytuł dzieła patronującego tej wersji sceny, czyli *Fedona*. Ów Platoński dialog krąży wokół tematów tajemnicy życia i natury duszy – tematów na nowo wprowadzonych do *Sędziów ateńskich* w późnym autografie (2079), natomiast we wcześniejszej wersji teatralnej (2080) niewystępujących – nie dlatego, że nie były wtedy przez autora podejmowane, tylko dlatego, że zostały wyeliminowane właśnie za sprawą usunięcia owych dodatkowych 40 wersów, które prototyp redakcji teatralnej (2081, poprzedzający wersję znaną z 2080) jeszcze dzieli z *Ustępem* znanym z „Kroniki Rodzinnej”, jakkolwiek powieliła je w postaci czasem nieco zmodyfikowanej, a także w zmienionym porządku.

Różnice w układzie tekstu – między drukowanym *Ustępem* a rękopisem 2081 – ułatwiają wydzielenie czterech znaczących odcinków dialogu, które właściwie wyodrębniają się też bez tego genetycznego świadectwa, dowodzącego wszakże, iż sam autor zmagał się z porządkiem i spójnością wywodu Sokratesa. Przypisana tu filozofowi nauka, inspirowana *Fedonem*, postrzegany jako wykład poglądów raczej Platona niż Sokratesa<sup>35</sup>, odznacza się silnym zmodyfikowaniem pierwotnego wywodu, w procesie genezy niedzielony, poświęcony jest kwestii dotyczącej pośmiertnej wędrówki dusz:

FEDON

Gdy śmierć jest dobrem, czemuż się jej chronim?

SOKRATES

Ach! mój Fedonie, istnienie to sprawa,

Że za nim tylko i za nim wciąż gonim,

Drżąc przed przeprawą, co ubłogosławia.

I tak być musi, płonna ta obawa

<sup>34</sup> Dopisany tekst poboczny podaje: „wchodzą uczniowie i w głębokim żalu postępują za Sokratesem” (2080, k. 99r).

<sup>35</sup> Zob. W. Tatarski, *Historia filozofii*. Wyd. 14. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1995, s. 91–92.

Mocnymi czyni wieczne życia prawa.  
 Lecz mędrcom dano poznać błąd bez winy,  
 I oni jedni to wtajemniczeni,  
 Wiedza, że powód wraca do przyczyny.  
 W piękność przyćmioną mgłami ziemskich cieni.  
 Stare podania mówią, że u kresu,  
 Dusze w ciemności spadają Hadesu,  
 Że schodzą smutków zrzucac chmurę błędna,  
 I że do ziemi wracają znów białe,  
 Więc dusze, widzisz, nowe szaty przedną,  
 I rozdzielone z ciałem wciąż są całe.  
 I z tej tkaniny, z której wszystko wstawa,  
 Z odzieży, której ręka nie dotyka,  
 Biorą kształt z duchom służącego prawa,  
 I tylko taka już dla ziemi znika,  
 Która przy końcu swoich ziemskich dziei,  
 W idee wchodzi, w ogromy idei. [U 390–391]<sup>36</sup>

Sokrates Platona, również powołujący się przy tym na „wtajemniczonych” (F 254), hierarchizuje dusze według stopnia ich przywiązania do ciała. W przełożeniu na los pośmiertny wyodrębniają się z tej hierarchii właściwie dwie kategorie. Pierwsza z nich, wyższa, to dusza, która odrywa się od swej materialnej powłoki tak czysta, że „żadna cząstka ciała się z nią nie wlecze, bo ona nic wspólnego z nim nie miała za życia d o b r o w o l n i e, tylko uciekała odeń i skupiała się sama w sobie [...]”. Taka dusza „resztę czasu między bogami spędzi” (F 254). W kategorii drugiej mieści się każda „dusza nasiąkła tym, co cielesne [...]” – ona po śmierci ciała „cięży i wlecze się znowu na miejsca widzialne, ze strachu [...] przed t a m t y m ś w i a t e m [...]” (F 255). Z dusz drugiego rodzaju „powstają widma” włączące się „około pomników i grobów”, „póki nie ulegną żądzy cielesnego pierwiastka, który im towarzyszy, i znowu w ciała nie wejdą” – dopiero na tym etapie ujawniają się różnice między duszami tej kategorii, gdyż powracające do ciał dusze „wchodzą [...] w takie charaktery, jakie im najbliższe były za życia” (F 255) (co oznacza, że pijak odradza się w postaci osła, tyran i rabuś jako wilk lub jastrząb, przykładowy zaś obywatel, który jednak nie z „umiłowania mądrości”, a tylko z przyzwyczajenia i z pracy nabral „dzielności”, wciela się w pszczołę tudzież mrówkę (F 255–256)).

Sokrates u Lenartowicza – w redakcji z 1883 roku – zdaje się głosić inną teorię. Z cytowanego wykładu wynika, że każda dusza przechodzi kolejno ciąg ziemskich żywotów – aż do końca „swoich ziemskich dziei”, kiedy to wkracza „w ogromy idei”.

Pierwsza część tej teorii odsłania jeszcze rodowód sokratejsko-platoński, widoczny w zasadzie sformułowanej w czterowierszu bezpośrednio przylegającym do cytowanego tu wyводу, dla którego stanowi albo wprowadzenie (w wersji drukowanej jako *Ustęp*), albo podsumowanie (2081):

SOKRATES  
 [. . . . .]  
 Prawo powszechne to walka sprzeczności,

<sup>36</sup> W rękopisie 2081 Sokratesowi partneruje już Eukleides (w teatralnej redakcji z kopii 2080 zastępowany Platonem), a więc tyrada bohatera tytułowego zaczyna się od słów: „Ach przyjacielu” (2081, k. 80r).



Byt wciąż z niebytu, sen z czuwania płynie,  
Ze śmiertelności świat nieśmiertelności,  
I wszystko żyje, i nic tu nie ginie. [U 391]<sup>37</sup>

W Platońskim *Fedonie* Sokrates istotnie utrzymuje, że „znikądinąd nie powstają ludzie żywi, jak tylko z umarłych”, czego dowodzi fakt, iż „kiedy się coś większym staje, to nieuchronnie przecież z czegoś, co było mniejsze przedtem [...]”; skoro więc „wszystko w ten sposób powstaje: z przeciwieństw zawsze to, co przeciwne” (F 241), a „życie [...] posiada [...] przeciwieństwo [...]”, jakim jest „stan śmierci”, logicznie stąd wynika, że „z tego, co pomarło, [...] powstaje to, co żyje, i ludzie żywi [...]” (F 242).

Regułę powstawania z przeciwieństw Lenartowicz wpisał jednak w inny system ontologiczny. Jego wykładnię zawarł w dwóch kolejnych odcinkach tekstu, które w rękopisie 2081 znalazły się obok siebie i, umieszczone przed cytowanymi wcześniej fragmentami, dały wprowadzenie do kwestii życia pośmiertnego duszy, choć w drukowanym *Ustępie* stanowiły jeszcze ramę dla tego wątku dysputy. Nie zmieniało się położenie – ani treść – odcinka pierwszego:

SOKRATES  
[ . . . . . ]  
Za jedną gwiazdę, która ciało trzyma,  
Zmysłom pomaga w wędrówce przez życie,  
Przed otwartymi miłości oczyma  
Ocean światła ujrzym w wiecznym bycie;  
Z którego życia nieustanne drgnienia,  
Ruch się wytwarza i w zmysły obleka,  
Zbliża i łączy, wiąże cień do cienia,  
I ruch, blask, iskra, formuje człowieka,  
Albo człowieka, lub owad znikomy,  
Lub gwiazdę... jedno atomy, ogromy. [U 390]<sup>38</sup>

Zgodnie z nauką wykładaną w *Fedonie* przez postać Sokratesa – źródło ruchu i życia stanowi dusza, a nie krążące atomy. Teoria zawierała założenie, które ją sytuowało na antypodach starożytnej atomistyki, przewidującej dla bytu podstawę w materii zbudowanej z mikroskopijnych cząstek – nieożywionych, niezależnych od siebie i wchodzących w rozmaite związki<sup>39</sup>. W czasach Sokratesa i Platona hipoteza ta nie miała oczywiście oparcia w żadnych danych empirycznych, a teoria atomów zyskała powszechną akceptację dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy za sprawą odkryć Antoine'a Lavoisiera i Johna Daltona zaczęła obrastać dowodami naukowymi. W literaturze romantycznej znalazła skrajne odzwierciedlenia – Percy Bysshe Shelley użył jej przy konstruowaniu ateistycznego mitu, przedstawiając „prometejski ogień we współczesnej formie elektryczności”<sup>40</sup> wraz z elektronami

<sup>37</sup> W rękopisie 2081 prawo jest nie „powszechne”, ale „przedwieczne”, poza tym jednym wyrazem tekst się powtarza.

<sup>38</sup> W rękopisie 2081 (k. 80r) ostatnie dwa wersy przekreślone, ponadto wers czwarty od końca ma brzmienie: „Łączy przyjaźnie, wiąże cień do cienia”.

<sup>39</sup> Zob. Tatariewicz, *op. cit.*, s. 94.

<sup>40</sup> P. Johnson, *Sity, maszyny, wizje*. W: *Narodziny nowoczesności*. Przeł. M. Iwiński [i in.]. Gdańsk 1995, s. 606 (przeł. M. Kucharska, W. Królikiewicz).

w atomowej strukturze materii<sup>41</sup>, a Juliusz Słowacki w swojej mistycznej syntezie wpisał ją w ciąg genezyjskich dziejów ducha, definiując atom, „czyli proch albo gazu pierwiastek”<sup>42</sup>, jako produkt zakłócenia jego siódmej pracy – jednej z kolejnych przemian zainicjowanych przez Stwórcę. Sama idea powiązania elementarnych cząstek materii z działaniem ducha nie była nowa. Już w starożytności koncepcję duchowego impulsu, wprawiającego materię w ruch, którego istotą jest ciągle łączenie i rozdzielanie cząstek, zgłosił Anaksagoras. Ten starszy od Sokratesa (o lat mniej więcej 30) zwolennik jońskie filozofii przyrody występuje w Platońskim *Fedonie* jako bohater narracji Sokratesa:

Usłyszałem raz, jak ktoś z jednej książki czytał – mówił, że to z Anaksagorasa – i powiadał, że to rozum jest tym, co do porządku doprowadza wszystko i jest przyczyną wszystkiego. Ta przyczyna podobala mi się [...].

Otóż tak sobie rachowałem i cieszyłem się, myśląc, że mi się znalazł mistrza, który mnie na rozum pouczy o przyczynie wszystkiego, co jest: Anaksagorasa. [F 273]

W *Fedonie* działa wszakże ironia i dalej Sokrates opowiada, jak po lekturze rozpraw Anaksagorasa przekonał się, „że ten człowiek do niczego nie używa Rozumu ani żadnym innym przyczynom nie przypisuje porządku wszechrzeczy, tylko za przyczyny podaje wiatry i etery, i wody, i nie wiadomo co jeszcze” (F 273–274). (Ilustruje ten wniosek wymowny przykład, w którym – według rozumowania anaksagorejskiego – „Sokrates wszystko, cokolwiek robi, robi rozumem [...]”, ale przyczyną tego, że teraz siedzi zgięty w więzieniu, jest fakt, iż w jego ciele kości połączone są stawami, a mięśnie pozwalają zginać członki <zob. F 274>.)

Inaczej rzecz się ma w omawianej redakcji dramatu Lenartowicza. Tutaj ośmieszony w *Fedonie* filozof zostaje przywołany z aprobatą – w czterowierszu, który w rękopisie 2081 stał się ciągiem dalszym wprowadzenia, ale w drukowanym *Ustępie* stanowił pointę całej dyskusji o nieśmiertelności duszy:

Fedonie, mądrość znasz Anaksagora:  
Wewnętrzny powód niewzruszony tworzy,  
Z niego powstaje całość różnowzora,  
Która się w końcu w jeden wieniec złoży. [U 391]

Eukleides, mądrość znasz Anaksagora:  
Najwyższy powód niewzruszony tworzy,  
Zeń się poczyna wielkość różnowzora,  
Która się kiedyś w jedną całość złoży.

[2081, k. 80r]

Obie wersje dopełniają się i poniekąd interpretują się wzajemnie – jedna wypełnia niedomówienia drugiej, każda uściśla to, co w obocznej niesprecyzowane.

<sup>41</sup> Tak P. B. Shelley interpretuje opis ruchu sfer w tyradzie Pantei z aktu IV *Prometeusza wyzwolonego* (Przekł., posł. L. Elektorowicz. Kraków 1982, s. 155):

Pędzi wśród głośnych orkanów harmonii  
Sfera kulista, co jak sfer tysiące  
Zakrzepła niby kryształ, wszak przez który  
Płynie jak próżnia muzyka i światło.  
Kul mieści krocie, sama w nich zawarta  
W purpurze, bieli, błękicie, zieleni  
I złocie, kula wewnątrz kuli.  
[ . . . . . ]  
Na niewidzialnych wirujące osiach.

<sup>42</sup> J. Słowacki, *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*. W: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. Bibliografię oprac. W. Hahn. Wrocław 1954, s. 234.

W drugim wersie powód „Wewnętrzny” ujawnia więc swą sankcję „Najwyższą”, a w wersach trzecim i czwartym zwroty pozwalające uniknąć uściśleń temporalnych – „powstaje” i „kiedyś” – wymieniane są na bardziej precyzyjne określenia początku i końca. Zarysowujący się w taki sposób porządek bytu nabiera szczególnego znaczenia w zestawieniu z tą zasadą kosmicznego ładu, którą zaprezentował Platon w *Fedonie*, gdzie Sokrates mówi tak:

Więc i na tym punkcie zgoda pomiędzy nami, że żywi powstają z umarłych; nie mniej jak na to, że umarli powstają z żywych. [...]

Bo gdyby powstawaniu każdemu po jednej stronie nie odpowiadało zawsze powstawanie po drugiej, niby punkty drogi po kole, tylko by droga powstawania była niejako prosta [...] i nie zakreślały znowu do pierwszego, i nie wracała tym samym torem, to rozumiesz, że wszystko by w końcu przybrało jedną i tę samą postać, znalazłoby się w jednym i tym samym stanie i przestałoby się tworzyć, powstawać? [F 243]

Otóż i sedno całej sprawy – uchwycone nawet w języku podstawowych symboli. W *Fedonie* Sokrates osadza swoją filozofię bytu na symbolicznym temporalnym kole, a zatem myśli – zgodnie z mitycznym pojmowaniem czasu w starożytności – w kategoriach odwiecznego i nieskończonego cyklu. Co więcej, podsuwając w argumentacji – jako nieprawdopodobną alternatywę – propozycję ukierunkowanego procesu z wizją finalnej martwoty, kwestionuje linearną koncepcję czasu. Innymi słowy, Sokrates Platona odrzuca dokładnie to, co Sokrates Lenartowicza głosi w omawianej redakcji *Sędziów ateńskich*.

W kreacji dramatycznej starożytny filozof nie tylko albo nie tyle akceptuje tezę Anaksagorasa o duchowej sile wprawiającej w ruch cząstki materii, ile przekształca ją w koncepcję istnienia siły sprawczej, która powołując do życia rzeczywistość „różnowzórą”, przewiduje dla niej u kresu dziejów zespolenie w „jeden wieniec” czy w „jedną całość”. Podstawą dla takiej koncepcji ewolucyjnej może być wyłącznie linearnie pojmowanie czasu, nakierowane na cel finalny, a zrodzone w kulturze judeo-chrześcijańskiej. Co do zasady natomiast, wykładana tu nauka przypomina pewne odłamy romantycznego mistycyzmu – jak chociażby system Andrzeja Towiańskiego, oparty na koncepcji wędrówki dusz odradzających się przez kolejne wcielenia w różnych, hierarchicznie ułożonych kolumnach duchów i przez ciągłe doskonalenie zmierzających do zespolenia w jednolitej społeczności duchów wysokich. I podobnie jak w rozmaitych mutacjach tego typu kosmogonii romantycznych – takich jak historiozofia Mickiewiczowskich *Prelekcji paryskich* lub genezyjska filozofia Słowackiego – również u Lenartowicza wykładana przez jego Sokratesa nauka o duszy znajduje swoje rozwinięcie w obrazie historii społecznej i politycznej. Objawia się ono w jednym z tych odcinków drukowanego *Ustępu*, które nie pokrywają się już z tekstem żadnej innej redakcji dramatu, a wygląda dokładnie tak:

SOKRATES

Wiesz, czym jest dusza?... jednym lutni tonem,  
Lecz gdy się łączy z tonów milionem,  
Wtedy się staje harmonijnym chórem...  
Chórami wielkie prowadzi się dzieje,  
Połączonymi w olbrzymie ognisko;

Kiedy ognisko do szczytu wyleje,  
 Przedstawia smutne oczom widowisko.  
 Wzrok na popiołów pada przestrzeń błądą,  
 Na zewłok martwy, na rozbita lutnię,  
 Obyż nad toba, o matko Hellado!  
 Przychodzień głowa nie potrząsał smutnie!  
 Obyś nie wyszła nigdy z wiecznych chórów!  
 Wielka myśl żyje w kolisku tych murów... [U 391–392]

Zarysowana tu wizja odbiega zdecydowanie od romantycznej idei spiralnego rozwoju dziejów (która w koncepcji Giambattisty Vica symbolicznie łączyła mityczne koło z historyczną strzałą, osadzając cykliczne powroty na coraz wyższych piętrach)<sup>43</sup> i od mesjanistyczno-millenarystycznego obrazu znieruchomiałej wieczności Królestwa Bożego na ziemi<sup>44</sup>. Jest raczej ponurą wizją – jeśli nie katastroficzną, to przynajmniej ostrzegawczą – zakładającą możliwość upadku państwa czy narodu bez obietnicy odrodzenia. Zapowiedź nadciągającej zagłady cywilizacji zarysowuje się tu zresztą wyraźniej niż przecucie nadejścia nowej epoki i otwarcie na nową religię, tradycyjnie odnajdywane w romantycznej legendzie Sokratesa, w której grecki filozof występował w roli prekursora chrześcijaństwa<sup>45</sup>.

## 4

Mimo wszystko chrystianizacja osoby greckiego filozofa zaznacza się w utworze wyraźnie, czasami – tzn. na niektórych etapach jego genezy – jest nawet bezpośrednio wyrażana.

Tekst ostatniej (a może właśnie pierwszej) wersji sceny więziennej, zapisanej w końcowej, niepaginowanej przez autora, części autografu 2079 (obejmującej w numeracji bibliotecznnej karty 51r–52v), urywa się na znanych skądinąd słowach „Jam gospodarstwo swe już rozporządził” (2079, k. 52v), które w innych wersjach dramatu przypadają w miejscu zamknięcia dyskusji i przejścia do czynności towarzyszących wykonaniu wyroku. Jeśli zatem nawet – co wydaje się wielce prawdopodobne – mamy do czynienia tylko z fragmentem innej redakcji sceny więziennej, to i tak jest to fragment obejmujący całą partię dialogowo-dyskusyjną, która składa się tu zaledwie z dwóch części: niedługiej rozmowy Sokratesa z Platonem i szybkiej jego rozprawy z synem Anytosa (tym razem nosi on imię Glaukos). Dla opisywanej kwestii istotny okazuje się ponadto nie koniec, lecz właśnie zachowany początek sceny, a dokładnie wymiana replik z karty 51r.

<sup>43</sup> Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978 (szczególnie rozdz. *Mit i historia*).

<sup>44</sup> Zob. A. Sikora, *Postannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*. Warszawa 1967.

<sup>45</sup> Zob. A. Lisiecka, *Sokrates chrześcijaninem*. W: *Norwid – poeta historii*. London 1973.



W transliteracji topograficznej układ tekstu przedstawia się tu mniej więcej tak:

Gdy człowiek najsprawiedliwszy będzie jak zbrodniarz sądzony  
 Fortune [?] gdy mu odbiora, kokami pogniota kości [?]  
 Czy mu wydra za świata [?] wezwanie sprawiedliwości  
 Wreszcie na drzewie hanbiącym rozepnia męża ramiony  
 Tak! do końca wytrwały bez chwili odchodzi [?] bez części  
 O swej wyższości [?] nadludzkiej całejmu światu zawiesi [?]  
 Jeszcze tak straszny upadkiem Ateny nasze nie grzesza  
 Lecz idą po drodze i bardzo bardzo się spiesza  
 Pociasz się luby Platonie wyrok mój jeszcze łaskawy  
 Ale ta nawa ateńska pomyśl o losach tej nawy

Scena w Sokrates do wchodzącego  
Platona  
 Nasz ulubienieże Platonie mój ty obrońco natchniony  
 Wypowiedziałeś rzecz piękną do dziś nie znałem ciebie [?] z tej strony  
 Po Kalimachu to lutnia – Gdyby bohater twej ody  
 Na olimpiadach gałązkę oliwną odbierał młody  
 Inna by piewcy nagroda jak tu przypadła doznana  
 Innej chcą pieśni słuchacze czasów to widzisz odmiana.  
 Wartość przedmiotu poznają o ile waga się zniża [?]  
 Do góry W górę[a] Meletes próbuje że waga Platona cięży  
**Co lepsze [?] na wiatr wybiega i wichrom się też spodoba**  
**Probuja mężstwa w człowieku [?] trochę bolesna<sup>46</sup> to proba**  
Platon  
**Lecz jeśli [ . . . . ] [ . . . . ] [ . . . . ] [ . . . . ] odsłoni [ . . . . . ] .łych jak męże**  
**Jeśli to miasto zbuduje Platon**  
**cnotliwych**  
 Krzyżują enotę w Atenach. Krzyżują poją trucizną  
 W więzieniach cykute ważą – o ty Helenów ojczyzno  
**Ponura noc mnie ogarnia przeczcucia złowrogie ziębia**  
Sokrates  
**Że mąż ostatni odchodzi i nic już miasto nie wyda**  
**W snach moich szumią potopy pod których ponurą głębia**  
**[ . . . . ] zbrodniami skażona zapada się Atlantyda**  
 Platonie cnotę wywyższa gdy ją przybijają do krzyża **†**  
Platon  
 O mistrzu uśmiech twój słodki bolem mi serce przesywa [?]  
 Sokrates  
 Po myśli bolom podległej młodego znać przyjaciela

Widoczne są dwa, a nawet trzy style zapisu. Tekst najwcześniejszy odznacza się wysokim krojem liter i szeroką interlinią. Ta zasada graficzna obowiązuje przy krawędziach dolnej i górnej, czyli obejmuje dwie ostatnie kwestie z wyraźnie wyodrębnionym tekstem pobocznym (imionami osób mówiących) oraz sześć pierwszych wersów powitania (całkiem odmiennego od powitań znanych z redakcji wcześniej omówionych) wchodzącego gościa. Odstęp między wersami 6 a 7 wygląda na świadectwo wahań autora nad personalnym przydziałem owej kwestii. Poniżej rozciąga się obszar nakładania się dwóch krojów pisma: pierwotnego z nowym, w którym zmniejsza się rozmiar liter i równocześnie słabnie staranność ich zapisu. Wersy podlegające tej nowej zasadzie graficznej – w transliteracji oddane za pomocą pomniejszenia i pogrubienia czcionki – są w istocie dopiskami w interlinii, tyle że sporządzonymi w sposób dość karkołomny w regularnej proporcji jednego czterowersza na jeden odstępn między wydzielonymi jednowersowymi kwestiami dialogowymi. W obu przypadkach dopisane czterowersze wchłonęły tekst poboczny, zdezaktualizowany przy zmienionej dystrybucji replik. Gdyby eksperymentalnie oczyścić tekst z dopisanych wersów nowej frazy, powstaje taki kształt:

Wartość przedmiotu poznają o ile waga się zniża [?]  
 Do góry W górę[a] Meletes próbuje że waga Platona cięży

46 Lekcja wyrazu proponowana przez panią dr D. Uchererek.

Platon  
**cnotliwych**  
 Krzyżują cnotę w Atenach. Krzyżują poją trucizną  
 W więzieniach cykute ważą – o ty Helenów ojczyzno  
 Sokrates  
 Platonie cnotę wywyższa gdy ją przybija do krzyża †

Przekreślone wypowiedzi obu bohaterów odsyłają bezpośrednio do motywu ukrzyżowania, budując jednoznaczną analogię między uwięzionym Sokratesem a Chrystusem.

Ostatnia aluzja pojawia się w partii tekstu zapisanej trzecim sposobem – na marginesie. Co ciekawe, ten fragment nie został skreślony, mimo że (jak podpowiada znak korektorski) miał być rozwinięciem usuniętej kwestii Sokratesa. W zaprezentowanej tu wizji postępującego kryzysu moralności i prawa, ilustrowanego coraz gorszym, coraz bardziej cynicznym i okrutnym traktowaniem „człowieka najsprawiedliwszego” (synekdochy ogółu sprawiedliwych), sytuacja, gdy „na drzewie hańbiącym rozepną męża ramiony”, wyznacza moment ostatecznego upadku, do którego – jak głosi pointa – zmierzają Ateny (metonimia greckiej cywilizacji).

Wydaje się, że właśnie wpisanie ofiary Sokratesa (bo taki wymiar zyskuje tu jego śmierć) w symbolikę męki Chrystusa stanowiło konstrukcyjną podstawę dla postaci greckiego filozofa w pierwotnej koncepcji dramatu. Najwcześniejszy znany ślad zamysłu autorskiego – wytropiony przez Henryka Biegeleisena w korespondencji Lenartowicza z 1881 roku – eksponuje ten właśnie aspekt planowanej kreacji. Pisze poeta w liście do Mieczysława Weryhy Darowskiego z 27 XI 1881: „Im więcej się rozczytuję w życiu Sokratesa, tym więcej widzę na nim znaki prekursora Chrystusa [...]”<sup>47</sup>. Stąd przypuszczenie, iż redakcja zachowana na dwóch kartach dodanych do późnego autografu stanowi jedno z wcześniejszych opracowań sceny więziennej, wydaje się uprawnione.

W pochodzących z lat 1883–1884 redakcjach znanych z rękopisów 2081 i 2080 bezpośrednia aluzja do ukrzyżowania przetrwała w postaci szczątkowej, w jednej kwestii Platona:

Tłum ten co wyda ze siebie? Jaka rzecz wielką postawi?  
 Najmędrszych z granic wygoni, cnotę na krzyżu rozbije [2081, k. 24r; 2080, k. 21r]

Owa kwestia w przywołanych rękopisach nie pojawia się wszakże w scenie więziennej, w której ani w jednym, ani w drugim przypadku nie występuje Platon. Jego rozmowa z Sokratesem została w tych wersjach usytuowana w innym czasie i miejscu – przed rozprawą, w rzeźbiarskiej pracowni Fidiasza, bombardowanej z zewnątrz kamieniami owiniętymi w listy, przynoszące raz pogróżkę, a raz ostrzeżenie<sup>48</sup>. Komentarzem do owych anonimowych wiadomości jest właśnie cytowana kwestia Platona. Fakt, że w tym przypadku chrystianizację Sokratesa przeprowadza Platon, w rozległej skali kontekstu historyczno-filozoficznego nabiera dodatkowego

<sup>47</sup> T. Lenartowicz, list do M. W. Darowskiego, z 27 XI 1881. Cyt. za: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*. Warszawa [1913], s. 138.

<sup>48</sup> Scena ta, w postaci bliższej jej opracowaniu w rękopisie 2081, wydrukowana w numerze 11 „Bluszczu” z 1885 roku (z 18 III), wypadła z redakcji utrwalonej w autografie z roku 1886 – a więc i z pierwodruku całości utworu przygotowanego na tej podstawie.

sensu. Jak przypomina Bojko: „już starożytni »platonizujący« myśliciele chrześcijańscy prezentowali Sokratesa jako monoteistę, [...] doszukiwali się analogii pomiędzy nim a Chrystusem [...]”<sup>49</sup>. Oczywiście to kontekst odległy, Lenartowiczowi raczej nieznanany.

Dość wyraźnie natomiast zarysowuje się między redakcjami dramatu znamieną rozbieżność (być może, ewolucyjna) w ujęciu chrześcijańskiego aspektu postaci Sokratesa: od jednoznacznie aluzyjnej autokreacji samego bohatera (w wersji na dodatkowych kartach 51 i 52 autografu 2079), poprzez kreacyjny gest wykonany za pomocą aluzji również czytelnej, choć mniej natrętnej, przez jego dialogowego partnera (w redakcjach z rękopisów 2081 i 2080), aż po nigdzie wprost niepowiedziana, a jedynie dyskretnie w całym tekście sugerowana (w głównym zrebie autografu 2079, czyli też w pierwodruku), tę specyficzną wartość, która w istniejącej literaturze przedmiotu funkcjonuje pod nazwą „stylizacja sokratejska”.

Takiej formuły – zaproponowanej przez Grażynę Halkiewicz-Sojak dla opisu kilku literackich kreacji (i autokreacji) Cypriana Norwida<sup>50</sup> – użyła Bojko w odniesieniu do wizji Lenartowicza<sup>51</sup>. Wydaje się jednak, iż nie jest to formuła identyczna u obu autorek, albo raczej u obu omawianych przez nie poetów. Wspólnym elementem pozostają konotacje chrześcijańskie, natomiast rodzaj i zakres stylizacji mogą przyjmować rozmiary i kształty rozmaite (nie wymaga ona nawet wprowadzenia, choćby z imienia, osoby będącej stylizacyjnym wzorcem<sup>52</sup>). Zestawienie konkluzji badaczek pozwala uchwycić różnicę, wedle której „stylizacja sokratejska” w twórczości Norwida jest „kostiumem” o szerokim wachlarzu sensów symbolicznych, „znakiem tego, co najcenniejsze w greckiej tradycji, zadatkem jej odrodzenia w czasach nowożytnych, a zarazem – antycypacją chrześcijaństwa”<sup>53</sup>, w wykonaniu zaś Lenartowicza okazuje się „figurą sprawiedliwego, prześladowanego za prawdę, niezłomnie wiernego swoim przekonaniom, ubożego filozofa, nauczyciela i przewodnika duchowego, patrioty, a nade wszystko czciciela mądrości [...]”<sup>54</sup>. Istotnie, Lenartowicz szczególnie akcentuje aspekt prześladowania, w mniejszym stopniu motyw ofiary, przy czym nic nie wskazuje na jej zbawczy wymiar – chyba że wszystkie te znaczenia tkwią niejako organicznie w symbolice krzyża i zgodnie z mechanizmem działania figury<sup>55</sup> sensory obu jej członów przenikają się, czyli nie tylko prześladowanie i śmierć Sokratesa zapowiadają ukrzyżowanie Chrystusa, ale

<sup>49</sup> Bojko, *op. cit.*, s. 553.

<sup>50</sup> G. Halkiewicz-Sojak, *O autokreacji i koncepcji sztuki w „Promethidionie”*. W zb.: *Z pogranicza literatury i sztuk*. Red. Z. Mocarśka-Tycowa. Toruń 1996.

<sup>51</sup> Bojko, *op. cit.*, s. 553.

<sup>52</sup> W Norwidowym *Promethidionie* np. „stylizacja sokratejska” oznacza właściwie aluzyjną konstrukcję dialogu, w którym postać Bogumiła, odgrywająca rolę Sokratesa z Platonińskiej *Ucztę*, wypowiada poglądy samego autora, stając się tym samym częścią autokreacji. Zob. Halkiewicz-Sojak, *op. cit.*, s. 43.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>54</sup> Bojko, *op. cit.*, s. 553.

<sup>55</sup> Zgodnie z zasadą figuralnego wykładu historii, który „tłumaczy jedno realne, historyczne wydarzenie drugim realnym, historycznym wydarzeniem” w ten sposób, że „pierwsze z nich zapowiada drugie, drugie »wypełnia« [...] pierwsze” (Z. Stefanowska, *Figuralny wykład historii w „Księgach narodu”*. W: *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*. Wyd. 2. Kraków 1998, s. 44).



również męka i ofiara chrześcijańskiego Mesjasza wypełniają przesłanie ofiary greckiego filozofa.

Cztery różne obrazy ostatnich chwil Sokratesa, powiązane (przynajmniej materialnie, bo niekoniecznie ideowo i estetycznie) z odmiennymi redakcjami dramatu Lenartowicza, w oglądzie diachronicznym mogłyby przedstawiać proces dochodzenia do chwalonego przez Tadeusza Sinkę dokumentaryzmu poprzez swoistą deromantyzację i dechrystianizację, czyli oczyszczanie z pierwotnie wprowadzonych fikcyjno-legendowych naleciałości, stopniowo wypieranych przez odniesienia do materiału źródłowego, a czasem nawet przez jego bezpośrednie parafrazy poetyckie. W tym wszakże przypadku jednakowo – jeśli nie bardziej – uprawnione wydaje się spojrzenie synchroniczne. Nie istnieje przecież ostateczna, usankcjonowana autoryzowaną edycją postać tekstu, a datowanie poszczególnych redakcji jest mniej lub bardziej hipotetyczne. Ponadto tam, gdzie można wskazać *terminus ante quem*, wyznaczony datą druku ustępu czy wyjątków, nieznany pozostaje wygląd całości, z którą wiązał się drukowany fragment, niepokrywający się w ani jednym przypadku dokładnie z analogicznym odcinkiem tekstu w którymś z zachowanych rękopisów. Nie można też wykluczyć, że wybrane do druku fragmenty były poprawiane i uzupełniane w trakcie procesu redakcyjnego na potrzeby konkretnej publikacji, ale i bez tego każdy ogłoszony ustęp zyskiwał przecież status pewnej wyodrębnionej całości – szczególnie uprawomocniony przy braku pełnego wydania. Istnieją również przypadki połączenia obu braków, tj. fragmenty niedrukowane i nieprzyporządkowane do żadnej całości z ukonstytuowanych w rękopisie – jak choćby ostatni omówiony przykład tekstu z dwóch kart dodanych do autografu (2079). Wreszcie na poziomie już nie dokumentacyjno-tekstologicznym, lecz interpretacyjnym zarysowuje się czasem odrębność wybranego odcinka – np. zauważona przez Sinkę nieprzystawalność opartej na źródłach sekwencji scen więziennych do melodramatycznej fabuły rozwijanej w pozostałych częściach utworu. I rzeczywiście, cztery obrazy ostatnich chwil Sokratesa nie tylko przekazują za każdym razem inne treści, ale też zdają się ustanawiać cztery różne dramaty: romantyczny figuralny, romantyczny mistyczny, romantyczno-biedermeierowski i realistyczny dokumentarny.

#### Abstract

MAREK DYBIZBAŃSKI University of Opole  
ORCID: 0000-0003-4629-6890

#### THE FOUR DEATHS OF SOCRATES IN "SĘDZIOWIE ATEŃSCY" ("THE JUDGES OF ATHENS") BY TEOFIL LENARTOWICZ

Teofil Lenartowicz's drama about Socrates published posthumously as a whole, known today as *Sędziowie ateńscy* (*The Judges of Athens*), previously advertised and printed in fragments under various titles, was preserved in a few editions in the author's separate fair copies. A prison scene, which witnesses the last moments of Socrates who in the cell awaits executing his sentence, has its counterparts in every copy, is each time expressed in a different language and style and, in consequence, carries dissimilar meanings. The copies contain various number of guests who pay their visits to the convict and diverse figures that make up the group of visitors, therefore the conversations they hold reveal distinct motivations and ideological messages of the scene.