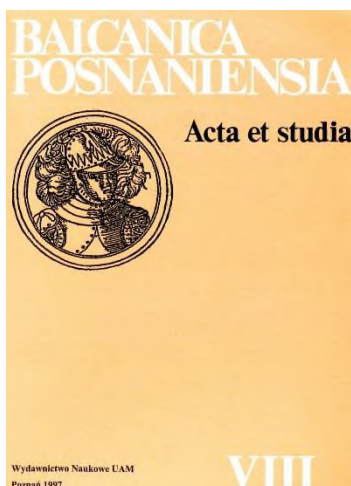




Judkowiak Barbara, *Władysław Warneńczyk bohaterem dramatu polskiego XVII i XVIII wieku*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia” 1997, t. 8, s. 185–200.

<https://doi.org/10.14746/bp.1997.8.16>

<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/bp/article/view/54696>

Instytucją przechowującą materiały źródłowe jest Biblioteka Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<http://bch.amu.edu.pl>

Zadanie zostało zrealizowane w ramach konkursu „Społeczna odpowiedzialność nauki II – Wsparcie dla bibliotek naukowych”. Projekt zatytułowany „Digitalizacja archiwalnych wydań czasopism naukowych zgromadzonych przez Bibliotekę Coll. Historicum UAM”. Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu Społeczna odpowiedzialność nauki II. Wsparcie dla bibliotek naukowych (umowa nr BIBL/SP/0092/2024/02 z dnia 05.12.2024). Całkowita wartość projektu: 247 236,00 zł. Kwota dofinansowania: 220 836,00 zł.

The institution storing the source materials is the Library of the Collegium Historicum of the Adam Mickiewicz University in Poznań.

<http://bch.amu.edu.pl>

The task was carried out within the framework of the competition “Social Responsibility of Science II – Support for Scientific Libraries”. The project entitled “Digitization of archival editions of scientific journals collected by the Library of the Coll. Historicum of Adam Mickiewicz University”. The project was co-financed from state budget funds granted by the Minister of Science within the framework of the Programme Social Responsibility of Science II. Support for Scientific Libraries (agreement no. BIBL/SP/0092/2024/02 of 05.12.2024). Total value of the project: PLN 247,236.00. Amount of co-financing: PLN 220,836.00.



UNIwersYTET  
IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Społeczna  
Odpowiedzialność  
Nauki II

## WŁADYSŁAW WARNEŃCZYK BOHATEREM DRAMATU POLSKIEGO XVII I XVIII WIEKU

BARBARA JUDKOWIAK

ABSTRACT. Judkowiak Barbara, *Władysław Warneńczyk bohaterem dramatu polskiego XVII i XVIII wieku* (Władysław Warneńczyk as a Hero of Polish 17th and 18th Century Drama). Balcanica Posnaniensia. Acta et studia, VIII, Poznań 1997, Adam Mickiewicz University Press, pp. 185-199. ISBN 83-232-0762-3. ISSN 0239-4278. Polish text with a summary in French.

On the basis of programmes of plays of the Jesuit and Piarist schools and of tragedies of Rzewuski and Niemcewicz the author tried to show which elements of the historical biography of the hero and which external factors towards it, belonging to the political context which were in every case contemporary to the authors of the dramas, made it that Władysław Warneńczyk often became the main figure of texts written for theatre.

Barbara Judkowiak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Polskiej, al. Niepodległości 4, 60-874 Poznań, Polska-Poland.

*Widzę i ciebie – gwieździe równym prawie/ Cny Władysławie*

Jan Kochanowski, *Pieśń 10 z ks. I* („Kto mi dał skrzydła...”, 51-52)

*Grób jego jest Europa, słup śnieżne Bałchany,*

*Napis – wieczna pamiątka między krześcijany...*

tenże, *Fragmenta XXI: Władysław Warneńczyk (79-80)*

Wolno zacząć od tych słów, pełnych patosu, heroizujących i sakralizujących bohatera<sup>1</sup>. Mocą niekwestionowanego autorytetu Jana z Czarnolasu

<sup>1</sup> Cytuję według wydania J. Kochanowskiego, *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. T. 1-2. Wyd. 5. Warszawa 1967. *Pieśni* w tomie 1, cyt. s. 255, *Fragmenta* w t. 2, s. 54. Wspierał ich oddziaływanie schemat przedstawieniowy rozpowszechniany przez popularną kronikę Marcina Bielskiego (1564 i 1597) wbijający się w oko i pamięć czytelników jedyny konny wizerunek polskiego króla i wodza. Taka ikonografia w konwencji sakralizującej na modłę średniowieczną, bo wedle przedstawień patrona rycerzy św. Jerzego stanowiła apoteozę wodza i przynosiła gloryfikację idei (walki z niewiernymi) oraz uosabiającego ją bohatera (zob. T. Jakimowicz, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagiellonów*. Warszawa 1985, s. 111-112). Na temat żywych w XVI w. sporów historiografów o zasługi i przyczyny klęski Warneńczyka, sporów

dotąd różnoimienna sława młodego króla miała na gruncie poezji wysokiej stawać się li tylko legendą „świętego”, który „przez męstwo osiągnął w niebie stolec złoty”<sup>2</sup>. Opublikowane pośmiertnie przez Januszowskiego w 1590 roku strofy niedokończzonej epopei Kochanowskiego przerzucały w wiek XVII taki właśnie obraz Warnieńczyka, jakkolwiek nie kryły prawdy o „nieszczęsnej Warnie”, gdzie – poeta zwracał się do króla – „twe przednie zwycięstwa legły z tobą marnie”<sup>3</sup>. Kochanowski, chcąc dedykować Zygmuntowi Augustowi epicką opowieść o czynach jego protoplasty, podkreślając więc genealogiczną między tymi postaciami, podejmował sfunkcjonalizowaną parenetycznie i panegirycznie (pochwałą rodu) perspektywę oglądania przeszłości jako części teraźniejszości<sup>4</sup>.

W literaturze wypowiedzi historyczne są *de facto* aktualne, wybór motywów historycznych – dyktowany potrzebą chwili bieżącej. Zajmujemy się literaturą, w której bohater jest bez wątpienia postacią historyczną. Literatura patrzy na Warnę poprzez jej wodza, idąc śladami swej „siostry” – historiografii, której sposobami opowiadania rządziła od starożytności *ars rhetorica* (epoka odrodzenia – rewidując sposoby uprawiania dziejopisania – podsunęła m.in. możliwość rozumienia go także jako poezji). *Res gesta*: w takiej koncepcji, odziedziczonej po starożytnych Rzymianach, historiografia opiewała czyny wybitnych jednostek, które tworzyły dzieje. Tak bowiem pojmowano proces historyczny, dzieje odczytywano jako sumę dokonań jednostek. A że obie, literatura i historiografia, w epokach dawnych miały charakter parenetyczny, czuły się powołane przede wszystkim do spełniania misji wychowawczej i zobowiązane do realizowania zadań moralizatorskich, ułatwiało to podej-

motywowanych najczęściej politycznie, i o polskiej odpowiedzi na sądy rozpowszechniane przez humanistyczną szkołę włoską dziejopisarza (E. S. Piccolomini i in.) oraz międzynarodowym reżonansie dzieła M. Kromera (od 1555 cztery edycje do 1589 i polski przekład w 1611 r.) pisał H. Barycz *Szlakami dziejopisarstwa staropolskiego*. Wrocław 1981.

<sup>2</sup> *Fragmenta*, ed. cit., s. 27 i 28. W wieku poprzednim legendę Władysława bojownika bożego, który jak rycerz krzyżowy poniósł śmierć z rąk niewiernych, męczennika za wiarę, zapoczątkowała – według Barycza – historiografia kręgu burgundzkiego (skupieni wokół Filipa Dobrego: Jean de Wavrin, Georges Chastellain, Jean Germain), op. cit., s. 160-161. W lirycznym utworze o charakterze epicedialnym (*Planctus super morte...*, inc. „Plangite me caeli...”) powstałym zapewne – jak dowodzi Andrzej Feliks Grabski – na dworze wiedeńskim na początku lat 50. XV wieku pod piórem Mikołaja Petschachera przedstawiono „prawdziwą apologię polskiego władcy”: bohatera poległego w obronie wiary i męczennika (*Wiersze o klęsce warnieńskiej*, *Prace Polonistyczne* 23: 1967, s. 27-33). Również młody królówicz Kazimierz Jagiellończyk w 1472 r. w mowie do legata papieskiego powoływał się na męczeńską śmierć swego brata Władysława w obronie wiary jako na argument potwierdzający zasługi rodu dla religii (J. Skoczek, *Wychowanie Jagiellonów*, Lwów 1932, s. 93). Pewne cechy świętego nosi Warnieńczyk także u J. Długosza, *Historiae Polonicae lib. XII*, ed. A. Przeździecki, vol. 4, Cracoviae 1877, s. 732.

<sup>3</sup> J. Kochanowski, *Fragmenta...*, w. 31 i 32.

<sup>4</sup> L. Szczerbicka-Ślęk, *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 59 (*Studia Staropolskie*, t. 36).

owanie podobnych strategii autorskich, w tym także dotyczących wyboru bohatera i związanych z nim wątków.

Czerpanie z rzeczywistości historycznej zalecał autorom tragedii w pierwszych dekadach XVII w. teoretyk literatury i wykładowca poetyki, jezuita, Maciej Kazimierz Sarbiewski. Tragedia jest wówczas lepsza – zapewniał<sup>5</sup>. Z perspektywy kolejnego stulecia doświadczeń dramaturgów z tragedią F. N. Golański dopowie w klasycystycznej definicji gatunku: „Historia daje mocniejszy ton prawdy”<sup>6</sup>. Nie pierwszy raz i nie jedyny literatura jednak w istocie zdradza historię – bierze odeń motywy i postępuje z nimi nader dowolnie. Żebyż tylko uzupełniała nieudokumentowane, wzbogacała domniemaniami dane wątpliwe, uprawdopodobniała szczegółami fikcyjnymi! Literatura czuje się atoli uprawniona do selekcji interpretującej obraz przeszłości, manipuluje, przeinacza... Szczególnego rodzaju prawdę (tropiący tzw. prawdę historyczną skonstatują to czasem z goryczą) proponuje swoim odbiorcom, uciekając się do kategorii prawdopodobieństwa. W poszukiwaniu wzorów dla czytelników swego czasu zwraca się często wstecz: wzory te – nachylone ku współczesności – ubiera tylko w kostium historyczny. A tragedia klasycyzująca w teatrze szkolnym na gruncie polskim poczynając od XVI wieku widzi w takim przypadku szansę przeprowadzenia jasnego i wyraźnego osądu moralnego, skoro fakty zostały już ocenione przez historię, a bohaterowie – zweryfikowani. Stąd możliwość aluzyjnego wyrażenia pochwały, np. pod adresem panującego bądź napomnienia czy przestrogi kryjącej przyganę teraźniejszości. Historia występuje w odwiecznej roli *magistrae vitae*, doradczyni i skarbnicy egzemplów – przykładów postaw już w praktyce sprawdzonych.

Literatura dramatyczna ze swej strony, tragedia zaś szczególnie, jako kategorię, przez którą warto patrzeć na obraz Warny, narzuca bohatera literackiego. Wedle takiej, starszej nomenklatury, pasującej zwłaszcza do tragedii, mianem tym określa się postać literacką. Termin „bohater” wywołuje skojarzenia znaczeniowe: heroizm i ewentualnie pierwszoplanowość – w omawianych przykładach jak najsluszniej, bo też Warneńczyk jest w tych sztukach bohaterem walczącym mężnie i tytułowym (nawet jeśli nie jedynym głównym, to bardzo semantycznie obciążonym, „pretekstowym” by tak rzec, aluzją sugerującą jako bohatera właściwego naród, czy w dalszym tle – Rzeczpospolitą). Strukturalnie rzecz biorąc bohater jest w utworach fabularnych ośrodkiem akcji, osią przebiegu wydarzeń, w rodzaju zaś dramatycznym, jako jedyny nosiciel słowa (dramat, nie posługując się narracją, nie posiada bowiem innych mówiących przedstawicieli autora) staje się jedyną szansą zaprezentowania ciągu sytuacji. W planie semantycznym bohater okazuje się względnie

<sup>5</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 229, BPP B4 – z powołaniem na Arystotelesa!

<sup>6</sup> *O wymowie i poezji*. Wilno 1808, s. 549.

samoistnym układem znaczeniowym, jednym z tych wyższych<sup>7</sup>. Jego analiza pozostaje więc „w związku z ogólną kwestią semantycznej struktury utworu – pisze Teresa Kostkiewiczowa – literacki status i wyposażenie postaci przedstawionych jest jednym z podstawowych zagadnień, w którego obrębie obserwować można przemiany form literackich oraz przypisywanych piśmienictwu artystycznemu funkcji i możliwości”<sup>8</sup>.

Czas przejść do przykładów z dziejów dramatu (a siłą rzeczy i teatru) wieków XVII i XVIII, by bardziej szczegółowo zilustrować zagadnienie. Zapewne czynniki ideologiczne sprawiły, że z tradycji (pojętej jako składnik świadomości historycznej narodu, rezerwuár motywów i wątków oraz pole twórczego wyboru), a bezpośrednio – z kart dzieł historiograficznych Warneńczyk trafił także na scenę jezuicką. W 1623 r., wedle wzmianki zaczerpniętej z historii domów zakonnych prowincji polskiej i litewskiej, sztuką o Władysławie III Jagiellończyku witano w Braniewie króla Zygmunta III – ostatnią po kądzieli latorośl „drogiej krwi Jagiełły”, ortodoksyjnego katolika. Dzieje niedawnej wojny polsko-tureckiej zaktualizowały wydarzenia z 1444 r.: spalenie Warny przez Kozaków właśnie w 1620 r. stało się bezpośrednią przyczyną skierowania listu zaczepnego Osmana II do króla polskiego. Mimo pogromu armii Żółkiewskiego pod Cecorą udało się po Chocimiu uzyskać w 1621 r. pokój, bynajmniej nie usuwający istotnych przyczyn napięcia w stosunkach między obu krajami. Niestety jednak nic bliższego nie wiadomo o tym szkolnym spektaklu jezuickim.

Więcej można powiedzieć o drugim zjawieniu się Władysława na scenie konwiktowej Towarzystwa Jezusowego: w tragedii historycznej w 5 aktach (liczba tychże wskazuje na przynależność tekstu dramatycznego, który się niestety do dziś nie zachował, do nurtu klasycyzującego). Przedstawienie odbyło się, jak głosi program, 30 lipca 1667 r. w Lublinie w czasie trybunału koronnego, a więc już wśród oznak kolejnego zaostrzenia stosunków z Turcją: w listopadzie roku poprzedniego, 1666, hetman kozacki Piotr Doroszenko uznał się lennikiem sułtana, a powstały na Ukrainie zamęt mógł budzić słuszne obawy przed regularną interwencją turecką. Szukająca pomocy przeciw Turcji i Tatarom krymskim Rzeczpospolita, po podpisaniu 30 stycznia 1667 r. rozejmu tzw. doczesnego z Rosją w Andruszowie tym bardziej ściągająca na siebie groźbę ataku sił muzułmańskich. Wielki poseł Rzeczpospolitej do Porty Otomańskiej, Hieronim Radziejowski, wiozł w styczniu list Jana Kazimierza do sułtana zawierający ocenę napadu tatarsko-kozackiego na Polskę jako

<sup>7</sup> Zob. H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*. W zbiorze: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Pod red. A. Martuszeewskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1983, s. 93-108 (Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 63).

<sup>8</sup> *Bohater literacki*, (w:) *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 1977, s. 41 (Vademecum Polonisty).

„złamanie przymierza” (skoro miał on miejsce jeszcze przed umową polsko-rosyjską)<sup>9</sup>. Także chan krymski Adil Girej nie mógł wybaczyć Polsce „zdrady” andruszowskiej<sup>10</sup>. Badacz teatru jezuickiego, Jan Okoń, zauważa na marginesie tej sztuki, że podstawowy dla szkolnej sceny moralny porządek świata i dydaktyzm nabierają funkcji nie tylko społecznych, ale i politycznych, „skoro w okresie zagrożenia tureckiego odwoływano się do poszanowania prawa międzynarodowego”<sup>11</sup>. Przypomnieć może warto, iż dopiero mijała druga dekada od traktatu westfalskiego, który m.in. przyznawał Niderlandom i Szwajcarii niepodległość *de iure*, czyniąc gwarantami tego porządku wszystkich sygnatariuszy. Inaczej mówiąc, oznaczało to w Europie wdrożenie nowych zasad: uznanie formalnej równości suwerennych państw i ideę respektowania prawa międzynarodowego<sup>12</sup>. W Polsce tego czasu temat krzywoprzysięstwa Władysława III był aktualizowany w czasie kampanii prowadzonej na kartach ulotnej literatury politycznej przeciw ambitnym antytureckim planom Władysława IV Wazy (w latach 1646-1648): „Dała to znać liga nierycerskim węzłem związana Władysławowi pod Warną! Nie pomógł i krzyżyk *cum absolutione* na wojnę *contra pacta iurata*. Zginął król młody, zdrowy, mężny, odważny. Daj to (...) żeby nasz Władysław z tamtym nie był *synonimus*”<sup>13</sup>.

Jednak długi tytuł przedstawienia z 1667 r., na barokową modłę wielomowny i zawily, zdradza oprócz pogroźki wobec Turcji, sformułowanej z odwołaniem do porządku i normy sprawiedliwości określanych „z góry”, także inne intencje ideowe autorów spektaklu z okazji trybunału:

*Tryumfalne ZWYCIĘSTWA dla jednego PRZYMIERZA poprzysiężonego NIEZACHOWANIA od trybunału sprawiedliwości boskiej krwią zwycięzce SKASOWANE, abo: WŁADYSŁAW III, król polski i węgierski, przy obiecanych pogaństwu pokoju zawsze zwycięzca Turków, po przymierzu niezachowanym od nichże pod Warną porażony: DANY NA PUBLICZNY WIDOK DLA DOWODNEJ Z TURCZYNEM WYGRANEJ, JEŚLI NAM PAKTÓW NIE DOCHOWA*<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Z. Wójcik, *Między traktatem andruszowskim a wojną turecką*. Warszawa 1968, s. 41. Radziejowski zostanie wyrzucony przez Turków z kwatery mimo nekającej go choroby pokarmowej i umrze 8 sierpnia pod Adrianopolem, co z kolei obudzi podejrzenia strony polskiej.

<sup>10</sup> Idem, *Historia powszechna XVII-XVIII wieku*. Wyd. 3. Warszawa 1979, s. 467.

<sup>11</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970, s. 344 (Studia Staropolskie, t. 26).

<sup>12</sup> Zob. np. Z. Wójcik, *Historia...*, s. 354.

<sup>13</sup> Cyt. za W. Swoboda, *Warna 1444*. Kraków 1994, s. 51.

<sup>14</sup> Druk S. Krasuńskiego. Zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 2, cz. 1. *Programy teatru jezuickiego*. Oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska i M. Szymańska. Wrocław 1976, poz. 178, s. 133-134 (podkreślenia w tytule moje – B. J.). Przypuszczalnie już przed 1447 r., (tak T. Witczak, *Średniowiecze*. Warszawa 1990, s. 101) powstał, być może w środowisku krakowskim, anonimowy „J.ist” Warnieńczyka z czyścica, gdzie król odbywał karę za złamanie przysięgi pokoju danej Turkom (inc. „Ego, Vladislaus, Polonorum quondam adeam laus”). Zob. A. F. Grabski, op. cit., s. 33-47, gdzie mowa, również hipotetycznie,

Problem zdrady został tu powiązany z ukaraniem winnych w kontekście władzy trybunału – instytucji wymiaru sprawiedliwości. W kraju pojawiały się pisma polityczne skierowane przeciw uprawnieniom trybunałskim, jak to obiecujące – ustami sułtana (!) – rozwiązanie trybunału koronnego<sup>15</sup>. Do polityki wewnętrznej, nacechowanej zmaganiem rozmaitych sił, kiedy świeża była pamięć ostatniego rokoszu (Jerzego Lubomirskiego 1665-1666), odnosić się zapewne miały aluzje przedstawienia jezuickiego.

Interesująca i typowa zda się bardzo bogata barokowa inscenizacja: z saltami, skokami i chórami (z których np. panegiryczny po akcie II sławił przedstawioną na scenie Cnotę Władysława III), z postaciami alegorycznymi i spersonifikowanymi pojęciami abstrakcyjnymi, charakterystycznie dla schryztyanizowanego antyku heterogenicznymi: Geniuszów, Aniołów i Parek, Sławy, Fortuny, Zwycięstwa i Zdrady oraz Pokoju, Wulkanu wreszcie, który wykuwa broń dla bohatera, dokonując w ten sposób jego awansu na Herkulesa Chrześcijańskiego. W zarysie wydarzeń historycznych anonimowy autor tekstu dramatu, zapewne profesor kolegium SJ, idzie za Kallimachem, Kromerem, Sarnickim i Bonfiniusem. Streszczenie streszczenia (argumentu w programie teatralnym, tzw. sumariuszu) może dać pojęcie, jak dyskurs historiograficzny i klasycyzujący (?) dramat przekładane były na obrazowy język inscenizacji. Przedakcja sięga koronacji dziewięcioletniego Władysława na króla polskiego (mimo sprzeciwu niektórych panów). Królestwo Węgierskie zaprasza go, po śmierci cesarza, na swój tron, chociaż „Sława wesoło głosi” potomka zmarłego króla węgierskiego. Po zdobyciu Budy i koronacji koroną z grobu św. Stefana Fortuna „przegraża się na Władysława”, gdyż po szczęśliwej wojnie z Amuratem, wzięciu w niewolę „hetmana” tureckiego Karambeja i zawarciu pokoju na 10 lat król nie słucha, jak Polska prosi go o szybki powrót, lecz wyprawia się znów na wojnę, uwolniony „za instancją Rzeczypospolitej Weneckiej przez kardynała Juliana od przysięgi danej Turkom”. Przed bitwą pod Warną Władysław we śnie widzi „skok hieroglificzny śmierci i żalosne Dunaja pogroźki”. Państwa: polskie, węgierskie i tureckie skarżą się do trybunału sprawiedliwości Bożej. Amurat z Chrystusem ukrzyżowanym na chorągwi prosi Boga o pomszczenie złamanej przysięgi<sup>16</sup>. Wówczas Głos Sprawiedliwo-

o dacie 1445 i o bardzo wyraźnie antykurialnym ostrzu takiej interpretacji klęski pod Warną (jak u Piccolominiego, w mowie Jana Ostroroga z 1467, w orędziu M. Lutra z 1520, u A. Bonfiniusa czy F. Kallimacha). Bardziej szczegółowo rzecz omawia J. Tazbir, *Krzywoprzysięzca Władysław w opinii potomnych*, *Kwartalnik Historyczny* 1985, z. 3, s. 511-532. Ten ostatni przypominał, że przykład Warny miał stanowić hamulec także dla Turcji, jeśli nie będzie przestrzegać rozejmów, czym pocieszał posłów w 1621 A. F. Lipski, bp łucki, kanclerz w. Koronny.

<sup>15</sup> Autor dziękuje za wskazanie tego szczegółu w trakcie dyskusji nad referatem (z powołaniem na Z. Wójcika).

<sup>16</sup> „W kręgach tureckich rozpowszechniła się też legenda, iż zwycięstwo warnieńskie było karą Allacha dla niewiernych (tj. chrześcijan) za złamanie przysięgi pokojowej. Wedle niektórych relacji tureckich, np. Mehmeda Nesri, sułtan Murad kazał zatknąć tekst traktatu adrianopoli-

ści obwieszcza Władysławowi „zgubę ostatnią” (tj. ostateczną), która dokonuje się natychmiast: król wpada w zamaskowany dół wykopany przez zdraźczekich janczarów, zatem w zasadzkę niegodną – jak na zwierza zastawioną.

Sztuka koncentruje się raczej na dyskutowaniu moralnej słuszności królewskiej decyzji o ponownym podjęciu wojny z Turkami, niż na rekonstruowaniu legendy młodego Władysława Jagiellończyka – „bohatera chrześcijaństwa, kontynuatora idei krucjat, a poniekąd i świętego, który poniósł śmierć z rąk niewiernych”<sup>17</sup>. Dla wychowawczego programu Towarzystwa Jezusowego, wbrew temu co mogłoby się nam dziś wydawać, ważniejsza aniżeli szansa prezentowania tylko modeli jednoznacznych, czy narzucania wzorców legendarnych, zsakralizowanych, o randze najwyższej, była owa możliwość pobudzenia do sporu o wzory i normy zachowań publicznych (przejawiająca się także w organizowaniu dysput). Zaangażowanie odbiorców, ich zaktywizowanie, było gwarancją większej skuteczności perswazyjnej.

Omówione pokrótce widowisko określono w cytowanym programie (niestety, teksty sztuk jezuickich zachowały się stosunkowo nielicznie) jako przedstawienie tragedii historycznej, co ważne dla obecności Władysława Warneńczyka w dramacie z perspektywy rozwoju polskiej tragedii w następnym stuleciu. Król jest tu bohaterem klęski – fizycznej i moralnej. W odczuciu potocznym każda klęska, co sugeruje frazeologia, jest w jakimś sensie tragiczna. Szczególnie, gdy los (rzeczywistość) staje po stronie silniejszych, nie zawsze potwierdzając słuszne racje ideowe... Klęska słusznej sprawy, próżność wysiłków, zmarnowanie gotowości do poświęceń, daremna ofiara – tak można kształtować obraz bohatera klęski warneńskiej (jak też nie raz czyniono i w wiekach późniejszych, by wspomnieć powieść Zofii Kosak-Szczuckiej z 1939 r. pt. *Warna*<sup>18</sup>). Postawiony na szczytach hierarchii społecznej („król dwu koron”: polskiej i węgierskiej), na czele wojsk chrześcijańskich (rycerz-wódz), młodziutki zwycięzca z 1443 r. sławiony wówczas przez autorytety europejskie (np. listem Francesco Filelfo w imieniu księcia Viscontiego<sup>19</sup>) – oto wyżyny, jakie osiągnął Władysław przed Warną. Upadek

sko-szegedyńskiego na włóczęgę, aby chrześcijanie w czasie bitwy widzieli świadectwo swego wiarołomstwa”. Zob. Z. Swoboda, op. cit., s. 50.

<sup>17</sup> Barycz o obrazie króla w dziejopisarstwie burgundzkim XV w. (op. cit., s. 160-161).

<sup>18</sup> Zob. D. Mazanowa, *Dwa wizerunki Władysława III Warneńczyka („Strzemięńczyk”* J. I. Kraszewskiego i „Warna”, Z. Kosak-Szczuckiej). Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego R. 42: 1988, z. 6, s. 1-12.

<sup>19</sup> Zob. J. Ziomek, *Renesans*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 30 (*Historia Literatury Polskiej*). J. Tazbir przytacza 2 wersy z tego utworu słynnego wówczas humanisty: „Ciebie świat zowie gwiazdą królów. / Tyś jest przedmurzem całej rzeczywistej chrześcijańskiej” (*Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*. Warszawa 1987, s. 10). Wskazują one, że już w 1443 r. widziano we Władysławie kogoś, kto reprezentuje interes europejski, czyli chrześcijański. Że opinia ta była powszechna, poświadcza Długosz, op. cit., vol. 4, Cracoviae 1877, s. 692.

z wysoka zda się tragiczniejszy. Pojawia się tu ponadto problem zaistnienia koniecznej niemal – z punktu widzenia gatunku – winy (tragicznej) i kary. Losy Władysława z kwestią nieudokumentowanego zaprzysiężenia pokoju z Turcją i ewentualnie złamaniem przysięgi dostarczały autorom, poszukującym wątków historycznych odpowiednich dla tragedii, stosownego materiału. Szansą bohatera tragicznego staje się wówczas wskazanie winnych poza nim<sup>20</sup>, uczynienie zeń ofiary zdrady (czy oskarży się Genuę, Wenecję, czy papieża i jego legata, Juliana Cesariniego, czy wreszcie Hunyadięgo; zależy to od płaszczyzny, na jakiej umieszcza się winę bohatera: politycznej, moralnej czy też militarnej). Skutecznymi środkami uwypuklenia tragiczności bohatera mogą być: podkreślenie kontrastu młodości, świetnych zapowiedzi, nadziei rozbudzonych i zawiedzionych w następstwie klęski bądź też zaskoczenie gwałtownością jego upadku. Literatura XVIII-wieczna domyślać się będzie czynników psychologicznie pogłębiających tragedię indywidualną. Ujmie je w tradycyjnym motywie oddalenia od swoich, od kraju, który wzywa króla do powrotu, na co nalegają też zmęczeni poprzednią kampanią rycerze. Sięgnie także po prawdopodobne psychologicznie, a wymuszane przez konwencje fabularne uwikłanie miłosne bohatera, które pozostaje w konflikcie z wymogami cnoty i interesami ogółu (narodu czy chrześcijaństwa) – u W. Rzewuskiego, wyprzedzmy bardziej szczegółowe omówienie, zapowiadający się miłosny *happy end* udaremniony zostanie przez tragiczny obrót wydarzeń bitewnych, u J. U. Niemcewicza miłość unieszcześliwia, z walnym jej udziałem bohater przeżywa werterowski ból istnienia<sup>21</sup>.

Dla podsumowania obecności Warneńczyka na scenach jezuickich przypomnijmy, że o konstrukcji bohatera możemy zaledwie snuć hipotezy na podstawie jedynie ocalałych programów. Twórcom teatru szkolnego, spektakli adresowanych przede wszystkim do młodzieży, organizowanych z jawną intencją wychowawczą, Władysław III odpowiadał jako bohater młody.

<sup>20</sup> Już w cytowanym „liście” Władysław, relacjonując z zaświatów przebieg bitwy, na karb nierzetelności sprzymierzeńców składał jej ostateczny wynik i osobistą katastrofę. Zob. A. F. Grabski, op. cit., s. 37: król, którego nęka poczucie grzechu, uważa, że został zdradziecko oszukany, oskarża wprost Cesariniego o niegodne rozgrzeszenie i złudne obietnice (skądinąd znane jest oświadczenie tegoż jako wielkiego penitencjariusza, uznające z dwu przysięg króla tylko budzińską, złożoną chrześcijanom na wojnę z Turkiem. Zob. Z. Swoboda, op. cit., s. 43, „gdzie uznaje za dziś już przebrzmiały długi spór Oskara Haleckiego i Jana Dąbrowskiego o to, czy traktat pokojowy z sułtanem Muradem II Jagiellończyk zaprzysiągł, czy nie). Oczywiście dla powszechnej w wiekach następnych znajomości interpretacji klęski warneńskiej jako kary za wiarołomstwo króla ważniejsze od poezji okolicznościowej musiały być dzieła historiograficzne, które powtarzały koncepcje XV-wieczne.

<sup>21</sup> W. Rzewuski, *Władysław pod Warną*, Lwów 1760 (wyd. najnowsze (w:) *Tragedie i komedie*. Oprac. i wstęp J. Majerowa. Warszawa 1962, s. 91-140. *Teatr Polskiego Oświecenia*); J. U. Niemcewicz, *Władysław pod Warną*. Powst. ok. 1787, rękopis zaginiony w 1794, wyd. 1803 autorskie (zob. np. (w:) *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, Wyd. J. N. Bobrowicz. T. 5. Lipsk 1838, s. 108-210).

Młodość była nie tylko budulcem tragiczności na scenach konwiktowych, ale również ułatwiała młodocianej widowni identyfikację z bohaterem. W podobnych sytuacjach wykorzystywano kontrast między wiekiem bohaterów a ich dojrzałością moralną, możliwą – sugerowali autorzy spektakli – do osiągnięcia. Kontrast ten obsługuje więc dydaktyczne zapotrzebowanie na wzór osobowy do naśladowania, którego konstrukcję wspomaga klasyczna i wciąż obowiązująca dyrektywa Horacego: „zachowania” charakteru w toku wydarzeń, znana jako zasada jego stałości. W sensie estetycznym kontrast ów służy budowaniu niezwykłości bohatera – pożądanej w gatunkach wysokich jak tragedia. W typowym zaś dla teatru szkolnego kreowaniu sytuacji probierczej – konieczności dokonania wyboru między szczęściem osobistym a dobrem ogółu (chrześcijaństwa, w XVIII w. – coraz częściej narodu, ojczyzny) – młodość podnosi szanse na dramaturgiczne zawikłanie akcji, bo młody, niedoświadczony bohater łatwiej podlega słabościom natury i złym wpływom. Dydaktycznie obiecuje to możliwość zobrazowania ostrzeżenia i sformułowania wymogu racjonalizacji niedoskonałości wieku, wreszcie oferuje krztynę optymizmu – oczekiwanie na wyrozumiałość dla błędów usprawiedliwionych młodością.

Mimo udanej chyba inicyjatywy lubelskiej z 1667 r. i mimo spełniania przez Warneńczyka tylu warunków, nie pojawia się on już na scenach jezuickich w XVIII stuleciu, choć często zapelniają je tragiczni męczennicy, władcy, wodzowie... Trzy razy natomiast wystąpi w sztukach przedstawionych przez szkoły pijarskie. Wbrew wszakże utartym, a nazbyt uogólnionym sądom o jezuickim trwaniu przy „konserwatywnych” formach kultury i przekonaniach o „postępowej”, reformatorsko-patriotycznej twórczości pijarów, programy tych trzech widowisk każą je jednoznacznie odczytać jako panegiryczne w duchu sarmackim! Chętnie nawiązujący do średniowieczno-rycerskiej genealogii szlachty i podtrzymujący jej rycerskie ambicje, oferujący wciąż ideę *antemurale christianitatis*, sarmatyzm powinien aktywizować też pamięć o Warneńczyku. Tak niewątpliwie było z dedykowaną Stoińskim sztuką *Stylus regiae et heroae virtutis Vladislai Tertii...* (Łuków 1731). Wdzięczni fundatorom pijarzy przywoływali ich królewskie koligacje – z Janem III, którego sława jako pogromcy Turków była żywa. W *Antyprologu*, gdy „Turcyja cesarzów swoich zwycięstwa (...) wychwala”, „Polska Bellona nadchodzi, Turcyją znieważa i odpędza: wszystkie te pochwały Jaśnie Wielmożnych Stoińskich domowi przysądza...”<sup>22</sup>!

Na początku wieku walka powstańców Rakoczego o niepodległość Węgier uaktualniła problem sojuszu polsko-węgierskiego i być może kazała także autorom tych przedstawień przyjąć obraz Władysława jako bohaterskiego zwycięzcy z 1443 r. – obrońcy Węgier (nie zaś całej Europy chrześcijańskiej). Tak zatem już w Piotrkowie w 1720 r. (*Sol caeli Sarmatici*), jak i w 1731 w Łukowie (*Stylus regiae et heroae virtutis*) spektakle, zaczynające się obrazem

<sup>22</sup> Druk jezuickiej typografii w Lublinie 1731, k. Br.

przebudzenia, na wieść o śmierci króla Węgier „uśpionego rozejmem Amurata”, kończą się przeglądem jeńców tureckich przez Władysława, przyjęciem pokoju ofiarowanego przez Turków na 12 (!) lat i sceną wdzięczności: „Hungaria utrwała – w sztuce *Sol caeli*... – imię zwycięzcy na obeliskach”<sup>23</sup>, a w widowisku *Stylus regiae et heroae virtutis*... – „Panonia (...) zwycięstwa Władysława na marmurowych rysuje kolosach”. Ta sama czytelna tendencja panegiryczna kazała podkreślać w Łukowie, że Węgrzy, którzy wezwali Władysława z Polski na swój tron, „witają króla bramą tryumfalną” (wjazd Jagiellończyka do Budy odbył się istotnie, wedle relacji naocznego świadka – Długosza, z wielkim przepychem i przy oznakach entuzjazmu witających go Węgrów). Ale autorzy przedstawienia woleli przemilczeć opory wielu panów węgierskich i łamanie ich siłą!

Podobnie w 1722 r. w Szczuczynie w trakcie pijarskiego spektaklu zrealizowanego na podstawie tragedii *Victor coronatus, in majestate Rex, in castris Dux. Patriae vita, propriae amissio*... dwudziestoletni – co podkreślono – król nazwany został „bellator invictissimus” (jakkolwiek po zwycięstwie nad Turkami drugą wojnę z Amuratem wznicił [suscebit]: „de quo repetitis victor praeliis, equo labente finem et victoriarum ad Varnam Fluvium imposuit”)<sup>24</sup>. Program zdradza, że autor opierał się już nie wprost na Kromerze, lecz skróconej a wielce popularnej (wydanej w 1641 i wznawianej w 1642, 1651 i 1664 r.) wersji jego dzieła pióra gdańszczanina, Joachima Pastoriusa, pt. *Florus Polonicus seu historiae epitome nova*<sup>25</sup>. Opis potwierdza trwanie barokowej tradycji inscenizacyjnej, w której postać bohatera do stereotypu sprowadzają środki emblematyczno-alegoryczne. Na przykład w akcie I wybór Władysława na króla polskiego i koronację przy biciu na tryumf z dział objaśnia złoty napis: „Resonet Vladislaus in Orbem”. W tej samej konwencji symbolicznego komentarza do wydarzeń, bądź nawet ich substytutu, zaczyna się akt II – król śpi na berle i pomiędzy dwu propozycji: Marsa Polskiego z zapalem wojennym i Rozkoszy, wybiera we śnie pierwszą. Gdy wyrusza na Węgry, znów proste i wyraziste środki inscenizacyjne sygnalizują przemianę króla w wodza-rycerza, bowiem „berło i koronę składa, a szyszak i szablę bierze”. W sztuce tej król jest całkowicie czysty za sprawą następującego przedstawienia faktów: po zdobyciu Białogrodu przez Amurata Władysław prosi o pokój, a gdy jego posłowie „darmo odchodzą” (!), wojska królewskie i Hunyadiego w walce pokonują Turków. Tylko „gniew i zemsta powodują Amuratem wszczynającym nową wojnę”: „furor serce Amurata zapala, zemsta radzi...”. Wojnę, zakończoną – z zasługą tureckich wielbłądów – rozsypką

<sup>23</sup> Cyt. za *Dramat staropolski. Bibliografia*. T. 2 cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*. Oprac. zespół W. Korotaja. Wrocław 1978, poz. 143, s. 161.

<sup>24</sup> Druk u bazylianów w Supraślu 1722. Spektakl dedykowano fundatorowi kolegium Marcinowi Szczuce. *Argumentum*, k. A<sub>3</sub>r.

<sup>25</sup> Ibidem, ze wskazaniem na ks. 3, rozdz. 2 Pastoriusa.

wojska Władysława i jego upadkiem z konia. To niedopowiedzenie śmierci króla jest może późnym świadectwem trwania innej legendy – jakoby Warneńczyk nie zginął...<sup>26</sup>.

Pod pewnym względem tragedia Wacława Rzewuskiego, hetmana wielkiego koronnego, zagorzałego republikanina i konserwatysty, który cieszył się nieposzlakowaną opinią jako „najlepszy obywatel” (F. Karpiński), „mąż patriotyzmem, nauką i cnotą znakomity” (I. Krasicki), była bliska kanonowi sztuk szkolnych o Warneńczyku. Jak dowodzi bowiem Andrzej Kruczyński, „zarówno u Rzewuskiego, jak u autorów szkolnych postać młodego króla jest jednolicie czysta, a zerwanie paktów z Turkami uzasadnione (...) w ogóle nie wchodzi w grę czynienie Władysławowi jakichkolwiek zarzutów z racji zerwania traktatu (...) Wojna z Amuratem przedstawiona jest bowiem jako święta misja i obowiązek wobec wiary i ojczyzny”<sup>27</sup>. *Osnowa tragedyi* zawiera odesłanie autorskie do Długosza i *Rocznych dziejów kościelnych* Jana Kwiatkiewicza, jezuitę, który podkreśla, iż Władysława „chrześcijańscy panowie na Turków namówili”, choć go Polacy od tego odводzili. Podaje on również, iż gdy kardynał „przysięgę pokoju za nieważną” podawał, przekładając, że „przysięgi niesłuszne nie obowiązują i mogą być zniesione powagą apostołską (...), Polacy królowi łamanie paktów odradzali”<sup>28</sup>. Od piszącego „dzieje kościelne” trudno wymagać, by wyraźniej wskazywał winnych. Tymczasem Rzewuski w cytowanej *Oснове* usprawiedliwia króla następującymi słowami: „poprzysięgłszy pakta z Turkami, zerwać je musiał, przyciśniony nieodbitą całego chrześcijaństwa potrzebą (...) Tym zaś sprawiedliwiej zerwał (...), że były uczynione bez wiadomości Ojca świętego i wielu panów udzielnych chrześcijańskich, którym był przysięgł w dawniejszych traktatach...”<sup>29</sup>. Powściągliwy Kwiatkiewicz bez komentarza dorzucał jednak jeszcze dwa wielce wymowne szczegóły: jak to „Amurat podczas bitwy wyjąwszy podpisane pakta chrześcijańskie wołał: „Chryste, oto pakta, które mi twoi poprzysięgli, a teraz ich odstąpili. Jeśliś Bóg, zemścij się tej krzywdy””<sup>30</sup>, oraz jako kardynała Cesariniego „lżyli Turcy słowy, że przeciw prawu narodów radził wiary i przysięgi nie dochować”. Możliwe, iż w tej ostatniej kwestii nałożył się tu także wpływ *Historii polskiej* (1750) P. J. Solignaca, sekretarza Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii, jeśli nie bezpośrednio, to poprzez *Prawo narodów*

<sup>26</sup> Najnowsze jej literackie opracowanie to L. Kielanowskiego *Odyseja Władysława Warneńczyka*. Londyn 1991.

<sup>27</sup> *Teatr religijny w Polsce w XVIII w.* W zbiorze: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Pod red. I. Słowińskiej i W. Kaczmarska. Lublin 1991, s. 125 (*Religijne Tradycje Literatury Polskiej*, t. 2).

<sup>28</sup> Kalisz 1695, s. 475-476. Niestety, nie udało mi się sprawdzić, w jakim zakresie mógł inspirować ideowo i czy był Rzewuskiemu znany poprzednik jego podejmujący temat Władysława III – Henryk Christian Stockhausen (K. Estreicher powołuje się na wiersz Żałuskiego w „Rozmaitościach”, dodatku do „Gazety Lwowskiej” z r. 1858, s. 377-378 i 385).

<sup>29</sup> Op. cit., s. 96.

<sup>30</sup> Op. cit., s. 476. Por. przypis 16 dotyczący wersji tureckich i motywu wystąpienia Amurata z Chrystusem ukrzyżowanym na chorągwi.

(1758) Emricha Vattela, ilustrującego (śladem Solignaca) na przykładzie Warneńczyka naruszanie tegoż prawa przez papieża<sup>31</sup>.

W tragedii hetmana Rzewuskiego – zerwawszy, wskutek intrygi legata papieskiego, pakt pokojowy – król ściągą na siebie „tragiczną winę w pojęciu antycznym”, lecz niestety motyw ten, choć wyraźnie zasygnalizowany na początku i kilkakrotnie podejmowany, nie zostaje konsekwentnie rozwinięty<sup>32</sup>. Otóż, niełatwo było „być zarazem, jak chciał Rzewuski, dramaturgiem i moralistą w duchu staropolskim” – doda ten sam interpretator. Dramaty hetmana, mimo trafnego wycucia tragizmu sytuacji, pozostają wykładnią ideologii, w dużej mierze dyskursywną, zamkniętą w długich monologach i tyradach utrzymanych w podniosłej, sztywnej tonacji retorycznej.

W omawianej epoce saskiej, gdy już spierano się o reformy, szukano wielkich autorytetów i wzorów osobowych: sięgano po nie często do pocztu polskich hetmanów (prace F. Bohomolca, czy niejakiego Brodowskiego, pozostającego na dworze W. Rzewuskiego w Podhorcach). Sam Wacław Rzewuski w swych pismach i mowach formułami rzymskiej retoryki podkreślał znaczenie władzy hetmańskiej – *palladium libertatis* – i sięgał po renesansowe mity Tarnowskich i Zamoyskich, wypowiadając się także zdecydowanie za wzmocnieniem tego urzędu (*Myśl 8* ze zbioru *Myśli w terażniejszych okolicznościach Rzeczypospolitej* – broszury z 1756 r.). Tak we *Władysławie*, jak i dwa lata późniejszej tragedii *Zółkiewski* przyczyną klęski było zlekceważenie mądrych rad hetmańskich<sup>33</sup>. „Choć (...) Władysław III jest tytułowym bohaterem tragedii, przerasta go szlachetnością, mądrością i wszelkimi cechami głównego bohatera pozytywnego hetman Tarnowski” – pisała J. Majerowa<sup>34</sup>. Nic zatem dziwnego, że uznanie w oczach Michała Kazimierza Radziwiłła, hetmana wielkiego litewskiego, znalazła (i została wystawiona także w teatrze pałacowym w Nieświeżu w 1761 roku) sztuka będąca apologią hetmana, który nie cofa się przed wypowiedzeniem w obliczu króla następujących słów:

Nie śmiem nazwać męczeństwem krwi chrześcijan zdroju,  
Która nie w cierpliwości leje się, lecz w boju.  
Która nie wiem, czy twojej lustr przyniesie sławie  
I czy tą krwią szafuje cnota, czy bezprawie<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> K. Bartkiewicz, *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce doby Oświecenia*. Poznań 1979, s. 120.

<sup>32</sup> W. Borowy, *Wacław Rzewuski*. (w:) *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 47.

<sup>33</sup> Zob. J. Majerowa, *Wstęp* (w:) W. Rzewuski, op. cit., s. 18; B. Kryda, *Wacław Rzewuski* w zbiorze: *Pisarze polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego. T. 1 Warszawa 1992, s. 98. Na temat sporu tronu z buławami w czasach saskich – T. Zielińska, *Magnateria polska jako warstwa społeczna*. Wrocław 1977, s. 23, gdzie twierdzenie, że spór ten przybierał nawet formę walki i był jednym z głównych elementów życia politycznego.

<sup>34</sup> Op. cit., s. 19.

<sup>35</sup> Ed. cit., s. 101.

Natomiast oświeconym nie mogły odpowiadać proponowane w tragedii idee i reformy, związane jednak z obroną dawnego modelu politycznego i społecznego. Cenili wysoko dorobek tragediowy Rzewuskiego „nie dla treści ideowych”, lecz jako „model polskiej klasycystycznej tragedii narodowej, tragedii politycznej”<sup>36</sup>. Była ona anachroniczna pod względem historycznym jak jej francuskie pierwowzory: Racine’a i Corneille’a, nie próbowała odzwierciedlać kolorytu dawnych wieków. Podobnie odziedziczone po literackich wzorach mogło być nieodróżnianie w obrębie osób: jednakowo wzniosłych, heroicznych i cnotliwych. Wielcy rycerze, którzy są jej bohaterami, wpędzeni w matnię politycznych intryg, wbrew wysokiej deklamacji o cnocie, reprezentują wszakże w tych sytuacjach heroizm próżny. Autor nie wykorzystał też dramaturgicznej szansy, aczkolwiek zarysował możliwość konfliktu wprowadziwszy wątek miłosny (z dwoma rywalami). Skłonność moralizatorska nakazała mu zapewne unikać rzucania jakiegokolwiek cienia na postaci bohaterów, toteż Władysław – w typie racine’owskim wprawdzie – pozostanie papierowym szablonem raczej niż charakterem naznaczonym np. zazdrością<sup>37</sup>.

Wreszcie ostatnie ujęcie klęski warneńskiej poprzez wizerunek jej wodza – tragedia napisana przez młodego Niemcewicz w czasie Sejmu Czteroletniego. Późniejszy dramatopis, próbujący wszystkich form tego rodzaju, i przez całe życie nieuleczalny publicysta już tej wczesnej sztuce nadał klarowną wymowę aktualną: wymierzył ją przeciwko ewentualnemu uleganiu króla projektom Katarzyny II wciągnięcia Polski do wojny z Turcją u boku Rosji<sup>38</sup>. Wplótł równocześnie pewne elementy programu reformatorskiego (anachroniczne w ustach Jagiellończyka w odniesieniu do XV wieku!): postulat zniesienia wolnej elekcji i przywrócenia dziedziczności tronu – wersem „Wymażcie z waszych ustaw obrania burzliwe”<sup>39</sup>. Ostrzegając przed przymierzem z „Moskwicynem”, a tym samym naruszeniem traktatu karłowickiego z 1699 roku, regulującego granice i stosunki polsko-tureckie, autor podawał przykład, który pouczał o słusznej karze boskiej wymierzonej w analogicznej sytuacji. Antymilitarystyczna tendencja (typowa dla oświeceniowych ideologów) ubrana została we właściwy polsko-turecki kostium historyczny. Zatem jest to też

<sup>36</sup> S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 231 (*Studia z Okresu Oświecenia*, t. 4). Dobrochna Ratajczakowa jeszcze dobitniej uzmysławia miejsce tragedii legendarnego „brodatego hetmana” w historii polskiej literatury: „propozycja Rzewuskiego okazała się pierwszą próbą nowatorskiej postaci gatunku o nieporównywalnej wadze i znaczeniu. Niezależnie także od swych rozlicznych niedoskonałości określiła ona punkt startowy naszej tragedii” (w:) *Polska tragedia neoklasycystyczna, Wstęp*. Wrocław 1988, s. V (BN I 260).

<sup>37</sup> M. Szykowski, *Dzieje tragedii w Polsce. Typ pseudoklasycyzmu*. Kraków 1920, s. 61 i 81-87 oraz W. Borowy, op. cit.

<sup>38</sup> J. Chrzanowski, „Władysław pod Warną” Niemcewicz jako utwór tendencyjny. „Pamiętnik Literacki” 1921, s. 117-118; J. Dłhm, *Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie Sejmu Czteroletniego*. Kraków 1928, s. 17-21 (*Prace Historycznoliterackie*, nr 29).

<sup>39</sup> Ed. cit., s. 187.

sztuka o ukaranym wiarołomstwie. Kara uzyskana przez Amurata płomienną modlitwą do chrześcijańskiego Boga dokonuje się w momencie, gdy odwaga i brawura króla Władysława przeważają szalę zwycięstwa na stronę polską. Interwencja boska zaprezentowana zostaje środkami tradycyjnego teatru szkolnego: raptownie się „przepaść ogromna otwiera, / Koń się zwija, upada. Król z nim pociągniony”. Takie przepaście pochłaniały na scenach jezuickich bezbożników, lubieżników i ... krzywoprzysięzców<sup>40</sup>!

Sztuka powstała w środowisku Puław, wielowarstwowa, okazuje się eklektyczna w formie. Wzorzec bliski Racine'owi, w którym podstawowym byłby wątek miłosny, związany został z polityczną materią przy wykorzystaniu najnowszych środków wykształconych w XVIII wieku, które w efekcie ostatecznym rozbijają całkowicie klasycystyczną fakturę sztuki<sup>41</sup>. Bohater wystylizowany na rycerza-kochanka według dwornego i patriotycznego kodeksu podtrzymywanego w otoczeniu Izabeli Czartoryskiej, podlegała również wpływom preromantycznych składników tamtejszej atmosfery: werteryzmu, sentymentalizmu i osjanizmu. Najbardziej ekspresywna, a dla tej stylizacji charakterystyczna, jest scena ostatnia: przed królową węgierską Elżbietę, która wzgardziła miłością Władysława, przynoszą rycerze w „orszaku żalonym (...) Króla złożonego na chorągwiach i przepasanego zbroczoną szarfą”, by ostatnim tchem wyznał „przerwanym głosem”, jak na elegijnego melancholijnego kochanka nieszczęśliwego przystało, iż śmierć jest dlań „końcem męki”<sup>42</sup>.

Polityczna warstwa aluzyjna tragedii Niemcewicza sprawiła, że była ona wystawiana w 1803 roku, gdy zapotrzebowanie na wielkie narodowe mity uczące walki o niepodległość, na rycerskich bohaterów narodowych, budzących poczucie dumy i narodowej wielkości, nabrało nowego, dramatycznego znaczenia. Z perspektywy lat porozbiorowych Niemcewiczowy *Władysław pod Warną* stanowi „zapowiedź dalszych przekształceń gatunku, istotny etap w procesie kształtowania się polskiej tragedii neoklasycystycznej”<sup>43</sup>.

Na przestrzeni tych dwu, a nawet trzech i czterech omawianych stuleci, rozmaite czynniki kontekstu historyczno-politycznego każdorazowo inaczej wywoływały w literaturze postać Warnieńczyka z historii. Wydaje się, że – naturalnym biegiem rzeczy – znaczny udział w przeobrażeniu wizerunku tej postaci miały również konwencje literackie, gatunkowe i stylistyczne, co staraliśmy się naszkicować wyżej.

<sup>40</sup> A. Kruczyński, op. cit., s. 127.

<sup>41</sup> M. Klimowicz, *Oświecenie*. Warszawa 1977, s. 443 (*Historia Literatury Polskiej*). Zob. też J. Kełera, *Tragedia oświeceniowo-sentymentalna w Polsce przed rokiem 1795*. Pamiętnik Literacki 1958, z. 3, s. 70-79.

<sup>42</sup> Ed. cit., s. 208-210.

<sup>43</sup> D. Ratajczakowa, op. cit., s. XXII.

LADISLAS III – LE HÉROS DU DRAME POLONAIS DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

## Résumé

L'auteur, en se référant aux pièces des jésuites (*Tryumfalne zwycięstwa*, Lublin 1667) et des piaristes (*Sol caeli Sarmatici*, Piotrków 1720, *Victor coronatus*, Szczuczyn 1772 et *Stylus regiae*, Łuków 1731) ainsi qu'en se fondant sur les textes des deux tragédies intitulées *Władysław pod Warną* de W. Rzewuski (1760) et de J. U. Niemcewicz (1787/1788) essaie de montrer les éléments de la biographie historique du héros ainsi que ceux qui y sont extérieurs en appartenant à un contexte historique des auteurs de ces drames, qui faisaient souvent de Ladislas III le héros des textes écrits pour le théâtre. Il n'est pas sans importance le fait que ces textes pouvaient remplir les exigences des normes génologiques et réaliser les intentions panégyriques et parénéthiques des auteurs des spectacles. On montre également le mélange de l'esthétique classique et celle du baroque comme étant source de la modification de l'interprétation ainsi qu'une plus grande présence des éléments de fiction justifiés par la probabilité dans la création de l'image du héros au XVIII<sup>e</sup> siècle.