

Kazimiera Zdzisława Szymańska

"Wesele w Boguszówce" : nieznanymi dramatem Józefa Weysenhoffa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/2, 201-213

2003

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERA ZDZISŁAWA SZYMAŃSKA

„WESELE W BOGUSZÓWCE”
NIEZNANY DRAMAT JÓZEFA WEYSSENHOFFA

Józef Weyszenhoff, znakomity pisarz okresu Młodej Polski i Dwudziestolecia międzywojennego, z racji nasycania swych powieści i nowel „czynnikami ziemiańskości” nazywany ostatnim wajdelotą polskiego ziemiaństwa¹, jest również twórcą dramatu nie odnotowanego dotąd w żadnej bibliografii przypuszczalnie dlatego, że tekst zachował się tylko w formie rękopiśmiennej kopii w archiwum placówki muzealnej. Dramat ten, zatytułowany *Wesele w Boguszówce*, zasługuje na ocenę historycznoliteracką, pogłębia bowiem dotychczasową wiedzę o możliwościach twórczych autora *Puszczy*, przekonywa o jego poczuciu humoru, o umiejętności emocjonalnego dystansowania się wobec rzeczywistości i wobec życia.

Kopia sztuki *Wesele w Boguszówce* jest przechowywana w Muzeum Kornela Makuszyńskiego w Zakopanem². Wraz z 4 listami Weyszenhoffa do Emilii z Bażeńskich Makuszyńskiej, pierwszej żony autora *Połowu gwiazd*, z wierszami Weyszenhoffa poświęconymi pani Emilii oraz z jego 4 listami do Makuszyńskiego tworzą zespół interesujących rękopisów poświadczających bliską zażyłość Weyszenhoffa z Makuszyńskimi³. Kopistką *Wesela w Boguszówce* była prawdopodobnie pani Emilia, wskazuje na to charakter pisma, którym sporządzono ową kopię; kolor atramentu i gatunek papieru również są takie, jakich używała Makuszyńska. Na końcu egzemplarza widnieje dopisek ręką Weyszenhoffa – 4 linijki tekstu, można więc założyć, że kopia została skontrolowana przez autora sztuki. Kto wie, czy odpisów *Wesela w Boguszówce* nie było więcej. Przypuszczenie to opieramy na fakcie, iż bohaterowie dramatu mieli realne pierwowzory, zatem portretowane osoby interesowało chyba literackie ujęcie ich wyglądnów i charakterów. Przy kształtowaniu warstwy fabularnej utworu działały zaś niewątpliwie jakieś elementy auto-cenzury.

Rozważania na temat omawianego dramatu wypada rozpocząć od wyjaśnienia jego tytułu, jako że tytuł dzieła w mniej lub bardziej wyraźny sposób powiadamia

¹ „Ostatnim wajdelotą bujnego żywota ziemiańskiego w jego fazie schyłkowej” nazwał Józefa Weyszenhoffa J. Krzyżanowski w książce *Neoromantyzm polski 1890–1918* (Bibliogr. oprac. T. Brzozowska. Wrocław 1963, s. 304). Zob. też K. Z. Szymańska, *Józef Weyszenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*. Częstochowa 2001.

² Mieści się ono przy ul. Kazimierza Przerwy-Tetmajera pod numerem 15.

³ Zespół rękopisów J. Weyszenhoffa opatrzone sygn. AR/94/MT/KM.

o tym, „o co w utworze chodzi”⁴. Słowo „wesele” dość często pojawiało się w nagłówkach tekstów pisarzy obcych i polskich, wystarczy wspomnieć *Wesele Figara* Pierre’a Beaumarchais, *Wesele pani Du Barry* Adama Grzymały-Siedleckiego, *Wesele pana Balzaca* Jarosława Iwaszkiewicza i, oczywiście, *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Przeważnie pełniło dla odbiorcy funkcję komunikatu o ślubie bohaterów miłosnego wątku dzieła. Tytuł sztuki Weyssenhoffa odsyła czytelnika do konkretnej nazwy miejscowej, która może być traktowana jako sygnał wskazujący na dopuszczalność konfrontowania przestrzeni, w jakiej rozgrywa się akcja dramatu, z rzeczywistością pozaliteracką⁵.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich podaje: „Boguszówka, inaczej Bohuszówka lub Bohuszowce, wś. pow. uszycki, 223 dusz męs., 405 dz. ziemi włościan; ziemi dwor. 661 dz.; należy do Stadnickich”⁶. W sztuce Weyssenhoffa chodzi niewątpliwie o Boguszówkę Stadnickich, ziemian zakorzenionych na Podolu. Autor *Sobola i panny* był z nimi blisko spokrewniony, młodsza siostra jego matki, Wandy z hrabiów Łubińskich, Bogumiła, wyszła za mąż za Jana Stadnickiego z Galicji. Młody Weyssenhoff w listach do swego kuzyna Konstantego Marii Górskiego, „Kocia”, z sympatią pisał o „Cioci Boguni” i „Wuju [Janie]”⁷. Znacznie później wspominał o koligacjach Weyssenhoffów ze Stadnickimi: w liście do swej córki Aleksandry oraz w liście do przyjaciela – hrabiego Jana Bnińskiego, właściciela dóbr ziemskich na Kujawach⁸.

W opublikowanym w 1925 r. *Moim pamiętniku literackim* Weyssenhoff ujawnił, że podczas pierwszej wojny światowej przebywał na Wschodzie. Czytamy:

Znalazłem w Mińszczyźnie, następnie w Kijowie, w Petersburgu i Szlisselburgu, to znów na Podolu i z powrotem w Kijowie oazy dobrobytu i przyjaznego ciepła, które mi znacznie pokrzepiły ducha. Pokrzepienie odbiło się natychmiast dodatnio na mojej werwie pisarskiej⁹.

O pobycie autora *Sobola i panny* na przełomie lipca i sierpnia 1917 w Boguszówce mogą świadczyć nazwy tych miesięcy umieszczone na kopii jego sztuki; dokładne daty przebywania twórcy u Stadnickich zostały podane w napisanym przezeń liście do Emilii Makuszyńskiej, mieszkającej wówczas z mężem w Kijowie. W *Moim pamiętniku literackim* Weyssenhoff wyznał, iż podczas tego pobytu na Podolu zdarzały mu się „okresy sztucznej beztroski, podobnej do pijaństwa, przeżytki bujnej młodości, która czasem jeszcze raczyła się odzywać”. Stwierdził także:

⁴ H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*. W: *Zabawy literackie*. Kraków 1992, s. 11. Zob. też M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992, s. 20.

⁵ Zob. M. Porębski, *O wielości przestrzeni*. W zb.: *Przestrzeń i literatura*. Studia. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978.

⁶ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski. T. I. Warszawa 1880, s. 292.

⁷ Listy J. Weyssenhoffa do K. M. Górskiego, m.in. z 8 II 1878 i 7 I 1880, są zamieszczone w książce: K. M. Górski, J. Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia* (Oprac. I. Szypowska. Warszawa 1985, s. 161, 249).

⁸ List J. Weyssenhoffa do córki Aleksandry, z 26 VII 1920, jest przechowywany w Bibl. IBL PAN (maszynopis 898); list do hrabiego J. Bnińskiego, z 4 III 1921, znajduje się w Bibl. Miejskiej w Bydgoszczy (rkps 637).

⁹ J. Weyssenhoff, *Mój pamiętnik literacki*. Poznań [1925], s. 99.

Chociaż były to dni wyjątkowe, coraz rzadsze w miarę postępów okropności wojennych i rewolucyjnych, żywiły mnie te chwile pogodne i dawały zapas wytrzymałości na okresy ponure i groźne. W dni pogodne pisywałem wesołe wiersze – niektóre dobre – bawiłem się i zapominałem o srogim życiu. Ale podczas okresów ponurych, dużo częstszych, rozmyślałem o przewale ogromnych wypadków i o swoich obowiązkach pisarza¹⁰.

Z „obowiązków pisarza” rodziła się powieść o tematyce wojenno-rewolucyjnej, zatytułowana *Noc i świt*¹¹, z zabawy – wspomniane wiersze oraz sztuka *Wesele w Boguszówce*. Utwór ten – o czym już wzmiankowano – nie był pisany z myślą o wystawieniu go na scenie, miał natomiast dostarczyć rozrywki właścicielom Boguszówki oraz ich licznym gościom, uchodźcom z Korony i Galicji Zachodniej. Jak podaje Mieczysław Treter, historyk sztuki, w latach 1917–1918 wykładowca uniwersytetu w Kijowie:

Ziemiańskie i stali mieszkańcy Kijowa przygarniali chętnie wygnańców i przybyszów ze wszystkich stron Rosji i Polski, a szczerze kresowe serca, przysłowiowy temperament i fantazja nie pozwalały upaść żadnej pięknej myśli, każąc raczej wspomagać każdą szlachetną inicjatywę¹².

Przez „szlachetną inicjatywę” rozumie Treter granie w Teatrze Polskim w Kijowie polskich dramatów oraz wystawienie w budynku teatru 100 obrazów Konrada Krzyżanowskiego.

Wesele w Boguszówce można określić mianem farsy. Motorem akcji jest dosyć błahy konflikt. Utwór został nasycony środkami komizmu słownego i sytuacyjnego, efektami groteski oraz karykaturalnymi przerysowaniami, są tam wymieszane elementy różnych epok, kultur i światopoglądów. Pełnokrwiste postacie, reprezentujące głównie ziemiaństwo oraz inteligencję wywodzącą się ze szlachty, umieją śmiać się mimo kataklizmu wojennego. Weyssenhoff świadomie stylizuje się na spadkobiercę fredrowsko-sienkiewiczowskiej tradycji humoru polskiego, tego humoru, który płynął z optymizmu i dobroci; podobnie – zauważmy – stylizował się Kornel Makuszyński¹³.

W tym miejscu rodzą się pytania: czy w okresie przełomowych, groźnych wydarzeń politycznych „było na miejscu” tworzenie komedii? czy młodopole, których Weyssenhoff w jakimś stopniu reprezentował, cenili walor dowcipu, żartu, śmiechu? Według Piotra Chmielowskiego, w dramatach młodopolskich uderzało „sposępnienie nastroju”¹⁴. W opinii Stanisława Brzozowskiego, „Młoda Polska nie kochała śmiechu”¹⁵. Zdaniem współczesnej badaczki, Młoda Polska doceniała znaczenie śmiechu –

¹⁰ *Ibidem*, s. 99–100.

¹¹ J. Weyssenhoff, *Noc i świt. Powieść historyczna współczesna*. Warszawa 1924.

¹² M. Treter, *Konrad Krzyżanowski*. Warszawa 1926, s. 15.

¹³ Zob. M. Inglot, *Wirtuoz masowej wyobraźni. (O twórczości Kornela Makuszyńskiego)*. W zb.: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Wrocławski – Instytut Filologii Polskiej, Muzeum Tatrzańskie i jego Oddział im. Kornela Makuszyńskiego, Miejską Bibliotekę Publiczną im. Stefana Żeromskiego w Zakopanem. Zakopane, 11–12 maja 1984*. Zakopane 1984, s. 32.

¹⁴ P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*. T. 2. Petersburg 1898, s. 234.

¹⁵ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Wrocław 1983, s. 381 (reprint z: wyd. 2. Lwów 1910).

ale jedynie wtedy gdy komplikowała jego naturę i jego funkcje jako „tragarza” sensów głębszych, gdy porzucała humor dla satyry i ironii lub rozszerzała obszar jego wpływów o terytoria tradycyjnie niekomiczne – „humor rozpaczy i humor braterstwa, humor nieba i piekła”, humor nicości¹⁶.

Weyszenhoff, znawca różnych cywilizacji, kultur i sztuk, miał świadomość, że już w starożytności dostrzegano terapeutyczną wartość śmiechu, że stosowano facecję, groteskę, śmiech jako sposób pokonania lęku przed „złą rzeczywistością”. Motyw rozładowywania strachu o własne życie, rozbrajania go przez śmiech, żart, bezsensowną paplaninę i zabawę – wprowadzali do swych utworów pisarze kolejnych epok literackich, wystarczy wspomnieć Giovanniego Boccaccia jako twórcę *Dekameronu*, Romain Rollanda, który wykreował postać bohatera tytułowego *Colas Breugnon*, Anatole’a France’a, autora znakomitej powieści *Bogowie łakną krwi*. Przykłady można by mnożyć. Warto tu chyba przypomnieć wezwanie z *Wesela Figara*: „Śmiejemy się, kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie”¹⁷; z tym apelem koresponduje wypowiedź Doroty Siwickiej:

świat nie wygląda na zjawisko, które tłumaczyłoby się racjonalnie, i dlatego właśnie najrozumniejszy sposób jego ujęcia stanowi śmiech. Jest to również sposób najlepszy, gdyż pozwala on uzyskać nad światem pewną uczuciową przewagę, a co najmniej – nie dać mu się zniszczyć, także moralnie¹⁸.

Zdaniem Antoniego Kępińskiego, aby oderwać się od sytuacji zagrożenia, wystarczy zachować dystans wobec zachodzących wydarzeń: „Dystans można osiągnąć dzięki zmysłowi humoru lub dzięki tendencjom transcendentnym”¹⁹. Człowiek patrzący na świat z przymrużeniem oka zdaje sobie sprawę z przemijalności tego, co go otacza, lepiej odczuwa rytm śmierci i odradzania się, charakterystyczny dla wszystkiego, co żyje.

Większość bohaterów *Wesela w Boguszówce* ma poczucie humoru, śmieje się beztrudno i pobudza do wesołości pozostałe osoby. Efekt spontaniczności zachowań postaci, naturalności ich samopoczucia osiągnął pisarz dzięki własnej skłonności do żartów oraz dzięki wiedzy o dobroczynnym wpływie na psychikę człowieka jego umiejętności współodczuwania z grupą.

Z młodzieńczego wspomnienia Weyszenhoffa wynika, że podczas studiów w Dorpacie napisał on farsę *Fuks. Bałagan konwentowy w 2 odsłonach, z epilogiem*, która w środowisku uniwersyteckim cieszyła się dużym powodzeniem. W owym wspomnieniu czytamy:

Farsa zaś, wystawiona regularnie na scenie, z muzyką Stanisława Skirmunta, dla paruset zebranych w nadkomplecie Polaków (z proboszczem i kilku osobami innych powołań niż studenckie), przerywana była co chwila wybuchami śmiechu i oklasków, a po zakończeniu biso-

¹⁶ D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*. W zb.: *Stulecie Młodej Polski. Studia*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995, s. 519. Ratajczakowa cytuje tu słowa R. Nycza zawarte w jego artykule *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)* („Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 49, 51).

¹⁷ Cyt. z: *Antologia literatury francuskiej XVIII wieku*. Oprac. J. Kott, J. Parvi. Warszawa 1952, s. 224.

¹⁸ D. Siwicka, *Śmiech jowialny*. „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 7.

¹⁹ A. Kępiński, *Lęk*. Wyd. 4. Warszawa 1995, s. 308.

wana uporczywie przez kwadrans *da capo al fine* – co było jednak niewykonalne ze względów technicznych²⁰.

Według objaśnień Weysenhoffa, „bałagan” w gwarze studenckiej oznaczał ‘szopkę’, ‘krotochwilę’, „był w rodzaju francuskich *revues* scenicznych”, których autor *Sobola i panny* wtedy jeszcze nie znał, widywał natomiast operetki i „*Possen* niemieckie”. Szczególną wartość *Fuksa* stanowiły kreacje postaci mających autentyczne pierwowzory, tj. zespół „osób dobrze znanych widzom, bo kolegów [...]”²¹. Podejmując pracę nad *Weselem w Boguszówce* pisarz oparł się na doświadczeniu literackim zdobytym w młodości, pozostał – zaakcentujmy – przy „zasadzie nieoficjalności”, która pozwala na pewne sterowanie świadomością odbiorcy.

Wspomniano wcześniej, iż *Wesele w Boguszówce* wyrosło z tworzywa zgromadzonego przez autora na Podolu podczas pierwszej wojny światowej, że bohaterowie sztuki mają autentyczne pierwowzory. Dla badacza biografii oraz pisarstwa Weysenhoffa nie są one trudne do rozszyfrowania, zostały bowiem obdarowane prawdziwymi imionami „modeli”, cechami ich charakterów oraz faktycznymi zdarzeniami z ich życia. W drugiej części farsy bohaterem głównym towarzyszą postaci trudne dziś do zidentyfikowania, wolno sądzić, że część z nich została przez twórcę zmyślona.

Szczególną rolę w Weysenhoffowskiej sztuce pełni postać Emy, której pierwowzorem była niewątpliwie Emilia z Bażeńskich Makuszyńska zaprzyjaźniona z Weysenhoffem. Przyjaźń ta wyrosła na płaszczyźnie ich powinowactwa duchowego: oboje byli dziećmi pięknej ziemi żmudzkiej, pochodzili z zaprzyjaźnionych ze sobą rodzin ziemiańskich. Jak wynika z informacji uzyskanych od rodziny Emilii Makuszyńskiej, przyjaźń obu rodów była tak zażyła i wierna, że „okolica” uważała je za spokrewnione²².

W sztuce pani Ema jest kobietą piękną, elegancką i towarzyską. Ma jednak kapitalną wadę: skłonność do nadużywania alkoholu. Nocą, owładnięta głodem alkoholowym, jako lunatyczka krąży po dworskiej przestrzeni w poszukiwaniu trunku. Skoncentrowana wyłącznie na ugaszeniu trapiącego ją pragnienia reaguje tylko na słowa wiążące się z piciem. Wątek Emy, zasadniczy w konstrukcji utworu, zostanie omówiony w dalszej części rozważań.

Postacią pierwszoplanową jest również Kornel, mąż Emy, mający swój pierwowzór w Kornelu Makuszyńskim. Autor *Panny z mokrą głową* w okresie pierwszej wojny światowej mieszkał w Kijowie, ale wraz z żoną odwiedzał Stadnickich. Przypomnijmy za Zofią Krasuską, że Makuszyński był jednym z najdowcipniejszych polskich pisarzy, humor nie opuszczał go nawet w sytuacjach tragicznych²³. Ta cecha – jak się zdaje – zbliżyła go do Weysenhoffa. W *Weselu w Boguszówce* Kornel przekomarza się z przyjaciółmi; w równym stopniu interesuje go gra w pokera i do-

²⁰ J. Weysenhoff, *Wspomnienie z Dorpatu. 1879–1884*. W: Górski, Weysenhoff, *op. cit.*, s. 410–411.

²¹ *Ibidem*, s. 411.

²² Za wszystkie te informacje autorka składa serdeczne podziękowania krewnym Emilii z Bażeńskich Makuszyńskiej: pani Annie Świątkowskiej z Wrocławia i panu Adamowi Bażeńskiemu z Gniezna.

²³ Z. Krasuska, *O pełny portret Kornela Makuszyńskiego*. „Polonistyka” 1970, nr 6, s. 68. Zob. też Inglot, *op. cit.*, s. 32–34. – J. Kowalczykówna, *Przysłowia w powieściach Kornela Makuszyńskiego dla młodzieży*. W zb.: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, s. 57, 63.

bre *menu*. Choć skłonnością żony do alkoholu czuje się wyraźnie zdeprimowany, jest dla niej wyrozumiały. Ujemna cecha Kornela to tchórzostwo. Nocą widząc przed pałacem Stadnickich ludzi w niekompletnych strojach, słysząc pęd koni gości weselnych wpada w popłoch, sądzi bowiem, że nadchodzą wojska rosyjskie. Śmieszą jego słowa skierowane do przyjaciela („Przeto żywota mego kresy łzawe”) oraz kusy strój (pojawił się przed pałacem bez dolnej części ubrania, zawinięty w kołdrę). Napięcie i lęk bohatera rozładowuje obecność komilitonów oraz ich żarty.

Prototypem malarza Konrada był z pewnością Konrad Krzyżanowski. Według Tretera, artystę mieszkającego stale w Warszawie wojna zaskoczyła na Wołyniu. Przebywając w pobliżu frontu, Krzyżanowski malował krajobrazy. W roku 1916 został aresztowany pod zarzutem zdejmowania planów. Wyratowany z opresji dzięki wstawiennictwu Jordana Sołtana, osiadł w Kijowie²⁴. Brał czynny udział w życiu kulturalnym miasta. Krzyżanowski – zdaniem znawców jego biografii oraz twórczości plastycznej – z predylekcją uprawiał malarstwo portretowe i pejzażowe. Wizerunkom przyjaciół i znajomych nadawał ciepły, kameralny charakter²⁵. W czasie wojny malował widoki „słynnych wewnątrz pałacowych hr. Stadnickich w Boguszówce”, nadto sceny rodzajowe (np. *Poker*). Najchętniej tworzył wieczorem, przy sztucznym świetle²⁶. Fakty te znalazły odbicie w *Weselu w Boguszówce*. Warto też pamiętać, że Krzyżanowski przygotował ilustracje do *Połowu gwiazd* Makuszyńskiego; w placówce muzealnej przy ulicy Tetmajera w Zakopanem są przechowywane listy malarza do Makuszyńskich²⁷.

W farsie Weysenhoffa wykazuje Konrad cechy swego pierwowzoru: jest dowcipny, zdolny, pracowity, maluje wieczorem przy sztucznym świetle i nocą w blasku księżyca. Charakteryzuje go „szerokość pędzla” oraz skłonność do używania ciemnych barw: różnych odcieni brązu i czerni (te kolory Krzyżanowski preferował).

Również w sztuce gospodarzami Boguszówki są hrabiostwo Stadniccy. Ich postacie zostały zarysowane wyraziście. Pani Klima (autentyczne imię hrabiny) ma odwagę cywilną, szeroki gest, ale także skłonność do hazardu karcianego, jest kokieteryjna. O tych cechach Stadnickiej wspominał pisarz w liście do Emilii Makuszyńskiej, natomiast w latach międzywojennych – w przywołanym już liście do Jana Bnińskiego. Mniej uwagi niż postaci Klimy poświęcił hrabiemu Stadnickiemu. Nadał mu imię Cezary (trudno dziś ustalić, jakie imię nosił rzeczywście właściciel Boguszówki). W końcowej partii sztuki nazwał go despota, co można wiązać ze słowem „cezar”, tytułem cesarzy rzymskich po Oktawianie Auguście. Hrabia jest w farsie człowiekiem gościnnym, wyrafinowanym smakoszem i pedantem. Wśród nocnych gości – by nie rzec: nocnych marków – zgromadzonych przed pałacem on jeden tylko pokazuje się starannie ubrany. Hrabia spełnia rolę gospodarza Boguszówki, zarazem zrównoważonego „przewodnika grupy”. Jego reakcje uczuciowe na bodźce zewnętrzne wpływają korzystnie na zachowanie całego towarzystwa²⁸.

²⁴ Treter, *op. cit.*, s. 15.

²⁵ *Ibidem*, s. 16–22. Zob. też L. Skalska-Mieciak, *Konrad Krzyżanowski*. Warszawa 1985, s. 44.

²⁶ Zob. Treter, *op. cit.*, s. 16.

²⁷ Zob. K. Z. Szymańska, *Muzea literackie w Polsce*. Częstochowa 1994/95, s. 138.

²⁸ O takim oddziaływaniu jednostki na otoczenie zob. Kępiński, *op. cit.*, s. 303.

Postacią pierwszoplanową jest również Białodworski, w którym rozpoznać można samego autora. Wniosek ten nasuwa m.in. podpis Weyszenhoffa na jednym z jego listów skierowanych do Makuszyńskiej: „Białochołupski”. Białodworskiego traktuje pisarz z lekką ironią. Bohater ów jest literatem-satyrykiem, chętnie dyskutującym na temat sztuki. Cechuje go talent towarzyski, pasja do hazardu karcianego, impulsywność, a nawet awanturczość, natomiast ułomnością jest obżarstwo, powodujące ociężałość ruchów. Białodworski admiruje Emę, liczy na jej wzajemność w miłości. Doświadcza rozczarowania, ponieważ Ema myśli wyłącznie o alkoholu. Jak już zostało wspomniane, w drugiej części utworu obok bohaterów głównych występują postacie drugoplanowe, które również mogły mieć autentyczne pierwowzory. Grupę tę stanowią właściciele okolicznych dworów – pozytywnie rubaszni, po sarmacku chropowaci: Kum Feliks, Kumowa, Brońcio, Brońciowa, nadto inteligenci pochodzenia szlacheckiego. Spośród inteligentów na szczególną uwagę zasługuje Pan Młody, zwany też Doktorem. Rodzi się pytanie: czy Doktor to tytuł naukowy, czy synonim lekarza? Jeśli przyjąć, że chodzi w tekście o tytuł naukowy, można mniemać, iż pierwowzorem tej postaci był Konstany Maria Górski, o którym Weyszenhoff mawiał czasem „Kocio” (zdrobnienie to pojawia się incydentalnie w didaskaliach farsy); Górski był doktorem filozofii²⁹.

Panna Młoda występuje jako Helena Grzeszna, ponieważ obudziła w swym oblubieńcu gorącą namiętność. Przyspieszony ślub ma ustrzec państwa młodych przed „grzechem”. Prócz wymienionych postaci gościem weselnym jest również młodzieńca, naiwna „wieśniaczka”, nazwana frywolnie Cipcią. W zakończeniu sztuki pojawiają się przed pałacem Panny mądre i Panny głupie (aluzja do panien mądrych i panien głupich z *Evangelii* św. Mateusza, rozdz. 25). Panny reprezentują klasę chłopską, o ich narodowości ukraińskiej świadczą imiona: Stepanka, Darka, Nastka Samozwanka.

Jedynym wątkiem fabularnym w sztuce jest wątek Emy. Jak wcześniej zauważono, bohaterka ta nadużywa alkoholu. W pierwszej części utworu, będąc w pełni świadoma swych czynów i wypowiedzi, nie usiłuje przezwyciężyć nalogu pijaństwa. Co więcej – nie wypuszcza z dłoni szklanki z trunkiem, bojąc się, że ją utraci. Nocą pragnienie alkoholowe czyni z niej lunatyczkę; gesty, zachowania Emy nabierają automatyzmu: schodzi ona po zwojach dzikiego wina, pnącego się po ścianie, z okna pierwszego piętra przed pałac. Obserwuje ją Konrad malujący pejzaż „lity księżycem” oraz Białodworski, który spodziewając się schadzki z Emą, również znalazł się przed domem. Chociaż obaj nie są uradowani przypadkowym spotkaniem, rozmawiają ze sobą o potrzebie udzielenia pomocy lunatyczce. Nie budzą Emy, szanują bowiem jej prawo do „inności”, do tajemniczych przeżyć somnambulicznych. Informacja Konrada o rychłym przyjeździe grupy weselnej, niewątpliwie z alkoholem, wycisza emocje Białodworskiego. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki przybywają powozy z weselnikami. Nowi goście Stadniczkich mają istotny wpływ na somnambuliczny stan Emy. Słyszac ślubną formułę „*Veni creator*” lunatyczka „budzi się i wpada z zachwytem w rytm: *Spiritus*”.

Wątek Emy-lunatyczki nakierowuje uwagę czytelnika na motyw snu w tekstach literackich. Jak podaje Maria Piasecka, „mistrzami snu” byli romantycy,

²⁹ Zob. bibliografię prac naukowych K. M. Górskiego w książce: Górski, Weyszenhoff, *op. cit.*, s. 8.

natomiast lunatyzmem zajmowali się *serio* młodopolanie³⁰. Młoda Polska – stwierdza Maria Podraza-Kwiatkowska – to okres literacki, kiedy poszukuje się odpowiedniej formy dla wyrażenia stanów nieświadomości, przede wszystkim w wizjach, halucynacjach, ekstazach, a młodopolski sen bliski jest somnambulizmowi, popularyzowanemu wśród twórców przez Maurice’a Maeterlincka³¹. Weysenhoff był znawcą dramatów Maeterlincka, ogłosił rozprawę *Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, gdzie stwierdził: „I to jest poezja, ciemna i straszna, ale prawdziwa...”³². Podkreślił także wpływ utworów belgijskiego pisarza na sztukę europejską. Trudno orzec, czy autor *Sobola i panny* znał dzieła Tadeusza Micińskiego, zafascynowanego stanami somnambulicznymi, i wiersz Bolesława Abramowskiego zatytułowany *Lunacy*, apelujący o większą życzliwość dla somnambulików³³.

Następowanie zdarzeń budujących wątek Emy, której lunatyzm jest rodzajem nerwicy wywołanej zaburzeniami emocjonalnymi, silnym stresem spowodowanym głodem alkoholowym, bywa co pewien czas wstrzymywane, uwagę czytelnika skupia sytuacja bądź perypetia treściowo autonomiczna (np. przyjazd weselników, dyskusje światopoglądowe postaci, śpiew chóru). Strzałka na skali napięć – można powiedzieć – przesuwana się od imitacji życia w stronę groteskowej drwiny, dowcipu, zabawy, igraszki formą.

W sztuce Weysenhoffa ważną rolę pełnią didaskalia. Jeśli w pierwszym obrazie tekst poboczny dotyczy głównie czasu, miejsca akcji oraz zachowań poszczególnych bohaterów, to w obrazie drugim nabiera znaczenia całkowicie równorzędnego wobec partii dialogowych. Napisany wierszem i prozą, szeroko rozbudowany, przekraczający potrzeby ewentualnego przedstawienia teatralnego (zawiera elementy odautorskiej oceny figur, ich wyglądu zewnętrznego, ubioru, reakcji, zachowań, elementy interpretacji zdarzeń, sugeruje znaczenie wprowadzonych symboli), świadczy o przeznaczeniu sztuki do lektury. Partie tekstu pobocznego – posłuchmy się wypowiedzią Jerzego Waligóry –

przynoszą informacje przekazywane wyraźnie ze scalającej perspektywy nadrzędnego podmiotu literackiego, lokującego obecne zdarzenia w określonym ciągu czasowym, obejmującym przeszłość, a nawet przyszłość³⁴.

Ich struktura epicka zakłada istnienie osoby narratora didaskaliów, który przeobraża się w jakby jeszcze jedną osobę dramatu (Maria Podraza-Kwiatkowska określiła tę kreację mianem narratora-konferansjera³⁵). Pojawienie się kategorii

³⁰ M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992.

³¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambule. (O młodopolskiej konwencji onirycznej)*. „Teksty” 1973, nr 2. O poetyce onirycznej pisała również A. Okopień-Sławińska (*Sny i poetyka*. Jw.).

³² J. Weysenhoff, *Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*. „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 2.

³³ B. Abramowski, *Lunacy*. W: *Poezje*. Paryż 1903, s. 166–167.

³⁴ J. Waligóra, *Kategoria narratora w dramacie młodopolskim*. W zb.: *Stulecie Młodej Polski*, s. 590.

³⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*. Noty biogr. i wskazówki bibliogr. oprac. J. Włodarczyk. Warszawa 1992, s. 114.

narratora w tekście pobocznym „powoduje wyraźne wzbogacenie, ale i skomplikowanie układu komunikacyjnego dramatu”³⁶.

W didaskaliach sztuki Weyszenhoffa stosunek narratora do świata przedstawionego oscyluje między jego apoteozą a lekką ironią, między „pełną wiedzą” o rzeczywistości przedstawionej w utworze a niepełną znajomością przedmiotu relacji. Oto fragment tekstu pobocznego:

Zdają się [bohaterowie sztuki] rzeczywiście słyszeć dzwonki i turkot kilku powozów. „Deus ex machina” żwawszy we śnie niż na jawie sprowadza wesele natychmiast, gdy o nim pomyślano.

Zwrot „zdają się słyszeć” potwierdza niepewność wiedzy narratora o możliwościach percepcyjnych bohaterów, natomiast o jego wysokiej kulturze umysłowej opartej na tradycyjnych kryteriach estetycznych świadczy wyrażenie „*deus ex machina*”. W *Weselu w Boguszówce* pisarza „reprezentuje” i narrator-konferansjer, i bohater Białodworski. Choć obaj mają mocne zaplecze kulturalne (znajomość literatury, mitologii, filozofii, sztuki klasycznej), różnią się poziomem wiedzy o otaczającej rzeczywistości, perspektywą, z której obserwują fakty i zdarzenia, nade wszystko zaś – sferą konotacyjną. Narrator-konferansjer rzeczywistość ocenia z dystansu, Białodworski czyni to z pozycji uczestnika owych zdarzeń. Tekst poboczny ma tu wyraźnie modernistyczny rodowód, jest równie rozbudowany i wielofunkcyjny jak didaskalia w dziełach wybitnych dramatopisarzy młodopolskich: Wyspiańskiego, Kisielewskiego, Tadeusza Micińskiego, Żeromskiego³⁷.

W *Weselu w Boguszówce* bohaterowie mówią wierszem i prozą. Partie tatorskie dominują w pierwszej części dramatu, rzec można – mimetycznej. W części drugiej następuje zagęszczenie różnych pieśni i dysput. Tematyka rozmów, ich rozlewność, aluzje literackie, cytaty, dowcipne trawestacje fragmentów znanych utworów wplatanie do replik świadczą o tym, że interlokutorzy ignorują rzeczywistość polityczną na Podolu, zachowują dotychczasowe nawyki, odczuwają radosny, sielski nastrój. Rzecz znamienne: postacie Weyszenhoffa „mówią” aluzjami do *Wesela* Wyspiańskiego i cytatami z tego dramatu³⁸.

Twórczość autora *Klątwy* zainteresowała Weyszenhoffa, dał temu wyraz publikując w 1909 r. w „Tygodniku Ilustrowanym” obszerną recenzję *Wesela*³⁹. Zarzucił w niej Wyspiańskiemu epatowanie czytelników „anachroniczno-barokowym kalejdoskopem”, efektami plastycznymi i muzyką, skłanianie publiczności literackiej do naskórkowego odbioru wrażeń, a swych kolegów po piórze – do zrywania z tradycją literacką. Weyszenhoff obawiał się, że twórczość Wyspiańskiego, sprzęgająca w jedność realizm, fantastykę, mistykę i wizjonerski symbolizm, może być anektowana do celów politycznych przez odbiorców różnych orientacji ideowych. Wspomniana recenzja wywołała ataki obrońców krakowskiego twórcy na Weyszenhoffa. Ten je przemilczał. W *Weselu w Boguszówce* posłużył się tekstem Wyspiańskiego, by uzyskać efekt artystyczny, subtelnie żartował z przemienności

³⁶ Waligóra, *op. cit.*, s. 594.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 589.

³⁸ Na temat wykorzystywania aluzji i cytatów w utworach literackich zob. M. Głowicki, *Mowa: cytaty i aluzje*. „Teksty Drugie” 1994, nr 3.

³⁹ J. Weyszenhoff, *O laurach Wyspiańskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 30–31. Przedruk w antologii: „*Wesele*” w *wspomnieniach i krytyce*. Oprac. A. Łempicka. Kraków 1961.

nastrojów w *Weselu*, z gwałtownych przejść od kolokwializmów i wulgaryzmów do języka patosu, z nieufności i braku zrozumienia wzajemnego przedstawicieli chłopów oraz inteligencji.

W tytule farsy Weyssenhoffa znalazło się słowo „wesele”; wolno sądzić, że pisarz świadomie przejął je od Wyspiańskiego, by podkreślić analogię obu utworów. Akcja drugiej części *Wesela w Boguszówce* rozgrywa się nocą; pora nocna – niczym w Bronowicach Małych – stwarza atmosferę senno-tajemniczą. W *Weselu* Wyspiańskiego „noc weselna wydobywa to, »Co się w duszy komu gra, / co kto w swoich widzi snach«”⁴⁰ (marzenia, porywy, aspiracje, złudzenia). W farsie Weyssenhoffa bohaterów zajmują kwestie socjalne, konwenanse towarzyskie, w pewnej mierze twórczość artystyczna i przeżycia somnambuliczne. W obu porównywanych sztukach główne postacie mają swe pierwowzory; sporą grupę figur literackich stanowią inteligenci pochodzenia szlacheckiego. Gdy u autora *Wyzwolenia* chłopci są postaciami pierwszego planu, u Weyssenhoffa grają tylko role epizodyczne (Panny mądre i Panny głupie), natomiast wyraziście rysują się figury ziemian kresowych: rubaszne, sarmackie, mające coś z witalności bronowickiego Czepca.

Niektóre dialogi ze sztuki Weyssenhoffa przypominają rozmowy w *Weselu* Wyspiańskiego. Dialog literata Kornela z młodziutką dyletantką Cicipią, dobrze odzwierciedlający kwestie międzypokoleniowe oraz mentalność interlokutorów, zestawić można z dialogiem Dziennikarza i Zosi w *Weselu* Wyspiańskiego (akt I, sc. 2). Zosia, córka krakowskiego profesora, dominuje intelektualnie nad kresową heroiną, niemniej obie w podobny sposób postrzegają oczarowanie mężczyzn ich kobiecością oraz podteksty erotyczne w wypowiedziach partnerów. Słowa Cicipi: „Ach, ci poeci zawsze tam załazą, / Gdzie ani pojmiesz i człowiek się wstydzi”, przywodzą na myśl replikę Maryny z jej rozmowy z Poetą:

Rozumiem coś z wielką biedą;
nie dosięgło jeszcze oko,
nie zawlokłam się na turnie;
tak tam dumnie, szumnie, chmurnie.
Bałamuctwa w wielkim stylu, [akt I, sc. 15]

Finezyjny dialog na temat literatury wiodą Białodworski z Heleną Grzeszną, uprawiającą dramatopisarstwo, utrzymującą, że sztuka to „dar życia”. Rozmowa Weyssenhoffowskich bohaterów przypomina dialog Maryny z Poetą z *Wesela* Wyspiańskiego, nadto – dialog Poety z Rachelą, upatrującą wszędzie „poezję żywą zaklętą”, poezję „świętą”. W utworze Wyspiańskiego „dramat groźny, szumny, posuwisty jak polonez” ciągle „się snuje” Poecie, natomiast Gospodarz powiada:

Dramatyczne, bardzo pięknie –
u nas wszystko dramatyczne,
w wielkiej skali, niebotyczne – [akt I, sc. 24]

Kum Brońcio z *Wesela w Boguszówce* pyta swego sąsiada-ziemianina:

Feliksie, serce, powiedz, co tam w polityce?
Czy pośpiejem wymłócić i sprzedać pszenicę?
Zanim Niemcy nadejdą?

⁴⁰ Podraza - Kwiatkowska, *Somnambule*, s. 75.

Słowa te stanowią aluzję Weysenhoffa do słów Czepca skierowanych do Dziennikarza:

Cóż tam, panie, w polityce?
Chińczyki trzymają się mocno!?! [akt I, sc. 1]

Interlokucja Brońcia, uzewnętrzniająca jego zainteresowanie polityką wyłącznie z przyczyn ekonomicznych, jest obszerniejsza niż replika Czepca i emocjonalnie bardziej wyrazista, gdyż obaj rozmówcy z Boguszówki reprezentują tę samą warstwę społeczną. Brońcio z Kumem wspominają też o prorocztwie Cygana z Hula, który „Zgadł upadek caryzmu, okradzenie kasy z Uszycy, itd.”, przepowiedział zakończenie wojny, „Kiedy błysnie półksiężyc nad kijowską Ławrą”. Jak pisze Konrad Olchowicz, w Homlu przed pierwszą wojną światową prorokował sędziwy rabin, który swą wiedzę tajemną przekazał Stefanowi Ossowieckiemu, inżynierowi z Warszawy⁴¹. Fakt ten był zapewne Weysenhoffowi znany. W *Weselu* dar proroczy wykazuje Wernyhora, wiekowy lirnik ukraiński.

W obu dramatach bohaterowie raczą się alkoholem. Gospodarz u Wyspiańskiego mówi:

Świat pijany, świat pijany,
cały świat zaczarowany – – [akt II, sc. 29]

I w innym miejscu: „Lepiej gwarzy się przy szklenie” (akt II, sc. 24). Postacie z farsy Weysenhoffa piją we dnie i w nocy, Chór bachiczny zaś zamyka dramat wezwaniem:

Połączmy ręce i usta,
A wino niechaj nam chlusta
I pijmy, pijmy a pijmy.

W *Kordianie* Juliusza Słowackiego młodzieniec pochodzenia arystokratycznego, Nieznajomy, wzywa lud warszawski do picia alkoholu i odsunięcia się od „spraw” politycznych:

Pijcie wino! idźcie spać!
My weźmiemy win puchary,
By je w szklany sztylet zlać. [akt III, sc. 3]

Po zaprzepaszczeniu szansy wciągnięcia ludu do walki, po zaniechaniu jej przez grupę spiskowców zostaje sam i ponosi klęskę. W *Weselu* Wyspiańskiego i w *Weselu w Boguszówce* Weysenhoffa osoby predestynowane do działań na rzecz ojczyzny (inteligenci pochodzenia szlacheckiego, ziemianie) zamroczone alkoholem tracą poczucie obowiązku patriotycznego, są nieodpowiedzialne, słabe, nawet śmieszne. W ich dialogach padają banalne, nic nie znaczące słowa. Rzecz zatem można: dramat Weysenhoffa stanowi aluzję do słów Dziennikarza z *Wesela*:

Niech na całym świecie wojna,
byle polska wieś zaciszna,
byle polska wieś spokojna. [akt I, sc. 1]

⁴¹ K. Olchowicz, *Ćwierć wieku z „Kurierem Warszawskim” (1914–1939)*. Wstęp A. Grzymała-Siedlecki. Kraków 1974, s. 253.

Weysenhoffowskie aluzje do *Wesela* Wyspiańskiego nie są trudne do rozszyfrowania dla przeciętnie wykształconych czytelników; takimi odbiorcami farsy byli zapewne właściciele Boguszówki oraz większość ich gości. W tym miejscu wypada przypomnieć, iż podczas pierwszej wojny światowej w kijowskim Teatrze Polskim dwukrotnie wystawiano *Wesele*: we wrześniu 1915 (reż. Maksymilian Węgrzyn, Kornel Makuszyński) oraz we wrześniu 1916 (reż. Juliusz Osterwa, dekor. Wincenty Drabik)⁴². Nie wiemy, czy Weysenhoff uczestniczył w tych spektaklach, mógł jednak czytać recenzje z kijowskich przedstawień w „Dzienniku Kijowskim”⁴³, mógł słyszeć opinie przyjaciół i znajomych o inscenizacjach *Wesela*, ocenić zależność percepcji dramatu od poziomu wykształcenia widzów, ich przygotowania do odbioru sztuki, od wrażliwości na piękno, itp. W świetle tego farsa *Wesele w Boguszówce* byłaby „repliką” pisarza w kijowskiej dyskusji o dramacie krakowskiego twórcy oraz pytaniem o cel i możliwości ekspresji literatury w społeczeństwie ulegającym słabościom, w społeczeństwie mającym zadawnione – chciałoby się rzec – dziedziczne wady (pijaństwo, obżarstwo, lenistwo).

Prócz wskazanych już aluzji Weysenhoffa do *Wesela* Wyspiańskiego i do *Kordiana* Słowackiego – w *Weselu w Boguszówce* znajdujemy aluzje do innych dzieł literackich oraz cytaty z nich. Na pytanie Cipci rzucone Kornelowi, dlaczego jest „cichy i smutny”, ten odpowiada słowami z *Grobu Agamemnona*: „O! cichy jestem jak wy, o Atrydzi!” Można powiedzieć – przyznaje się do małoduszności, pasywizmu. Fragment tekstu pobocznego: „*Jedyna lunatyczka skamieniała czeka jak Galatea swego Pigmaliona*”, kieruje uwagę czytelnika zarówno w stronę mitu greckiego o nieszczęśliwych kochankach, jak i w stronę dramatów, których protagonistami są wspomniani bohaterowie, np. w stronę *Pigmaliona* Jeana Jacques’a Rousseau czy *Pigmaliona* George’a Bernarda Shawa⁴⁴.

Wszystkie aluzje literackie u Weysenhoffa są naturalnie osadzone w kontekstach. Cytaty z „obcych” dzieł, stanowiące wypowiedzi postaci, nie zostały ujęte w cudzysłów ani też zaznaczone innym rodzajem pisma. W drugiej części *Wesela w Boguszówce* znajdujemy partie wokalne: hymn Emy do księżycy, hymn teźże do pucharu, serenadę Białodworskiego adresowaną do lunatyczki, pieśni chóralne Panien mądrych i Panien głupich, Chór bachiczny. Jak wiadomo, w starożytnej Grecji występy chóru złożonego ze śpiewaków i tancerzy były stałym elementem uroczystości kultowych i przedstawień dramatycznych. Z pieśni chóru, które wchodziły w skład obrzędów dionizyjskich, wyrosła zarówno tragedia, jak i komedia. Chóry u Weysenhoffa monumentalizują sytuację towarzyską, biesiadną, wprowadzają nastrój uroczysty, odświętny. Rozmiłowany w mitologii greckiej autor wykorzystał w chóralnych pieśniach motyw Erosa – „twórcy” miłości, motyw Zeusa – „erotomana”, motyw Apollina – „nieodpowiedzialnego siewcy zła”, motywy Afrodyty – bogini „nieprzyzwoitej”, oraz Diany – bogini lekkomyślnej, trzpiotowatej. Wywyższył ponad wszystkie bóstwa Dionizosa-Bachusa, odniósł do nie-

⁴² Zob. R. Węgrzyniak, *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Wrocław 1991, s. 52.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 52, 53.

⁴⁴ Liryczna scena dramatyczna z *Pigmaliona* (1777) J. J. Rousseau pojawiła się (w przekładzie T. K. Węgierskiego) w warszawskim teatrze już 23 IX 1777, przed prapremierą oryginału w r. 1781; dramat G. B. Shawa *Pigmalion* (1913) w tłumaczeniu R. Ordynskiego wystawiono w Polsce w 1914 roku.

go epitety: „kompan jedyny”, „brat-łata”. Starożytnego boga ekstazy i wina obdarował „fantazją kresową”, kordialnością.

Nawiązanie Weyszenhoffa do pogodnych i namiętnych postaci z mitologii greckiej miało – jak się zdaje – uwydatnić postawę hedonistycznego eskapizmu Polaków końca wieku XIX i początku XX, którą Wyspiański prezentował w wypowiedzi Pana Młodego w *Weselu*: „miło snami uciec z życia” (akt I, sc. 22). *Wesele w Boguszówce* bez wątpienia było świadomą „ucieczką” literacką Weyszenhoffa od brutalnej rzeczywistości wojennej w świat arkadyjski, w atmosferę śmiechu i drwiny, było próbą przeniesienia serdecznych przyjaciół zgromadzonych w gościnnym domu hrabiostwa Stadnickich w ten idylliczny, ułudny świat. Sztuka Józefa Weyszenhoffa w konfrontacji z jego znakomitymi powieściami *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, *Soból i panna*, *Puszcza*⁴⁵ wywołuje wrażenie literackiej zabawy, żartobliwej „wycieczki” pod adresem przyjaciół. Została nasycona „szyframi osobowymi” i aluzjami literackimi, toteż m.in. dlatego zasługuje na ocenę historycznoliteracką.

⁴⁵ J. Weyszenhoff: *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*. Warszawa 1898; *Soból i panna*. Cykl myśliwski. Warszawa 1911; *Puszcza*. Powieść. Warszawa 1915.