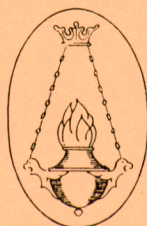


INSTITUTUM  
HISTORICUM POLONICUM  
ROMAE

---

XXVII - XXVIII

**A N T E M U R A L E**



NON EXSTINGUETUR

ROMAE  
1984-1985

**INSTITUTUM HISTORICUM POLONICUM ROMAE**  
**VIA VIRGINIO ORSINI 19 - ROMA**

---

ANTEMURALE, I-XXVIII, Romae, 1954-1985

---

ELEMENTA AD FONTIUM EDITIONES

- I — *Polonica ex Libris Obligationum et Solutionum Camerae Apostolicae*. Collegit J. LISOWSKI, pp. XV+292, 704 doc. (A.D. 1373-1565), 1960. (Archivum Secretum Vaticanum).
- II — « *Liber Disparata Antiqua Continens* » Praes. E. WINKLER, pp. XVIII+190, 281 doc. (ante a. 1424), 19 facs 1960. (Archivum Secretum Vaticanum).
- III — *Repertorium Rerum Polonicarum ex Archivo Orsini in Archivo Capitolino*, I pars. Coll. W. WYHOWSKA DE ANDREIS, XVIII+162, 1144 doc. (A.D. 1565-1787), 29 tab., 1961.
- IV — *Res Polonicae Elisabetha I Angliae Regnante Conscripatae ex Archivis Publicis Londoniarum*. Ed. C. H. TALBOT, pp. XVI+311, 166 doc. (A.D. 1578-1603), 9 tab., glossarium verb. ang. ant., 1961.
- V — *Repertorium Rerum Polonicarum ex Archivo Dragonetti de Torres in Civitate Aquilana*. Ed. P. COLLURA, pp. XI+86, 483, doc. (A.D. 1568-1682), 4 tab., 1962.
- VI — *Res Polonicae Iacobo I Angliae Regnante Conscripatae ex Archivis Publicis Londoniarum*. Ed. C. H. TALBOT, pp. XI+396, 281 doc., (A.D. 1603-1629), 8 tab., glossarium verb., ang. ant., 1962.
- VII — *Repertorium Rerum Polonicarum ex Archivo Orsini in Archivo Capitolino*, II pars., Coll. W. WYHOWSKA DE ANDREIS, pp. XVI+250, 1205 doc. (A.D. 1641-1676), 11 tab., 1962.
- VIII — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, I pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, pp. X+214, 157 doc. (A.D. 1514-1576, 1720-1791), 7 tab., 1963.
- IX — *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae*, I pars. Coll. L. KOCZY, pp. XII+184, 98 doc. (A.D. 1526-1572), 8 tab., 1964.
- X — *Repertorium Rerum Polonicarum ex Archivo Orsini in Archivo Capitolino*, III pars. Coll. W. WYHOWSKA DE ANDREIS, pp. XVI+, 1399 doc. (A.D. 1568-1676), 12 tab., 1964.
- XI — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, II pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, pp. VIII+287, 214, doc. (A.D. 1567-1579), 7 tab., 1964.
- XII — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, III pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, pp. V+291, 163 doc. (A.D. 1571-1576), 5 tab., 1964.
- XIII — *Res Polonicae ex Archivo Musei Britannici*, I pars., Ed. C. H. TALBOT, pp. XVI+175 (A.D. 1598), 2 tab., 1965.
- XIV — *Collectanea ex rebus Polonicis Archivi Orsini in Archivo Capitolino Romae*, I pars. Ed. W. WYHOWSKA DE ANDREIS, pp. VI+234, 177 doc. (A.D. 1575-1668), 4 tab., 1965.
- XV — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, IV pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, pp. VI+340, 211 doc. (A.D. 1576-1587), 5 tab., 1966.
- XVI — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, V pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, pp. VII+336, 227 doc. (A.D. 1587-1590), 5 tab., 1966.
- XVII — *Res Polonicae ex Archivo Musei Britannici*, II pars. Ed. C. H. TALBOT, pp. VII+311, 169 doc. (A.D. 1411-1616), 2 tab., 1967.
- XVIII — *Collectanea ex rebus Polonicis Archivi Orsini in Archivo Capitolino*, II pars. Ed. W. WYHOWSKA DE ANDREIS, pp. VIII+256, 140 doc. (A.D. 1669-1676), 4 tab., 1968.



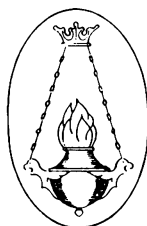


**INSTITUTUM  
HISTORICUM POLONICUM  
ROMAE**

---

**XXVII - XXVIII**

**A N T E M U R A L E**



**NON EXSTINGUETUR**

**ROMAE  
1984-1985**

SUMPTIBUS  
FUNDATIONIS  
LANCKOROŃSKI  
FRIBURGI HELVETIAE

EDIDIT:  
INSTITUTUM HISTORICUM POLONICUM ROMAE  
19, VIA VIRGINIO ORSINI 00192 ROMA

EDITIONEM CURAVERUNT:

MARIA DANILEWICZ ZIELIŃSKA  
ANDRZEJ FOLKIERSKI  
CAROLINA LANCKOROŃSKA  
WANDA WYHOWSKA DE ANDREIS

# INDEX RERUM

## I. FONTES

- Documents inédits de l'époque napoléonienne concernant la Pologne*: (Cinquième partie: Lettre du Prince Joseph Poniatowski à Napoléon I du 23 Octobre 1809). 10

## II. ENGLISH TRANSLATION OF KRASINSKI'S *LEGENDA*

- Zygmunt Krasiński: "Legenda"- "The Legend"*. Transl. by Nina Taylor (London). 13

## III. STUDIA

- Wiktor Weintraub (Cambridge, Mass.): *Krasiński's "The Legend" and its relation to Lamennais*. 21
- Antonina M. Terlecka (d. 1983): *Stanisław Wyspiański and Symbolism*. 35
- Joachim Baer (Greensboro, N.C., U.S.A.): *The Life of the Nation and its cultural continuity*. Recent scholarship and new editions of Waclaw Berent. 125

## IV. MISCELLANEA

- Zuzanna de Saint-Jouan (née Trojanowska) (Paris): *La vie quotidienne des familles polonaises établies en Ukraine*. 141





## **I. F O N T E S**



DOCUMENTS INÉDITS DE L'ÉPOQUE NAPOLEONNIENNE  
CONCERNANT LA POLOGNE:  
CINQUIÈME PARTIE  
LETTRE DU PRINCE JOSEPH PONIATOWSKI À NAPOLEÓN I  
DU 23 OCTOBRE 1809

Sire,

Dejà honoré des marques les plus flatteuses de la satisfaction de Votre Majesté Imperiale, la nouvelle preuve qu'Elle daigne m'en donner, porte a son comble la reconnaissance qu'a tant de titres il m'est doux de vouer au genereux Protecteur de ma Patrie.

Si la certitude d'avoir eu part au souvenir de votre Majesté Imperiale, au milieu des grandes actions, qu'elle consacre à la tranquillité générale, satisfait toute mon ambition, l'idée d'avoir pû justifier sa confiance, ajoute encore au prix d'une glorieuse recompense. Je regarderai toujours comme le moment le plus heureux de ma vie, celui ou il me serai permis de la meriter par le zele qui m'anime pour son service.

Daignez Sire, accueillir avec bonté l'hommage de mon admiration et du plus profond respect.

Le general de Division  
Commandant en chef d'armee Polonaise  
Joseph Prince Poniatowski

Cracovie le 23 8<sup>bre</sup> 1809

*Commentaire:* Dans les volumes XXIII, XXIV, XXV et XXVI nous avons publié plusieurs documents relationés à la participation polonaise dans l'épopée napoléonienne, rédigés par le Dr Stanisław Kirkor. Sa mort en 1983 paraissait interrompre cette série mais heureusement grâce à l'amabilité du Dr Tomasz Niewodniczański de Bitburg (Allemagne Occidentale), collectionneur renommé, nous pouvons reproduire aujourd'hui une lettre inédite du Prince Joseph Poniatowski à Napoléon I.

Le Prince Poniatowski, neveu du dernier roi de Pologne, Stanislas Auguste, était général de l'armée royale polonaise qui se distingua dans la dernière campagne contre les Russes en 1794 (connue comme Insurrection de Kościuszko). Quand en 1807 Napoléon forma de terres polonaises reprises à la Prusse le Grand-Duché de Varsovie, le Prince Poniatowski fut nommé Commandant-en-Chef de son Armée.

Cette jeune armée obtint le 19-e Avril 1809 à Raszyn près de Varsovie une victoire inattendue sur une armée autrichienne supérieure en nombre et lança une offensive couronnée de succès contre les Autrichiens, libérant une grande partie des terres polonaises prises par l'Autriche avec Lwów (Léopol) comme capital — fait d'armes qui valu au Prince Poniatowski le grand cordon de la Légion d'Honneur (décret de Napoléon du 25 Mai 1809).

Quand le Prince Poniatowski — continuant son offensive contre les Autrichiens — occupa Cracovie, Napoléon lui attribua une épée d'honneur (connue aussi sous le nom de sabre d'or) — décret du 16 Octobre 1809. C'est à cette distinction que d'après le Professeur Jan Pachowski de l'Université de Cracovie et connaisseur éminent de l'époque en question — se réfère la lettre du Prince Poniatowski datée du 23 Octobre 1809 de Cracovie, ville récemment conquise.

Rappelons que le Prince Poniatowski a été nommé Maréchal de France sur le champs de bataille de Leipzig, lieu ou il trouva la mort le jour suivant, le 19 Octobre 1813.

Paris,

Paris

Il est honore' de marquer la plus flatteuse de la satisfaction  
de votre Majeste' Imperiale; la nouvelle preuve qu'Elle daigne  
m'en donner, porte au sous comble la reconnaissance qui est due  
de titres et m'est d'ouy des vives au generaux Protecteurs de mon  
Patrie.

Et les certitudes d'avoir eu part au souvenir de votre Majeste' Imperiale,  
au milieu des grandes actions, qu'elle consacre a la tranquillite'  
générale, satisfait toutes mes ambitions, et idem d'avoir gratifié  
sa confiance, ajoute encore au prix d'une si glorieuse récompense.  
Je regarderai toujours comme le plus précieux de mes  
vies; celui où il me sera permis de la servir par le talent  
qui m'a servi pour son service.

Daignez Vre, accueillir avec bonte' l'hommage de mon admiration  
et des plus profonds respect

Paris le 23<sup>me</sup> 8<sup>me</sup> 1809

Le General de Division  
Commandant en chef l'Armée Polonoise  
C. Leszky Baron de Souchow

## **II. ENGLISH TRANSLATION OF KRASINSKI'S *LEGENDA***



## THE LEGEND

*Verily, verily, I say unto thee, When thou wast young, thou girdest thyself, and walkedst whither thou wouldest: but when thou shalt be old, thou shalt stretch forth thy hands, and another shall gird thee, and carry thee whither thou wouldest not.*

*Then Peter, turning about, seeth the disciple whom Jesus loved following; which also leaned on his breast at supper, and said, Lord, which is he that betrayeth thee?*

*Peter seeing him saith to Jesus, Lord, and what shall this man do?*

*Jesus saith unto him, If I will that he tarry till I come, what is that to thee? follow thou me.*

*St. John, XXI, 18, 20, 21, 22*

It seemed to me that on the very eve of Christmas I went out by the gates of Rome and walked through the Campagna. — Pagan tombs basked in the sun — it was morning — the sky was pure as ever, and the wilderness forlorn as in centuries past.

I walked all day, borne by the power of the spirit. — Ancient aqueducts followed me for a time, but I went further still. — And ivy, like green cribs for Jesus, rustled in the ruins of temples. — Flocks of white birds flew overhead — a shimmering snake crawled in a ditch before me. — The bellowing sea began to summon me!

And when I stood on the last promontory of land — when I beheld the waters, the sun was already setting! — And far away there was a black stain on the waters. It seemed alive, larger and larger it grew and flew towards me till it was vast — as the sun expired, and dusk began to fall.

It was a great seagoing vessel, sinister, without masts or sails — and it thrashed the waves into a foam with its wheels — and from its midst a column of smoke reared up and flew backwards into infinity.

Darker and darker — the ship, like a black spectre, rolled thunderously in space — two night-lights fell before it in the sea. — Then a voice cried from the deck, "Is today the last Christmas Eve?"

Alarmed in spirit, I answered from the headland, "Today is truly Christmas Eve". The vessel stopped hard by the shore, pale steam drifted in the air, cinders and sparks flew from its sides — the deck blazed fleetingly in a red light.

Figures stood there in crimson caps and whitish capes — I heard a sound as of clanking chains, it seemed a long and heavy bridge was cast ashore — along which figures flitted through the dark towards me.

And when they came close they asked in one voice, "Which is the way to Rome?"

And I replied, "There is no road — this is a wilderness". "Then show us the way", they answered. — And as I demurred they spoke again in soft and yearful voices, "We are the remains of the Polish nobility. — An angel appeared to us, an angel unlike the ones our fathers saw, for

his wings were without radiance and his brow was veiled in mourning — but we know that he was sent down from heaven — and he has sent us here. — We've sailed for many a day — there were great whirlwinds and foul weather on the sea — but God's will shall be fulfilled if we come to Peter's basilica by this midnight".

And I my answer gave, "Come follow me, poor wretched souls!" — I now began to retrace my steps from the coast towards the city, trembling and praying, as though I were passing through a graveyard, and the dead rose in my wake.

A wind arose, though no cloud could be seen — stars everywhere gleamed in the deep dark sky — the plain below was so black! And now we pass grey tombs — or a mound of pallid rubble — now the gates of aqueducts — one can hear the tall reeds rustling from afar — sometimes a night-bird crying overhead — and nearer by, among the ruined tombs, underground whispers come!

They follow me from behind — I felt their breath upon my neck — I take brisk strides, for they are hurrying — I hear their plumes being ruffled in the air, and the folds of their cloaks billowing in the winds!

And it seemed to me I saw a flame dancing in the distance — then a second and a third — and when I had gone forward still, I beheld a great multitude of lights upon the plain. — They moved forward, all coming from different parts, and heading in one direction — the hub of many voices began to sound in the wilderness.

And when I came nearer, I saw what seemed to be a host of pilgrims walking through the Campagna with lanterns in their hands. — The brightness suffused about them followed them through two great walls of darkness, and there were tall crosses and images of saints, and banners of various nations in the air.

I led my company into the midst of these crowds — then I beheld the gloomy faces of those who followed me, and the inspiration in their eyes, but it was not the inspiration of life — and the sabres on which they leaned, like those pilgrims on their staffs.

And we had scarcely entered the orbit of the lantern light when it seemed to me that the crowds came to a halt and asked of them, "Who may you be, and whence do you come?"

They halted, and a strange smile lit up their mouths — and they at once replied, "Are we as yet unknown to all the world?"

A soft murmur, a growing murmur was heard abroad; it seemed to me that all the pilgrim bands cried out together. "We know you — you are the last heroes of the earth!"

Then they pursued, "We saw the angel with the black veil on his brow — he bade us make haste to Rome — tell us, did you hear some voice too?"

In answer, a great moan rose from the crowd. "Amen. — The same angel bade us leave our homes — his voice waxed above us in the air at night and kept us from our sleep. — 'Before long,' he said, 'Christ will be born at Peter's tomb, and henceforth shall no more be born on earth, nor die'".



And the multitude fell silent, and stood as though alarmed at its own words.

The Poles were first to move, their white cloaks flung over their shoulders. From all sides of the Campagna more and more pilgrims kept crowding in — and soon the city walls were seen — the sound of bells was heard — and the closer we came, the brighter became the air, for wreaths of lights burned on the gates and towers — and noisier too, for every church in Rome here, there and beyond, awoke in turn and boomed.

It seemed to me that night had turned to broad daylight — I could not recognize the very streets that I had left that morning. Where there had been but rubble, where only the tawny owl once roosted, there now hung sheaves of flowers and blazing lamps — the people of Rome thronged the street and cried, "Ah, let us rejoice and merry be, for Christ is born to us this day!"

And when they saw the Polish noblemen entering through the gates with a host of pilgrims in their wake, they shouted and leaped for joy — but asked, "Guests, why are you so forlorn? If you are wearied by your long trek, moisten your lips with the juice of oranges. Discard your white caps and sombre hats — here are branches of myrtle, and camellias — cover your brows with garlands!"

But the Poles, silent and frowning, press on through their midst and ask me, as they go, "Where is Peter's basilica? We must make haste — our yearning's great — for the midnight hour is nigh".

So I lead them through the Forum. — It seemed to me that the Flavian Amphitheatre, once empty, dark and cold, now stood bedecked from foot to towering top in oil lamps, like a monument of light — each tiny leaf of ivy visible — women and children in bright robes walk along the tiers and clap their hands in greeting as we pass.

And all the arches on the Forum and every column burned with bright light — and, on the hill, the Capitol reared like a wall of golden flames — from their great glow the stars in the sky turned pale.

The people keep crying, "Hosanna, Hosanna!", while the pilgrims sing psalms of penitence. — The people keep running to and fro, strumming guitars, scattering sparks in the air — and we step blackly, slowly, through the very midst of that sea — in mourning of the spirit.

Violets and roses showered down on us from every balcony and roof and street.

The bell on the Capitol peeled out far in our rear — Saint Peter's bell now sounded in the vast space before us — now it chimed alone, alone — louder than any other bell!

We hasten towards this summons — cross over the Tiber bridge — the riverside houses seem like silent conflagrations — the river like a ribbon of flame. — Castel Sant'Angelo bristles with cannonry — each minute a cannon glimmers, or roars.

We turn now — and enter Peter's square. — Thousands of scarlet lamps adorn the dome — the crucifix on top is like a diamond — the columns on either side of the square seem to have been cast from fire — the

fountains in the middle are like two gushing rainbows — and I beheld a great crowd waiting there — the church gates open wide — the church's interior like an infinite burning brightness!

For as long as they could the Poles and the pilgrims moved on, but on the steps at the foot of the portico a multitude closed their way from every side. — They stopped and shouted, "Let us pass!", but from back and front, from left and right, the throng became more pressing.

And Roman voices cried, "We surely are the first — has this church not been ours for centuries past and centuries to come? And among the pilgrims other voices were heard, "The Polish noblemen have paved our way so far — are they now to enter the sanctuary before us?"

And I saw the Poles raise their swords — to show that they would fight — their blades gleamed with pure fire in the air's brightness!

But at that very instant a figure clad in purple appeared in the gallery of the basilica high above the people and spoke in a voice that was most loud, "Let by those men who for the Catholic faith once saved a foreign nation from its death, and later gave their lives for that same faith! — Allow the dead to come forward!" The Cardinal raised his hand to right and left, as though to part the crowds — the crowds below divided — when he saw this, he stepped back into the building.

And I went with the Poles straight up the steps and through the portico into the church itself, and through the entire church right up to the high altar and the lamps that burn on Peter's tomb. Here they halted and, removing their crimson caps, unclasped the white cloaks upon their breasts — they knelt and prayed, holding their bare weapons in their hands.

The snow-like mellowness of marble glows in the empty church — the smoke of incense drifts silvery and translucent up to the overhanging dome — the floor mosaics are strewn with palms and flowers. From all the chapels, choirs of soft voices are heard rejoicing — over there, in the distance, the space by the door begins to fill. — The pilgrims walk through this world of song and light as they had walked all through the town, black and disconsolate. — A flood of Roman populace bursts, roaring, into the basilica.

And when each procession had taken its place beneath its banner by its altar, all that vast space fell silent again — as if it were empty — the singing in the chapels stopped — and from the direction of the Vatican trumpets called to signal the Pope's approach.

Every monk in Rome passed through the church, old men after old men, then others and still more old men, dressed in white habits, in grey cilices, with crucifix in hand — mitred bishops pass by, dragging their silver crosiers after them, cardinals step forth in glaring red — next to them priests in dalmatics, and a throng of snow-white children bearing wine, incense and wreaths.

And when the procession had flooded past towards the high altar — where the crowds had split, in the empty avenue between two walls of living people — who suddenly now knelt — a grey-haired old man — in triple crown, a white surplice covering his gold robes — now slowly stepped.

His guards and attendants remained far in the rear, and his throne, which was borne by priests — he stood quite alone amidst the people in the church — he stepped alone towards the high altar, and it seemed to me that every step of his lasted many moments, and that he would never reach us.

And as he walked through the prostrate crowd, he sometimes half-closed his eyes as though to seek relief from so many lights — sometimes with a trembling hand he half-gave a sign of blessing in the air — till, stopping, he raised his hands towards heaven — he could not hold them up, they dropped!

Hearing his sigh, the people raised their heads. Their father's sadness made them all turn pale — then it seemed to me that one of the cardinals, the one who had ordered the crowd to let us through, turned away from the high altar and went with lofty gait towards the first among old men, and gave him his hand, pointing to Peter's tomb with eyes of lightning. — The old man again took several steps, and blanched — with a sideways jerk of the head that shook his long locks, the Cardinal signalled to the men waiting in the rear — they hastened to bring the gold throne.

Then the father who is on earth grasped the arm of the throne with his pale hand, and sat down — and he was instantly borne aloft, and the trumpets sound again in the church — the cardinal walks beside the throne. — The people leap to their feet — the bell begins to strike — twelve times, the dome seemed to me to shake. — A cloud of incense rises round the high altar — the Pope climbs through the incense up the steps — and the Cardinal says, "Christ is born!"

At once a pitiful moan rose from the crowd of pilgrims. "For the last time — or shall the words of the angel be disproved?"

And the Roman people shouted furiously, "Who dares blaspheme in Peter's church?"

One of the Polish noblemen stepped forward, crying, "They do not blaspheme, and we do not fear you — they speak the truth — my brethren and I have seen the sorrowing angel".

And the Cardinal, like a prince of power, signalled again with his hand, and said, "Peace to men of good will. Let them pray, for mass has started — and time is short — and prayers are needed on earth and in heaven today!"

And we all began to pray in great expectation.

And our holy father sat before us on his throne.

Voices rose again from the chapels, like choirs of angels, full of heavenly joy. Part of the night was spent — white priests came up and gave our father their hands — he stepped down from the throne and went towards the altar, and took the chalice in his hands, for the hour of the holy sacrifice was nigh — the Cardinal poured the wine into the chalice.

And in the very moment of the Elevation, when all knelt on the marble floor, a voice seemed to be heard in the air, which said, "I am!" And when we raised our heads, trembling, we all of us beheld a great figure

leaning its brow against the middle gate, slowly vanishing, more and more like a mist, but its hands were covered in blood, as were its feet, though it was white as snow — and, melting like snow, it vanished.

As the Pope, still holding the chalice, blanched, the Cardinal said, "*Ite, missa est!*", then called in a huge voice, "Time is fulfilled!", and ripping the purple gown upon his breast, he stretched out his hand towards Peter's tomb, saying "Awake and speak!"

A fiery tongue darted from every lamp above the tomb, and a wreath of flames swayed above the dark cavity of the tomb — and from the depths of that dark cavity a body rose, with its hands outstretched towards the dome — and standing breast-deep in the tomb, it cried, "Woe!"

And after that cry, it seemed to all of us, the vault of the cupola first cracked.

And the Cardinal said, "Peter, knowest thou me?"

And the body replied, "Thy head at the last Supper leaned on the breast of the Lord, and thou didst never die on earth".

And the Cardinal replied, "And now I am bidden live among the people and embrace the world, and hold it to my breast, even as the Lord clasped my head on the last evening".

And the body replied, "Do as thou art bidden".

Then the Cardinal motioned again, like a prince of power — and the body repeated, "Woe is me!" and, with a terrible crash, fell back into its grave as in a chasm — and overhead the vaults began to break up even more.

We all began to feel right scared! — The Polish noblemen alone looked boldly on, as they leaned on their sabres.

And the Pope in his triple crown knelt down on the altar steps and remained kneeling, motionless as a statue.

The Cardinal said, "Each one of you now leave, and you, and you, and you, and all of you, lest anyone perish beneath the ruins of these walls!"

And the peoples answered from all sides, "Today we gave ourselves into your care, so lead us now!"

And a cry of alarm was raised, for the vaults were cracking with more and more of a din, for columns and pillars everywhere were quaking, and lamps were smashed in a great wind, and blew out.

Then the Cardinal spoke, "My father, wouldst thou dwell here?"

And the old man, raising his hand to support his tiara, answered in a voice of pain, "I wish to die here — leave me, son!"

And the people all heard his reply, and cried, "Let's flee!"

And first the Romans began to leap to their feet and flee.

And each company moved away from the altar with its banner, and started running.

Then the Cardinal briefly knelt, and for the last time placed his lips upon the old man's brow and left the sign of blessing by his crown, like a wreath of livid light in the air; then he stepped down, and there was a wondrously bright aura about his temples as he walked towards the entrance of the church. — The church was all convulsed, like a body in

its death throes, but with a raised palm he stayed the shattered dome above the people, and watched until the last had filed out.

And in passing he said to the Polish noblemen, "People, follow me".

They answered nothing.

He turned his head again and said, "Pray follow me!"

They did not move.

And as he reached the door, driving the people before him like a shepherd, he beckoned to them again for the last time.

But they merely raised their sabres in the air, as though they would stem the cloudburst on their blades, and they cried out together, "We shall not leave our old man. — It is bitter to die alone — and who will die with him if we don't? Go, all of you — we do not know how to run away!"

The Cardinal stopped on the very threshold, and from the distance sent them his sign of blessing, another wreath of livid light — at that moment he had a tear in his eye as he said, "One moment more, and you will perish!"

But they were already making their way towards the high altar to offer their hands to the dying man, as he knelt — they went in their white capes and in the glitter of sabres — and the four torqued pillars of the altar cracked like felled trees and collapsed — and the bronze baldachino collapsed — and the whole cupola, like a descending world, fell whitely to the ground.

And all the porticoes, and the palace of the Vatican, and the colonnade in the square, were ripped asunder, shattered, pulverized — and both the fountains, like two white doves, fell to the ground, expiring; and the people ran further and further away, like a sea driven out of its shores. And it seemed to me that it was already morning — that the sun was not yet rising — and that all I could see was the star of dawn above a mound of rubble as high and huge as Peter's basilica had once been.

The Cardinal stepped onto this gigantic mound, and it seemed to me that I went after him, borne by the power of the spirit.

And when he reached its summit he sat down as on a throne, and glanced at the world — and presently his purple robes fell from his body, and he was changed into a white figure, silvered by the mellow light — and a book was in his hand — and he bent his head towards its pages, and read attentively.

And his face appeared to be suffused in an expression of love, and full of peace.

Then I walked up to him and said, in the same moment as the sun was rising, "Lord, is it true that Christ was born yesterday for the last time in this church, which is no more today?"

And smiling strangely, without raising his eyes from the book, he answered me, "Henceforth Christ is not born, and cannot die on earth, for he is on earth and shall be henceforth and through all ages".

And hearing these words, I was no more alarmed, and I asked, "Master, the men I brought here yesterday, are they for ever buried beneath this rubble, did they all die by the corpse of the old man?"

And that white saint replied, "Fear not for them! The Lord shall reward them for rendering the last duties — for, descending as ascending, they died like living men, they are of the Lord — indeed, so much the better for them and their sons' sons".

And when I grasped his sense, I rejoiced and my spirit awakened.

### **III. STUDIA**





WIKTOR WEINTRAUB  
(Cambridge, Mass.)

## KRASIŃSKI'S "THE LEGEND" AND ITS RELATION TO LAMENNAIS

No Polish Romantic writer was as obsessed with the idea of a forthcoming cataclysm as Zygmunt Krasiński, indeed, even among twentieth-century Polish writers only Stanisław Ignacy Witkiewicz bears comparison with him in this respect. Krasiński was both fascinated and terrified by the idea of an inevitable and imminent end to the traditional civilization with which he identified himself. He wrestled fiercely with that idea for many years. That obsession gave birth to his two major literary works, the dramas *The Un-divine Comedy* and *Iridion*, and to his story *The Legend*.

In *The Un-divine Comedy* and in *Iridion* Krasiński's basic ideological tenets and his distribution of ideological emphases are clear to us. That is not the case with *The Legend*. The symbolism of this story strikes us as confused and enigmatic. Because of it, the contemporary reader is prone to regard *The Legend* as merely a marginal work or even to dismiss it altogether. This was not at all true for Krasiński's contemporaries, as we know from the testimony of such witnesses as Mickiewicz, Norwid and Michelet.

For Mickiewicz, as for us, Krasiński was above all the author of *The Un-divine Comedy*. In his Paris lectures Mickiewicz devoted more space to that drama than to any other Polish literary work, except for the poem *The Story of Waclaw* by his close friend and acolyte, Stefan Garczyński. Mickiewicz at times criticized some aspects of *The Un-divine Comedy* severely, but none the less he considered it a work of exceptional literary value. In his lectures he analyzed only one other work by Krasiński, namely *The Legend*.

Mickiewicz discussed *The Legend* twice. The first mention was in the thirty-second lecture of the second course. In keeping with the main thesis of his Paris lectures, which was that prophetism is the specific feature of Polish literature and that Polish writers are especially sensitive to all the forebodings of the coming new times, Mickiewicz said that some years before Schelling, "the greatest of all German philosophers," the coming of the new epoch of St. John was "displayed in poetic symbols" in *The Legend*. A much more detailed discussion of *The Legend* was given in the fourth lecture of the fourth course. There Mickiewicz characterized the tale as one of those prophetic works "which precede and announce the Church of the future." "Had the clergy," Mickiewicz stated, "the intuition of the sufferings of Poland, they would be the first to understand the value of that work." Mickiewicz's lecture included a summary of the plot of *The Legend* and three lengthy excerpts from it.

The third, a vision of St. Peter's basilica in Rome falling into ruin, he called "image majesteuse."<sup>1</sup>

For Norwid, *The Legend* was "Sigismond's masterpiece."<sup>2</sup>

An equally high value was placed on the story, which had been published in French translation in the *Revue des Deux Mondes* of 1846, by the French historian Michelet in his *Kosciuszko*, written in 1852. He called *The Legend* "the profound utterance of a man who wailed over the old world and who, without knowing it, suddenly turned out to be a prophet." Elsewhere in *Kosciuszko* Michelet characterizes *The Legend* as "a sublime Polish song."<sup>3</sup>

Yet only a few years later, in 1862, the outstanding critic of the period, Julian Klaczko, in his study of Krasiński, *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme*, passed over *The Legend* without comment.

What sort of work is *The Legend*, which so impressed Mickiewicz, Norwid, and Michelet, and which so quickly afterwards fell into oblivion?

*The Legend* is the final part of a triptych published by Krasiński anonymously in 1840 under the title *The Three Thoughts of the Late Henryk Ligeza*. It is a short visionary work written in an elevated, rhythmical prose, so characteristic of Krasiński. Parataxis, inversion, and a high-sounding "poetic" vocabulary give it an especially solemn character. The imagery, as befits the depiction of a vision, shuns concrete detail and is solemn and emotionally charged. The images themselves are vague, general, and fleeting. The effects of light and darkness are rather important, which stresses the images ethereal and visionary nature. In general, the style lacks directness and is somehow cerebral.

The action takes place in Rome, "on the very eve of Christmas". The narrator is walking along the Via Appia towards the sea. When he arrives at its shores, he notices a huge, dismal-looking steam-boat. "The remnants of the Polish nobility" disembark from it. An angel in mourning orders them to go to St. Peter's Church to celebrate Christmas there. The travellers approach the narrator and ask him to lead them to the church. On the way, they meet crowds of Romans and pilgrims going in the same direction. These crowds are joyous, but the Poles remain morose and taciturn. At the entrance to the church, the throng refuses to make way for them. The Poles are ready to push their way through with their swords. Just then a Cardinal appears on the gallery of the basilica and orders the crowd to part and let the Poles enter first. Once the church is full of people, the Pope enters with the same Cardinal who let the Poles in. The Pope is an old and weak man, while the Cardinal looks "like a prince of power."

1) A. Mickiewicz, *Les Slaves. L'Eglise officielle et le messianisme. Cours professé au Collège de France (1842-1844)*, Deuxième partie, Paris 1866, p. 62.

2) From a letter to Bronisław Zaleski, dated November 14, 1867. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, J.W. Gomułicki ed., Vol. IX, Warsaw 1971, p. 327.

3) J. Michelet, *Légendes démocratiques du Nord*, Nouvelle édition /.../ par M. Cadot, Paris 1968, pp. 25, 100.

At midnight, a voice is heard, saying "I am," and Christ appears in the church. Then the Cardinal, turning towards St. Peter's tomb, asks "Peter, knowest thou me?" and hears the answer: "Thy head at the Last Supper leaned on the breast of the Lord, and thou didst never die on earth." The Cardinal is St. John.

At that moment the vaults begin to crack and terrified people flee from the church. With his raised palm the Cardinal stays the dome of the basilica until the church is emptied. Only the old Pope and the Poles remain there. Three times St. John asks the Poles to follow him and to quit the church, but they refuse to leave the Pope alone. They perish with him under the ruins of the basilica.

In the last scene, St. John sits over the ruins with a book in his hand and pronounces the words: "Henceforth Christ is not born and cannot die on earth, for he is on earth and shall be through all ages." The narrator asks the Apostle about the fate of the Poles and hears the reply: "Fear not for them! The Lord shall reward them for rendering the last duties — for, descending as ascending, they died like living men, they are of the Lord — indeed, so much the better for them and their sons' sons." Whereupon the narrator comments: "And when I grasped his sense, I rejoiced and my spirit awakened." With these words *The Legend* ends.

The vision of *The Legend* derives from chiliastic ideas about the coming of the millenium, of a new, happy epoch for the Church of St. John.

The belief that God's kingdom on earth would come after a period of great calamities and upheavals was first expressed in the late books of the Old Testament, such as Daniel, Enoch and Esdra, and then in the New Testament, in the Letter of St. Jude and, above all, in the Apocalypse of St. John. At the turn of the twelfth to the thirteenth century, the belief was revived and elaborated in the writings of an Italian Cystersian abbot, Gioacchino da Fiore (Joachimus Florensis), who proclaimed the forthcoming millenium, God's kingdom on earth, and, together with it, the replacement of the existing Church of St. Peter with a new and faultless Church of St. John. The Catholic Church condemned his teaching as heretical. Nonetheless it found ardent followers among early Franciscan friars, and later reappeared in the teaching of various sects, starting with the Czech Taborites and ending with the American Mormons. It was also subscribed to by some mystical writers, especially Jacob Boehme. In diluted form it emerged in the doctrines of the German Pietists, and was distantly echoed in the philosophy of Lessing and of Kant. Some German Romantic poets and philosophers, whose religious longings could not be satisfied by rationalistic Protestant teaching, were also receptive to such ideas. Thus at the end of his life Schelling preached about the coming of the Church of St. John. Still later, traces of the belief could be found in Ibsen's *Emperor and Galilean*, as well as in Marxism.<sup>4</sup> Chiliastic in its

4) See: W. Nigg, *Das ewige Reich*, 2nd. ed., Zürich 1959. — Nigg's is a beautifully written book, although, unfortunately, biased about modern times in its concentration on primarily German phenomena.

message too, although grotesque in form, is Mayakovsky's *Mystery Buffo*.

Chiliastic beliefs were not alien to the Polish Romantics. An outstanding monument of chilliasm in Polish Romantic philosophy is August Cieszkowski's treatise, *Our Father*. And how revealing in this respect are the words of the poet Juliusz Słowacki, written in 1843: "With hearts and hands one has to explain to the world the Revelation of St. John, to fulfill it, to be ready to fulfill it."<sup>5</sup>

*The Legend* offers us a peculiarly Polish version of Joachimism. In the cataclysm which will mark the coming of the Church of St. John, the Poles — or, strictly speaking, the Polish gentry — will play a special part distinguishing them from all other human beings on earth. That special mission given to the Poles is the main source of our difficulty in trying to understand what the poet wanted to convey through his vision.

Of course, other Polish Romantic millenarists also believed that the Poles would play a special part in the coming millenium. But they believed that special rôle was as forerunners, as an advanced outpost of the new era. The Polish Romantics maintained that the introduction of a new millenium in the world would become a specific Polish mission.

In *The Legend*, however, this rôle is reversed. The Polish gentry links its fate with that of the representative of the old and doomed religious structure. Such an attitude would be quite understandable in Romantic chiliasts or in social radicals, such as the Polish utopian socialists Zenon Świętostawski or Ludwik Królikowski, for whom the gentry class belonged irrevocably to the past and was thus doomed to disappear with the coming of the new order. For Krasiński, however, such social ideas were not only alien, but repulsive. Even if we were not familiar with the conservative socio-political ideology, from *The Legend* itself and from its distribution of emotional elements we must deduce that such a negative attitude towards the gentry is wholly out of the question here.

The refusal of the Polish gentry to follow St. John's order, repeated three times, to leave the Church of St. Peter does not signal their backwardness but, on the contrary, marks them as superior to the rest of mankind, as the words of St. John, "So much the better for them and their sons' sons," attest. How are we to understand all this? If the Church of St. John is a superior one, can those who choose to perish with the old and inferior one be better than the rest of mankind? And if all of them perish, how should we understand St. John's statement about "their sons' sons"?

There is still another problem. In Krasiński's representation, the beginning of the new era of a purer, superior Christianity is marked by a violent cataclysm. True, descriptions of plagues, misfortunes, and upheavals are a common feature of chiliastic literature, but they are always placed in the period preceding the coming of the new age. As a rule, chiliastic literature originated during times of great social stress, when it mitigated against despair by trying to persuade people that present-day calamities are a guarantee of better times to come. In

5) J. Słowacki, *Dzieła*, J. Krzyżanowski ed., 3rd ed., Vol. XIV, Wrocław 1959, p. 193.

Krasiński's presentation of the upheaval is just the beginning of a new era: mankind enters the millenium by fleeing in terror from a basilica about to collapse. We can allow that Krasiński needed a symbolic scene to depict the heroic spirit that distinguishes the Poles. Nevertheless, it is a strange beginning for God's kingdom on earth, a most jarring accent. How are we to explain it?

No wonder, literary historians have regarded *The Legend* as an irritating enigma. Stanisław Tarnowski, who wrote the first full-length monograph about the poet, published for the first time in 1893 and reprinted on the hundredth anniversary of Krasiński's birth, in 1912, had only words of criticism for *The Legend*. In his opinion, the whole triptych, entitled *The Three Thoughts of Henryk Ligeza*, "marks the nadir of Krasiński's poetry both from the artistic and the patriotic point of view." *The Legend*, in particular, he dismissed as "stilted." Moreover, wrote Tarnowski, "in Krasiński's poetic oeuvre there is no other work which departs from Catholicism so much and so openly." Tarnowski was especially incensed by what Krasiński had to say about Poland. A series of rhetorical questions proves that he could not make sense of the symbolism of *The Legend* and considered some of its ideological suggestions particularly irritating.<sup>6</sup>

Adam Krasiński's lengthy paper on *The Legend*, entitled "The Day of the Holy Spirit," traces the history of chiliastic ideas from Gioacchino da Fiore to Schelling, but does not discuss the specifically Polish aspects of the symbolism of *The Legend*.<sup>7</sup>

More than seventy years ago, Juliusz Kleiner, in his still fundamental book on Krasiński, first placed *The Legend* in the context of foreign Romantic literary works with a similar theme. The most important of them he considered to be George Sand's novel, *Spiridion*.<sup>8</sup> Sand, together with Pierre Leroux, wrote the novel under the influence of Lamennais, whom she referred to as Spiridion in her correspondence.<sup>9</sup> The novel's protagonists are four monks who dream about the transformation of present-day Christianity into a new, superior religion. We know that Krasiński was impressed by *Spiridion*. In a letter to Adam Potocki, dated May 19, 1840, he wrote that one could find in it "far-reaching and noble thoughts and forebodings," although he also reproached it for "hatred of the past."<sup>10</sup> There is no doubt that Krasiński was stirred by George Sand's novel. But it did not provide him with the elements of his specific symbolic vision: *Spiridion* is a

6) St. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, 2nd ed., Cracow 1912, Vol. II, pp. 46-53.

7) A. Krasiński, "Dzień Ducha Świętego," *Biblioteka Warszawska*, 1903, Vol. II, pp. 205-243, 464-487.

8) J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912, Vol. I, pp. 325-326.

9) See: J. Pommier, "Autour d'un roman religieux de G. Sand," *Revue d'Histoire et Philosophie Religieuses*, Vol. VIII (1928), pp. 535-559.

10) *Listy Z. Krasińskiego do A. Potockiego*, intr. by I. Chrzanowski and A. Krasiński, Warsaw 1922, p. 105.

novel about people dreaming about the coming of the new era, not about the actual realization of such dreams.

Kleiner also noted the similarity between the final vision of *The Legend* and the motif of a temple crumbling and Christ standing on its rubble in Jean Paul's novel *Blumen- Frucht- und Dornenstücke*.<sup>11</sup> Krasiński read Jean Paul's books and valued them highly, so it is quite likely that his imagination found stimulation there. But his imagination alone, for *The Legend* has nothing in common with Jean Paul's ideas about religion. In Jean Paul's novel the image of Christ standing on the ruins of a church symbolizes the consequences of atheism, of a world which crumbles because it is godless. We are very far from chiliasm there.

Novalis, another German Romantic writer mentioned by Kleiner in connection with *The Legend*, was a chiliast, and Krasiński was familiar with his works also. But the new religion Novalis dreamt of was that of "mystical transubstantiation of matter, body and pleasure."<sup>12</sup> It had nothing to do with Christianity.

Kleiner found significance in Krasiński's comment in a letter to Delfina Potocka of December 20, 1839, on Christ's words to Peter concerning John, spoken in the Gospel: "If I will that he tarry till I come, what is that to thee?" (John, XXI, 21). These same words figure in the motto of *The Legend*. In his letter Krasiński wrote: "Thus, after the Resurrection he does not take Peter but John. Peter is the Roman Church, the practical, militant, organizing Church. And John, whose Gospel starts with 'Logos,' signifies the epoch of thought and the highest love. That struck me strongly."<sup>13</sup>

There is no question that Krasiński was fascinated with chiliastic ideas. When, however, Kleiner tries to account for Krasiński specific symbolic structure, his explanation dissolves in casuistry and slides over the difficulties present in our understanding of that structure.

In *The Legend* the Polish gentry perishes with the old Church, while in *The Dream of Caesara*, another component of the triptych, Krasiński predicts the resurrection of Poland. Kleiner explains the contradiction between *The Legend* and *The Dream of Caesara* as an oscillation between Krasiński's pessimism and his optimism. There is some truth in such an explanation, but it is too vague to solve our problem. In particular, it does not answer the question what Krasiński wanted to convey when he represented Polish gentry as perishing under the ruins of the basilica. Was he, a staunch social conservative and elsewhere a spokesman for the gentry, trying to say that the gentry was a doomed class and that there would be no place for them in the future? It is true that later in the same exposition Kleiner tackles that question. The gentry, he argues, had to perish with the Pope, because their knightly honour

11) J. Kleiner, *op. cit.*, Vol. I, p. 323.

12) See: E. Spenlé, *Novalis*, Paris 1904, p. 289.

13) Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, Z. Sudolski ed., Warsaw 1975, Vol. I, p. 83.

obliged them to defend traditional Catholicism, but, after all, "their sacrifice does not condemn them to annihilation. Is there no resurrection?"<sup>14</sup> This is pure casuistry in which death is not death and the Church of St. John is and is not the Catholic Church. Kleiner must have been conscious of the shortcomings of his explanation, because he closed it with the sentence: "Undoubtedly [Kraśiński's] ideas concerning Poland have not yet crystalized and in *The Legend* they were not expressed with much clarity."<sup>15</sup>

In 1912, the same year that Kleiner's book was published, there also appeared *The Vision of Kraśiński* by Marian Zdziechowski. Insofar as *The Legend* is concerned, his study was a step backwards in comparison with Tarnowski's work or Kleiner's interpretation. Tarnowski had angrily taken the poet to task for the story, whereas Kleiner had tried to patch over its contradictions but at least noticed them. For Zdziechowski, *The Legend* had no contradictions. According to him, "The Poles supporting the collapsing basilica are the defenders not of a spent and doomed order, but of that which was beautiful in the Church of the past. Thus, they are a link between the old and the new world, and therefore they found themselves not behind, but rather in the forefront of nations"<sup>16</sup>

It is important to point out again that Zdziechowski does not tackle at all what is unique and especially enigmatic in the symbolism of *The Legend*, namely, the fact that the passage to a new, superior era in the history of the Church is presented as a cataclysm marked by ruin and the panicked flight of people. Moreover, the text of *The Legend* does not vouch Zdziechowski's statement that "The Poles /.../ are the defenders of that which is beautiful in the Church of the past." If Kraśiński tried to say in *The Legend* what Zdziechowski maintains, one has to conclude that its symbolism was inept, because it overlooked what, according to that particular literary historian, was the main statement of the work.

Subsequent studies have added little to our understanding of *The Legend*. Monica Gardner, in her *The Anonymous Poet of Poland*, published in 1919, simply summarized Tarnowski's and Kleiner's remarks. Tadeusz Pini, in his book on Kraśiński of 1928, stated only that Poland's past, as presented in *The Legend*, was "unintelligible" and "queer". Pini emphasized, and justly so, the oddity of Kraśiński's presentation of the great transformation of the Church. According to him, Kraśiński presented Poland as perishing together with the Church of St. Peter, and he qualified as a "trite solace" which "does not make the strange situation understandable," St. John's words at the end of *The Legend*, "so much the better for them and their sons' sons."<sup>17</sup> Finally, the book by Marina Bersano Begey, *Pagine di vita e d'arte romana in*

14) J. Kleiner, *op. cit.*, Vol. I, pp. 330-331.

15) J. Kleiner, *loc. cit.*

16) M. Zdziechowski, *Wizja Kraśińskiego*, Cracow 1912, pp. 61-62.

17) T. Pini, *Zygmunt Kraśiński. Życie i twórczość*, Poznań 1928, pp. 190-194.

*Sigismondo Krasinski* (1932), deals only with the motif of Rome in *The Legend* and does not tackle its peculiar symbolism.

None of these literary historians mentioned Lamennais's *Affaires de Rome* as Krasinski's possible stimulus, both ideological and artistic. Lamennais's book first appeared in 1836; it created quite a stir and was published five times before 1840.<sup>18</sup> If one approaches *The Legend* as Krasinski's answer to the theses of the *Affaires de Rome*, as a *sui generis* visionary polemic with Lamennais's book, then the contradictions and peculiarities of its symbolism become understandable.

*Affaires de Rome* is a strange book, different from anything Lamennais had published previously.<sup>19</sup> There Lamennais decided to tell the story of his personal rupture with Rome, beginning with his crucial trip to the city late in 1832. Lamennais was a passionate writer, but in this book he tried to restrain his emotions and to relate the events of those tragic years from a certain distance, in a spirit not of anger and recrimination, but of sorrow and calm melancholy. The story included a number of landscape descriptions — subtle and charming impressions of Rome which vividly capture the atmosphere of the Eternal City. They were to convince the reader that the book was written from the point of view not of a polemicist, but rather of an historian or diarist who wanted to record the vicissitudes of an irrevocably closed chapter of his life and had somehow managed to overcome personal bitterness.

All that, however, was only a mask. In fact, Lamennais was still fighting the Roman Church in good earnest. Also, the book contained revelations in matters concerning Poles. It revealed the secret story of the notorious papal encyclical of 1832, *Cum primum*, that condemned the Polish uprising against Russia. According to Lamennais, the Pope was afraid of a revolution in Rome.

Tsar Nicholas offered him military aid against such an outbreak, and the encyclical was the price of the Tsar's protection. The agreement, Lamennais argued, was secret, and only some cardinals were privy to it.<sup>19\*</sup>

The second edition of *Affaires de Rome*, published in 1839, contained an additional note stating that before the encyclical *Cum primum* had been published, its text was revised by Prince Gagarin, the Russian ambassador to Rome.<sup>20</sup> According to Father Żywczyński, author of a

18) The first edition appeared in Paris in 1836 with the date 1836-37. In 1837, one reprint was published in Genève and another in Brussels. In 1839, a new, revised edition appeared and it was reprinted the same year in the second volume of the Brussels edition of Lamennais's *Oeuvres complètes*.

19) See: A. Hoiss, *Histoire d'un livre: "Affaires de Rome,"* Dijon 1933, and A.R. Vidler, *Prophecy and Papacy*, London 1954, pp. 261-263.

19\*) H.F.R. Lamennais, *Affaires de Rome*, Paris 1836-37, pp. 103-108.

20) This edition was not available to me. Here I am following M. Żywczyński's book *Geneza i następstwa encykliki Cum primum z 9.VI.1833 r.*, "Rozprawy Historyczne Towarzystwa Naukowego Warszawskiego," Vol. XV, part 1, Warsaw 1933, p. 119, which refers the reader to the 1839 edition of the *Affaires de Rome*, p. 120. Żywczyński discusses in detail Gagarin's participation in the drafting of the encyclical.



study which established beyond doubt the Russian participation in the writing of the encyclic, Lamennais's book exerted "a strong influence on some groups of Polish emigration."<sup>21</sup>

By the end of his book Lamennais had torn off his mask of a quiet reporter of things past. He concluded his story with an angry, minatory "Epilogue," a vision of a revolution to come, a revolution in which oppressed nations would annihilate their rulers together with the ally of those rulers, the Catholic Church. Such a revolution, he wrote, would be "God's gale" ("*ce le vent du Seigneur qui passe*"). The destruction of the Church Lamennais symbolized by the image of collapsing churches: "*et les colonnes des temples fracassés se heurtoient comme le genoux d'un homme, pris de vin.*"<sup>22</sup>

Lamennais provided a rather detailed commentary to his apocalyptic vision of "the day of reckoning." He wrote that in recent times, especially after the encyclic of 1832, the Catholic Church had irretrievably identified itself with the forces of reaction, and created an abyss between itself and the oppressed masses. Everywhere religious people who care for these masses turn against Rome. "What has become of the sway it held over people's minds in France, in Germany and even in Poland, especially during the last four years? Does it influence opinion, stir public conscience? Is anyone interested in what it has to say, except some rare individuals, people of the past, almost foreigners in the crowd?"<sup>23</sup> Hence, Catholicism is doomed. The masses disagree with Rome in their understanding of Christianity, and they cannot turn to Protestantism, "a bastard system, inconsistent, narrow." Only a new Christianity can satisfy them. It will come as a sudden leap, "*par une impulsion soudaine.*" At the beginning, that new Christianity will be represented by a handful of people who may be a laughing-stock to others. But with time, the faith of that small group will spread, because all who suffer will find solace in it, and the peace of people of good will eventually prevail.

There is, no doubt, a certain contradiction between this presentation of the forthcoming process of change and the apocalyptic vision that preceded it in the epilogue. It is, however, psychologically quite understandable. Lamennais still nurtured the hope that, although he had been rejected by the Church, his endeavours and those of his followers would not be wasted, but would start a new, mighty movement that would change the world. Regardless how Lamennais envisaged the actual process of change, however, it is obvious that for him a rebirth of Christianity was inconceivable without radical, revolutionary social upheavals.

Krasiński eagerly read Lamennais's books, and by the end of 1830 he was familiar with the latter's *L'Essai sur l'indifférence en matière de religion*. Unlike Mickiewicz, who found that Lamennais's book fortified his

21) M. Żywczyński, *op. cit.*, p. 9.

22) Lamennais, *op. cit.*, p. 272.

23) *Ibid.*, p. 284.

religious faith, Krasieński was repelled by its strict, orthodox dogmatism. The book distressed him so much that after having read it we learn from a letter to his English friend Henry Reeve, he had to fight "avec un enfer de pensées."<sup>24</sup> Nine months later, he sent Reeve a copy of *L'Avenir* containing an article which Lamennais had written after learning about the fall of Warsaw.

When *Paroles d'un croyant* appeared in 1834, Krasieński reacted to it as did Mickiewicz and his circle, who regarded the Biblical style of that book as imposture.<sup>25</sup> "To write in the style of the Gospel has become a method. Mickiewicz started it."<sup>26</sup> Lamennais is following suit. "There will be so many gospels that one day Monsieur Scribe will write an evangelical vaudeville. How many apes always gather around a genius?"<sup>27</sup>

Krasieński's interest in Lamennais did not diminish with time. In 1841, he advised young Adam Potocki, whose reading he directed, to study Lamennais's *Esquisse de philosophie*, calling it "a splendid hymn of reason to God, extracted mostly from Catholic subject-matters."<sup>28</sup> In 1846, he argued that Lamennais's *Les Evangiles* "contain serious truth but only incompletely, not the Universal Truth (*wszechprawdę*)."<sup>29</sup>

I have not come across any direct mention of the *Affaires de Rome* in Krasieński copious correspondence. There can be no doubt, however, that a book which created such a stir, appeared in several editions, and contained revelations concerning Polish matters must have been known to him. He angrily rejected Lamennais's basic tenet that traditional Catholicism was a spent religion. In 1839, he wrote to Gaszyński apropos George Sand: "As to her stubborn affirmation *que le catholicisme s'en va*, I shall say only that Lamennais became silly and that last year, in my presence, the Pope blessed one hundred thousand people from the gallery of St. Peter's."<sup>30</sup>

Given the apocalyptic bent of his imagination, however, and his exceptional sensitivity to any portent of a coming cataclysm, Krasieński must have reacted strongly to the revolutionary vision of Lamennais's epilogue.

In *The Un-divine Comedy* Krasieński was foretelling the defeat of the aristocracy by revolutionary forces and the final victory of Christian-

24) *Correspondence de Sigismund Krasieński et de Henry Reeve*, Préface de J. Kallenbach, Paris 1907, Vol. I, p. 26.

25) See: W. Weintraub, *Mickiewicz, Lamennais and Biblical Prose* in *For Roman Jakobson*, The Hague 1956, pp. 644-652.

26) In his *Books of the Polish Nation and Polish Pilgrimage* (1832).

27) Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Z. Sudolski ed., Warsaw 1971, p. 83.

28) *Listy Z. Krasieńskiego do A. Potockiego*, p. 14.

29) *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, p. 355.

30) *Ibid.*, p. 204.

ity. But there was no chiliastic accent in Krasiński's drama, no hint that the Christianity overcoming revolutionary forces was a new, superior Christianity, different from traditional Catholicism.

*The Un-divine Comedy* was written in 1833. Later Krasiński became more open to chiliastic dreams. He found the reality around him suffocating and dreamt of new, happy, and harmonious times when Poland would be free and the contradictions of contemporary life would disappear. Those dreams found ample nourishment in the works of mystical writers and in the speculations of German idealist philosophy. Krasiński tried to give these yearnings an intellectual exposition in his treatise *On the Trinity in God and on the Trinity in Man*, written in 1841. At the same time, he remained a traditionalist about social conditions, and felt horror at the prospect of a revolution which he considered both inevitable and abominable. "Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust," he could repeat, following Goethe.

*Affaires de Rome* prophesied the coming of a new, superior Christianity as concomitant with social upheaval. Krasiński must have found that highly perplexing. In such a new order what would be the place of the gentry with which he identified himself? *The Legend* offers an answer to that question or, rather, exhibits a clash of chiliastic dreams with fear of revolution.

When Krasiński was writing his *Legend* Pope Gregory XVI was still alive. In the story the Polish gentry prove their religious faith by their willingness to die with the Pope. Urged to leave the basilica they answer defiantly: "We shall not leave our old man — it is bitter to die alone — and who will die with him if we don't. Go, all of you — we do not know how to run away!" Veiled in this passage is a retort to Lamennais's thesis that the Vatican's policy after 1832 must have alienated all nations, including Poles. Krasiński seems to be saying that even if all nations turn away from the Pope, Poles will stay with him. In 1832 the Pope had disappointed Poles bitterly, but if the tables are turned, they, and they alone, will remain with him.

Three years after writing *The Legend*, in 1843, Krasiński published another visionary work, the poem *Before Dawn*. There he appeared as a prophet to whom it was given to pierce in a moment of ecstasy the mystery of the future. Its message was presented as a revelation of hidden truth. The vision of *The Legend* is of a different, more ambiguous kind. That story opens with the words "It seemed to me" and ends with "and my spirit awakened." Such formulas gave the vision the character of a dream. For many a Romantic, dreams were the domain of contacts with a higher, spiritual world, which could reveal a truth inaccessible to the wakeful mind.<sup>31</sup> Such was the case with Mickiewicz and with Slowacki in his late, mystical poetry. But the laconic, discreet, and cautious formulation of *The Legend* makes it difficult to decide to what extent Krasiński intended his reader to see in his vision "the shape of things to come" and to what extent he had recourse to a dream,

31) See: A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, 6th ed., Paris 1969.

because the form of presentation he chose, with its free flow of images and suspension of rules obligatory in a waking state, turned out to be most convenient in expressing both fear and expectation.

Born of a confusion of emotion and thought, entangled in contradictions, *The Legend* is a flawed literary work. From the poet's contemporaries, who shared its author's dilemmas, the tale could elicit a lively response. For us today, it is above all an interesting historical document<sup>32</sup>.

32) A new and interesting analysis of *The Legend* is to be found in Maria Janion's book *Czas formy otwartej*, Warsaw 1984, pp. 299-319. It appeared too late to be discussed here.

ANTONINA MARIA TERLECKA  
(TOLA KORIAN † 1983)

## STANISŁAW WYSPIAŃSKI AND SYMBOLISM\*

### *From Painting, Through Music, to Drama*

In contrast to Hofmannsthal and Mallarmé, Stanisław Wyspiański (1869-1907) started out as an artist. His obvious early talent was for drawing and painting. His gifts had been recognized by the greatest Polish painter of his time, Jan Matejko, director of the Academy of Fine Arts in Cracow, and a close friend of his uncle and aunt who were raising Wyspiański after the death of his mother.

*Transition from artist to dramatist:* From his boyhood days, Wyspiański's second interest had always been the theatre. It declared itself as early as 1882, when the thirteen-year-old developed a passion for theatre-going and, with his uncle and aunt, later with his classmates, assisted at all the first nights in Cracow. In the same year he also organized a drama circle with his colleagues. Apart from joint readings of Shakespeare and Fredro (the greatest Polish writer of comedies in the nineteenth century) and discussions of the weekly first nights in the municipal theatre, its main activity was the amateur production of plays.<sup>1</sup> The theatre-going habit stayed with him all through his university years and later. His earliest attempt at dramatic writing dates back to 1886 and was, characteristically, inspired by a painting of his master, Matejko. This inspirational role of great paintings, as well as sculpture and architecture, can be observed throughout his creative life.

When, in the spring of 1890, the almost twenty-one-year-old young man left Poland for his first long journey abroad, having received two small grants for that purpose, he travelled as a painter who was to get acquainted with the art treasures of Europe. It should be added that this painter, with a passionate interest in drama and the theatre, had also (like most writers, poets and musicians of his generation) fallen under the spell of that powerful genius Richard Wagner.

\*) Part of the doctoral thesis "*Three Concepts of Symbolist Drama: Stéphane Mallarmé, Hugo von Hofmannstahl, Stanisław Wyspiański*" presented by the author, an internationally known disease and pupil of Yvette Guilbert with scholarly interests in the field of international song, to the Committee on Comparative Studies in Literature of the University of Chicago, and received *maxima cum laude* in 1977.

1) Stanisław Wyspiański, *Kalendarz życia i twórczości 1869-1890 Stanisława Wyspiańskiego* Part I, Vol. XVI of *Dziela zebrane* ("A Chronological Register of S. Wyspiański's Life and Works 1869-1890 in his Collected Works"), ed. Maria Stokowa (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971).

At the end of his pilgrimage to the great paintings, sculptures and cathedrals of past ages, Wyspiański experienced his first encounter with Wagner in the theatre. In Munich and Dresden he saw four of Wagner's operas: *The Fairies* and *Lohengrin*, *The Flying Dutchman* and *The Twilight of the Gods*. He went to Bayreuth, though there seems to be no proof as to his having seen any performance there.

Under the impact of those theatrical experiences, he wrote to Stanisław Estreicher, one of his four closest friends, about "a great change he had undergone and which affected also his future artistic plans."<sup>2</sup> Indeed, according to the same, unfortunately lost, postcard Estreicher, an absolutely reliable witness, testifies that he had decided under the influence of Wagner (though he did not mention his name) to shift from painting to poetry, or rather to supplement painting with drama. And it was at that time that he conceived his first dramatic project.<sup>3</sup>

Though pinpointed by Wyspiański himself as the turning point in his artistic development, that moment had been prepared for by certain experiences besides his youthful enthusiasm for everything pertaining to the theatre. The same journey, particularly the contemplation of the Gothic cathedrals in France, had aroused in him some highly dramatic visions. The expression is justified by the well-established fact that Wyspiański's imagination had always been and was to remain to the end a visual one. Ideas presented themselves in the form of images — these images were coming to life, were moving and speaking. Sometimes, as in the above mentioned case, such visions became outright hallucinations. Standing for the first time in awed, ecstatic admiration in front of the façade of Rheims cathedral, listening to the ringing of bells, he suddenly witnessed a whole mediaeval drama, the attack of a mob of the rebellious poor on a splendid retinue of knights. Its description in a letter of 3 July 1890 to Lucjan Rydel (a poet and playwright), provides not only a detailed picture of the scenery, costumes and light, it is also a dramatic episode with moving, shouting people.<sup>4</sup> Jean Fabre has very aptly formulated both the fundamental approach of Wyspiański and the particular problem of his dramatic talent: "The poet in Wyspiański is dominated by the dramatist, but he in turn, undoubtedly yields to the artist..."<sup>5</sup>

2) Stanisław Estreicher, "Lata przełomowe Wyspiańskiego" ("Wyspiański's decisive years") in *Wyspiański w oczach współczesnych* ("W. in the Eyes of His Contemporaries"), ed. L. Ptośzewski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971), I, 203. Wyspiański had four close childhood friends with whom he had gone to the same schools: Stanisław Estreicher, Henryk Opieński (a composer), Lucjan Rydel (a writer) and Józef Mehoffer (a painter). Their names will be quoted fairly frequently as Wyspiański's correspondents during his or their travels. Estreicher (1869-1939) was a historian of law, a bibliographer and writer, as well as professor at the Jagiellonian University in Cracow; he wrote numerous books on writers and on the history of law.

3) *Ibid.*, p. 538.

4) Adam Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego* ("On Wyspiański's Creative Work"), Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970), pp. 55-56.

5) Jean Fabre, "Wyspiański et son théâtre," *Revue de Littérature Comparée*, 32 (1958), 328-29.

*Fascination with opera:* As for the longings for dramatic creation at that early point in time, he formulated them quite clearly in another letter to the same friend: "Drama has always been my dream. To lead every thought, every notion, every composition toward drama ...that was always with me, and I do not mind those who called me an actor for, if it is possible to be in love in such a way, then I have always been in love with the stage. It seemed to me that of all the arts it is the highest, and that it absorbs the greatest amount of feeling and consumes the greatest amount of life."<sup>6</sup>

The immediate experience of operatic performances in Paris and Munich (operas by Verdi, Carl Maria von Weber and some minor composers in addition to Wagner) seems, in the light of those quotations, to have only provided the final, decisive impulse. During his second or third stay in Paris, a year or two later, he indicated the direction of his writing — for the theatre. In an undated letter to Henryk Opieński we read: "I want to create what does not exist, and what I have no reason to expect anybody else will do. I want to create a Polish opera...I want to direct it in its total musical shape as invented by me and in every detail. Everything an average opera today displays, in instrumentation and in songs, I do not want and I definitely reject."<sup>7</sup>

Wyspiański presents one of the strangest cases of artistic development. Although Wyspiański remained within the boundaries of art and never abandoned the visual medium, nevertheless, it is astonishing that a painter, fascinated with the theatre but with a somewhat second-hand experience of music (through his friend, the musician Opieński), should have chosen the opera as his main vehicle when becoming a dramatist himself. However, because of circumstances (which will be discussed later), it was to be an opera without music.<sup>8</sup>

Three main springs seem to have determined his development: the romantic and above all, symbolist preoccupation with music; the stupendous impression the Paris romantic grand opera performances must have made on the young provincial arriving from a city in Austrian-occupied Poland, on the boundaries of the Hapsburg empire; the theatre of Paris, especially the showy productions of Gounod's *Faust*, of

6) "Dramat był zawsze moim marzeniem. Doprowadzić każdą myśl, każde pojęcie, kompozycję każdą do dramatu,...to było u mnie zawsze i nie mam za złe tym, co mnie nazywali aktorem, bo jeśli można się tak kochać, to ja kochałem się w scenie. Zdawało mi się, że ona stoi najwyżej ze sztuk i że najwięcej wchłania w siebie uczucia i poza życia." Quoted in Alicja Okońska, *Stanisław Wyspiański* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1971), p. 56.

7) "Ja chcę stworzyć to, czego niema i czego spodziewać się po nikim nie mam żadnych danych. Ja chcę stworzyć operę polską...Ja chcę ją prowadzić w obmyślanej przeze mnie całości muzycznej i szczegółach. Wszystkiego tego, czym rozporządza dzisiaj opera przeciętna tak w instrumentacji jak i w śpiewach, nie chcę i nie życzę sobie stanowczo." Quoted in Wiktor Brumer, *Teatr Wyspiańskiego* ("Wyspiański's Theatre"), Warszawa: Hoesick, 1933), p. 5.

8) It may be of some interest to recall that Goethe was also fascinated by opera and (if Hofmannsthal is correct in his assumption) that he finally gave up his attempts to create an opera because "he did not find a suitable composer." Letter from Hofmannsthal to Strauss, 20 January 1912, *Briefwechsel*, Gesamtausgabe, p. 212.

Massenet's *Le Mage*, etc., in the Opéra and Opéra Comique were a truly dazzling experience to an impressionable mind, used to the modest productions of the Polish theatre in Cracow which was always fighting for mere survival. The most decisive element, however, was most probably his interest in Wagner and the idea of "the total work of art," the synthesis of all the arts.

*Musical preparation:* It was said earlier that Wyspiański's musical knowledge was somewhat second-hand. It must be stressed that he did not have or had very little musical education. At some point, he began to take piano lessons with Opieński's sister. Opieński's information as to the moment when this happened is unfortunately contradictory; and the lessons were abandoned after a few months. Yet in his reminiscences, Opieński insists on Wyspiański's musicality; in his opinion, had Wyspiański had the opportunity to study music, he would have been a composer as well.<sup>9</sup>

That he was interested in music as a youth is born out by an unpublished notebook from 1885 in which the then sixteen-year-old made numerous entries on German romantic composers as well as on Wagner and Verdi. To Schumann's observation about *Lohengrin*: "It is a kind of music which will particularly please painters," he added his own comment: "Was it not Schumann's intention to say that Wagner is violating music, trying at all costs to turn it into poetry and partly also painting?"<sup>10</sup> Indeed, he had studied Schumann's writings so well that his notes reflect a critical attitude towards Wagner which could only have had its source in Schumann's criticism.

He had become acquainted with Wagner through Opieński, who often played excerpts from Wagner's operas on the piano. It appears that Wyspiański had an excellent musical memory. If we are to believe Stanisław Przybyszewski (not a very reliable witness), when in later years he played for him "The Ride of the Walkyries" and "Wotan's Farewell to Brünnhilde," he found that Wyspiański "knew almost every note."<sup>11</sup>

As for Wagner's theoretical writings, it is generally assumed that Wyspiański may have become acquainted with them again through Opieński; the latter not only played, but often discussed music with him and could have drawn his attention to Wagner's theories as well as to his libretti. But Wyspiański could have discovered them by himself.

9) Henryk Opieński, "Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka" (Wyspiański's Young Years and His Music) and "Muzyka Wyspiańskiego (Wyspiański's Music)" in *Wyspiański w oczach współczesnych*, pp. 164 and 168. Opieński says in the first essay that Wyspiański took lessons with his sister Antonina after his return from Paris in 1894, while in the second essay he maintains that these lessons took place when Wyspiański "was an adolescent."

10) "Czy nie chciał przez to Szuman powiedzieć, że Wagner gwałci muzykę, chcąc ją koniecznie zrobić tym, czym jest poezja, a po części i malarstwo?" Okońska, *Wyspiański*, p. 36.

11) Stanisław Przybyszewski, "Exegi monumentum..." in *Wyspiański w oczach współczesnych*, I, 395. Przybyszewski (1868-1927) was one of the leading Polish dramatists of the symbolist era who wrote both in German and Polish.



It must be remembered that schools and institutions of higher education in Cracow and in the entire province of Galicia followed the general Austrian pattern. The difference in the education that Hofmannsthal and Wyspiański received was only that provided by the capital of the Austrian empire and that of the former capital of the Polish kingdom, for political reasons degraded to the status of a provincial town on the borders of the empire. Otherwise, Wyspiański was given the same solid grounding in classical literature (he read Homer and the Greek tragedians in the original) and knew the great German writers just as well as did the young Hofmannsthal. With his heavily romantic leanings, it would not be surprising to find that he had followed up Wagner's ideas to the very source. Books about Wagner published before 1885, as well as Wagner's autobiography, were accessible to anybody in Cracow who cared to read them.

*First attempts in musical drama:* His latent interest in music and active preoccupation with drama and the profound impression produced by the first opera performances seen in German and French theatres (on his return to Paris, Wyspiański assiduously frequented both the operatic theatres as well as the Comédie-Française) resulted in an outburst of short dramatic works. They were all opera libretti which, according to Opieński, his friend had sketched in 1892 in Paris within the span of two months, some of which he finished. The titles mentioned by Opieński, "Job," "The Danaïdes," "Wanda," (which later became *The Legend*) and *Daniel*, show that he was indeed a faithful follower of Wagner, choosing for his works mythical, legendary and biblical topics.

But with all his love for and fascination with music and opera in particular, Wyspiański was no composer. He did everything in his power to induce Opieński to write the music for his texts. Fortunately for him and for posterity (Henryk Opieński became, in time, a rather mediocre composer), the future musician, obediently following the wishes of his parents, had embarked on studies in chemistry at Prague University. He had no time to work on the scripts Wyspiański was sending him from Paris to Prague and later to Cracow.

Of these early libretti only *Daniel* has been preserved in its original form. "Wanda" underwent far reaching transformations, not just in its title. But both works are revealing, because of the very precise instructions Wyspiański gave Opieński concerning the music the latter was to compose, and they reflect the evolution of Wyspiański's use of music and sound in his plays.

In the case of *Daniel*, his ideas did not go beyond the traditional opera precepts. There were to be: a march for the entry of King Balthazar (Belshazzar), two ballets, ceremonial music during the feast, fanfares when the holy vessels are raised by Belshazzar and his guests, a storm and a march for the entry of Daniel.

Wyspiański again tempted his friend a few years later (1896). He had already returned to Cracow, never to return to Paris again, and Opieński was now in Paris and Switzerland, studying music with Paderewski. In

1897 *The Legend* was to be performed in Cracow, and Wyspiański begged Opieński to write the music. His letter contained very explicit recommendations as to what was to be composed. It was no longer the usual opera "number" method. During those few years, Wyspiański, still under the influence of Wagner, had abandoned the traditional approach and had, in fact, moved closer to the ideas of the German composer, if in a less grandiose style.

He no longer asked for marches, ballets, etc. He now wanted something to indicate the "very delicate whisper of the reeds on the banks of the Vistula..., the gradually approaching sound of a reed pipe..., music suggesting deep flowing water"<sup>12</sup> and many songs. When talking with his friend, Wyspiański would, "hum semi-original melodies, often profusely borrowing from others, but which for that particular moment (in the play) were very suitable; there are such tunes in *The Legend* where the rhythm and kind of verse were calling for music...[T]he entire last scene of *The Legend* is as if musically composed, with its mixture of song motifs which encroach on each other, and with the periodically recurring spell-binding song of the watersprites."<sup>13</sup>

But since Opieński, busy with his own studies, could not comply with Wyspiański's wishes, the poet gradually changed his concept. What was to be, at first, an operatic aria or ballet, then a kind of musical ornamentation or interpretation of the poetic text, became more and more an integral part, a built-in element of the dramatic structure. The earliest, striking example of this shift is provided by *The Song of Warsaw*.

Casimir Delavigne's poem "La Varsovienne", set to music by a Polish composer and written as a tribute to the Polish insurgents of 1830 and their attempt to regain freedom, is in this play "sung in that very situation for which it was written, on the battlefield of the insurrection."<sup>14</sup> At salient points, its text is interwoven in the action, its words and melody follow, precede, support the feelings of the protagonists, express those of the crowd. It is used in anticipation of, or to lend additional emphasis to, the most dramatic moments of the play. The clavichord, around which the whole action is centered, is the most important stage property. The characters surround it and use it, at the end, significantly deserted, it remains the now mute focal point of the almost empty stage. The song it has awakened has been carried outside by the young voices of the insurgents, while Maria, the bride whose fiancé has already been killed in the first hour of the battle, is in the background of the stage, crying out her grief and despair; the contrast

12) "Szum wiklin delikatniutki od Wisły...głos fujarki, który trwa chwilę coraz się zbliżając...przygrywka wyobrażająca głębię wody płynącej." Letter from Wyspiański to Opieński, Autumn, 1897, *Dziela Zebrane I* (1964), 343-344.

13) Henryk Opieński, "Znaczenie muzyki w dramatach Wyspiańskiego" ("The Meaning of Music in Wyspiański's Dramas"), *Wyspiański w oczach współczesnych*, pp. 158-59.

14) Aniela Łempicka, introduction to Wyspiański's *Warszawianka*, ed. Aniela Łempicka (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977), p. 14.

of elation and mourning acts here as typical musical dissonance. The curtain falls with the sound of the song coming in from under the windows where the soldiers are marching into action. The tune that was heard on the instrument at the beginning of the play, before anybody had yet begun to speak, closed the drama. It was used almost as an acting character; its range of action was extended from the interior and the two young girls who played it, to the outside world where it is sung by the young soldiers, kindling their enthusiasm for the oncoming battle.

Two scholars, Tadeusz Makowiecki and Aniela Łempicka, agree that in this play, Wyspiański no longer uses music in a decorative sense, as was the case with the romantics; it becomes in his first performed drama a "dramatic motif."<sup>15</sup> It is, to quote Makowiecki: "a typical *Leitmotif*, repeatedly returning from the initial halfoverture to the broad finale, through the spoken recitatives"<sup>16</sup>.

The fullest application of this method was to come three years after the *Song of Warsaw* in *The Wedding*. Here, both music and dance are the basis and integral part of the dramatic structure. (This will be discussed in detail later). Though the musical element never completely disappeared from Wyspiański's dramas, it was no longer used in this form in the later plays. In a different way, because his strongest leaning were those of a man with an overpowering plastic vision, he not unlike Mallarmé ceased to have recourse to the melodic element and became more and more fascinated with the "architectural" aspect of music. It seems difficult to establish the reasons for this change other than the fact that he (unlike Hofmannsthal) had not had the fortune (or misfortune) of encountering a musician of Strauss' stature.

"*Organized sound*": Reconciling himself to this fact and yielding to other, more or less strong or lasting influences, he began to make use of "music" of different kinds.

At times, it almost looks as if he had gone back to the elementary dictionary explanation and definition of the word "music", namely "the organization of sound". Wyspiański, sometimes in the most felicitous way, introduced sounds of various kinds as elements of his plays. Already in *The Legend* they served to suggest the kind of music Wyspiański wanted, as has been seen when speaking of his first dramatic attempts (see above). Two other instances, *The Wedding* and *Acropolis* will be discussed in their respective analyses.

An early example of such a skillful "organization of sound" for dramatic purposes can be found in the early classical one-act drama *Meleager* (1894, published 1897). The first scene (which belongs to the First and Second Chorus) is separated from the second scene (the entrance of Althea and Oineus) by what Wyspiański calls "the music of evening

15) *Ibid.*, p. 15.

16) Tadeusz Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* ("Music in Wyspiański's Work"), (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego), IV, no. 2, 41.

sounds". Here is its description: "...poplar leaves tremble and rustle; a host of grasshoppers is chirruping in the fields; beetles are humming in flight... A flock of bleating goats is passing, accompanied by a shepherd playing a double reed pipe; from the far-off lakes, frogs are heard croaking and calling... For a moment, a nightingale is singing..."<sup>17</sup>.

"*Literary Music*": But the most interesting instance of creating "music" of a completely new kind is furnished by Wyspiański's *November Night*. The subject of the play is the hapless uprising of 1830-31 against the Russians, led by the cadets of Warsaw. Staged in that city, mostly in the royal palace and park of Łazienki, the tragic events are interpreted by Wyspiański as an outcome of the intervention and subsequent dispute among the Greek gods. The dissatisfaction of Ares with his idleness, detrimental to his glory, is appeased by Zeus sending Pallas to Poland, to stir up the population, while Ares leads the troops. Dependent on this appeasement is the departure of Kora (Proserpina) to Hades. These two mythological themes develop simultaneously with the historical action of the uprising.

After the completion of the play (1904), Wyspiański wrote a full outline for instrumental music in nine parts: an overture, seven interludes and a finale. The play consisting of ten scenes, the musical interludes were to precede each of them except two. Wyspiański's musical instructions read like complementary information on the events of the drama. Whether he really imagined that a composer could write a "programmatic" or "associated" music (to use André Coeuroy's expression<sup>18</sup>) as explicit as his instructions, or whether he intended to print his remarks in the theatre program, we shall never know. The first performance in 1908, after Wyspiański's death, was accompanied by the music of Bolesław Raczynski, a minor composer from Cracow<sup>19</sup>. Such incidental accompaniment is, of course, well-known and can be traced back to the original form of the eighteenth century melodrama where music played between passages of the recited poetic text was to provide the emotional background.

However, Wacław Borowy, an eminent Polish historian of literature, interprets the entire mythological part of *November Night* as a kind of

17) "...na topolach, w chłodnym powiewie, drżą liście i szeleszczą: od pól brzęczy chmara koników polnych; chrząszcze żuczka fruujące...Przechodzi stado kóz beczących i gra pastuch na składanych piszczałkach; z daleka od jeziorok żegoczą i kruczą żaby...Słowik śpiewa przez chwilę..." Wyspiański, "Meleager: Tragedia," *Dziela Zebrane*, II, ed. Leon Płoszewski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958), 12.

18) ...musique dépendante au musique associée." André Coeuroy, "La Musique aux prises avec la littérature," *La Revue Musicale* (Jan., 1952), no. 210, p. 37.

19) Wyspiański, *Noc listopadowa* ("November Night"), Vol. VIII of *Dziela zebrane* (1959), 304. For the consecutive productions of *November Night* between 1915 and 1939, incidental music was composed by Lucjan Marczewski; in 1960 a new experimental production was supported with music written by Stefan Kisielewski. (Information found in a booklet concerning the productions of the play and published by the Management of Teatr Polski in Warsaw, undated.)

“literary music”, one of the very specific elements of Wyspiański’s “art of the theatre”. This hypothesis is particularly valuable for the present dissertation, because it allows for quoting Wyspiański’s procedure as a perfect example of the visible scenic metaphor, apart from its inherent musical qualities. The introduction into his plays of fantastic characters (two such instances will be analyzed when speaking of *The Wedding* and *Acropolis*) was his own particular and original technique.

Such characters are not just metaphors, vehicles for or personifications of ideas. The Kora-Demeter lead in *November Night* translates the death of the soldiers (their blood is “stored” underground) as the “seed” of future victory that will joyfully blossom in the spring, when Kora returns to earth. Neither are they hallucinations of the “real” characters or apparitions conjured up by spells. The mythological scenes, besides possessing “the visual qualities of pictures or sculptures, beside their multiplicity of meaning, typical of a literary work, introduce moreover that indefiniteness of mood which can be indicated only generally, and which most strongly reminds us of music<sup>20</sup>”. Their emotional significance becomes obvious in those scenes where the “Victories” (Nikes) soar over the city and through the park, or when Pallas incites the cadets and one of the political leaders. Here, the excitement or tension reaches culminating points, whereas the decline of the tension and the turn toward the final catastrophe is visibly and emotionally thrust upon us by the sleep of the Victories. These mythological figures arouse in us those undefined feeling which cannot be rendered by positive statements or rational dialogue, but which music both induces and expresses.

The extremely complex diversity of impressions absorbed by the spectator in this drama contains those elements Mallarmé insisted upon as being the hallmark of symbolist “music”: the intellectual message transmitted by words, the conceptually complex associations inherent in both the fantastic and historic characters, and the atmosphere, the allusive, suggested mood which “moves us, very intensely, like music”<sup>21</sup>.

One more astonishing feat in this drama is its truly “harmonic” (in the musical understanding of the word) structure. Wyspiański managed here to get away from the successive linear use of themes, apparently inevitable in literature, and presented us with their harmonic, that is, simultaneous arrangement; it is, so far, the closest possible approximation to musical harmony in drama.

20) Waclaw Borowy, “Łazienki i *Noc listopadowa* Wyspiańskiego” (“The Palace of Łazienki and Wyspiański’s *November Night*”) in *Studia i rozprawy I* (“Studies and Essays”), (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952), 231-32.

21) *Ibid.*, p. 263. *November Night* has been shown for the first time in Western Europe in April 1975 in London, during the annual World Theatre Festival at the Aldwych Theatre; it was played by the Old Theatre of Cracow Company, produced by Andrzej Wajda, with music by Feliks Konieczny. It made a profound impression; (“it is one of those World Theatre nights that will burn bright in the memory several years hence,” wrote the *Guardian* [quoted in *Wiadomości*, London (May 4, 1975), no. 18/1518] and has furnished at last a proof that Wyspiański well-played can appeal to a foreign audience, despite his allegedly “purely national” orientation.

Borowy's interpretation of the mythological characters in *November Night* seems the more correct and revelatory than none of Wyspiański's dramas have ever found any truly great musical interpreter. In spite of his efforts and instructions, his plays were produced either with very mediocre music or none at all. Yet, they were in no way adversely affected by it.

This student has only seen on stage one of Wyspiański's greatest plays, *The Wedding*; despite this fact, each time, when reading the plays, one is just as profoundly moved by that built-in "literary music" as if they had the most beautiful instrumental accompaniment one can imagine. The last act of *Acropolis* particularly is so strongly suggestive of a grandiose orchestral background that the reader himself can provide it in his fantasy.

*Foreign symbolist influences: November Night* with all its rich complexity marks already, as does *Acropolis*, the highpoint of Wyspiański's mature work. Before reaching it, he was groping for the form best suited his gifts through some non-Polish influences which dominated his generation, Maeterlinck and the general turn toward Greek tragedy, which he encountered both in Wagner and in the French Parnassians. (The Polish literary influences are of no concern to this thesis, but the works pertaining this topic have, of course, been consulted).

It has been said that Wyspiański was a most eager theatregoer. In Paris, he would not eat in order to be able to buy a ticket for the Comédie Française or the Opera; sometimes he went to the theatre twice a day, in the afternoon and the evening. Yet, as far as the present state of research shows, he had seen only one performance of the new "idealistic" theatre. This may, at first glance, seem the more astonishing because Wyspiański's visits to Paris (1890-94, altogether some three and a half years with breaks) coincided with the appearance of the Théâtre d'Art, Théâtre Libre and Lugné-Poe's Théâtre de l'Oeuvre.

It was pure chance or coincidence that he had the opportunity to see one performance of the Théâtre d'Art on February 5, 1892 in the Gaité Montparnasse. The program consisted of three items: Marlowe's *La Tragique histoire du Docteur Faust*, adapted by François de Nion and Casimir Striński/Stryjeński (the latter had sent tickets to two of his compatriots who were temporarily in Paris); Charles van Lerberghe's *Les Flaireurs* (another Belgian symbolist writing in French), and a recitation of Rimbaud's "Le Bateau ivre". Although Wyspiański wrote to Poland the next day, he did not mention this experience. We know of it thanks to a letter wherein his friend and companion of that evening, the painter Józef Mehoffer, gives his mother a detailed description.

The editor of Wyspiański's collective works, Leon Płoszewski, suggests that Wyspiański did not realize the "avant-garde" aspect of Van Lerberghe's drama<sup>22</sup>. It may also be that at that moment in his life he was so fascinated by the great French classic drama which he knew

22) Leon Płoszewski, "Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego" ("Wyspiański's Foreign Theatre Experiences"), *Pamiętnik Teatralny* ("Theater Diary"), VI, nos. 3-4, (1957), 493 and 510.

from the Comédie Française and from his own assiduous readings that there was no room in his mind for the new dramatic trend; and, finally, his natural leaning toward what he called the "immense theatre" ("*teatr ogromny*") may have made him impervious at least for the time being to the new tendencies. A single exposure to them may simply not have been sufficient, and we must accept Płoszewski's conclusion that he had had no opportunity to see presentations of any of the three avant-garde theatres: Paul Fort's, Antoine's or Lugné-Poe's, because they either were accessible only to subscribers, or took place at times when he was not in Paris.

There is yet another possible explanation to be taken into account when pondering Wyspiański's silence about his only exposure to the symbolist theatre. We know from the many writings about the early phase of symbolist theatre that the performances were often insufficiently rehearsed and somewhat amateurish. The reason for such a state of affairs was, of course, the notorious lack of funds and lack of time and proper space for rehearsals as well as the partly amateur cast. Moreover, the atmosphere among the audience was very unusual, and at times it was quite tumultuous during the long intervals. Wyspiański, to whom theatre visits were a very serious business, a solemn occasion, and who is reputed to have been a mercilessly severe critic, may have disliked such an uproarious and "unprofessional" atmosphere which contrasted not only with the highly polished performances of the Comédie Française, but even with those of the provincial but very disciplined theatre in Cracow. Whatever the reasons, the present state of our knowledge leads us to the conclusion that Wyspiański's exposure to produced symbolist drama was practically nil, and that he was in touch with the symbolist trend (in lyric and dramatic poetry) almost exclusively through his extensive reading.

He had heard of the leading symbolist dramatist, paradoxically, first from his friends in his native town; for some time he was unable to find any of Maeterlinck's works in the Paris bookstores. Finally, in July 1893, he got hold of his dramas, and from then onward read everything the Belgian poet published. We know that he possessed a copy of Maeterlinck's *Serres chaudes*, and that he had added a drawing in pencil to each of its poems<sup>23</sup>. One of his most beautiful drawings is a poster for Maeterlinck's *L'Intérieur* which was played in Cracow in 1899.

*The spell of antique tragedy*: The Greek trend in European drama at the end of the nineteenth century has already been discussed in the section on "Allegoric drama-one of the 'festive' forms of theatre". The year of publication of Hérédia's *Les Trophées* was 1893; in 1894 the death of Leconte de Lisle revived interest in his poetry and tragedies. He was well known in Poland through translations of Antoni Lange; his tragedy *Les Erynnies* was translated by Miriam (a propagator of French literature in his country) and published in Cracow in 1891. The classic "revival" in Europe in the last decade of the nineteenth century only con-

23) Przybyszewski, "Exegi monumentum...", p. 396.

firmed and met halfway Wyspiański's own profound love for ancient Greece and its great tragedies. The young painter, who not only frequented the Paris theatres, but read everything he could lay hands on, was well aware of the currents that moved the world of poetry and the theatre of his time. When, in 1898, he began to publish dramas, he was himself one of the new generation of poets and dramatists; he took his place in their ranks. His early works show him to be a "modernist, an artful, somewhat distant poet, with an astonishing artistic inventiveness, in touch with the literary set of young champions of pure art"<sup>24</sup>.

His early dramas display the influence of both classicist and symbolist trends. That of Maeterlinck can most distinctly be traced in Wyspiański's *Meleager*. It can also be detected in other plays; Aniela Łempicka recognizes the motif of "man caught in the net of the mysterious forces of the world and subject to unfathomable verdicts" as well as the "Maeterlinckian atmosphere of foreboding and waiting for the blow of final disaster in the *Song of Warsaw*"<sup>25</sup>. Here, only that drama shall be considered which most obviously can be referred back in certain aspects to the Belgian playwright.

*Meleager*, begun in Paris in 1894, seems to echo in some degree Maeterlinck's metaphysical fears. Aniela Łempicka, in support, quotes a passage from Maeterlinck's introduction to the first edition of his plays<sup>26</sup>. There the author speaks of the "enormous powers, invisible and fatal" which are supposed to be evil in the drama, and "whose intentions are unknown" and which are "hostile to life, to peace, to happiness"<sup>27</sup>. These powers are present from the beginning of the drama in Althea's (Meleager's mother) fears; they use her maternal jealousy of Atalanta to destroy her son. By so doing, they punish the disbelieving father Oineus; he had dared to provoke their wrath by marrying Althea, dedicated by her mother to the service of Diana. However, it seems open to discussion whether Wyspiański was presenting here in his one-act drama the symbolist foreboding of extrahuman powers interfering with man's life, or whether this is the classic belief in fate and the interference of the gods.

A minor Maeterlinckian influence may be detected in the nocturnal garden scene of *Meleager*, slightly reminiscent of that in *Pelléas and Mélisande*. Claude Backvis points out, furthermore, the technique of repetitions, most strongly exploited perhaps in *The Wedding*<sup>28</sup>. But the

24) Łempicka, "Stanisław Wyspiański," *Literatura okresu Młodej Polski* ("Literature of the Young Poland Period"), ed. K. Wyka, Artur Hutnikiewicz, M. Puchalska, Fifth Series of *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku* ("Aspects of Polish Literature in the Nineteenth and Twentieth Centuries"), (Warszawa: PWN, 1967), I, 61.

25) Wyspiański, *Warszawianka*, p. 25.

26) Łempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny: Idee i formy* ("Wyspiański the Dramatist: Ideas and Forms"), (Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1973), p. 46.

27) Maurice Maeterlinck, *Théâtre* (Bruxelles: Paul Lacomblez, 1908), "Preface," I, 111.

28) Claude Backvis, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański* (Paris: Presses Universitaires de France, 1952), p. 102.



effect achieved is so different from that in Maeterlinck's plays that in Wyspiański's case this student would be more inclined to interpret it from the musical angle as a kind of refrain or recurring motif.

Another early drama, *Protesilaos and Laodamia* (1899) shows fewer traces of Maeterlinck, but is exploiting the symbolist dream technique and atmosphere. Characteristically, it already bears Wyspiański's strong stamp through his invention of scenic metaphors. The action of this drama (virtually a monodrama) moves on two levels: there is the world of reality, where Laodamia, mourning her husband, is seen in her palace, surrounded by her maids, and the world of surreality, in which she is visited by "Boredom", brought to a state of somnolence by "Sleep" and shown the scene of Protesilaos' death outside Troy by "Nightmare". This whole "second level" of personified apparitions and unreal actions is simply a scenic projection of Laodamia's mood and state of mind.

The play is written in verse, as are all of Wyspiański's dramas; they fulfill one of the symbolist postulates, namely the return of poetry to the stage. Because *Protesilaos and Laodamia* is in fact one long poetic monologue of Laodamia, it is not difficult to notice also Wagner's influence; indeed, Laodamia's passionate longing for her dead husband has repeatedly been compared to Isolde's lovelorn effusions.

The symbolist or symbolic poetics invented by Wyspiański for this early play, though typical, are in this case still very traditional — they can be referred back to operatic influences. Zbigniew Raszewski, a Polish historian of the theatre, first pointed to opera (French romantic, post-romantic and Wagnerian) as one of the sources of Wyspiański's inspiration in his search for the great drama. The scene where Laodamia calls Protesilaos up from Hades is a mixture of classic and romantic motifs, as has been indicated by various specialists on Wyspiański<sup>29</sup>. But it is not only the romantic ballad motif of the dead lover visiting his betrothed that obviously inspired him; there is no denying the accuracy of Raszewski's remarks when he writes that "...as late as the second half of the nineteenth century in opera, and opera only, old castles were teaming with ghosts, that in ballet mythological characters imperturbably mixed with "real" characters, without any regard for the strict laws of naturalism"<sup>30</sup>. The appearance of Protesilaos' ghost, of Hermes, and of Charon's boat easily fit that operatic tradition.

It can be said that of the two early plays *Meleager* remains still very

29) Hanna Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów: Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu* ("Amongs Gods and Heroes: Wyspiański's Antique Dramas and Myth"), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973). This seems to be the latest book dealing with Wyspiański's classical dramas. Among Filipkowska's analyses are, of course, also those of *Meleager* and *Protesilaos and Laodamia*. In the latter, she quotes extensively the opinions of other scholars who have studied this particular aspect of these plays; among others are Tadeusz Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*; Stefan Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*; and Czesław Zgorzelski, "Introduction" to the anthology *Ballada polska*.

30) Zbigniew Raszewski, "Paradoks Wyspiańskiego," *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4 (1957), 448-49.

much within the sphere of the poetic symbolist drama; the metaphors are all verbal ones, the visual presentation does not transgress the boundaries of the traditional classic drama.

In *Protesilaos and Laodamia* scenic metaphor already prevails over verbal imagery. It is Wyspiański's first decisive (if still somewhat awkward) step toward the creation of an original dramatic medium which combines the two kinds of metaphorical expression.

*The scenic space:* The specifically visual character of Wyspiański's imagination has already been mentioned. Next in importance for his development as a dramatist comes his understanding of the place of action as the basis, even the inspiration of the entire structure. Jean Fabre, the enthusiastic French interpreter of Wyspiański says, "...the visual perception of a place is not just a background or a frame of his composition. It is the most important, most real character in the drama..."<sup>31</sup>.

The truth of this statement is confirmed and probably (at least partly) based on Wyspiański's own views exposed in his *Hamlet*<sup>32</sup>. This strangely beautiful work, inspired by one of the great Polish actors Kazimierz Kamiński (who was going to play the leading rôle), is Wyspiański's only large scale prose work. It shows that this drama and its hero occupied a similarly central position in Wyspiański's thought, as they did in Mallarmé's and Craig's. *Hamlet* is part reflexion on Shakespeare's drama, part structural analysis, part theoretical considerations on the theatre, actors and acting, and finally a free rendering, in places an enlarged version, of some scenes from *Hamlet*, supplemented with an original outline of its production. It is, apart from his letters, Wyspiański's only writing which provides at least some insight into the views he held on drama and the theatre.

Almost at the very beginning (p. 13ff.) he exposed the importance of the clear vision, clear visualization of the place in which the play is to be set by the author. In his opinion, Shakespeare, when writing his tragedies, very precisely saw the place of action as a real space in which real people moved, hence the logic and consistency in the movements of his characters as they shift from quarter to quarter, from scenery to scenery, obeying the outlay of the building or of the territory on which the play is set. This being so, it no longer matters what kind of décor is used in the theatre, as long as the designer is capable of conciliating the logic of his scenic architecture with the logic of Shakespeare's text. And Wyspiański promptly imagines a production of *Hamlet* in the royal castle of Wawel in Cracow. Indeed, he indicates exactly in which of its parts Hamlet should be seen walking with a book in his hand, on

31) Fabre, "Wyspiański et son théâtre," p. 329.

32) Wyspiański, *Hamlet* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1961), Offprint of *Dzieła zebrane*, XIII (1961) with and afterword by Leon Płoszewski. All references and quotations are from this volume. After the completion of this thesis the series Biblioteka Narodowa published the first critical edition of Wyspiański's essay on *Hamlet* (Kraków, Wrocław: Zakład Im. Ossolińskich, 1976.)

which of the terraces he is to encounter his father's ghost, to which part, situated over the river Vistula, the Ghost is to lead him, etc.

It is no accident that this problem of place and space appears in Wyspiański's book at its very beginning. We know that, when he himself began to conceive a drama he, not infrequently, started with its location, designing the plan and the scenery.

Very often a given place gave the impulse for a play. The introduction of Greek gods into *November Night* was most probably (and apart from all other possible motivations) triggered off in Wyspiański's imagination by the many neo-classical sculptures which adorn the royal palace of Łazienki in Warsaw which Wyspiański visited in the winter of 1898. Wacław Borowy has very suggestively followed Wyspiański's steps in the palace and garden and pinpointed the various sculptures which must have struck the poet's imagination. The most revealing, and for the play most important, were perhaps those which stand in the entrance hall to the palace: that of "Mars Requiescens" and the joyous female figure of "Polonia Reflorescens", which stands opposite Mars. The poetic imagination transformed them into the god Ares, brooding and angry with his protracted inactivity, and Joanna, the young Polish wife of the Russian prince Constantine, the governor of Warsaw, who spends a night of love with Ares, thus unwittingly causing the defeat of the insurgents.

The place which inspired several of Wyspiański's dramas was his native Cracow with its historical hill and castle of Wawel and the river Vistula about its circumference. The early version of *Wanda* and the later transformed *Legend* (in two different versions) are set in the prehistoric seat of the founders of the Polish nation on and around the hill. The already historical subjects of Bolesław the Bold make use, in their setting, of the actual situation which opposes the royal castle and the seat of the Bishop of Cracow, to underline the conflict of church and state. *Liberation*, with its (for the time) innovative use of the bare stage, was inspired by the municipal theatre in Cracow. The supreme instance of this kind of "topographic" creative impulse, is of course, *Acropolis*, as will be shown separately and in detail.

This latter drama is the best and the most palpable proof of Wyspiański's "sources": the literary and visual artistic as well as the atmospheric, emanating from a given place. The visual impulse had earlier given its shape to *The Legion* (1900), the symbolical biography of Adam Mickiewicz, the leader of Polish romanticism. The various scenes can and have been precisely recognized as having been inspired by Wyspiański's (purely theoretical) knowledge of Rome's Colosseum, The Vatican, Saint Peter's and, for the final tragic scene, Delacroix's picture "Dante and Virgil in Hell" or Gericault's "The Raft of the Medusa".

The insistence on a defined and clearly visualized setting raises the

33) Ewa Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego* ("Essays on the Structure of Wyspiański's Dramas"), (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. Polskiej Akademii Nauk, 1972), p. 41.

question of Wyspiański's realism. He was indeed approaching this aspect of the place in a truly "realistic" way. One has only to read his description of the scenery for *The Wedding* to understand that he did not tolerate any kind of vagueness when preparing the material frame for his dramas. Every detail of the room is precisely enumerated, its place fixed. But at the same time, this realism, this faithfulness to actuality is overcome by his vision, by the penetration under the surface and by the evocation of the hidden content. One can, therefore, call it a visionary realism.

Ewa Miodońska-Brookes stressed the peculiar way in which Wyspiański seems to have looked at certain landscapes, architectural settings or even ordinary rooms; they immediately became for him stage decors, backgrounds for a drama. Looking at them, he saw their concealed significance; they became metaphors, symbols; they ceased to be real objects. This is most strongly true of the just mentioned dramas, *The Legion* and *Acropolis*, where the action takes place in real, exiting locations which have been stripped of their actuality in order to display their timeless, eternal meanings.

*"Theatrum mundi"*: In the same essay, Ewa Miodońska says that to Wyspiański the world was a theatre (*"theatrum mundi"*), that he saw the world "as a fabric composed of dramas — petrified in the undying form of architecture, sculpture, tradition and legends, played out in former times, but which, through that everlasting form, insert themselves into certain conjunctures of the presently enacted drama"<sup>34</sup>. Such an attitude, together with an extraordinarily strong visual imagination, provides the explanation why Wyspiański had, almost inevitably, to become a dramatist of a very specific theatrical brand.

For a man with this kind of outlook it was only a matter of finding the form appropriate to each drama that presented itself to his mind's eye, and the actual stage was the natural place where this drama had to be acted out. Hence his early attraction to this particular art and profound love and understanding for the actor and his work which is expressed on many pages of the essay on *Hamlet*. For example, the actors "...show in the play which they perform, / human failings and human bondage, / and the clumsiness and incompetence of thought"<sup>35</sup>. Sitting in the actor's dressing room, Wyspiański saw how the familiar friend changed by putting on his make-up, actually became somebody else, somebody who thought and felt differently. The famous Polish American actress Helena Modjeska, (the first interpreter of the part of Laodamia) whose hand he kissed when she passed him in the wings, actually became Lady Macbeth as soon as she stepped out into the limelights. There were the people whose task it was "while putting on

34) *Ibid.*, p. 9.

35) "...pokazują w sztuce, którą grają ludzkie przywary i ludzką niewolę, i niedołość myśli, i ułomność;" Wyspiański, *Hamlet*, p. 38.

a mask and making believe — to speak the eternal commandment of truth<sup>36</sup>. Because the theatre for Wyspiański is Truth.

It is not just Hamlet who is seeking the truth, and when he discovers it, judging the King and Queen; theatre as such is “the place where mankind is being instructed ...where people come to learn the truth, without knowing what it will be and what it will claim. The public gathering in the theatre is an assembly called upon to judge itself, in search for its own truth...”<sup>37</sup>. This was demonstrated by Wyspiański on an unprecedentedly large scale in the complex dramatic composition *The Deliverance* (1904). It is based on the concept of the “theatre within the theatre” and enlarges this concept to embrace the whole nation with its past, present and future.

This dissertation is not concerned with the philosophical implications of Wyspiański’s world view. What is mentioned here and there very sparingly is introduced only in order to indicate that the combination of this kind of mental attitude with this profoundly serious approach to art and the theatre in particular and a strongly visual imagination, could only result in the creation of symbolic dramas, always with a wide resonance: national, cultural and cosmic. Whether the plays are seemingly realistic like *The Curse* or *The Judges*, or bring a new interpretation of classical topics as in *Achilleis* or re-enact the decisive moments of the national fate, they always seek and confront us on the stage with universal truths. His is the sort of drama which overwhelms us, because as Wyspiański wrote to his friend Lucjan Rydel, quoting Aristotle, it does what authentic drama must do, it truly arouses “fear and pity”<sup>38</sup>.

*Reality, suggestion and symbolism*: Wyspiański’s particular gift of combining reality with unreality places him squarely among the symbolists. This statement acquires its full significance in the light of Gonzague de Reynold’s definition: “Symbolism requires that the external world exist for the poet; in other words, every symbolism is of necessity also visually oriented (“un visuel”): you must see and make see very intensely if you want to suggest”<sup>39</sup>.

Because he “saw” everything so very intensely Wyspiański did not need to invent unreal characters and places. He took actually existing or historic figures, actual or historic events, but he treated them in such a way as to extract and visually show their symbolic implications. Therefore, he handled people and events as he wished: at times in keeping with historical facts, at times freely changing even very essential

36) “...Ludzie — których na to powołano, by biorąc na się maskę i udanie, mówili prawdy wiecznej przykazanie.” Wyspiański, *ibid*.

37) Stanisław Brzozowski, “Teatr krakowski” (“The Cracow Theatre”), *Kultura i życie* (“Culture and life”), (Warsaw: PFW, 1973), p. 226.

38) Letter from Wyspiański to Rydel, 11 July 1897, quoted in Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów*, p. 11.

39) Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire* (Paris: G. Crès, 1920), p. 331.

data. When he chose a historical subject, he always did a great deal of preparatory research, but he did not feel slavishly tied to it. Because he often confronted his "real" characters with fictitious ones, because he set them sometimes into fantastic situations which he set in quite concrete, well-known settings, the ultimate effect was overwhelmingly suggestive and evocative.

The characters acting out the vision of *Acropolis* are all real, actual works of art come to life, wearing the same costumes they wear on the Renaissance and Baroque tapestries, or on Renaissance or neo-classical statues. But at the same time, they all, whether characters, pictures, or places have a symbolic significance. They all bring with them that "double meaning" which Saint-Antoine claimed to be the hallmark of symbolism<sup>40</sup>. The deeply moving, at times tragic, experience of Wyspiański's dramas seems to stem precisely from this marriage of reality and unreality, a feat which nobody before him and few after him (and those in a different way) have attempted in drama.

Jan Nowakowski, a Polish scholar who published many essays on French literature, called this specific technique used by Wyspiański "an exceptionally original realization of symbolism"<sup>41</sup> and applied to it the term "synesthesia" (always in quotes). He was led to this conclusion following the reasoning of Svend Johansen, the author of the book *Le Symbolisme: Etude sur le style des symbolistes français*. Johansen explains that the process of association and analogy is the basis of synesthesia<sup>42</sup>. Quoting the well-known passage from Baudelaire's "*Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris*," he distinguishes several kinds of synesthesia: from the primitive correspondence between purely sensorial perceptions to the most sophisticated which can "translate Ideas"<sup>43</sup>. The latter refers to Baudelaire's sentence: "...things have always expressed themselves through reciprocal analogy since the day when God declared the world to be a complex and indivisible totality". It was the longing for that kind of synthesis that led Wagner to the idea of the "Gesamtkunstwerk", which was so wholeheartedly endorsed by the symbolists.

Synesthesia, says Johansen, is one of the ways of perceiving (*un genre de perception*); it is the natural basis and condition for the symbol which

40) "...une forme littéraire caractérisée par la fréquence d'œuvres à double sens..." St. Antoine, [Henri Mazel, critic]; his article "Qu'est-ce que le Symbolisme" appeared in *l'Hermitage*, June 1894. Quoted in Michaud, *Message poétique*, pp. 748-50.

41) Cf. Jan Nowakowski, *Wyspiański: Studia o dramatach* ("Essays on his Dramas"), (Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1972), p. 55.

42) Svend Johansen, *Le Symbolisme: Etude sur le style des symbolistes français* (Copenhagen: Einar Munksgaard, 1945), p. 32.

43) *Ibid.*, p. 26.

is the expression of a way of perceiving, that is of synesthesia<sup>44</sup>. As aesthetic tools both synesthesia and symbol must be capable of transcending the particular elements of perception.

The symbol must transcend the image. Johansen therefore calls the symbol "the transcendence of the image"<sup>45</sup>. Usually this image, in a truly poetic symbol, transcends itself in several directions, calling for or engendering other images, "a succession of images". The continuation of this thought is particularly important for Wyspiański's case: "In very rare cases it [this succession of images] can lead to a thought (*"une pensée"*). If the latter is expressed directly, an allegoric element is introduced...". And he immediately warns that it is not the thought that creates the image but, on the contrary, "it is the thought that is born from the image"<sup>46</sup>.

The urge to create syntheses seems to have been particularly strong in Wyspiański and, since his imagination was so strongly visual, the images of his symbolic synthesis were concrete, not abstract; they are, in a way, "allegoric", because they inevitably engender ideas and thoughts, but are truly symbolic, because of the multiplicity of the possible associations.

Nowakowski's application of the term "synesthesia" in this case is daring but rather convincing. Wyspiański's artistic procedure was indeed profoundly symbolistic and the more original because he applied it to drama. He started out from the basic concept of synesthesia, but went one step further. He associated not just different sensorial experiences, and not only different branches of art, which is to be expected in drama, but he also associated images which create or bring out latent analogies between different epochs, cultures and places. Instinctively, at least in the best of his plays, he was capable of maintaining the necessary balance between "the visual form and the philosophical thought"<sup>47</sup>. In this way he created his very own, very specific, kind of "synesthesia". By using concrete events, personalities and places his "synesthesia" acquires the poignancy of "man's tragic fate, not veiled in vagueness — as the French and not only French symbolists did — but seen in stark, harsh outlines"<sup>48</sup>.

It was the greatest misunderstanding and the greatest wrong done Wyspiański by his own compatriots that for decades they did not look beyond the "historical", topical, local ideological content of some of his

44) *Ibid.*, p. 73.

45) *Ibid.*, p. 74.

46) *Ibid.*, p. 75.

47) E. Vigié-Lecocq, *La Poésie contemporaine* (Paris: Mercure de France, 1896), p. 211.

48) Nowakowski, *Wyspiański*, p. 56.

dramas and stamped him with the label of a man obsessed with Polish history and the fate of the Polish nation. Only after World War II did the new generation of critics understand that history and historical events had served Wyspiański to create his own myths which, in turn, became new links in the eternal chain of human mythology. By doing this, he appealed to and stirred the imaginations of his contemporaries and of future generations. He unveiled the tragic meaning and the universality that insert the local event into the great stream of human life<sup>49</sup>.

There is no better way to sum up the essence of Wyspiański's drama other than by falling back on the lines from one of his lyric poems quoted many times and by many scholars:

Teatr mój widzę ogromny,  
wielkie powietrzne przestrzenie,  
ludzie je pełnią i cienie,  
ja jestem grze ich przytomny<sup>50</sup>.

This one stanza from a longer poem says everything:

1) "My theatre is immense" — it is a theatre without limits, embracing both worlds: the visible and the invisible;

2) "Vast airy spaces" — these spaces are suitable to show these two worlds; unrestricted, unlimited by material boundaries, always capable at the command of one poetic word to extend their earthly confines into the "airy" realm of the spirit;

3) "Filled with people and shadows" — filled with real, sometimes actually living people (as in *The Wedding*) and the shadows of the dead, or of ideas embodied in human artistic creations (as in *Acropolis*);

4) "I am watching their actions" — watching has the two senses of observing and attentively following or surveying. The Polish word "*gra*" rendered here by the English "action", means the acting, the playing and interplay of characters seen and (implicitly) reported by the dramatist. The man to whom the entire world was theatre put on the stage only what he saw "in the theatre of his soul"<sup>51</sup>.

49) *Ibid.*, p. 186.

50) Wyspiański, "I ciągle widzę ich twarze," *Rapsody, Hymny, Wiersze* ("Rhapsodies, Hymns, Poems"), Vol. XI of *Dzieła zebrane* (1961), p. 160.

51) *Ibid.*, p. 161.



## THE WEDDING<sup>1</sup>

Hugo von Hofmannsthal's striving for a "dramatic drama" forced him to seek new or to adapt known scenic metaphors — his imagination was first and foremost a verbal one, his symbolism a symbolism of words. For Wyspiański, as was pointed out earlier, the word as such was not ultimate, but just "one element in a much more comprehensive art."<sup>2</sup>

*The Wedding* thrusts itself upon us at once as a masterly blend of poetry, music, movement (dance), scenery, costumes and properties. It is almost a kind of painting come to life. An immediate impact is made by the vivid colourful mixture of traditional peasant dresses and the black and white evening attire of the city guests. The label of a "dramatized period picture" could easily be attached to it, but would, of course, impoverish its meaning to an inadmissible degree. This will be born out by the following synopsis which seems as necessary as in the cases of *The Mines of Falun*.

*Synopsis of content:* In a small village near Cracow, Poland, a wedding between a poet (a city gentleman) and peasant girl is being celebrated. The bride and bridegroom have each invited a number of people, and the festivities are in full swing. There are many villagers as well as town's folk present, the friends and relatives of the bride and bridegroom. By lively exchanges of views, the relationship between the two groups is shown in Act I. At the peak of the merriment (the end of Act I), on the instigation of his friend, the Poet, the happy bridegroom, invites the Mulch, a rosebush covered with straw for the winter which is standing in the garden, to the festivities, and encourages him to bring along whomever he likes of those who are unhappy.

Act II begins at midnight on the second day of the wedding. The dancing goes on unabated, though some people begin to be tired. As the clock strikes twelve, the Mulch appears and announces the coming of other guests. The farm house is now being visited by apparitions from the other world, who are seen only by some of the characters. A dead lover appears to his former bride, a peasant girl, a member of the family

1) Quotations from the play: Wyspiański, *Wesele* ("The Wedding"), (Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1969). It is based on the critical edition of *Dzieła zebrane*, IV (1958), a team work directed by Leon Płoszewski.

All the translations are my own. A French translation exists, but none into English or German. An abridged stage version (producer's copy) in prose, produced by two translators, Hesketh Pearson and Florian Sobieniowski, is available in English. The xerox copy published by the Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts (N.Y., n.d.) is in the University of Chicago Regenstein Library.

2) Fabre, "Wyspiański et son théâtre," pp. 328-29.

which is celebrating the wedding. A famous court jester of the sixteenth century talks with the Journalist from Cracow. A Black Knight tries to induce the Poet to follow him. The Commander (Hetman) who had some hundred years before betrayed his country now comes with a retinue of devils who torture him, while the horrified Bridegroom watches. The Beggar is invited to dance by the Ghost of one of the rebellious peasants who, a few decades earlier, had risen against the landed gentry and killed many of them. The last guest is the semi-legendary Cossack bard and seer Wernyhora. Having allegedly lived in the later part of the eighteenth century, he had foretold the historical events of the nineteenth century in his native Ukraine and Poland, including the subsequent liberation of both countries from Russian domination. Wernyhora brings to the Host (the brother-in-law of the Bride) the message that the hour of liberation has struck.

He orders him to send out a messenger with this news, that all men should come armed to the village, assemble in front of the church and wait in silence for the sound of horse hooves. Wernyhora will return himself and lead them. When he is leaving, Wernyhora gives the Host a golden horn. The Host swears to do as he is told; he sends out one of the best men, Jasiiek, to call the villagers and gives him the golden horn. Once the people are assembled and waiting in silence, he must blow the horn which will incite them and fill their hearts with courage. The youth having gone, the Host tries to explain to his wife what has happened, but his excitement only convinces her and the other guests that he is drunk and does not know what he is talking about. His enthusiasm meets with sceptical indulgence.

After the agitation of the second act, Act III shows the Host sleeping. Gradually, people from the village and other hamlets begin to arrive, obeying the call of Jasiiek. Nobody knows what to do; they wake the Host who, at first, cannot remember why he had sent for them. Slowly things come back to him. The room begins to be crowded — others stand outside; all the peasants are armed with turned up scythes.

As the Host remembers the order to wait in total silence, everybody listens without stirring, until they hear a galloping horse approaching. It is Jasiiek. When he appears on the threshold, nobody in the room takes notice of him, they still listen and wait for the coming of the leader. But Jasiiek has lost the golden horn somewhere: he cannot blow it. He dashes out to seek for it, and then the Mulch appears in the room. He takes two sticks and tells Jasiiek, who has returned in despair, to arrange the helpless, entranced people into pairs, and to tell them to dance. The Mulch climbs on a trunk and begins to play on his improvised fiddle. The play ends as everybody is turning around in an endless somnambulistic dance; they are unable to break the spell of the playing Mulch.

*The impulse and the topic:* The concrete inspiration for Wyspiański to write the drama was a social event — the wedding of his closest friend, the earlier mentioned poet and dramatist Lucjan Rydel, to a peasant girl from the village of Bronowice, near Cracow (today one of its suburbs). In 1900 in Poland, a village wedding was still fully traditional, with the peasants in their splendidly colourful apparel and with all the customary ceremonial elements. These elements provided Wyspiański with the setting, the costumes and the characters.

The topic was one which he had been preoccupied with for some time. One of the few things to remember for the understanding of the play is the historical fact that in 1900 Poland had been under the domination of three European powers, Russia, Prussia and Austria, for over one hundred years. Wyspiański had a penetrating, indeed pitiless, intelligence which went hand in hand with a profound love for his homeland and a deep feeling for justice. He was fully aware of the state of contented indolence prevailing in his time among the educated classes, the "intelligentsia" of occupied Poland, more specifically and precisely of its Austrian-dominated part. After the decades of tragic uprisings and the subsequent brutal reprisals in the earlier part of the century, the spirit of heroic resistance seemed to have spent itself; all that remained, especially in Cracow, was an ostentatiously accentuated love for the glorious past and alongside with it an ever growing tendency to replace deeds with a shallow but sonorous ideology and phraseology. To expose and castigate that frame of mind in a comedy had been Wyspiański's intention for some years<sup>3</sup>; the wedding triggered off the dormant idea.

*The satirical edge:* The element of satire cannot be discussed here in all its profundity and detail, since our main interest is the dramatic structure of the play. For decades, the topicality of the problem exposed by Wyspiański, the biting sarcasm with which he lashed out against actual living representatives of the various ideological trends, overshadowed the artistic aspect of the drama. Although the latter was recognized as exceptional and new, the true range of its originality was not fully appreciated at the time. For people familiar with the national historical and psychological questions raised, the play gains in depth, of course; an additional dimension of great importance and richness is added. However, the artistic concept of the drama is so unusual and executed with such suggestive mastery, that even for somebody only superficially aware of the topical element, there is sufficient material for both appreciation of and interest in its purely dramatic and theatrical form.

3) Adam Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański: Cechy i elementy jego twórczości* ("Elements and Traits of His Creative Work"), (Warsaw: Gebethner i Wolff, n.d.) 2nd ed., p. 117.

What needs to be said, nevertheless, is that the main thrust of Wyspiański's attack was directed against the weakness of the intelligentsia and its incapacity to face the truth as it really was. His second target was the immature and largely unconcerned peasantry. To expose these crucial shortcomings, he created a play which is a unique mixture of realism and symbolism, satire and pathos, the trivial and the lofty; like most of Wyspiański's dramas, it moves on two planes. Grzymała Siedlecki coined a very apt term for it: it is a "satiric tragedy" — one should add: a symbolical satiric tragedy<sup>4</sup>, a unique specimen of the kind in the entire drama of the symbolist era.

In his play Wyspiański confronts the two social classes with the possibility of realizing their dreams and proving the sincerity of their slogans. That these two classes were the peasants and the intelligentsia (which had emerged in the nineteenth century in Poland as the continuation of the former landed gentry) was in keeping with the old Polish romantic notion: they were to restore freedom and the Polish independent state through a spontaneous war of liberation.

Wyspiański presents both groups as always ready (in words) for "great deeds", yet in reality unable to decide upon a concrete line of thought, let alone of action. Very appropriately Aniela Łempicka termed *The Wedding* "a diagnosis of impotence"<sup>5</sup>.

*A confrontation of social classes:* The peasantry is shown in all its picturesqueness and we are presented with the beautiful picture (*une image d'Épinal*), which the town's folk so cherished. But behind this glowing façade Wyspiański exposes glimpses of what they largely failed to see—the unromanticised actual peasant, with his distrust of city people and its leaders, his ambition to achieve a better material standing, to advance both economically and politically; the liberation of Poland was to be a means to achieve this goal.

As for the intelligentsia, Wyspiański demonstrates that it is full of "empty words" about the fraternization with the peasants. In practice, it sees itself as the leader of the still immature lower class which it treats with condescension and arrogance<sup>6</sup>. What is supposed to be a "wedding" not only of two individuals, but of two social groups, Wyspiański exposes as a mere artistic pretence and political illusion, not sustained by mutual trust and practical deeds.

He proceeds by stages: the first act remains within the limits of a realistic comedy of manners; the main problem is exposed in its small, everyday dimension through the verbal scuffles and clashes between the

4) Grzymała Siedlecki, "Chłopicki i romantycy w 'Pieśni z 1831 roku'" ("Chłopicki and the Romantics in 'The Song of 1831'"), *Tygodnik Ilustrowany* ("Illustrated Weekly"), no. 38, 1915, quoted in Wyspiański, *Warszawianka*, p. 125.

5) Łempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny*, p. 121.

6) Cf. I, i: Bailiff-Journalist, and I, iii and iv: the Councillor's wife and Klimina.

representatives of the two classes. Gradually, by hints, Wyspiański prepares us for the disclosure of the tragic depth concealed behind the sharp, but lighthearted, skirmishes of wit. The audience may not be aware of the conveniently significant date at which the wedding is supposed to take place: 1900 — the turn of the century — always a moment of potential importance in popular belief; it is not quite as laden with expectations and forebodings as at the turn of the millennium (believed to be the end of the world!), but sufficiently to warrant a frame of mind ready to accept uncommon events.

The significant hour is announced in the second opening line of Act II: it is midnight. With it begins literally the hour of ghosts, the hour of the unearthly visitors. The dreams of both classes become flesh. They are called upon to ready themselves, because the moment of freedom is at hand. The message is brought by the apparition of the white-bearded bard Wernyhora. The people must rise and shake off the foreign domination. The great opportunity they have been dreaming of and talking about for so long now presents itself.

Everyone on both sides of the social spectrum is, from now on, involved in the development of the action. The people called upon to give shape to their longings lamentably fail — they are unprepared to do deeds. The second and third acts disclose the essence of that failure and pass judgement on the offenders.

*The structural scheme:* The occasion suggested, almost dictated Wyspiański the dramatic structure of his play. A peasant wedding in Eastern Europe lasts from two to three or more days. During all that time the guests dance, eat and drink. And during all that time the wedding band is playing.

Wyspiański's décor shows the great room of the farm house (what would be called the parlour or the living room in the United States; sitting-room in England). The room where the people are dancing is off-stage, on the other side of the house, which in the Polish countryside is always divided into two by a central passage or gangway. The pace of the play is subjected to the dance music heard across the hall. The pattern of the scenes is determined by the Guests drifting over from the dance to the living room for a break (thirty-eight in the first scene, thirty in the second, and thirty-seven in the last act) — a perfectly realistic and at the same time highly convenient pretext for the constant change or procession of characters. This interpretation of the structural aspect of the drama was first pointed out by Tadeusz Żeleński-Boy and it seems the simplest and most logical of all of those proposed by other commentators<sup>7</sup>.

7) Tadeusz Żeleński-Boy, "Plotka o 'Weselu' Wyspiańskiego," *"Wesele" we wspomnieniach i krytyce* ("Reminiscences and Criticisms of *The Wedding*"), ed. Aniela Lempicka (Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1970), 2nd. ed., p. 23.

The structure resembles that of Shakespeare's dramas (the quick succession of scenes), but obeys the classic rule of the unities of time and place (it lasts barely twelve hours and has only one setting).

*Pace and tone:* Apart from suggesting the framework, the festive occasion also sets the tone for the first act: the social chatter exchanged by the guests who meet at the wedding. Wyspiański brings them on the stage in twos or threes; only once do four people come together. This rapid change of characters accounts for the highly dynamic effect of the drama.

The tone is at first lighthearted with joking and flirtations between the young girls and boys, the passionate in the encounters of the bride and bridegroom. We have, at the beginning, a series of seemingly unconnected scraps of conversation which, however, gradually arrange themselves into larger patterns. Some of the scenes are extremely short; scenes 20 and 23 count no more than six verse lines each. Some are of considerable length, the longest being scene 18 (118 lines), crucial for the further development of the play, preparing the shift from the realistic to the symbolic plane.

The short, mostly eight-syllable verse lends itself well to the swift exchange of repartée, thoughts and frequent pinpricks. The pace is further quickened by the stychomitic division of lines which Wyspiański likes to use whenever a certain tension begins to build up<sup>8</sup>.

Though there are tones of sadness and disillusionment in the first act and though certain frictions are sketchily announced, the overall note remains gay and light. The closing scenes of the first act, despite the tragic germ they hide, are kept in the same tone: after the departure of Rachel (the Innkeeper's daughter), the Poet suggests that the Bride and Groom invite "those who are plagued with ordeals, unhappy, tortured by poverty and Hell" (I, 1310-14). The Groom, in his mood of happiness, immediately agrees. The newlyweds invite the Mulch<sup>9</sup> and both cannot help laughing at the thought of such a guest who, they suggest, should join them at midnight. Remembering the words of the Poet, the attentive listener or reader will be prepared for something uncanny to happen at the end of the act, should the Mulch accept the invitation. Apprehension is only stalled by the laughingly expressed doubt of whether the Mulch can hear what is being said; the curtain comes down on that note of laughter and wonder.

8) Cf. I, 28 and 29: the quarrel between the Innkeeper, the Priest, and the Bailiff; I, 15: the Poet's flirtatious tiff with Maryna.

9) The term "Mulch" has been taken from S. I. Witkiewicz, *The Madman and the Nun and Other Plays*, ed. C. Gerould and C. S. Durer (Seattle nad London: University of Washington Press, 1968). It seemed the best, as the alternate possibility "strawman" has different connotations and lends itself to misunderstandings and "straw covering" seems too clumsy. The full explanation of this character is given on ff. p. 65 of this text.

The action begins somewhere half-way through the second day of the wedding festivities. As the hours advance, the guests begin to feel the effects of the continuous dancing, drinking and their tiredness.

*The setting:* It was said earlier that Wyspiański began his career as a painter. Somebody once wrote that Wyspiański was probably the only dramatist in the history of the European theatre who usually began work on his dramas by sketching the settings.

The one he composed for *The Wedding* is, in its general outline, a faithful replica of the actual room in the Host's house. With its strange mixture of peasant and city adornments, even noble paraphernalia (the Host is a painter of gentry origin), it is the very first hint of the basic problem of the play. In Wyspiański's meticulously precise indications as to the décor, the furniture and the properties, there are, however, sentences which reach out beyond the realistic setting. The first sentence of the description reads: "A November night ...the room is painted a pale grey, almost blue, embracing with this one greyish-half-blueish tint both the furniture and the people who move among it. Through the open side door, leading to the passage, the hubbub of a wedding in full swing is heard: booming basses, squeaking violins, a defiant clarinet, the shouting of men and women, and the monotonous melodic drone and thud of stamping dancers who are there, turning around in a dense crowd, to the rhythm of some song, lost in the din... And all the attention of the people who pass through this room-stage, is turned there, always there; listening, fascinated by this dance to a Polish tune... whirling around, in the dim light of a kitchen lamp, the dance of colours, bright ribbons, peacock feathers, peasant coats, embroidered vests and waistcoats..." (I, 1)<sup>10</sup>.

Of the other stage directions only one shall be mentioned here, because it is of utmost importance for the further development of the play: over the writing desk standing against one of the walls, hangs the photographic reproduction of Jan Matejko's wellknown picture of *Wernyhora*<sup>11</sup>. The latter's prophecies had been most popular in the

10) Noc listopadowa;...Izba wybielona siwo, prawie błękitna, jednym szarawym tonem poślękitu obejmująca i sprzęty, i ludzi, którzy się przez nią przesuną...Przez drzwi otwarte z boku, ku sieni, słycać huczne weselisko, buczące basy, piskanie skrzypiec, niesforny klarinet, hukania chłopów i bab i przygłuszający wszystką nutę jeden melodyjny szum i rumot tupotających tancerzy, co się tam kręcą w zbitej masie w takt jakiejś ginącej we wrzawie piosenki...I cała uwaga osób, które przez tę izbę-scenę przejdą, zwrócona jest tam, ciągle tam; zaszuchani, zapatrzeni ustawicznie w ten tan, na polską nutę...wirujący dookoła, w półświecie kuchennej lampy, taniec kolorów, krasnych wstążek, pawich piór, kierezyj, barwnych kafańców i kabańców..." Wyspiański, *Wesele*, p. 3.

11) Jan Matejko (1838-1893) was one of the most outstanding Polish painters of the nineteenth century. His many huge historical paintings were immensely popular and known to practically everybody in the country. He was a professor at the Academy of Fine Arts in Cracow and exercised a decisive influence on a whole generation of painters. His style may be compared to that of Delacroix.

nineteenth century, as often happens, especially in periods of crises, when they circulate in ever more embellished and explicit form. Matejko painted the imaginary portrait of the prophesying bard twice, and the romantic figure of the ecstatic bearded old man was very well-known in Wyspiański's time<sup>12</sup>.

The lengthy quotation from the stage instructions shows how important the elements of setting, light, sound and atmosphere (the hazy blue colour plays a crucial rôle at the end of the play, when it is lit up and contrasted with the colour of dawn and the rising sun) were for Wyspiański in general, and for this play in particular. The mention of Matejko's picture is a proof of Wyspiański's dependence on pictorial inspiration; of the other *dramatis personae* (the apparitions, not the living people), the Jester also appears in historical costume and adopts the pose Matejko gave him in another of his pictures.

*Characters:* Against the mixed background of peasantry and intelligentsia, primitive coarseness and artistic sensitivity, Wyspiański sketches eighteen portraits of living people. (In Acts II and III more characters are introduced, but these, apart from the apparitions, are of secondary importance).

All those who knew Wyspiański personally stress that one of his chief characteristics was a penetrating insight, an extraordinary gift for observation and a devastatingly sharp sense of criticism. However much he may have liked somebody, this did not temper his irony and did not blind him to the weaknesses of the person concerned. He sketches his characters in the play with a few sparing, but marvellously vivid strokes, just as he drew his sometimes shattering historical and political caricatures with a few lines.

(a) *The peasants:* As the protagonists belong to two social classes, we have representatives of both groups, roughly equal in numbers. On the peasant side: the Bailiff — strong, impulsive, ready to join forces with "the gentlemen" and to fight; politically well-informed and with his primitive but sound judgment, he has recognized the lack of willpower in that intelligentsia which is supposed to guide the peasantry: "you do not want to want," he says at the very beginning (I, 33).

The Bride is portrayed as a simple, robust, lovely and naive girl, pas-

12) Stanisław Estreicher, one of Wyspiański's already mentioned closest friends, later professor at the Jagiellonian University in Cracow and Dean of its Law School, writes in his reminiscences on *Wesele* that Wyspiański read to him the scene with Wernyhora, one of the first he had written. The idea came to him when he was watching a wedding as one of the guests. Standing there on the doorstep, a keen observer who neither danced nor drank, he looked at Matejko's picture over the writing desk and wondered what would happen if precisely at that moment, in the middle of the wedding rejoicing, the Cossack bard were to step down from his portrait and announce that this was the hour to throw off the foreign oppression. Estreicher, "Narodziny *Wesela*" ("The Birth of 'The Wedding'") in "*Wesele*" *we wspomnieniach*, p. 37.



sionately admired by the Bridegroom; she does not quite understand his literary, poetic excitement with an event that to her seems perfectly simple and normal. His constant declarations of love make her slightly impatient.

The father of the Bride and the Beggar, each in his own way, represent sceptic attitudes. The Father is contented, though without illusions. This is his second daughter he has given away to a city "gentleman". Yet he does not really believe in the "fraternization" of the two classes.

The Beggar is just as sceptical but goes farther than the benevolent easygoing Father. He remembers the Rebellion of the Peasants who killed many of the landed gentry not so long before (1846).

In contrast to these two figures of the eldest generation present at the wedding stand the two Bestmen — young, strong country lads, excellent dancers, handsome in their fully traditional attire. They are invited to dance by the two young city girls who are as fascinated with their colourful costumes, their temperament and strength as the Bridegroom is with that of the Bride. The boys feel honoured, but remain cautious; their basic attitude is that of greed and defiance. One of them echoes in a song, though in a younger and gayer mood, the ominous tone of the conversation between the Father and the Beggar (I, 26).

(b) *The intelligentsia*: The intelligentsia group is represented by a whole gamut of professions and temperaments.

The Journalist appears only once in Act I as a clear-sighted, ironic and disillusioned intellectual; in his work as the editor of a leading conservative newspaper, he represents the "sensible" trend of appeasement and cooperation with the occupying powers, which, practically, meant capitulation and resignation, as far as the restitution of an independent state was concerned.

The Bridegroom is shown as a somewhat ridiculous, though likeable representative of the "peasant lovers". A typical city intellectual, poet and dramatist, he has decided to "return to nature" and lead a village life like the peasants. He does not see the latter as they are; he embellishes them in literary fashion, so that they may fit his dreams of fraternity and common cause. What really fascinates him is the colourful outward, festive aspect of the traditional peasantry; the true peasants with their problems, their poverty, their striving for a better future and their resentment of past wrongs, he prefers to forget.

Another representative of the literary world is the Poet. He has not been caught by the "back to nature" trend, he belongs to the "decadent" orientation. Already well-known and adored by the ladies, he is torn between dreams of greatness (his own, through art), fascination with past national glory, and the triviality of everyday life. He hides his disillusionment behind a screen of irony.

There is a second representative of the artistic "*bohème*": the Painter,

a friend of the Host (he does not appear before Act II). Not actively relevant to the main problems of the play, his is a masterly drawn silhouette and satirical characterization of the typical "Young Poland" artist in Wyspiański's time: a lover of words, girls, Chopin and despair, he systematically drowns his *Weltschmerz* in alcohol.

The true link between the peasant and intelligentsia groups is the Host. Brother-in-law of the Bride, a well-known painter and writer from a very good, noble family, he has indeed proven the sincerity of his convictions. In his marriage to a peasant girl (the present Bride's sister), he is a happy husband and father and, moreover, has been accepted by the village, has embraced its way of life. He is, along with the others, trying to improve the common prospects through political and communal activity.

Generous and kind-hearted, he has remained in the new, simple environment, the traditional head of the house and cordial host of the old gentry. He is a sensible man, with a sincere love for his country and an equally sincere belief in the potentialities, the nobility of mind and the strength of the "folk." His idealistic bent leads him to seek in the peasants the legendary tradition of the first dynasty of Polish kings — supposed to have been of peasant stock.

The female element of the intelligentsia is represented by the three young girls and their aunt. The latter, "the Councillor's Wife," a middle-aged bourgeois lady, disapproves strongly of the mixed marriage; like the Journalist, she treats the peasants with condescension and wishes to keep them at a distance.

The erotic element reveals itself in the relationship between the younger representatives of both groups. The two younger girls are entranced by the colourful peasant scene. When the Journalist tries to flirt with the third, the eldest of them, he is treated in a standoffish, derisive fashion. Two of the girls do not rest until they have been taken to the dance by the two Bestmen. The third, the oldest, dances with the Bailiff; all three are excited and caught by the intoxicating and erotic atmosphere of the wedding festivities.

(c) *Intermediaries*: Three characters stand between the two main groups: the Priest, the Jewish Innkeeper and his daughter, Rachel.

The Jew is renting the village inn from the Priest; the two, each in his own way, are exploiting and dominating the peasants, taking advantage of their ignorance and weakness for drink.

Rachel, a key figure in the play's structure, stands socially midway between her money-greedy father and the intelligentsia. Though living in the primitive conditions of the village inn, she has received a good education, is well-read and a true *Schöngeist*. She is not understood, but loved by her father, who is proud of her. That makes her a second "link" between the two main social groups. With her literary "varnish,"

she acts as the go-between of the primitive and the literate; more important still, she sets herself up as the go-between of reality and poetry. From the very first moment of her appearance on stage, her speech is studded with hints of what is to come. When greeting the Bridegroom, she compares the house that attracted her to “the ark in the deluge” (I, 526). This is a first allusion to an important aspect of the play — “the ark in the deluge” should be that of the covenant of the intelligentsia and the peasants.

Wrapped up in poetry like the Bridegroom, Rachel sees her surroundings through a veil of poetic embellishment which covers both the people and the entire nature of the countryside. The father has come to the wedding for business reasons (the Bailiff owes him money); the daughter has come attracted by “the lit-up house, shining through the darkness like a lantern, resounding with music” (I, 529-30),<sup>13</sup> like a magic boat sailing towards a region of poetic and amorous dreams. Though living in the village, she displays the same literary approach to life in general and “the folk” in particular as some of the main characters in the intelligentsia group.

Rachel plays the rôle of the “muse,”<sup>14</sup> and it is she who effectuates the change from the realistic to the symbolic plane. Treated by the Poet with mocking affability and engaged in a lively flirtation with him, she, half-serious, half in jest, intends first to call in the Mulch from the garden as her defender, then challenges the Poet to invite “all that is wondrous — flowers, bushes, thunders, hums, songs.”<sup>15</sup> “And the Mulch,” concludes the Poet, finally caught in her poetic game (I, 1281-5). Rachel will not pronounce the spell herself because, as she says, “she does not have the necessary grandeur”; she is just playing around, “*pour passer le temps*” (I, 1298).

(d) *The “Mulch”*: One character is only spoken about, does not appear in the first act; it is neither human nor super-human and its nature must be explained here. *Chochół*, the Mulch, a straw-covering put around rosebushes in winter in Northern Europe to protect the plant from frost and snow, has from afar a vaguely human shape. Wyspiański several times drew these strange half-ghostly figures standing in parks and gardens; here, he uses it as the “producer” of the real drama, to be played by the apparitions.

The figure of the Mulch, combining two elements, roses and straw, must raise the question of its meaning. The explanation will take as a

13) “Ta chatupa rozświecona./grająca muzyką w noc ciemną.” Wyspiański, *Wesele*, p. 43.

14) Łempicka gives Rachel that name in her essay “O ‘Weselu’ Wyspiańskiego,” in *Wesele*, pp. 304, and 319.

15) “Zaproście tu na Wesele wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy, pioruny, brzęczenia, śpiewy...” Wyspiański, *Wesele*, p. 85.

starting point the associations which these elements evoke. Basically a fairy tale figure, the Mulch's character has, in true symbolist fashion, been complicated and deepened by Wyspiański through the stress put on its main components.

Most obvious is its purely outward semblance. It almost automatically reminds one of the sorcerer's apprentice's broom and shares with it certain traits: called upon by a human being, it cannot be gotten rid of, because the proper spell (in the fairy tale), here the golden horn (which has to be blown in Wyspiański's drama), has been forgotten. Therefore, it stays in the human world and subjects it to its bewitching, if limited, power.<sup>16</sup>

The text provides a number of clues for the deeper symbolic stratum of the Mulch. After careful reading, the following interpretation emerges for the rose and the straw that covers it. Roses represent poetic beauty that adorns life and comforts people. In a still wider sense, they represent the "supernatural power" (I, 1288) of poetry. Straw stands for everyday reality in its good and bad senses; it can be nothing but empty mediocrity, stifling the poetic spirit, but it may also protect it, as it protects the roses in winter so that they may bloom again in the summer.

More important, however, than the symbolic meaning of the Mulch which has been and probably will remain open to many interpretations, is his functional rôle in the play. The only non-human being formally invited to the wedding is the Mulch. If, in the second act, other such beings appear, they, by implication, have been called to come by him, not by any of the human characters. Again by implication, it is therefore he who made the choice, who was instrumental in extending the invitation to them. Having played this very important rôle, he, like a true producer, vanishes behind the scenes.

He appears twice: once in the second act when, characteristically, he is seen only by the little peasant girl Isia. (Wyspiański remains faithful to the fairy tale tradition that extra-human beings are most likely to appear to the innocent who believe in them or, as in this case, are unquestioningly ready to accept the human behaviour of non-human objects.) To Isia, the Mulch announces the coming of "many guests" (II, 35). That he is seen only by her, leaving the other characters unaware

16) Stanisław Pigoń points out a different and quite plausible source of the figure of the Mulch. There is in Slavic folklore among the elemental spirits, a kind of house spirit which, in some regions, is invited to weddings and represented as a roughly human puppet made of straw. Pigoń, "Goście z zaświata na weselu" ("Guests from the Outer World at the Wedding") in *"Wesele" we wspomnieniach*, p. 298. Wyspiański was very familiar with Polish folklore, and it is highly probable that this may have been one of his sources of inspiration. However, he also was conversant with Goethe's poetry. The poem "Der Zauberlehrling," which belonged to the curriculum of every German, and, probably, Austrian school and which every child had to learn by heart, may equally well have been a, perhaps subconscious, impulse.

of what is going on, introduces a note of complicity between the author and the audience. We know what the other characters ignore. The Mulch seems thus to be the embodiment of tragic irony. Like the original Greek *eirōn*, he is indeed an underdog; "garbage," Isia calls him. Whether he is clever and resourceful, we cannot say, but say does exercise a fair amount of power over the action, at the end, over the other characters, over the whole human cast of the play.<sup>17</sup>

When listing his characters, Wyspiański divided them into two categories. One he called just "characters" — and these are the real, living people; the others are called "characters of the drama" (*dramatis personae* in the original text) — and grouped here are the Mulch and all the apparitions of the second act.

*Significance of Act I:* In the light of this division, the first act becomes the exposition of the problems and an introduction of the ordinary characters in the familiar setting, while the true drama begins only in the second act, with the appearance of the unreal characters, especially the Ukrainian bard who provides the impulse for the dramatic conflict.

Here is what the "introduction" has taught us:

- (a) the setting is a simple peasant home;
- (b) the time of action is 1900;
- (c) the place is a country that for the last hundred-odd years has been under foreign domination to which it has never reconciled itself;
- (d) the characters represent two social groups: the intelligentsia and the peasantry;
- (e) the main problem is that of the inertia of both groups due to the drain of national strength through past, tragically defeated uprisings and backwardness of the peasantry. The sincere efforts of some to raise the intellectual level and the material conditions of the latter tend toward the establishment of a common understanding. They are faced with the peasants' mistrust, based on memories of centuries of exploitation and prejudice. The worst "sin" of the intelligentsia is its exaggerated romantic "literariness," its poetizing of the reality, its escapism into poetry and grandiose talk.

This latter element provides the means to shift what seems to be a realistic satire throughout the entire first act to the symbolic plane. So far Wyspiański has cleverly built up an increasingly emotionally heightened atmosphere which will enable him to change his planes without disrupting the semblance of realism. Heightening the emotional atmosphere enables him, moreover, to show the great social, historical, even metaphysical background of his drama with growing clarity. Merely amused at first, charmed by the picturesque aspect of the

17) See "Irony," *Dictionary of World Literature*, ed. J.T. Shipley (London: Routledge & Sons, Ltd., 1945), pp. 330-31.

play, the spectator begins to suspect in the second half of the first act that he will not be allowed to remain in this pleasantly animated ambience; the occasionally emerging ideas of the first act will become the central focus of the second.

*Act II — a shift in mood and meaning:* Dim light externally marks the change in mood at the beginning of that act. Only a small paraffin lamp is burning in the unchanged setting, and the little girl Isia is amusing herself by turning its flame up and down.

As midnight strikes, the Mulch enters and announces who else is to be expected:

Many guest will come here,  
as long as the storm blows.  
Whatever resounds in somebody's soul,  
whatever they may see in their dreams:  
be it sin,  
be it laughter,  
be he a gawk, be he a lord,  
they will come to dance at the wedding (II, 35-42).<sup>18</sup>

By no means astonished by or afraid of this strange invasion, the girl chases the Mulch out of the room, does not tell anybody of it, and herself does not reappear in the play. As was pointed out earlier, the announcement seems to have been made exclusively for the benefit of the audience.

*The apparitions:* Wyspiański does not change the technique of introducing his characters; as in the first act, couples or single people drop in from the dance floor, to rest and chat for a moment in the living room. Only their mood is changed, as is natural given the late time of the night and the long hours (even days) of merrymaking. Also changed is the combination of guests; those from the other world are now mixing with ordinary mortals. The partners of the wedding guests during those brief encounters on the stage are sometimes the familiar characters from the first act, and sometimes strange apparitions, whose presence brings out or reflects the innermost thoughts, fears and longings of the character they are conversing with.

The first couple to come in, after the Mulch has disappeared, is the second sister of the Bride and her husband. As he is tired, she induces him to lie down in the bedroom; she takes the lamp with her, and the stage is plunged in darkness, with only a shaft of light falling through the bedroom door in the background.

The Spectre of her former fiancé, who died abroad, appears. In true romantic ballad fashion, this ghost from the past, freezing in the cold grave, has come to warm himself in the arms of his erstwhile betrothed.

The old folk motif of the returning dead lover seems to be only a preparatory step for the appearance of the great historical and legendary

18) "Przyjedzie tu gości wiele, /żeby ino wicher wiał. /Co się w duszy komu gra, /co kto w swoich widzi snach: /czy to grzech, /czy to śmiech, /czy to kapcan, czy to pan, /na Wesele przyjdzie w tan." Wyspiański, *Wesele*, p. 93.

apparitions. Immediately after the exit of the Spectre and his former fiancée, the Jester Stańczyk, followed by the Journalist, enters. The real Stańczyk was a famous wit and jester to two Polish kings in the sixteenth century. In the nineteenth century his name was adopted by the conservative political party, represented in *The Wedding* by the Journalist and his paper. This party is now, through its representative, confronted with former historical power. The confrontation unveils the bankruptcy of the once great ideas, their staleness and obsolescence. Nothing is said by the Jester to comfort the despairing Journalist, who is well-aware of the pettiness of present-day political slogans. The meeting and conversation only help him to realize his own weakness and incapacity to abandon what he no longer believes in. In spite of the profound distaste he feels for everything including himself, he will continue to dispense and stir the stale brew of a now useless national ideology of power politics.

In vain the Poet invokes poetry to explain the Journalist's "hallucination"; it only increases the latter's bitterness. Having failed in his attempt to help, the Poet himself is now visited by the Knight. The second confrontation again serves to bare the discrepancy between verbal pretence and true greatness. The Poet has failed to achieve this greatness. He could have been the herald and participant of great things to come; but when told that the next day will bring momentous events, all he can do is weep and understand the announcement as the coming of death and darkness. Shaken, but too sceptical to believe in what he has heard, the Poet is nevertheless aware that strange forces have invaded the simple farm house. Both he and the Groom, a moment later, witness the tortures that the Commander-in-Chief (Hetman) is being subjected to by a hellish Chorus.

With him, Wyspiański brings to the wedding, after the representatives of great political ideas and great and glorious bravery, the perpetrator of great national treason. It may be assumed that he wanted to introduce here a note of warning. Such misguided ideological bankrupts as the Journalist may still appeal to our compassion, says Aniela Łempicka in her monograph on *The Wedding*, because it is their own personal tragedy; however, when given public office and power over a nation, they become traitors to the public interest.<sup>19</sup>

The Spectre of Szela, the leader of the peasant revolt of 1846 appears to the Beggar. Like Lady Macbeth, he asks for water to wash from his hands, face and clothes the blood of those he and his followers killed in the rebellion. And he wants to go dancing. This is Wyspiański most tragically ironic stab at the Groom's and Host's illusion of fraternization between the two classes. In the first act he already has reminded the

19) Łempicka, "O 'Weselu'," *Wesele*, pp. 283-84.

two men of the lurking danger of the peasant's resentment. Now he is giving it a visible shape by bringing to the wedding the Spectre of the vengeful rebel. If you dance with the peasants, he seems to say, you must dance with that blood-covered Spectre from the past, too; he will not allow you to forget him.

*Retardation and climax:* We have reached the half-way mark of the act (end of scene 15) and of the play. Having settled the accounts, having held up a series of mirrors to his main characters and shown them their own miserable insignificance, the dramatist allows us now a brief respite. Scenes 16 to 20 inclusive bring back the erotic filament, the flirtation between the Bestmen and the Bridesmaids and between the Journalist and Zosia, one of the young city girls.

With Scene 21 (the Poet and Rachel) Wyspiański, in the very literary conversation of these two, reminds us first of what has happened so far and then turns once more to the symbolic, other-worldly track. The next apparition, however, does not come unannounced; neither is it seen by only one character, as was previously the case. The fact that the new guest is seen by the Host and the two peasant boys places him apart from the other apparitions. By confronting actual reality, the new apparition, no longer a mere reminiscence of the past, will set the true dramatic action in motion.

Wyspiański has so far presented his characters and their everyday life; he has shown us their innermost nature in the mirror of past true glory; he has conjured up that past in both its splendour and horror. Now he puts his characters to the test. In a way, they have already been condemned by the judges from the other world; nevertheless, Wyspiański gives them the chance to prove that in spite of their weakness, when the time to act really comes, they may be able to live up to it.

Because this is the beginning of the dramatic action of the test, because what happens now is total make-believe, Wernyhora's presence must be witnessed by more than just one person. His message, though delivered to the Host, is addressed to everybody present at the wedding and to everybody in the country.

The Ukrainian Bard has come on horseback from far away to deliver his order. Both his arrival and departure are witnessed by the two farm lads who are holding the horse; one of them even finds a golden horseshoe, lost by the white stallion.

The remainder of the act (scenes 25-30) shows the Host fighting the incredulity of his own wife and friends. The act ends on his outbreak of rage that now, when the moment has come to act, when the message has been brought to get ready for the uprising, nobody believes it; those who have so much talked about this allegedly dreamed of, blessed moment, now treat it as just one more literary fantasy and refuse to prepare themselves.



*The closing act and the finale:* Act III begins in the same, still dark room. The exhausted Host has fallen asleep and the other guests are trying to pacify the very drunk Painter. This means that after the tense, emotionally loaded end of the previous act, the last one begins with a sort of anti-climax (scenes 1 and 2). Scenes 3 to 8 take up the flirtation motif. The following interval (scenes 11-17) recapitulates in a quieter mood the problems set out in Act I, now discussed by some of the characters: the Groom and the Poet, the Poet and the Bride, the Bride and her Sister, etc.

Beginning with scene 19, the long maintained pattern of two or three people on stage changes. The "pas de deux" or "trois" technique gives way to the build-up towards the ensemble scene of the finale. The Bailiff, with a big turned-up scythe, ready to fight, tries to find out why so many people have come armed. Slowly, the dazed Host begins to remember, though very dimly at first. More and more people are crowding into the room: they are the messengers of strange things that seem to be going on outside — not real ones. Except for the growing crowd of peasants, these events are the traditional "signs of heaven and earth" announcing extraordinary happenings: the birds flying in flocks, the unusual cloud formations, the strong wind, the fiery red dawn. The excitement grows and gradually seizes everybody. On seeing the room full of friends, relatives and armed villagers, the Host at last remembers: they all must listen until they hear the horse's hoofs and the Ukrainian Bard comes to lead them.

*The two spells:* And so they all stand there, straining to hear him coming. Indeed, a horse's gallop is heard coming nearer and nearer; at the end of scene 33 all those on stage stand or kneel bent forward, listening in rapture, when the gallop suddenly comes to a halt. Quick steps are heard and the Bestman Jasiak appears on the doorstep.

Nobody reacts. Terrified, Jasiak realizes that they neither hear nor see him: a sort of trance has come over them; spellbound they do not move, they wait. At last he remembers: he was to blow the golden horn. But he no longer has it, only an empty cord dangles around his neck.

The Mulch now appears behind the Bestman and slowly, clumsily follows him, reminding him how he lost the horn when trying to recover his cap with the peacock feathers at the crossroads. Jasiak rushes out hoping to find the horn. Through the windows and the open door, the grey-blue light of dawn begins to fill the room; reflected in the greyish-blue colour of the walls, it acquires a ghostly intensity. The Bestman returns without the horn. In despair, he tries to rouse the people by shouting and shaking them — to no avail.

The Mulch too has returned. He climbs on a heavy peasant chest standing against the wall and tells Jasiak what he must do: take the

arms from the men, put their arms around each other, two by two, laugh at them, and the spell will be broken. But it is only to be replaced by a new one. The Mulch has taken from the Bestman two sticks and begins to play on his improvised fiddle. The tune he has chosen is a slow, sweet and melancholy dance melody, and to it everybody begins to move in a trancelike round. The cock crows. Jasiak remembers now: this was to be the moment of action announced, expected and foreshadowed. Again he begins to shout that they must take up arms, though he himself put them away. But the people move on and on and on, to that sweet, slow tune in their sleepy, magic dance.

*Satire and symbolism:* Adolf Nowaczyński, an eminent writer of the epoch, called the first night of *The Wedding* that "of the Polish *Hernani*." It was, according to him, "a psychological shock, a collective stupefaction and illumination, a lump in the throat and the first underground rumbling before the approaching disaster of the 1914 war."<sup>20</sup> Those who were present reported that after the curtain fell on the last act of *The Wedding* in Cracow on the March 16, 1901, the audience sat there for a long moment, completely stunned, to finally break out into frenzied applause. The impact was, of course, due in the first place to the bitter national message that came across immediately. The unprecedented artistic, formal novelty of the drama was fully understood only considerably later.

Its whole realistic framework has already been discussed. The satirical edge was amusing enough, but in itself would have made one more good comedy, nothing else. Neither would the romantic device of putting a message through by using unearthly apparitions sufficed to make it a lasting success, let alone have it hailed to the present day as one of the great masterworks of drama. But the mixture of the two which resulted in a symbolist satire is Wyspiański's own discovery.<sup>21</sup>

It may be asked how it was practicable to combine such disparate

20) Adolf Nowaczyński, "Wyspiander," *Wyspiański w oczach współczesnych*, I, 428.

21) Symbolist drama has assumed many different forms. In *Hannele's Himmelfahrt* Hauptmann had already mixed symbolism and realism. The marriage of satire, socio-political and political satire with symbolism had been attempted in a much milder form only once: by Büchner in *Leonce und Lena* (1836). To speak in this connection of symbolism would, of course, be anachronistic — Büchner's comedy is a kind of a romantic dream play, with its gentle irony and lyricism far removed from Wyspiański's merciless sarcasm. But there are certain points at which the two writers seem to meet: they share an anti-romantic spirit, combined with an inborn romantic frame of mind (more pronounced in Wyspiański), a strong concern for the situation of their country, (with a social bend in Büchner only) and, finally, admiration for great historical figures coupled with a painfully critical appraisal (cf. Büchner's *Danton's Death* and Wyspiański's *Leleweł* [Leleweł was one of the leaders of the November Uprising of 1831] to mention only one of the many dramas in which Wyspiański used such characters). It is impossible in our present state of knowledge to ascertain whether Wyspiański knew Büchner's comedy, and it is of no great consequence. This was mentioned only to point out the one possible antecedent of Wyspiański's drama in more recent dramatic history.

ingredients and produce a creditable and successful play. A close look at its structure discloses the clever build-up that warrants the gradual transition from the realistic to the symbolic and ideal plane. The drama falls into three parts:

Part 1: Introduction and presentation of the background, the personalities and the problems — reality (Act I);

Part 2: The judgment of the presented world — fiction, disguised as psychological semi-reality. The apparitions are symbols but can, at the same time, be interpreted as reflections or projections of psychological processes (Act II, scenes 1-15);

Part 3: The test-pure fiction, proof of the accuracy of the preceding judgment (Act II, scenes 22-30, and Act III).

*The treatment of time:* Life is instilled into this basic frame by a masterly creation of one persistent mood or atmosphere, without incurring the risk of monotony.

The words “mood” and “atmosphere” suggest that Wyspiański had to decide how he was going to handle the problem of time. The basic dance movement of couples coming and disappearing, facilitated the elimination of logical sequence in the overall span of one night. Even the first act, though kept within the limits of an actual period, dispenses with any linear development of action. With the introduction of the fairy tale and super-human element, “abstract” time is replaced by timelessness. What happens beginning with the appearance of the Mulch enlarges the limits of the stage span so as to embrace past centuries. Past and present mix, creating a fantastic realm of limitless duration. The end of the play, with its eerie light and unearthly music lifts the drama completely out of the boundaries of “abstract” time.

*Music:* The second important element used by Wyspiański is music; he wanted it to be heard throughout the entire play. With its ebb and flow, its softer and louder sound which acts like a *basso continuo*, like a drone, it provides the basis for the mood of the drama. In the section on music it was pointed out that Wyspiański’s approach to it was truly symbolistic; like all the symbolist poets, he was fascinated by its potentialities as a means of expression. The way he uses it in *The Wedding* is only one of the many instances of Wyspiański’s inventive genius.

“Background music” is the proper word for its application. It is neither operatic (though, as has been said, Wagner was his early inspiration for other plays), nor does it intervene as it did in the old melodrama, as for instance in Rousseau’s *Pygmalion*. These words and music were introduced in succession; music expressed the emotional development of the main characters *between* the spoken parts.<sup>22</sup> In *The Wedding* Wyspiański applies it in the modern way, as it has been done since the times of the silent film, when it was played as a continuous accompaniment; as since then it has been directly “mixed in” with the sound

track; as radio programs use it. Its application is most closely related to the way psychedelic clubs make it a basic part of their sessions: music is not just the expression of feelings or moods, it actually induces them.

What we hear throughout the play is dance music and folk songs; every now and then rhythm of certain national dances is directly reflected in the rhythm of the text. From background, the music becomes an integral part of the dramatic text. Staying almost exclusively within the bounds of the eight-syllable verse line, shifting only stresses, Wyspiański achieves a truly astounding rhythmic diversity. Act I, scene 24 so clearly uses the rhythm and tonic accents of the Polonaise, that one cannot fail to catch it, even if there were no direct hint in the text:

Taki mi sie snuje dramat  
groźny, szumny, posuwisty  
jak polonez; gdzieś z kazamat  
jęk i zgrzyt i wichrów świsty. (I, 728-31)<sup>22</sup>

Here are the first eight bars from an eighteenth century polonaise showing how well the text fits such a tune:

Polonez Kościuszki<sup>23</sup>

A. Barcicki

The same experiment can be made with the next example of a different rhythm. In Act I, scene 33 only the last line of the dialogue between the two Bestmen brings in a quotation from a well-known Cracow dance song, yet from the very beginning the dialogue imitates its rhythmic movement:

22) Ziemowit Jerzy Mikołajtis, "Jan Jakub Rousseau a scena polska" ("Rousseau and the Polish Stage"), *Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej*, III (Cracow: Polska Akademia Nauk, 1965), pp. 87-104. Also Edgar Istel, *Studien zur Geschichte des Melodramas I: Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene "Pygmalion"* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901).

23) I am dreaming of a drama, /Fearful, pompous and sonorous, /Like a polonaise; from a dungeon /Comes a wail, a shriek and howling.

24) "Kościuszko's Polonaise," music by A. Barcicki (end of the 18th century). Zygmunt Andrzejowski and Adam Harasowski, *Skarbiec pieśni polskiej* (Glasgow: Książnica Polska, 1945), p. 73.

Jasiek, družba, słuchaj, bratku,  
 co ci powiem na ostatku,  
 zgadnij co? — Nie wiem, co,  
 Ze te panny to nos chcom. (I, 1143-47)<sup>25</sup>

#### Chłopcy krakowiacy<sup>26</sup>

Handwritten musical notation for "Chłopcy krakowiacy" in 2/4 time. The first line contains the lyrics: "Ja - siki, družba, słuchaj, bratku, co ci po-wiem na o-statku,". The second line contains: "zgadnij co? Nie wiem, co? Ze te panny to nos chcom."

These and many other examples that could be quoted belong all to the first act. In Act II, the midnight hour brings the apparitions on the stage and makes people more dreamily lyric. The folk tunes of the later wedding ceremonies are heard now (scene 2); sometimes one or the other of the characters hums a tune (scene 4); the Bride and Bridegroom sing together one stanza of a well-known folk song (scene 19), etc. In fact, the entire text of *The Wedding* is so obviously based on the regular dance and song structure of regional folk music that it does not even require the confirmation made by such an outstanding authority as Leon Schiller.<sup>27</sup>

There are innumerable "musical" allusions in the text; at times Wyspiański uses musical metaphors. For instance, the Bridegroom compares happiness to a tune: "When you find your own happiness, that's as if you had found a tune" (697-98). A moment later, he continues to speak of his own feelings which he would like to put into poetry and make of them "a song book of the heart, of canticles" (700). There are even allusions to operas: the Poet is "singing like Lohengrin [standing over Zosia], as if she were the swan" (I, 56), and he compares Rachel to a Walküre (II, 974), because she pretends to have come "on wings" and would like, together with the Poet, to fly high over the mountains (the ironic tone in both allusions is one of the many pinpricks against the "modernists," particularly against their infatuation with Wagner.)

The Bridegroom's tirade in the first act, his praise of folk music makes extensive use of onomatopoeic effects.

25) Johnny, bestman, listen brother, /I must tell you — Do not bother — Just guess what — Don't know — what? /Those girls there, they are hot.

26) "Chłopcy krakowiacy," folksong from the Cracow region, *Piosenki z Krakowskiego*, ed. Włodzimierz Poźniak (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955), p. 10.

27) Leon Schiller, "Teatr ogromny" ("The Immense Theatre"), *Teatr Ogromny*, ed. Zbigniew Raszewski (Warsaw: Czytelnik, 1961), p. 204.

Another musical device is the frequent recourse to repetitions, sometimes single words, sometimes short sentences. This creates the effect of refrains, as for instance, in the dialogue between the Spectre and his former fiancée, which is entirely composed in the style of a folk ballad; the second part of line 100: "Ka ty mieszkasz, kaś ty jest?" ("Where do you live, where are you?") is repeated twice three lines later: "Kaś ty jest, kajś ty jest" and reinforced by the new repetitive line: "gdzie ty mieszkasz, gdzie?" (Where do you live, where?).

Sometimes, the repetition acts not so much as a refrain, but rather as a returning musical motif: at the beginning of the meeting of Wernyhora, the Bard and the Host, the sentence "my wife in the alcove" comes back five times within seventeen lines. The Host had just been speaking with his wife and his thoughts are still with her; he is somewhat dependent on her, and, moreover, would want such a noble guest to be greeted by both husband and wife. All this is expressed by this one line which plays here the rôle of the "wife-motif," to paraphrase the Wagnerian expression, somewhat too grandiose for this occasion, however.

*Dance:* It is not just the sound aspect of music which leaves such a deep imprint on the play. Its other unifying element is the dance movement that can be felt throughout. The couples move before our eyes on and off stage as if we were witnessing the passing of couples engaged in a folk dance. The movement of the scenes up to scene 16 is very lively. They are short, on an average rather below thirty lines. The two longer ones, both between the Poet and Maryna, the eldest of the three city girls, are almost exclusively stichomythic and make up in tempo for the added length. The succession of the scenes is based on a dance figure, too. It is the chain arrangement: of the two people on scene, one remains and "pulls in" the next one, as in a chain dance, where one person reaches out for the next one, before moving on. Whenever this principle is broken, especially in the first act, the change has the effect of a stress. To invoke another dance analogy: it is as if the *corps de ballet* made place for the soloists, or as if a new group of the *corps* replaced the earlier one.

This is visible throughout the entire play: first, the city guests are introduced, with the Bailiff as the representative of the village people entertaining them; next appear the main personalities of the event: the Bride and Bridegroom. Scene 10 is a lively *pas de deux* between the Poet and Maryna, followed by three scenes in which the Bridegroom plays the principle part. The next two scenes accelerate the pace, with the Poet and Maryna having an animated and fairly sharp exchange of views which stands out in that whole act as the first "highlight"; the *pas de deux* of scene 10 is here repeated in a *presto* movement. When, in scene 16, the two younger city girls exchange their dreams and thoughts on love and marriage, the pace slows down. One could say that the musical tonality changes too, from major to minor.

*Sound effects:* At the beginning of Act III, instrumental and vocal music play a lesser role (the dance music has even been interrupted and there is a quarrel between the leading musician and the Bailiff); more attention is paid to other kinds of sound, in the first place the howling of the wind. It is mixed some strange singing voices heard by the Bailiff (scene 20), the massive cawing of crows, people shouting and calling. All this is but the preparation for and a background to the ever louder voices of the gathering crowd, both on and off stage. It builds up to an almost unbearable crescendo, with the room full of people, to be suddenly interrupted when the host remembers the order to listen in silence.

In the ensuing sudden break, a Horse's gallop is heard, very faintly; the wind has died down, and the *fortissimo* sounds of the storm, the birds, the shouting are now replaced by the barely audible ones of the falling leaves, the flight of two birds. But the sound of the approaching rider is becoming more distinct. Wyspiański translates it and the growing tension by the stichomythic one-word division of lines between the characters, and an accumulation of synonyms: they hear somebody riding, rushing headlong, riding roughshod, galloping, the sound of hoofbeats, thumping, thundering along; some of these words are repeated again and again. This second crescendo is followed by a new silence, (the horse has been brought to an abrupt stop), now interrupted by the sound of footsteps.

Jasiek, the Bestman, is standing on the doorstep and, when he realizes that the spell of expectation which is holding the completely motionless people should have been broken by the sound of the golden horn, he too falls silent. The Mulch is now taking over. In the deep hush that hangs over the stage (only the rustling of straw is heard) the Mulch comes shuffling in behind Jasiek.

*The enchantment of music and dance:* Once more Jasiek rushes out, and the Mulch slowly follows him; again silence falls over the stage and the motionless crowd. The final sound effect begins to build up gradually with first the morning song of the birds and then the playing of the Mulch. His music sets the crowd in motion, they turn slowly in their enchanted dance, as if they were sleeping. Two dissonances, two discordant accents try to disturb the sweet, uninterrupted dance tune: the crowing of the cock and Jasiek's desperate and useless shouting. The soft music muffles his cries; like the blue dreamy light, it pervades and covers everything with its enchanting power.

Both music and dance, so consistently used in the first two acts, now close the drama. They were not just accidental embellishments, they imposed their rhythms and their dynamics on the structure of the play. Now they have grown into the two most powerful symbols, summing up the whole ideological message of the author: the beauty of

mere sound has poisoned the minds, leaving the people no strength, except to turn in as senseless, hypnotic, somnambulant round.

"*Literariness*": This analysis has repeatedly pointed out the "literary" disposition of the main representatives of the intelligentsia. It serves, in the first place, Wyspiański's purpose to lay bare the disruptive force of mere talk when deeds are needed. But ultimately, it is Wyspiański's fundamental device that conditions the play.

Aniela Łempicka, one of the foremost Polish authorities on Wyspiański, in her essay "About the Fantastic Element in *The Wedding*", was the first to indicate the intentional, open use of fiction as the basic structural element in this play<sup>28</sup>. The introduction of ghosts, apparitions, or visions can be used by the author or interpreted by the spectator in various ways. The "characters of the drama" in *The Wedding* have been treated by some as outright ghost, by others as projections of the respective human characters' dreams or longings<sup>29</sup>. The additional "twist" in Wyspiański's play is that his apparitions are fictitious or semi-fictitious personalities. The instance from earlier literature that comes to mind is Goethe's use of Philemon and Baucis at the beginning of Act V of *Faust II* where the characters of the classical idyll immediately establish the highly idyllic character of the scene<sup>30</sup>; and again in E.T.A. Hoffmann's short story "Don Juan", where the opera character Donna Anna visits the traveller in his theatre box. Closest to Wyspiański's time is the appearance of the Rat Woman in Ibsen's *Little Eyolf*. They all can be considered what Aniela Łempicka calls, "allusions to cultural tradition"<sup>31</sup>.

Wyspiański seems thus to have taken up a romantic and post-roman-

28) Łempicka wrote about *The Wedding* many times. Her first publication *O Weselu Wyspiańskiego* ("About Wyspiański's 'The Wedding'"), (Cracow: Ossolineum, 1955) does not yet deal with this very specific aspect of the drama. The quoted essay concerning the fantastic element appeared in 1957 in a periodical *Twórczość* (nos. 10-11) and was reprinted in 1970 in the big collective work published under Łempicka's editorship: *Wesele' we wspomnieniach i krytyce* in 1970, and mentioned here repeatedly, and again as a separate chapter in her own book: *Wyspiański pisarz dramatyczny: Idee i formy*, pp. 279-343.

29) Bronisława Rosenthal stresses not only the romantic but also the baroque affinities of Wyspiański's theatre which would, in a way confirm Raszewski's thesis (see p. 45 above), moving the time limit only further back. However, discussing what she calls "Wyspiański's way of presenting things directly" (*Wyspiańskis direkte Darstellung*), she is inclined to see Wyspiański's non-human characters above all as visible incarnations of the hero's fate. This interpretation, convincingly presented in the case of such plays as *November Night* or *Achilleis*, would be more difficult to accept in the case of *The Wedding*. That is probably why Miss Rosenthal practically disregards the fantastic element in *The Wedding* and concentrates on its visual and musical aspects. Bronisława Rosenthal, *Heinrich von Kleist und Stanisław Wyspiański* (Cracow: Drukarnia Narodowa, 1938), p. 201.

30) Goethe, *Faust*, comment by Erich Trunz (Hamburg: Christian Wagner Verlag, 1963), p. 610.

31) Wyspiański, *Wesele*, p. 315.



tic literary expedient, only in a much bolder way. To the Polish reader, the most obvious forerunner and Wyspiański's example is Mickiewicz. In his great drama, *Forefather's Eve*, Gustaw, the hero of one part, becomes, under a different name, the hero of a later part of that same drama. The parallel is not, however, perfect, because Gustaw is transformed, and the change of name indicates a change in character, in the approach to life and, more specifically, to the problems of national existence.

The main question in Wyspiański's case is to what end did he resort to this device? The temptation is irresistible to quote Mallarmé's sentence from his preface to the *Coup de dés*: "Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit"<sup>32</sup>. Unfortunately, it refers mainly to the typographical arrangement of Mallarmé's work, not to drama. But it perfectly expresses and fits the technique employed by Wyspiański and later by other post-symbolist dramatists. Like the allegoric figure, the known literary or historical character brings with it a whole set of established notions and emotional associations known to anybody familiar with the cultural traditions of a country or even a continent. Richer than allegorical symbols, it allows the author to take the shortcut ("*tout se passe par raccourci*"); he does not need to explain what everybody knows; having disposed of it, he can use his time to debate the ideas represented by the figure chosen. No exposition, no explanation is required ("*on évite le récit*"). In essence it is a procedure similar to the old allegoric play, only more complicated, more equivocal, hence more true to the spirit of symbolism<sup>33</sup>.

The characters introduced in the second act of *The Wedding* were so familiar to any, if only half literate person, that Wyspiański could confront the ideas they represented with actual reality without further comments. Only a little imagination is called for, even from a foreign audience, to understand that the Jester represents the traditional mixture of wit and wisdom, or to decipher the Black Knight as the epitome of might and courage. The meaning of the Commander, the Rebel and the

32) "...everything happens hypothetically, through compression: the story is omitted." Stéphane Mallarmé, "Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard," *Oeuvres*, p. 455.

33) Later the method engendered a whole series of plays. Giraudoux was particularly fond of it; Antigone and Lucrece have both become symbols for us and are used as such in his plays. That was the novelty of Mallarmé's *Hérodiade* — he did not bother to tell us her story but assumed that we all knew it. It left him free to recreate "the effect" she produces without losing time in making us acquainted with her fate. Almost the whole wave of classic "rewriting" between the two world wars was based on this principle. We know what Electra stands for, what Odysseus represents. O'Neill could freely transpose the Oresteian plot to modern times in his trilogy *Mourning becomes Electra*, because everybody in the audience automatically drew the necessary parallels, without being told what the deeper meaning of the modern play was supposed to be. When Wyspiański wrote *The Return of Odysseus*, he was not interested in Odysseus' story as such; he was concerned with the problem of peace and homecoming bought at the price of terrible crimes, as embodied by the Greek hero.

Bard is, of course, less obvious to an audience unfamiliar with Polish history, but a few short program notes can easily remedy this shortcoming.)

By stressing the literary and artistic frame of mind of his "real" characters, Wyspiański prepares us almost from the very beginning for what is to come. When the Poet explains to the young girl that his flirtation is "half-mocking, half-serious; hence the very special style: nobody touches anybody, nobody offends anybody" (I, 270-73), the words perfectly render Wyspiański's own style in the first act, but only relate to the surface. When Rachel tells the Groom that "this singing house, this dancing crowd... will make a good poetic topic, if you change and add a bit" (I, 559-63), she again explains in so many words what Wyspiański did<sup>34</sup>.

With the appearance of Rachel, the self-revelatory hints begin to acquire a more general and deeper sense. She does not merely encourage the Groom to put the wedding into his poetry, she admits that for herself "wherever she looks, she sees living, spellbound poetry, holy poetry..." (I, 1200-03)<sup>35</sup>. Then she goes on: "Look at the rose in the garden, wrapped in straw... I shall cast the spell, I shall tell the Mulch to come to the house, to the wedding here... I want poetry for you and I want it to burn brightly..." (I, 1258-80)<sup>36</sup>.

But she herself does not pronounce the spell; the invitation is extended to the Mulch by the Bride and Bridegroom. He is incited by the Poet and, being one himself, he immediately agrees to participate in what to both men is a poetic joke, to the naive bride almost a farce.

*Fairy tale, ballad and history:* The Bride, a peasant girl, and the Groom, a sophisticated intellectual, bring in two literary elements familiar to each of them: the Bride, the fairy or folk tale, the Groom, the literary and historical personality which turns into scenic metaphor.

We have already discussed the main fairy tale figure, the Mulch. Other elements belonging to the fairy or folk tale world are: the marriage itself (the peasant girl marrying the gentleman), the golden horn (a typical instance of Wyspiański's turning a verbal metaphor, the traditional spell, into a visual one), the golden horseshoe, the midnight hour, the crowing of the cock, the crossroads at which some evil spirit is lurking, and the golden coach and the devil (in the Bride's dream) (Act III, scene 16).

34) "Ach, ta chata rozśpiewana, /ta roztańczona gromada, /.../że się do poezji nada /jak pan trochę zmieni, doda. Wyspiański, *Wesele*, p. 80.

35) "...kiedy spojrzę, to widzę /poezję żywą zaklętą, /tę świętą," *Ibid.*, p. 82.

36) "Patrz pan, różę na ogrodzie /owitą w chochoł ze słomy; /.../Zmówię chochoł, każe przyść /do izb, na wesele, tu... /Chcę poetyczności /dla was i chcę ją rozdmuchać;" *Ibid.*, pp. 84-85.

Having prepared the ground for the entire make-believe world by using a fairy tale figure, Wyspiański brought in the folk ballad motif of the dead lover and finally introduced the sophisticated apparitions of the Jester, the Knight and the Commander — personalities suited to the more sophisticated minds of the Journalist, the Poet and the Bridegroom. It is worth noting that Wernyhora stands somewhere half-way between folk and art literature; his legendary figure was known to folk and educated people alike, and his alleged “prophecies” belonged to the very popular species of “prophetic journalism”<sup>37</sup>.

Wyspiański built his main metaphor from this whole case of literary characters of various kinds. He seems to say, “You play at literature all the time, you ignore real life for literary sensations that titillate your tired palates, look what they would do to you if they were to listen to your call and actually confront you”. The result, as we have seen is shattering; the ideas, the images, the alleged shining examples have been degraded by their followers to insignificant rhetoric. Beating his contemporaries at their own game, Wyspiański set on stage the true and the phony, showing the latter’s poverty of mind and courage in the mirror of forgotten greatness. True to himself and to the task he set himself in his artistic work, Wyspiański destroys a myth cherished by his countrymen, the myth that they need only be given the chance to regain greatness together with freedom. In his opinion, the task of true theatre was to show the truth; that is what he did in this drama.

*The curse of literature:* We have reached the last plane which shows *The Wedding* above and beyond its regional and national confines. That Wyspiański wrote a number of works in and through which he tried to counteract the, in his opinion, disastrous influence of Polish romanticism, especially its political implications, is well-known. But it is worth remembering that Wyspiański belonged to the generation of Young Poland, the Polish variant of symbolism or neo-romanticism. The accusation that the symbolists turned away from life and sought refuge in art, particularly in literature, is again only too well-known to require further elaboration. In this light, what seems to have been a settling of purely national accounts, acquires a much broader, more general meaning.

The ultimate message of Wyspiański’s play essentially resembles that of Hofmannsthal’s plays written when he was on the threshold of his maturity. Despite all the individual “local” and national “differences”, the Austrian and the Polish writer, both profoundly attached and indebted to the common European cultural heritage which was in both cases their main source of inspiration, recognize the danger of this attachment to and love for the past, and both sing the praise of life and action

37) Wyspiański, *Wesele*, p. 232.

as life's most essential manifestation. The curse of literature and art is the topic of *The Emperor and the Witch*, *The Mines of Falun* and *The Wedding*. It was most forcefully attacked in *The Deliverance* (1903), where Wyspiański, the poet, went to the extreme of exclaiming: "Poetry begone! thou art a tyrant!" (Act II, 471).

In the ultimate outcome Hofmannsthal and Wyspiański seem to recognize and to castigate the "*mal du siècle*" that weakens the best of their generation, regardless of geographical latitude or longitude. There is a passage in *The Fool and Death* which strangely anticipates certain moments and moods of *The Wedding*:

...I stood at the gates of life,  
Craving for wonders, full of sweet longing,  
for them in majestic storms  
to soar to heaven, wonderously exploding.  
It did not happen... and once I stood inside,  
Deprived of consecration, and I could not  
remember myself nor my innermost desires,  
caught in a spell that would not break<sup>38</sup>.

*Total drama*: Yet, it is not the message, whether in its wider or more restricted appeal, that gives *The Wedding* its lasting value; it is its unique theatrical form, the structural aspect. Here lies Wyspiański's greatness: whatever he wrote, he thought of it and saw it always as a work of the theatre. "A visionary of the theatre" is the title given him by all those who studied his work. The French scholar Jean Fabre does not hesitate to say that "the first night of *The Wedding* should be celebrated in the history of modern European theatre as one of its greatest hours"<sup>39</sup>.

An attempt was made here to analyze Wyspiański's revelatory mixture of satire and tragedy, of reality and symbolism. What preceded *The Wedding* in Wyspiański's output had been scenic essays of various kinds of renewal in the theatre. The one-act dramas *Meleager* and *Protesilaos and Laodamia* have already been discussed as early try-outs of symbolist techniques of the kind introduced by Maeterlinck. *The Song of Warsaw* was Wyspiański's first innovative experiment in total integration of poetry and music. *Lelewel* can claim to have been Wyspiański's only exercise in classic political tragedy<sup>40</sup>. Fascinated as he had been by French seventeenth century drama, he tried to concentrate here exclu-

38) "Dann...stand ich an den Lebensgittern, /Der Wunder bang, von Sehnsucht süß be-  
drängt, /Dass sie in majestätischen Gewittern /Auffliegen sollten, wundervoll gesprengt. /Es  
kam nicht so...und einmal stand ich drinnen, /Der Weihe bar, und konnte mich auf mich /Und  
alle tiefsten Wünsche nicht besinnen, /Von einem Bann befangen, der nicht wich." Hof-  
mannsthal, "Der Tor und der Tod," *Kleine Dramen*, p. 28.

39) Fabre, "Wyspiański et son théâtre," p. 340.

40) Nowakowski, *Wyspiański: Studia o dramatach*, p. 92.

sively on rational argumentation, foregoing any kind of symbolic visualization. *The Curse* (1899) was another instance of fascination with tragedy, this time Greek, and achieved the poignancy of classic fatality in a modern and seemingly realistic setting. The first explosion of the all embracing gigantic drama had been *The Legion* (1900) where architecture, painting, poetry and music were combined in a somewhat chaotic evocation of Roman grandeur and romantic nineteenth century historicity.

*The Wedding* was the first perfect synthesis; this really is the Wagnerian "total drama" in the true sense — not total opera, but drama. It is not yet that which Jan Nowakowski calls the particular Wyspiańskiian "synesthesia" (cf. p. 108 above)<sup>41</sup> which was to develop later, and of which the crowning example is *Acropolis*. *The Wedding* is where he has given the supreme example of integrated poetry, music and movement.

As the two latter elements have already been discussed at length, there remains only the poetry, a closer look at which may be indicated. As a rule, it is considered to have been the weakest point in Wyspiański's composite art. There are many instances in some of his dramas where he was carried away by his desire to stylize not only his settings and costumes, but also the language. The problem has been debated by Polish and foreign scholars alike (Piotr Chmielowski, Zenon Klemensiewicz, Claude Backvis and others). But in *The Wedding*, Wyspiański's language is magnificently pliable and, despite its basic simplicity, incredibly rich and perfectly communicative.

To his capacity to subtly manipulate rhyme and rhythm must be added the abundant diversity of the vocabulary, the musical sensitivity to the individual kind of speech of the many different characters. Not only do we have, as might be expected, two different languages when we hear the guests speak or listen to what the apparitions have to say, the planes change in the linguistic as well as in the visual fields: the heightened atmosphere of the symbolic encounters engenders a heightened kind of language.

The shading becomes richer still with the differentiated speech of the peasant and the city folk. The peasant language, at times rough, even vulgar, is a mine of authentic and invented "folk" idioms, set locutions, images, etc. Moreover, of the thirty-five characters listed, almost each has his or her own individual tone. Most astonishing is that this diversity did not result in an artificial, unnatural theatre language; on the contrary, it seems to be a completely effortless natural attribute of each personality. Indeed, its sometimes misleading simplicity, its catching melody and, of course, its ready wit and pugnacity have been one of the reasons why the play became an instant success. Many of its lines are

41) *Ibid.*, p. 54.

now household words; many are quoted to the present day, though people do not always remember where they came from. They have become part of the common talk, like old proverbs. Add to that in some scenes a deep and moving lyricism, and the appeal of *The Wedding's* poetry should become obvious, without probing into its purely theatrical character. Its essence is the "economy of words and their absolute accord with the action, the gesture and the scenic movement"<sup>42</sup>.

*The scenic metaphor:* If we now compare *The Wedding* with the other works discussed, we will at once notice one fundamental difference: the kind and the treatment of the subject.

In *Igitur, The Emperor and the Witch* and *The Mines of Falun*, the topic is not only poetic and metaphysical, it is placed totally outside the real world. In *The Mines of Falun* Hofmannsthal attempted to combine the two worlds, but he set them very clearly apart: each has its own sphere, its own space, its own characters and its own logic. The nonhuman element, moreover, has its own line of action. It is thus, structurally, a juxtaposition of two different contending worlds, and the conflict lies in the decision the hero has to make about which of these worlds he wants to belong to. In other words, the fantastic has been introduced as an independent element for its own sake; this is still, to a great extent, the romantic traditional approach, only handled in a psychologically more complex manner.

The novelty of Wyspiański's procedure lay in his using the fantastic element exclusively as a scenic metaphor. The apparitions as such have no independent dramatic existence of their own, they are merely literary devices used to enlarge the everyday "*fait divers*" and its satirical comment, to raise the realistic story to the symbolic plane, to multiply the number of facets the work display. By doing so, Wyspiański appears more "modern" than Hofmannsthal in his method; though using romantic paraphernalia, he seems more daring in the open exposure of literariness.

Apart from the other, more obvious interpretations, one is tempted to see his drama also as an exposition of the process of poetic creation. Maryna says to the Poet: "... you have already poetized this moment and the whole house, the wedding and the guests"<sup>43</sup>; and he confirms this: "Yes — all kinds of scarecrows, a whole paradise of living fantasy have I already invented" (III, 243-48)<sup>44</sup>. In the light of these and other, similar lines (especially the scenes between Rachel and the Poet), it seems

42) Schiller, "Teatr ogromny," *Teatr ogromny*, p. 203.

43) "...pan już upoetyzował chwilę /i dom cały, wesele i gości." Wyspiański, *Wesele*, p. 196.

44) "Tak — już wszelakie straszdyła, /cały raj fantastyczności /zimagino wałem żywy." *Ibid.*

justified to link *The Wedding* with the general symbolist tendency to make the act of literary creation as such the subject of the literary work. In *Igitur* Mallarmé presented it on the purely philosophical and metaphysical level; Wyspiański introduces it as only one of the many layers of his drama and, as always with him, anchors it firmly in reality. From that starting point, he opens the perspectives on the deeper, non-realistic aspects of his work.

When compared with other attempts in the field of non-realistic drama, including his own, *The Wedding* displays a happy balance in its capacity to combine the musical and the visual, the material and the symbolic; with all its richness, it preserves a lightness of touch not common in Wyspiański's work. The use he made of fictional characters as openly literary means of expression was to lead him to further experiments in this line. In *November Night* it is combined with the device of the theatre within the theatre. He used it again in a completely different and new way in *The Deliverance*, where he introduces the audience to the bare stage and actors rehearsing a play to be produced the same evening. Inspired most probably by Shakespeare, this practice out-paced not only Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* (1921), it even anticipated the "Verfremdungstechnik" used by Brecht much later.

The final outcome of Wyspiański experiments in various kinds of scenic symbolism was *Acropolis*. The entire drama is one great metaphor in praise of life and art and seems to have no counterpart in the history of drama, European or American, to the present day.

## ACROPOLIS<sup>1</sup>

It has been said that Wyspiański was always firmly anchored in reality. This reality could be a historical event (as many as three of his historical dramas pertain to the Uprising of 1830-31), a *fait divers* (*The Curse, The Judges, The Wedding*) or, and this is particularly important for and characteristic of him, a concrete place.

*The mystique of a place:* The location which in reality dominates not only the landscape of Cracow, but Wyspiański's imagination, is the hill of Wawel on the fringe of that city. It overlooks the river Vistula and is the historical site of the first princely, later royal, castle with all its dependencies and its ancient, many-times-rebuilt cathedral. As the seat of royalty, the capital of the country and the burial place of kings and outstanding personalities, it equaled, in Wyspiański's mind, the Athenian Acropolis, the symbol of the nation's past glory, its history and potential development in the future. We have already seen that in one of his dramas, *November Night*, it is no Wawel, but the royal palace of Łazienki in Warsaw which plays a similarly crucial rôle; its court theatre suggested (after *Hamlet*) the use of the "theatre within the theatre" device; its statues prompted the introduction of the Greek deities into the contemporary action. But this was an exception; the place that had a powerful hold over Wyspiański, which he knew practically by heart, was Wawel.

The matter of seeing the place of action clearly was to him a basic pre-requisite for any drama. He believed that such a clear vision of the place vouchsafed the clarity of the dramatic situations. He speaks of it at some length in his essay on *Hamlet*. His thoughts were, in this respect, following the tradition which claims that "drama must have its roots in reality"<sup>2</sup>. This, of course, does not necessarily mean that it must be realistic, only that the writer himself must have a perfectly distinct vision of his work if he wants to transmit his idea clearly. Wyspiański differs herein from other symbolist writers. He did not consider a strictly defined time (*The Song of Warsaw* and *November Night*, for example) or a strictly defined real place to be an impediment to his symbolic, timeless message. The combination of the two gives his work that characteristic, unmistakable stamp, not encountered in any other symbolist dramatist.

In *Acropolis* he achieved probably his most unusual feat. He implanted a non-realistic "happening" on a realistic setting; he superimposed well-known semi-legendary actions, in non-realistic timeless suc-

1) Wyspiański, "Akropolis," *Dzieła Zebrane*, VII (1959). All quotations are from this volume. There is no published translation into any foreign language.

2) May Daniels, *The French Drama of the Unspoken* (Edinburgh: University Press, 1953), p. 243.



cession, within a fixed time limit; he used for that purpose works of art as characters of the drama, and he bound the apparently unrelated scenes with the unity of one place of action — the hill of Wawel in Cracow. His technique seems to have been born from a precept similar to Mallarmé's formulation of symbolist poetics. He "selected an object", (the hill and castle of Wawel), and he "extricated from it" a spellbinding "mood" in the four acts each of which represent a "decoding of the poetic thought"<sup>3</sup>.

*Life and love (Act I):* When the curtain rises on Act One, we look at a part of the interior of Wawel cathedral. The versified stage directions tell us that the religious ceremonies of Easter Night have been terminated. There is still a veil of incense lingering and drifting through the church. In the deep silence and darkness, the clock strikes midnight, and with it the "great moment of magic" has come (I, 23). The four silver Angels which in the centre of the cathedral carry the baroque heavy silver sarcophagus of St. Stanislas "hoist the burden from their shoulders and set it firmly down on the altar" (I, 29-31)<sup>4</sup>.

Of the four Angels three are male, one is female. They all complain about the terrible weight of "that divine horror the sarcophagus" (I, 26-29). To carry it is "their destiny and their absolute decree", and they have already been carrying it for so many years (I, 88-89). But now, they can rest their aching hands, arms and shoulders and stretch their wings; they have come to life and they will go and bring others to life.

One by one, they proceed through the aisles towards the many monuments for the dead in search of love, asking the statues to forget in the name of life. They will all love each other, no longer remembering their pains, and live. These are the three key words of this act: "forget", "love", and "live!". As the act proceeds, the speech of the characters becomes more and more passionate and sensuous; they yield to the appeal of their now living bodies.

In order that they may truly erase all memories, time must be eliminated. The Fourth Angel leads Tempus (the statue representing Time) from one of the chapels and bids him to relinquish his scythe. The flow of things will come to a halt, there will be a moment, an hour, a night of respite that will heal many things. Tempus himself now feels the hot blood stream through his veins. He wants to leave the church to fly over rivers and mountains far, far away. The church doors are closed, but he cuts them open with his scythe. He escapes, taking the First Angel with him, promising to be back at the break of dawn. As he puts down his scythe, centuries pass, "the world has been stopped" (I, 488).

More figures come to life: Klio, the muse of history is asked by the Young Girl to forget her chronicles and books. She does, only to anticipate the coming of the Royal God, clad in gold, who will lead all the saved, resurrected, living souls. The Girl leaves Klio and, in turn,

3) Mallarmé, "Sur l'évolution littéraire" (Enquête de Jules Huret), *Oeuvres*, p. 869.

4) "...jarzmo z bark zdjęli /i unieśli nieco, i dźwignęli, /i umocnili samą na ołtarzu, Wyspiański, *Akropolis*, p. 183.

brings to life the Knight, bids him to forget that he was supposed to fight and love her instead.

Sorrow, suffering, death, faithlessness, history and heroism all are to be forgotten. At the end of the first act they have been forgotten to make way for life, love, joy. With the suspension of time and the "thousands of years that are flying past" (I, 486-87), the following acts are announced; Tempus, by opening the cathedral doors, showed us the way to the outer parts of the Wawel complex... The great motif of love that dominates the first act will again take first place in the second, with the addition of love for the homeland.

*Passion and duty (Act II)*: Love and life, oblivious of the exigencies of civilization, may be simple. But man, not being a purely animal creature, even since his emergence from the most primitive stages of communal life, has been striving to establish some sort of order in his world. Order entails subordination to duties, at least partial renunciation of purely selfish aims. The tension between the submission to a higher order of things and the primitive drive for self-satisfaction, the clash of rivalling egoistic and altruistic impulses, seems to be the fundamental conflict in any human civilization. Maurice Maeterlinck called it "the fight of one being with another being, of one desire with another desire, or the eternal battle between passion and duty<sup>5</sup>". This message has been transmitted from generation to generation through works of art, the only immortal outcome of man's meditations, the highest efflorescence of the human spirit.

To make this message more explicit, Wyspiański lets these works of art speak, makes them re-enact the drama of the human predicament. Wawel cathedral harbours sets of Renaissance tapestries, representing two of the oldest and most venerable works of the human mind: the *Iliad* and the Bible. In Act Two, the characters of a set of six tapestries hanging in the aisles of the church come to life. Unlike the statues of Act One, who evoked purely allegorical associations but had no life of their own and no fate of their own, even within the work of art, these new apparitions play out their individual personal and national fates, achievements and tragedies.

Paris and Helen, like the statues of Act I, continue their sensuous dialogues; they too want to love and to live, but their selfish enjoyment brings destruction to their kin, people and country, so that they may yield to their thoughtless sensuality, Hector and Priamus must die, Hecuba mourn a husband and become a slave with the tragic, helpless Cassandra, the prophetess of doom. By seeking nothing but their own pleasure, they harm others, who pay a dreadful price. Yet, they all accept their fate as inevitable; each of the participants is fully aware of what is in store for him or her, each of them cannot but do what their nature compels them to do.

When the curtain rises, we see the sentinels watching over the sleeping city on the battlements of the castle of Wawel, waiting for Hector,

5) Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles* (Paris: Mercure de France, 1931), p. 170.

their commander. Houses are visible beyond the battlements and below, a river is flowing. That city, that fortress and castle are at once Troy and Cracow, the river is the Scamander and the Vistula. The introductory poetic comment of the author transmits this simultaneity of time and place when he speaks quite naturally of the watchmen sitting under the Skaian tower of the Cracow castle, and of the "Scamander glittering with the waves of the Vistula" (II, 4 and 9-10)<sup>6</sup>.

Spring is in the air, the last ice floes have disappeared the previous morning (II, 4); the main characters of the Trojan tragedy come to the battlement, stay awhile and go again. It is the moment in the history of Ilion, when the news has come to Priam that Achilles has refused to fight. Yet Hector is not happy with the message that gladdens his father. He wants to fight for what to him is holier than anything else, the fatherland; he knows that he will perish, but neither love for his wife nor care for his only son can hold him back. Through the entire act he stresses the knowledge of his fate. Fighting does not tire him as love does not tire Paris and Helen. He bids farewell to his wife and parents; though he will not perish yet this very night, they all know that it is only a matter of time until he goes to his last fight.

What we see from afar at the end of this act is the encounter of Hector and Ajax; it is not yet the mortal one between Hector and Achilles. But Cassandra and Apollo's flock of ravens are there, to confirm Hector's and Troy's fate. None of them will live to see the coming of spring.

Among these moving figures (Paris, Helen, Hector, Andromache, Cassandra) all swayed by violent feelings (love, heroic dedication, mortal anxiety) there is one couple that stands already beyond the boundary of those passionate lifebound emotions: Priam and Hecuba. They have come to the battlements to enjoy the peaceful beauty of the night; despite Priam's awareness of the tragic fate in store for him, his sons, daughters, and country, he and his wife represent the quiet point of recollection and reflection.

The melodious chimes of the bells ringing out the hours set Hecuba remembering the past and Priam anticipating the future. There is the soft joy of remembrance in Hecuba's speech, and in Priam's words is the detachment of those who know fate and know that there is no escape from it.

When Paris and Helen return to talk for a while with his parents, Paris calls for musicians to play and sing. Their love song lulls the parents into a doze. When the song comes to an end, the silence of the night is doubly intense; time, as Paris observes, has stopped. The old ones wake up and start talking; they are both "attracted by eternity" (II, 336), only in different directions: she by the past and he by the future. The present is but a moment in which the young, the "living ones" as Priam calls them, will in one night burn up all their strength and power and perish under the eyes of their parents. But this knowledge does not

6) "...Skamander potyska, /wiślana światłac się falą..." Wyspiański, *Akropolis*, p. 233.

affect his serenity; to him, death seems only a moment in the chain of ever new generations, ever new life.

As if in confirmation of this never dying vitality, the bells of the many churches in Cracow again begin to ring and to sing, each of them announcing a different kind of live action: spring is coming, the smiths have their fires ready, the knights are mounting their horses and, high above the city, atop the spire of the Church of Our Lady, Mary the Mother of God is shining in the light of the stars, matins are sung in the monasteries; all these voices announce the end of night, the coming of a new day.

Like an echo of the song heard at the beginning of the scene, another love song is heard rising from the labyrinth of houses in the lowlying city.

Love is now sounding its strongest note on stage: the tragic farewell of Hector and Andromache, and the equally sad farewell of father and son who part in complete darkness which still envelopes the castle. The bright joyful note of the ringing bells is succeeded by the somber voices of sorrowful parting and the desperate calls of Cassandra, confirmed by the lugubrious cawing of Apollo's ravens which foretells the death of her brothers and all her kin.

The hopeful end of the first act — love permeating and reviving even the stone images of the cathedral, is contrasted by the heartrending conclusion of Act Two.

*Man's fate of evil doing (Act III)*: Prompted again by a set of tapestries (this time baroque) the story of Esau and Jacob is now presented. The text is not only based on, it time and again makes use of the respective passages of the Book of Genesis. One scholar has scrupulously established that of the twenty-five scenes of this act, seven are verbatim quotations with small changes, nine are based on certain passages from the Biblical text and not more than two and a half (Scenes 3, 4, and the last part of scene 25) are original creations<sup>7</sup>.

The function of Scenes 3 and 4 is to show the characters and the relationship of the two brothers. They love each other, but it is Esau's destiny to be forever trusting and thus be deceived by his brother, while it is Jacob's destiny to rebel against his place as the second born and to always achieve what he desires by fraud. Yet, significant as they are for the understanding of Wyspiański's outlook, these two scenes are not of such crucial importance as two others based on the Bible (10 and 23), but given by the author a completely new shape and sense, these are Jacob's dream and his fight with the Angel.

Just as the story of Troy serves to illustrate the two different kinds of love, one selfish and unconcerned (Paris and Helen), and the other dedicated to others and ready to make sacrifices to save the country (Hector), so does the "historia Jacobi" serve to demonstrate Wyspiański's reflections on man's hopeless efforts to achieve complete fulfillment in

7) Józef Rachwał, *Akropolis Stanisława Wyspiańskiego: Źródła i ideologia* ("S. Wyspiański's *Acropolis* : Sources and Ideology"), (Cracow: Księgarnia Zygmunta Jelenia, 1926), p. 18.

life. However good his intentions, it is his destiny to strive for things beyond his reach and by so doing, to do wrong to others. This eternal, ever recurring struggle for something outside his reach and his subsequent entanglement in evil and guilt has been given poetic expression in the two scenes of the dream and the fight which owe nothing but the general outline to the Bible.

Scene 10 of Jacob's dream takes place (like the whole act) outside the main entrance of the cathedral with the doors wide open; the steps leading up to it play the role of Jacob's ladder. Jacob has fallen asleep on the lowest step, and from the open cathedral doors emerge, one after the other, eight angels in their baroque robes; they descend the long flight of steps, each of them raising his hand over Jacob when passing him (III, 186-87). God the Father is not present; his message is transmitted through his angels.

The sixty-eight line long chant is like an antithetic antiphon. As one angel is welcoming the rising sun, the other is bidding farewell to its setting; as one is speaking of death that is awaiting the condemned man, the other is urging man to meet the new life "where a thousand powers will protect him" (III, 198). Throughout the entire chant the contrast of achievement and defeat, life and death, power and weakness, sublimity and abasement is exposed, until it is summed up in the closing lines. They point to God as the one who gives him the strength to live and who hurls him down into the abyss of nothingness, who sends each day new burdens and woes until He calls him to His kingdom, where he can forget what he has suffered.

Scene 23 shows the Black Angel (the Angel with the Black wings), in black robes, a mighty figure "under whose feet stones curve, marking them with each pace" (III, 588-90). He comes down the flight of the cathedral steps and is met at their bottom by Jacob who begins to wrestle with him. Again Wyspiański uses the antiphonal form of claim and counter-claim for the dialogue of the two antagonists. Jacob's challenge and demand to be blessed is met by the Angel's steady refusal to bless him for he has lied. When Jacob claims in defiance that all the suffering the Angel may cause him will be overcome by human faith, which is capable of conquering all adversities and shows man to be the true ruler of the earth, the Angel touches Jacob's hip with his wings and breaks his resistance.

In the ensuing continuation of the dialogue, consisting mainly of question and answer, the Angel seems to deal verbal blows to Jacob, by always answering with just one word. He does not state who he is at first, but each of his answers shows his terrible power; he "breaks, terrifies, kills, subjects". Only once does he in this part speak at some length to disclose the strange blessing that is Jacob's part. Jacob and his people "will have to go through life struggling, as he has been struggling with the Angel; to reach his immortal existence, he will have to labour in pain and hopeless effort" (III, 678-83). Not until he is on the point of disappearing does the Angel identify himself as "fate".

Comparing these two great scenes, which obviously reach out beyond

the merely reenacting of the Biblical narrative of Jacob's story, even beyond the psychologically illuminating scenes 3 and 4, we see that they complement each other and, taken together, present a complete picture of the human predicament. Like the presentation of the story of Troy, its ultimate meaning seems to be relentlessly tragic; yet it does not, like the Trojan act, end in a somber key.

At its end, Act III sounds a note of hope. When Jacob and Esau meet after the many years of separation, Jacob is full of fear. Esau clearly recognizes that even now, as before, Jacob is again ready to fight with him. But Esau's longing for his brother is stronger than his resentment; he is ready to forgive. If life, the wonderful and terrible gift of God, is tragic, Wyspiański seems to say, there is love which, at its most sublime, will make it bearable, if we can bring ourselves, as Esau does, to "forget the great wrongs" we did to each other (III, 776).

This is not the place to probe Wyspiański's belief in palingenesis, traces of which can be found in many of his plays, particularly in *November Night*. The theme of the eternal life cycle, of the succession of life and death, linked with that of defeat and achievement, finds its strongest expression thus far in this drama, in the antiphonal dialogue of the angels in the Jacob's ladder scene. It will fully erupt in the triumphant resurrection at daybreak in the last act.<sup>8</sup>

*The triumph of life (Act IV)*: Looking closely at what happens in the last act, we notice that there is, in fact, no action at all. It consists of six scenes which are mostly filled with David reciting psalms. After fourteen psalms, the torrent of lyric poetry is interrupted by the appearance of Night with a chorus of Eumenides (scene 2). Aurora, who follows with a retinue, engages in a dialogue with David. Scene 4 brings Psalm XV, followed by a dialogue between David and the Chorus; scene 5 is taken up by Psalms XVI to XIX. Scene 6 is the climax, where the text is reduced to five lines, but action suddenly explodes with terrifying force.

It therefore seems perfectly legitimate to say that the last act is mainly a series of lyric poems, recited in the interior of Wawel cathedral, which we see for the second time, only now from the opposite end. Atop the organ the statue of David, called here simply the Harp Player, comes to life, and floats down in its golden royal mantle, holding its instrument. It is three o'clock in the morning. David begins to sing. Some of his psalms are based on the Book of Kings, most are original poems by Wyspiański. The first two refer to David's past as a shepherd, to his love for the holy river Jordan. This completes the number of three "lifegiving" rivers which Wyspiański symbolically represents are one: the Jordan, the Scamander and the Vistula. Psalms 3-5 refer to events

8) Another striking scenic presentation of the same idea is to be found in *Skatka* ("The Little Rock"), one of Wyspiański's last dramas: the play ends with the appearance in the far back of the stage of the "Wheel of kings" which rises from the waters of the Vistula; as it turns ever new kings appear and disappear. They rise in glory, but with each turn of the wheel "their life is extinguished." "Skatka," *Dziela zebrane*, VI, p. 286.

in Act I, II, and III. The remainder foreshadows the glorious coming of God, the golden glowing Sun. To put it differently: the first two psalms introduce the Harp Player as David for those who are not familiar with the interior of Wawel cathedral; the three following ones connect the last act with the one previous, and the last psalms foretell the closing scene of the play — Christ-Apollo driving into the cathedral with the break of dawn on Easter Sunday.

Psalms XV (scene 4), XVI and XIX are particularly important, as those which prepare the final identification of Christ with Apollo. Hand in hand with the joyous anticipation of the resurrection of Christ who in turn will raise the dead, more and more frequent references are made to the radiance of the Saviour; his “rays will shine” (IV, 355) when he comes; “the God of fire” (IV, 391) is to come on his chariot. His coming “awakes all life from its sleep, brings life, he himself rises in all the living things” (IV, 402-04). Psalm XIX appeals to the “golden figure” (IV, 497) to the “Luminous one”, standing atop the main altar to rise from the night and open up the vaulted roof of the cathedral. The church will then crash and crush the people, but the Saviour will resurrect them after three days, free of sin and guilt (IV, 457-467). The dawn is breaking, the hoofbeats of the horses can be heard as they strike against the columns, on the golden chariot stands the golden faced, gold-clad Saviour, the Sun Lord. The Harp Player rises back to his place above the organ; from the altar end Apollo-Christ enters the cathedral on a chariot driven by four white stallions and crushes the silver sarcophagus of St. Stanisław, the symbol of the past, death, and the burden of tradition.

The clasp is now closed: when the drama began, four angels were complaining about the terrible burden of the sarcophagus and putting it down to enjoy life for at least one night. At the drama ends, Night has been chased by Aurora; together with her retinue of Eumenides, her daughters, she has reluctantly descended into the lowest parts of the cathedral, to the tombs, to hide from the light which hurts them. But they all longed for life, for the sound of David’s voice, the human heartbeat. With the coming of the triumphant Saviour, life is there to stay victorious — the angels will never again carry their burden. Living might and power have vanquished Death and Night.

*Sound and music:* Before embarking on the complex explication of the content and the basis for the formal aspect of the drama, a few words should be said about the use of sound and music in *Acropolis*.

Wyspiański is comparatively sparing with sound effects here, compared with his other plays. In the first acts, the mentioned silence is broken only by the poetic speech and the rustling of the angel’s wings, hair and robes.

Act II ominously uses the cawing of crows as an early sound effect, but effaces this significant noise with the “beautiful humming” of the city’s clocks in scene 4. The striking of the many clocks becomes a kind of chorus, supported by the various voices of monks and working people, and taken over by the singing of the maiden and the lutenists.

Song and lute playing were also used at the beginning of the same scene 4, as a musical counterpart to the poetic love duet of Helen and Paris. The threatening cawing of the ravens closes the act.

Act III has only a few sound accents: the hunting horns of Esau, the wedding song at the marriage of Jacob and Leah, the clock striking the hour when Jacob fights with the Angel.

There seems to be an alternating pattern here: Acts I and III use sound and music with restraint, laying the greatest stress on direct speech; Acts II and IV make extensive use of non-human and instrumental effects. The truly "musical" act is the last one.

Its structure is strikingly operatic. As has been pointed out repeatedly, Wyspiański, in his beginnings as a dramatist, had been an avowed Wagnerian and had simply written opera libretti.

Having found himself without a composer, he transposed the musical element in many different ways, without abandoning it in his dramas; the very specific art he created, his "literary music," has been discussed earlier.

In *Acropolis* he seems to have made a turnabout when he wrote the last act. One of the possible formal interpretations of that act is to see it as one great operatic aria sung by David (though without actual music). Wyspiański had indeed asked a young composer, Bolesław Paczyński, to write music for the drama. As in earlier times, his instructions had been very specific: Act IV was to begin with a string quintet, during which David was to descend from the top of the organ. The musicians were to be the figures of playing angels from the organ loft.

A full orchestra plus David's harp accompanies the grand finale. It begins to play when the Saviour's voice announces his presence amid thunder; the music continues through the entry of Christ-Apollo and the final "Song." The latter mentions time and again the strings, the orchestra, the harp, the thundering organ and, at the very end, the greatest of the Wawel cathedral bells, "Zygmunt," reinforced by the sound of trumpets.

Add to this musical beginning and end the appearance of the two allegorical figures of Night and Aurora, both with a retinue, who move swiftly through the nave and aisles of the church, and we have almost a ballet. It is the only movement in scenes 2 and 3 of Act IV which enlivens the otherwise static delivery of David's psalms.

The interesting point is that the two typical opera items, the aria and the ballet, were not supposed to have any instrumental background; they were given purely verbal and mobile expression. Only the overture and the finale preserved the traditional orchestra shape, yet the total effect of the act as a whole is unmistakably operatic.

A different "musical" interpretation of *Acropolis*, namely as a symphony, is to be found among the many attempts to elucidate the guiding principle of Wyspiański's unprecedented dramatic form. Tadeusz Makowiecki speaks of "musical suggestions: the introduction of motifs; in the following part the exchange of a contrasting motif against one that previously dominated, and finally the union of all in the one last



part." The symphonic, orchestral character of the drama, inspired by the spirit and concept of music, was to find its final confirmation in the musical character of this last part.<sup>9</sup>

Zbigniew Osiński, discussing the most recent (and most unorthodox) production in Jerzy Grotowski's Theatre Laboratory, is convinced that it was the same idea that guided him. He, too, treats Wyspiański's work like a symphonic structure and "subjected the whole production to the laws and rules of a musical composition."<sup>10</sup>

*The new dramatic form:* But neither these nor other interpretations have been able to really reconcile scholars with the drama's structural aspect. Its utter unconventionality baffled most of its early critics. The director of the Cracow theatre, Józef Kotarbiński, refused to produce it after reading the text, and is said to have declared that "the work is not suited for the stage."<sup>11</sup> Even now the play is considered by some as disjointed; the least severe opinions agree that it is practically impossible to be shown in a normal theatre. Aniela Łempicka in her study "on Theatre and Literature in Wyspiański's Works" writes, "*Acropolis* is not a work conceived by an imagination concentrated on a real stage."<sup>12</sup>

True, Wyspiański's drama violates practically every single "rule" of traditional drama writing. But we have come a long way since his time, especially since the last world war, and we can therefore approach this seemingly unmanageable play from a new angle.

The preceding analysis of the four acts must have created the impression every first reader of the play has: that it is a succession of "pictures," living pictures which, to all appearances, are completely independent of each other. And it is this external aspect of the work which presents the greatest difficulties to scholars who, even today, tend to seek at least a rudimentary familiar form of drama, who are attached to the "three unities" and, even when relinquishing one or two, try to save at least the third one, the unity of action.

*The ideological message:* It was easier to agree upon the ideological content than on the form, although individual interpretations sometimes differ substantially. Because of the final, long monologue of the narrator which follows the entrance of Christ-Apollo and links the appearance of the Saviour with Poland's liberation from bondage, the most common early interpretation was that Wyspiański's drama was an allegory of the dreamed of and fervently desired restoration of Poland. The present analysis of the play has, so far, omitted this last part of the drama for two reasons:

9) Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, pp. 82 and 83.

10) Zbigniew Osiński, *Teatr Dionizosa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972), p. 200.

11) Wyspiański, *Acropolis*, p. 286.

12) Aniela Łempicka, "O teatrze i literaturze w twórczości Wyspiańskiego" ("Of Theatre and Literature in Wyspiański's Work"), *Młoda Polska* ("Young Poland"), Vol. I of *Z problemów literatury polskiej XX wieku* ("Problems of Polish Twentieth Century Literature"), eds. Jerzy Kwiatkowski and Zbigniew Zabicki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965), p. 401.

a) from the dramatic point of view it adds nothing and is, indeed, unnecessary;

b) the highly patriotic "after thought" is non-organic, mechanically attached to the main body of the drama. It is precisely that element which, if taken into account, makes the rest incongruous.

If *Acropolis* is to be seen exclusively as a symbolic representation of the victory for national freedom, the preceding three acts appear as a reckless disregard of all logical consistency, and make the play an assembly of unconnected pictures. Though it is not the intention of this student to hold up *Acropolis* as the most perfect of a all Wyspiański's dramas, it seems nevertheless easier to assume that the author yielded to emotional involvement when he added the very last "song", than that he worked for a whole year on something which, in such a narrow interpretation, has no connection with the latest part, added at the end of that period.

The early reaction of Wyspiański's cousin Zenon Parvi, who read the drama partly as a manuscript and partly in proof form, is much broader, though it too does not provide the unifying idea. He wrote in 1904: "This drama, exceeding in the flight of its imagination and symbolism everything Wyspiański has written so far, is, in a way, an illustration of the progress of humanity in its belligerent and pastoral aspects, with the power of song dominating them both."<sup>13</sup>

Stefan Kołaczkowski, though upholding the national interpretation (he calls *Acropolis* "an artistic fiction of liberation")<sup>14</sup>, gives it a new, profound meaning by pointing out that, while its end shows the victory over tragic fate, the entire play is "a dynamic presentation of the tragic as a law of life,"<sup>15</sup> as man's subjection to the dichotomy of "good and bad, happiness and sorrow, triumph and defeat, merit and guilt."<sup>16</sup> This, to Wyspiański, was the very essence of man's tragedy. But even Kołaczkowski's interpretation does not yet provide the link that binds all four acts. That is to be found in the word "life". *Acropolis* seems to become perfectly logical if one accepts the newer interpretation of Claude Backvis: "A poetic and scenic hymn of life,"<sup>17</sup> or of Makowiecki: "the great hymn and chorale in praise of life."<sup>18</sup> Life as it is good and bad, noble and base, life here and now.

This keyword furnishes the binding, unifying factor, especially if we add the other important element: art. Art is the expression of human

13) Quoted in Wyspiański, *Dziela zebrane*, VII, 391.

14) Stefan Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański: Rzecz o tragediach i tragizmie*, ("S. Wyspiański: About the Tragedies and the Tragic"), (Poznan: Fiszer i Majewski, 1922), p. 185.

15) *Ibid.*, p. 190.

16) *Ibid.*, p. 24.

17) Backvis, *Le Dramaturge Wyspiański*, p. 252.

18) Makowiecki, *Poeta-Malarz: Studium o Stanisławie Wyspiańskim* ("Poet and Painter: A Study of S. Wyspiański"), (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969), p. 183.

thought, of human culture. Tymon Terlecki in his essay "Polish Historical Antecedents of Surrealism in Drama" has underlined the universality of the cultural elements in *Acropolis*. The successive acts make use of the Greek and Judaic, pre-Christian and Christian heritage<sup>19</sup>. Perpetuated in the most noble manifestations of the human spirit, the praise of life provides the internal structural element of those four seemingly "disjointed" acts.

Act I — sensual life at its most elementary stage, as it is exposed in the sexual urge of all living creatures. Act II — life in its heroic aspect; when the great obey the law of loyalty to kin and country and sacrifice their lives for its sake, even if kin and country are unworthy of it. The story of Troy as one of the oldest monuments of European civilization provided the most suitable symbol for that aspect of human nature. To give material shape to the metaphysical/philosophical problem of the tragic split of man and his destiny, Wyspiański chose for Act III that other spiritual monument of mankind, the Bible. The two scenes with the angels express, each in a different way, the quintessence of that fatal dichotomy. To live, man must fight, he must deceive and destroy, yet he will not attain what he is striving for. It is the never ending plight of his life to go on, through guilt and punishment, love and forgiveness, to fall and to rise, to conquer and to be defeated over and over again, and yet to continue fighting in spite of everything.

With the destruction of the cathedral and the entry of Apollo the Saviour in Act IV, we reach the summit of life's triumph over death, of the strong active spirit over bygone traditions necessary to nourish the roots of new life, but to be discarded once they have played out their life-giving rôle.

In conclusion, it appears justified to consider *Acropolis* as a drama of civilization<sup>20</sup>, a drama which shows the fundamental impulses determining man's existence and progress on earth in ever changing circumstances.

*Newness of structure*: Though the acceptance of the idea of life in all its complexities seem to solve the difficulties of finding an ideological unity in the play, the matter of the unity of structure still remains to be debated. The attempt has been made here earlier to interpret Wyspiański's *The Wedding*, to a limited extent, as the externalization of the process of poetic creativity.

*Acropolis* is the most perfect example of the visualization of the same process. This opinion does not contradict the aforementioned formula "drama of civilization", but puts it more sharply into focus.

The use of works of art as exponents of the author's ideas is one of the elements which suggests the proposed interpretation. But there is another, more essential, though only implicit element of decisive impor-

19) Tymon Terlecki, "Polish Historical Antecedents of Surrealism in Drama," *Problèmes des genres littéraires*, XVI, no. 2 (1973), 43-44.

20) *Ibid.*, p. 44.

tance. When Terlecki stressed the dream-like quality of *Acropolis*, he indicated David the Harp Player as the "virtual dreamer" of the drama. It seems that with the introduction of this guiding concept, the problem of the apparent lack of formal unity can definitely be discarded. The presence of "the dreamer" provides the plausible explanation of the seeming lack of sequence, the much needed excuse for the otherwise unjustified length of the lyrical outpourings in Act IV, even the connecting link between the four acts and the patriotic *Nachgesang*, inorganically attached to the main structure. However, the temptation is irresistible to go beyond the purely literary structural interpretation which makes David that "virtual dreamer" of the play.

Józef Rachwał closes the first part of his analysis of *Acropolis* with the sentence: "*Acropolis*, a world of fantasy of the poet's innermost longings spun in the realm of dream, that is art"<sup>21</sup>. But his subsequent interpretation shows that he did not draw any conclusions from his highly intuitive statement; he used the word "dream" only in the conventional, general sense, and pointed to "emotion" as the ultimate binding component of the play.<sup>22</sup>

*The poet as dreamer*: Yet "dreams" and "dreamer" are words which inevitable bring to mind Freud and his comparison of the poet to a day-dreamer and of the poetic work to a day-dream.<sup>23</sup> Following the lately opened up possibility of interpreting Wyspiański's drama as a dream, it would seem natural to accept the poet himself as the "virtual dreamer," not one of the characters of his play. If this suggestion is adopted, everything seems to fall almost automatically into place. We shall try to justify this statement first from the structural, then from the psychological, psychoanalytical-Freudian point of view.

The play starts with a monologue; there is no indication of who is speaking. To all appearances, we are reading a poetic versified stage instruction. But not an ordinary one. The very first word seems to point to the poet as the speaker: "They left, and left throughout the church a lingering cloud of smoke" (I, 1-2).<sup>24</sup> The first "they" implies the opposition of either "I" or "we". The description that follows is by no means the usual stage information, but the comment of a highly sensitive, knowledgeable and imaginative personality, such as the poet.

After the first "they left" and the subsequent account of who they were, what they did, what we are to expect, the same words are repeated, this time followed by a pause, preceding lines that establish the mysterious

21) Rachwał, "*Akropolis*" Stanisława Wyspiańskiego, p. 45.

22) *Ibid.*, p. 59. The same is professed by Grzymała-Siedlecki who speaks of the unity of emotion as the only binding element in Wyspiański's dramas (*O twórczości Wyspiańskiego*, p. 64.)

23) Sigmund Freud, "The Relation of the Poet to Day-Dreaming," *On Creativity and the Unconscious* (New York: Harper and Row, 1958), p. 44ff.

24) "Poszli i na kościele ostawili dymu /powłoczną chmurę;" Wyspiański, *Akropolis*, p. 183.

mood, a mood conducive to the great dream or "fantasy"<sup>25</sup> we are about to be introduced to. With the line: "And the moment of great magic came...and midnight sounded from the tower" (I, 23-24), the narration begins to recount what is happening in the cathedral and what the narrator or "dreamer" is witnessing. Only after one of the angels steps down from the pediment does the poetic tale change to direct dialogue and speech.

Wyspiański employs the same technique in the entire play. The "dreamer" takes over each time the stage "action" needs some kind of comment or explanation. The tone is never that of plain stage instruction; it either resembles a very personal, intimate talk, addressed to somebody, or becomes a magnificent evocation of a character. For instance, introducing Act II, Wyspiański lets his "dreamer" address himself directly to the audience: "You remember, that the embroidered "Historia Jacobi," that tapestry from far-off Flanders, adorns the wall of the church...This story will be played out before you in the faded rich costumes of the tapestries..." (III, 1-4 and 16-17).<sup>26</sup> He finishes, after having described Isaac and Esau, with an explicit transition to direct speech: "...and here is what he says to him now" (III, 22).<sup>27</sup> Further on, in the same act, the dialogue of Jacob and the Angel is preceded by a vivid evocation of that Angel, his progress down the outer steps of the cathedral and his fight with Jacob.

Similarly, the poetic narration at the beginning of Act IV gives us an account of the descent of David's statue to the pavement of the church and his preparations "to begin the chanted psalmody" (IV, 10).

It was said that the final long monologue or song is, from the dramatic point of view, unnecessary. Indeed, in a scenic realization, it would only constitute an anticlimax to the "grand finale" of Apollo-Christ's appearance. But it is the ultimate confirmation of Terlecki's suggestion to approach the entire drama as a dreamplay. The poet eliminates here all disguise by speaking at its end in the first person: "I shall wake up centuries in one day...I rose in the face of God...I glorified him in a choral..." (IV, 544, 45, and 47).<sup>28</sup> How it conforms with the mechanics of dreams and particularly daydreams will be shown later.

The admission of the poet's presence in the play is not limited to *Acropolis* alone. It is implicit in *The Wedding*, almost explicit in *Acropolis* and *November Night*, and becomes undisguised in *The Deliverance*, *Bolesław the Bold* and *The Legend*. The opening lines of *Bolesław*

25) Freud, "The Relation of the Poet," *On Creativity*, p. 48. Freud uses the terms "Phantasy, castles in the air, and Daydreams" interchangeably; he also explains that "nocturnal dreams are nothing but...phantasies." *Ibid.*, p. 49.

26) "To pamiętacie, jak ściany kościoła /w dalekiej Flandrii wydziergana zdobi /gobelinowa "HISTORIA JACOBI"?.../Ta się historia rozegra przed wami, /w wyblakłych, sutych strojach gobelinów..." Wyspiański, *Akropolis*, p. 271.

27) "...Oto teraz tak doń rzecze." *Ibid.*

28) "Zbudzę stulecia jednej doby; /w obliczu Boga wstałem. /Bóg: Żywe słowo zszedł nad groby; /uczciłem go choratem" *Ibid.*, p. 336.

*the Bold's* unspecified narrator read: "Fly back with me into that time, centuries ago, which are brought back to memory only in dreams...<sup>28</sup> I had such a dream and in this dream I saw/things, towards which I hasten with all my heart..." (I, 1-2 and 9-10).<sup>29</sup> At the end of *The Legend* (II), the narrator addresses himself directly to the dead Wanda: "You were queen this morning" (II, 662).<sup>30</sup> He closes the drama with the unequivocal lines: "Come back with your song...before I finish my own" (II, 684 and 694).<sup>31</sup>

One has the impression that during the period of two years (1903-04), when all these plays were written, Wyspiański was very strongly preoccupied with the process of dramatic creation. He tried various ways of communicating to the audience the actual rôle of the poet in shaping his artistic material. The most explicit case of baring the mechanics of playmaking was *The Deliverance*, the drama which lets the audience assist at its "birth" on the stage. *Acropolis* shows us the poet slowly spinning out his tale, dramatizing and visualizing it, but every now and then intervening directly as the character who tells us his dreams and thoughts.

Ewa Miodońska-Brookes appears to be the only one who has in some detail analyzed the versified "stage instructions" and their rôle in Wyspiański's dramas.<sup>32</sup> She discusses, however, exclusively their functional rôle in the composition of the play; in her opinion they, like the place, provide the binding element for the many different scenes. She does not touch upon the fact that they are pronounced (by implication) by the narrator-poet. But since they are monologues, they must unavoidably be seen in the light of Wyspiański's enunciation on the rôle of the soliloquies in *Hamlet*. To him, these were points marking the successive stages in the development of Hamlet's thoughts.<sup>33</sup> This seems particularly appropriate for the last act of *Acropolis*. David's long psalmody is a reasoned summing up of the main trends of thought and ideas in the play. The final song of "the dreamer," continuing in a way David's psalmody, is, however, more an ecstatic "illumination" than an orderly meditation; but in it, the "wishfulfillment" stage has already been reached, justifying the change of tone.

Wyspiański's understanding of drama, especially of modern drama which, in his opinion, began with Shakespeare, as the drama of thought, of the intellect,<sup>34</sup> cannot be discussed at length here. Zdenka Marković,

29) "Polećcie ze mną w ten czas przed wiekami, /który sny jeno na pamięć przywodzą, /.../ Sen miałem taki i w tym śnie widziałem /rzeczy, ku którym sercem gonię całym," Wyspiański, "Bolesław Śmiały," *Dzieła zebrane*, p. 9, Vol. VI.

30) "Byłaś królową dzisiaj rano," Wyspiański, "Legenda," *Dzieła zebrane*, VI, p. 223.

31) "Hej, wróćcie z pieśnią,...nim pieśń mą skończę..." *Ibid.*, p. 224.

32) Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, pp. 51, 55, and 117.

33) Wyspiański, *Hamlet*, p. 166.

34) *Ibid.*, p. 75.

an early student of Wyspiański, in her definition of the tragic in his dramas, has pointed out that all Wyspiański's heroes are brooders, ponderers who, through their meditations, acquire the greatness necessary for their tragic deeds.<sup>35</sup>

The time for thoughts is night, the time for deeds, the day. As Menelaos says in *Achilleis*: "The day is witness to my deeds, night — to my thoughts" (scene 2, 62).<sup>36</sup> Wyspiański's heroes begin to understand themselves and the meaning of things at night, as can be seen in *Achilleis*, *The Return of Odysseus*, *The Wedding*, *The Deliverance*, etc.

This brief excursion into Wyspiański's notion of the drama of thought, and of night as the time for thought, was made here only to indicate that the idea of the "poet-dreamer" is justified both from the formal, artistic and psychological point of view: in *Acropolis* thought and dream are merged into one. Freud says that wishes fulfilled in dreams "arise from a psychological activity which has remained unconscious and of which we can only become aware at night."<sup>37</sup> By staging his play between midnight and the early hours of the day, Wyspiański has suggested the external conditions favourable for the formation of dreams.

A *Freudian interpretation*: Terlecki called *Acropolis* a "dramatized dream"; indeed, it almost looks like a textbook illustration of Freud's essay on poetic creation, if we substitute the poet for David as the "virtual dreamer." Freud says of daydreaming, "Some actual experience, which made a strong impression on the writer had stirred up a memory of an earlier experience, generally belonging to childhood, which then arouses a wish that finds a fulfillment in the work in question, and in which elements of the recent event and the old memory should be discernible."<sup>38</sup> The "actual experience" is, of course, the Easter Night vigil service in the cathedral to which unmistakable reference is made in the introductory monologue.<sup>39</sup> The memories stirred up and connected with the idea of death and resurrection are dictated by the moment in time, the environment and the specific nature of the dreamer (an artist and a poet), and chosen to suit the artistic purpose of the trend of thought. The entire work culminates in the wish fulfillment of victory of life over death, freedom over bondage in general, freedom of Poland in particular, as additionally expressed in the *Nachgesang*.

This is not intended to be a psychoanalytical analysis of *Acropolis*; it is only an attempt at showing that Freud's theories concerning the for-

35) Zdenka Marković, *Der Begriff des Dramas bei Wyspiański* (Zagreb: Boranic and Rozmanic, 1915), pp. 10 and 11. There is also a Polish translation of this early non-Polish book on Wyspiański.

36) "Dzień moje czyny ogląda, noc myśli." Wyspiański, "Achilleis," *Dzieła zebrane*, VII, p. 28.

37) Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey (New York: Discus Books / Avon, 1970), 7th ed., p. 589.

38) Freud, *On Creativity*, p. 52.

39) Cf. Terlecki, "Polish Antecedents of Surrealism," pp. 39-40.

mation of dreams help to find cohesion in what, from the traditional point of view, appears to be disconnected.

The stimuli that prompted the great dream of life and resurrection had not only been present in Wyspiański's mind since childhood, they are present at the moment of action in the play. The dreamer is surrounded by the monuments for the dead, the sarcophagus of St. Stanislas stands in the centre of the holy edifice, the tapestries are hanging on the walls of the church, the statue of David stands atop the great organ, that of the Saviour-Salvator crowns the edifice of the main altar.

The darkness, the lingering incense, the just finished religious office with its implications of eternity, human and moral values are all conducive to the formation of illusions so typical of dreams. They are, of course, in this case artistically arranged and shaped, but the "procedure" is easily recognizable. Freud has taught us that in the process of dreaming and even, with some people, in the period before falling asleep, thoughts, and especially thoughts of something we wish for, are objectified, and appear to us in the form of scenes which the dreamer witnesses or experiences; they become visual images and speech.

This provides the key to the apparently unconnected sequence of acts; seen in the light of the dream formation process, it becomes perfectly normal. Dreams follow a logic of their own: the dreamer, who is both narrating and showing us his nocturnal experiences, is simply subject to the successive surfacing of subconscious thoughts, prompted by the surroundings and held together by that deep wish at the end fulfilled, as the last stage of poetic creation<sup>40</sup>. Let us look once more at the closing monologue in Act IV; from the ninth stanza onwards, the great general vision of resurrection and new life is narrowed down to the resurrection of Poland, to the end of its death and its new life as a nation (IV, 532-543). Wyspiański's generation was the last to grow up under foreign domination and the longing for freedom was one inherited by every Polish child. If this historical information were not available, one glance at the register of Wyspiański's works would expose his preoccupation with this topic which here, in his most unrealistic of all dramas, is given a "happy ending".

The fact that *Acropolis* is practically the only one of all Wyspiański's plays which closes on a strong note of hope and furnishes, from the psychological point of view, one more argument in support of theory that the dreamer is the poet, Wyspiański himself. Apart from the fulfillment of the national wish, presented in the final "song", the strong emphasis in the urge to live and to love almost forces one to recall that the author of that hymn to life was a young man who had but three more years to live; (he was thirty-five at the time of writing *Acropolis*). What a striking and tragic wish fulfillment in the overtly erotic Act I, in the strong sexual accents in the Paris-Helen scenes of Act II, if one knows that death had already marked the author and could strike him at any moment.

40) Freud, *On Creativity*, p. 52.



Even the Freudian notion of the “correcting censor” can be recognized in the opposition of Paris to Hector. Having indulged in the praise of purely sensuous love, Wyspiański almost seems to have been ashamed and desirous of counterbalancing it by Hector’s higher type of love. As if in preparation for Act III, the subject of guilt is brought up in the Trojan story. But here, in true antique fashion, the guilt is unavoidable, as is the subsequent punishment; it is fate, to which man has to submit.

In the Biblical third act, that idea of guilt becomes the principle topic. The objective stimulus of the baroque Old Testament tapestry leads deep into the innermost stratum of the dreamer’s conscience. Life, resurrection and forgiveness in true Christian (and Freudian) spirit are linked to the idea of sin and repentance. Transformed into a series of dramatized scenes, using the Biblical text extensively in direct speech, the story of the brothers Jacob and Esau expresses that all important thought of wrong doing and atonement, without which there would be no resurrection and new life. Only when Esau pronounces the word “forgiveness” and the promise to “forget the great wrongs” can the ultimate wish fulfillment take shape.

*The treatment of time:* The adoption of the dream interpretation also furnishes a plausible explanation of Wyspiański’s treatment of time. Once again a quotation from Freud expressed best the procedure: “...a fantasy at one and the same moment hovers between three periods of time”<sup>41</sup>. Wyspiański has visually and poetically presented this process. We start in the present — the moment after the evening service, when everybody except the dreamer has left. With the opening of the church gates by Tempus and his flight from the cathedral, time has been suspended and imagination is free to wander over the centuries, countries, landscapes and civilizations; the past is thus brought bodily onto the stage. It is abolished in the cataclysmic Act IV, which in truly dream-like identification is at once an end and a beginning: the cathedral is destroyed, but the radiant apparition of Christ-Apollo announces the coming of new life, propelling us simultaneously into the future.

In this last act, the artistic and ordinary daydream most overtly display their affinity: as in Act I, everything takes place in the present. “The present tense”, as Freud says, “is the one in which wishes are represented as fulfilled”<sup>42</sup>. At the beginning of Act I we are told that “he who said that he would save the world and rise and live... WILL come”, at the end of Act IV his voice answers David’s call “come”, with the mighty “I AM”<sup>43</sup>. With his appearance, death, personal and national, has been overcome: the wish is fulfilled, a new life begins.

The “timelessness”, so typical of dreams, is (as has been pointed out by one scholar) an astounding artistic feat of Wyspiański. He shows us

41) *Ibid.*, p. 48.

42) Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 573.

43) “Przybyć ma Ten, co zbawiać wyrzekł świąty /i powstać z martwych, ożyć...Przybywaj...Jam Jest!” Wyspiański, *Akropolis*, p. 333.

the entire "Historia Jacobi", which takes up quite a considerable number of pages in the Bible, within the span of one act, lasting probably not more than thirty or thirty-five minutes, and without any change of scenery. What he achieved here is simply the poetic or dramatic "translation" of that apparent passage of time in dreams which would fill hours or days or decades in real life. And the structure of the play, with its condensed evocation of consecutive cultures and centuries, uses the process of the "accelerated passage of ideas" characteristic of coherent dreams<sup>44</sup>.

One more dreamlike "compression" takes place in the last act: the character of David, at first distinctly that of the Biblical king, appears gradually to forget his own personality and to merge with that of the poet-dreamer. When he calls: "Rise from the night, as you miraculously rose" (IV, 455)<sup>45</sup> it can hardly be David who refers to Christ's resurrection as to a past fact. When he urges: "Strike the silver coffin with your wheels. Saviour, break the chains..." (IV, 481)<sup>46</sup>, it can, at best, in the first sentence, be the statue of David who speaks; in the second sentence it is unmistakably already the poet alluding to the chains of bondage of the Polish people; at the time of David, Israel was not in bondage, although it waged many wars.

It seems obvious that the dream "technique" was used both for the treatment of time and in the preparation for the wish fulfillment apotheosis, when in the course of the final "psalm" David, the play character, changes back into the statue of the Harp Player on the organ loft and finally yields place to the poet.

The attempt at a Freudian structural interpretation of *Acropolis* leaves out the problem of an actual stage production of this drama. It will be discussed later. But it is hoped that the present analysis has established the extent of Wyspiański's achievement in the visual transmission of symbols and a symbolic message in drama. The boldness of his material vision can only be compared with the equally daring dematerialization of events in Mallarmé's unfinished drama *Igitur*. This comparison marks the two extreme poles of symbolist dramatic imagination.

44) Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 536.

45) "Wstań z nocy, jakoś wskrzesnął cudem." Wyspiański, *Akropolis*, p. 331.

46) "O srebro trumny bij kołami /O Zbawco, krusz kajdany." *Ibid.*, p. 332.

## TOWARD A NEW THEATRE

This section will treat the theatrical aspect of Wyspiański's drama. It therefore calls perhaps for some special justification. It is not usual, when discussing dramatic works, to deal with their respective scenic forms. However, some time ago, this traditional approach was challenged by the conviction that a play cannot be fully understood and correctly judged, without taking into account its inherent visual, theatrical shape. At times, the new tendency took on a somewhat extremist theoretical stance; there are scholars in the field who deny the purely literary character of a drama, of any dramatic work, because of its mixed character, which combines verbal and non-verbal means of expression. This kind of approach considers drama to be a genre in itself, different from epic and lyric poetry, created on the boundary lines of verbal and visual arts<sup>1</sup>.

This debatable theoretical reason, however, did not prompt this introduction of the section about Wyspiański — the man of the theatre. More important appeared the historical fact of the potent impulse the European and American theatre received from the symbolist renewal; an impulse so exceptionally strong and lasting that it virtually is active even until the present day. It is, of course, not a unique historical case. The drama of every epoch engenders its respective scenic shape. We only have to see with our mind's eye the classicist theatre in which Racine and Corneille were performed and compare it to that for which Hugo and Dumas-père wrote their plays. An even greater distance separated the naturalist theatre, theoretically and practically promoted by Zola, from that which the symbolists postulated. But it seems that never in the history of Western culture had the call for a new, specific, better suited theatre been voiced more strongly than toward the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries. The three earliest and strongest voices were those of Adolphe Appia (b. 1862), Stanisław Wyspiański (b. 1869) and Edward Gordon Craig (b. 1872). That is the main reason why, in a comparative study including Wyspiański, the theatrical aspect of his work cannot be omitted without impoverishing and deforming the picture.

The first efforts to change the outward shape of the unconventional poetic drama go back to the group of young and enthusiastic poets and actors in Paris who were its main apostles. In their eager dedication to

1) This "theatrical theory of drama" has been formulated by Skwarczyńska, an outstanding Polish theoretician of literature, professor at the University of Łódź and editor of the quarterly *Problèmes des Genres Littéraires*. It was expounded many times and in many contexts, debated and defended. The latest exposition of the theory can be found in her essay "Dramat — literatura czy teatr?" ("Drama — Literature or Theatre?") in *Pomiędzy historią a teorią literatury* ("Between the History and Theory of Literature"), (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1975), pp. 295ff.

the new art, guided by the two pathfinders Paul Fort and Aurelien-Marie Lugné-Poe, they were helped by a group of painters known as the "Nabis"; among those were Gauguin, Vuillard, Bonnard, etc. Together they tried to introduce both a new acting style and a new décor. However, their activity must nowadays be evaluated as tentative and preparatory only; they did not display any true theatrical inventiveness. The standard settings of their time were discarded by them and replaced with non-realistic paintings. The stage space and its use were not truly revolutionized. That was to be the achievement of the three "reformers" toiling in three different countries.

Strangely, these symbolist men of the theatre did not know of each other; for a long time, they were unaware of each other's existence, pursuing their goals absolutely independently. Wyspiański most probably never heard of the other two. At the beginning of his campaign for the new theatre, Craig heard vaguely about Appia, but thought that he was dead; they met only in 1914, after they had both accomplished their tasks. It is almost certain that Appia never knew of the existence of his fellow Wagnerite in Cracow. Only Craig recognized in Wyspiański a kindred genius and remained faithful in his admiration for him until his last days<sup>2</sup>. The fact that Appia, Wyspiański and Craig conceived and developed their ideas without influencing each other testifies to the strength of the impulse, to the electrically loaded atmosphere of the epoch to which they all belonged. However, their points of departure were, to a great extent, different and so were the aims they pursued.

Appia's inspiration was definitely Wagner<sup>3</sup>. This obscure, shy withdrawn Swiss was struck by the discrepancy, the flagrant discordance between Wagner's music and the performances of the dramas, conceived and established by him in Bayreuth. There can be no doubt today that it was a terribly adulterated kind of art. Both Appia and Thomas Mann have spoken in rather strong terms of Wagner's insensitivity to the visual arts. Appia saw himself compelled to conclude, after his visit to Bayreuth, that there was in its creator what he called "a lack of visual culture"<sup>4</sup>. Mann was not less explicit when he said that "there is something dubious in Wagner's approach to the visual arts" which he called "*amüsisch*"<sup>5</sup> (the dictionary translates this word as "non-poetic", but its connotation is much richer, implying that such a person has not been befriended by the Muses).

In Bayreuth reigned the cheap illusionist, showy style of the romantic opera, conflicting with the ideality, the loftiness, the sublimity of the

2) "Correspondence between Leon Schiller and Edward Gordon Craig," ed. Tymon Terlecki, *Pamiętnik Teatralny*, no. 2 [86] (1973) and offprint. Cf. below, n. 2, p. 439.

3) Cf. Ferruccio Marotti, *La Scena di Adolphe Appia*, Vol. XXXIV of *Documenti di Teatro* (Bologna: Capelli, 1966); Walther R. Volbach, *Adolphe Appia — Prophet of the Modern Theater: A Profile* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968).

4) Adolphe Appia, *La Musique et la mise en scène*, Vol. XXVIII-XXIX of *Annuaire du Théâtre Suisse de la Société Suisse du Théâtre* (Bern: Theaterkultur Verlag, 1963), p. 91.

5) Mann, "Leiden und Grösse," *Adel des Geistes*, p. 413.

musical score. Appia set himself the task of removing this dissonance: he sought and found a more congenial form for Wagner's music drama. He banished all the illusionist tricks; he replaced the painted background and wings with an architectural décor and discovered the symbolic, mood creating value of stage lighting with electricity which, even at that time, was already much more flexible than gas light. He made the three-dimensional actor-singer move in a three-dimensional space shaped, modulated, "phrased" by light. Trying (at the beginning without success) to reform Wagner's theatre, Appia proposed capital reforms, valid for the theatre in general; thus he contributed to the poetics or aesthetics of symbolist theatre.

The fiery Englishman Edward Gordon Craig<sup>6</sup>, a born fighter, ten years younger than Appia and almost Wyspiański's peer, was inspired by revolt against realism, against the imitative, photographic theatre. Son of the famous actress Ellen Terry, pupil of the actor-producer-manager Henry Irving, a prominent figure in this theatre, Craig was shaped by it and owed it his promising acting career. He abandoned it after a few years and denied his theatrical patrimony under several impulses, of which only two shall be pointed out here: the English "aesthetic movement", inspired by Walter Pater and most strikingly represented by the provocative personality of Oscar Wilde; and secondly, the French symbolist movement, exercising a more indirect than direct influence.

Craig's revolutionary initiative is best summed up in his own, extremely concise and exceptionally clear formula: "Art (i.e. the theatre) is not imitation but vision"<sup>7</sup>. He tried this out in early productions of operatic works: Purcell's *Dido and Aeneas* (1900), *Handel's Acis and Galathea* and *The Masque of Love* with Purcell's music (both 1902). This musical allegiance may also be considered a symbolist "sign of the times". From these early experiments emerged an outline of the new theatre characterized by a symbolical treatment of space (threedimensional like Appia's projects), a symbolical use of light (also akin to Appia's) and the symbolical, non-realistic character of details (costumes, furniture, properties, etc.).

After this practical demonstration, Craig left England never to return, except for short visits; his self-imposed exile lasted more than half a century, until the end of his life. On the European continent, he became known as a theoretician, a vigorous campaigner for theatrical reform, for the "new stagecraft". Most important, in the context of this dissertation, was his virtually all-embracing concept of "the art of the theatre", overtly anti-Wagnerian. Craig's youthful, original and highly appreciated productions had already been at many removes from

6) Cf. the comprehensive biography written by his son Edward Craig, *Gordon Craig* (New York: Alfred A. Knopf, 1968); two monographs: Denis Bablet, *Edward Gordon Craig* (Paris: Arche Editeur, 1962) [there is an English translation by Daphne Woodward (New York: Theater Arts Book, 1966)] and Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Vol. XX of *Documenti di Teatro* (Bologna: Capelli, 1961).

7) Craig, *On the Art of the Theatre*, (London: William Heinemann, 1912), p. XIV.

Wagner and Bayreuth. In his treatise "On the Art of the Theatre" he rejected the idea of the total theatre as a synthesis, a fusion of many arts. He opposed to this, in his opinion, mechanical concept, the organic one of an autonomous, self-sufficient art that pursues its own aims, by making use of other arts, but subordinating all the components to the directions of one master mind. Inevitably and imperatively, the art of the theatre implied the artist of the theatre.

Wyspiański must now be introduced. As was earlier indicated, his way to the theatre had been through almost all the visual arts: drawing, oil painting, pastel, tempera, lithography and other graphic media, big murals and stained glass windows, interior and furniture design, even typography, architectural planning and, occasionally, sculpture. It may be interesting to observe that Appia, who was in the first place a musician, was also an excellent draftsman. Craig, when he revolted against the existing theatre and abandoned acting, was instructed in the graphic medium by friends. This knowledge was of great service to him in the propagation of his ideas, while his countless drawings and sketches have become the lasting depository of his art.

Wyspiański had also a certain musical talent, or at least a remarkable musical sensitivity and imagination (like Craig, he sometimes invented tunes), though he lacked a formal education in music. These gifts and capacities, as well as the strong impact of the Paris opera, determined Wyspiański's approach to drama from the very beginning.

Dramatic creation also meant for him at the same time, visual creation. Almost all of his dramas have engendered a wealth of projects for scenery and properties, ground-plans, costume designs, even portraits of actors impersonating the characters of his plays<sup>8</sup>. When documentation of this kind is lacking, extensive stage directions often couched in verse (as was shown in the analysis of *Acropolis*) — evoke the scenic aspect of the given drama. For instance, the opening description of the background in *November Night* counts 29 verse lines, that in *Deliverance*, 34. All this testifies to an organically simultaneous, at once literary and visual as well as audial dramatic and theatrical, process of elaboration.

The dual-literary, poetic and theatrical and plastic-character of Wyspiański's dramas, led to some extremist opinions about them. They were called and treated as theatrical scores (*partytury sceniczne*), theatrical scenarios. This approach has, most explicitly, been formulated by Raszewski in his essay "The Paradox of Wyspiański"<sup>9</sup>. Such a proposition is significant and instructive but not acceptable without reservations, as it is somewhat depreciative with regard to the poetic values of Wyspiański's works.

8) Cf. Alicja Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego* (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1961). It contains (pp. 275-321) a "catalogue of scenographic projects as well as other sketches and drawings pertaining to the theatre." There are 234 items described, but it is not complete.

9) Zbigniew Raszewski, "Paradoks Wyspiańskiego," *Pamiętnik Teatralny*, VI, (1957) nos. 3-4, pp. 434-460.

A "perspectivist" analysis of the scenic aspect, similar to that provided in the previous parts of this thesis, is a difficult task, as there are no translations available. What follows cannot be complete but will illustrate the subject with a few selected, most instructive examples. As the subsequent remarks are not supposed to give a systematical outline of his evolution as a producer, a man of the theatre, the chronological order will be disregarded.

The first item to be considered here is *The Song of Warsaw*, Wyspiański's stage debut in 1898, previously analyzed from the literary, structural point of view. Its theatrical form was inconspicuous and was fully understood only from the distance of time, and in the light of stagecraft as it developed much later. Most striking in the production of this poetic one-acter is the insertion of symbolical meaning into a realistic setting. It is visible in the colour scheme and the reduction of furniture to the bare minimum.

In colour, it is "a symphony in black and white"<sup>10</sup> foreshadowing Craig's "graphic" black and white compositions. The pillastered walls of the drawing room in Empire style, the few chairs standing against the walls, the snowy landscape behind the two full-length windows which take up the entire back wall, and the marble bust of Napoleon between the windows are all white; "dark, almost black the parquet floor", "blacked pictures"<sup>11</sup> are over the doors, above all the clavichord placed in the off-center foreground is black.

As "la Varsoviennne", the song of the Polish insurrection of 1830-31 is the axis of the dramatic structure, so does the clavichord on which it is played and around which it is sung again and again, become the dominant accent, the focal point, the visual symbol of the play.

All these elements suggested symbolically, visually an atmosphere of pending defeat and mourning; it was, on the first night, further stressed by two black veils which, at the end of the play, slowly rose on each side of the stage. It seems rather doubtful whether this effect was Wyspiański's idea; it somehow appears too explicit and obvious.

This very fragmentary description which omits many other details treated by the dramatist and producer in the same spirit, shows *The Song of Warsaw* as a work of the new theatre. What has been said here will be well-rounded off with a quotation of Leon Schiller, Craig's follower in Poland. According to him, *The Song of Warsaw* was a "musically and pictorially" as well as "rhythmically and polyphonically structured show, in a purposeful, expedient and at the same time symbolically significant setting"<sup>12</sup>.

In close proximity to *The Song of Warsaw* stands *Protesilaos and Laodamia*, a monodrama with chorus and supporting cast (published 1899, staged 1903); it provides many proofs for Wyspiański's precursory theatrical vision and his anticipatory imagination.

10) Schiller, "Teatr ogromny," *Teatr ogromny*, p. 200.

11) Wyspiański, *Warszawianka*, p. 50.

12) Schiller, "Teatr ogromny," *Teatr ogromny*, p. 200.

In this tragedy of passionate, obsessive yearning, Protesilaos, the first warrior killed at Troy, appears to his wife three times: once during his fatal descent from the ship, the second time a passenger on Charon's boat. Both these appearances were conceived as moving light projections on the curtain that separates Laodamia's room from the grove with the symbolic stella of her dead husband in the background of the stage.

As a production technique this outdistanced everything shown in the theatre of Wyspiański's time; only Reinhardt and Piscator, many years later, began to use film as an integral element of their theatre. It is doubtful that Wyspiański actually saw any of the first displays of early cinematography (1895 in Paris and Berlin), but he may have been aware of these first most rudimentary attempts. Two other sources of inspiration might have been the diorama and the pantomime (in the first appearance of Protesilaos, only the initial moment of the arrival of the Greek ships is projected, the remainder is enacted pantomimically in a blue light, lending the scene an unreal, oneiric dimension).

Generally speaking, light plays a very important part in *Protesilaos and Laodamia*. An extremely detailed "lighting score" can be extracted from the stage directions and even more so from the main text of the play. Light exercises two functions at once: one realistic, the other symbolic. The initial bright lighting places the action of the drama at sunset and suggests the passion that devours Laodamia. In a similar way, the light follows the emotional peripeties of the heroine until her suicide, when she joins her beloved dead in his tomb. This fulfillment, the joint entrance into death, is visually shown and the picture is lit in the following way: "Through the mist, the moon shines over the whole garden"<sup>13</sup>. One cannot help remembering Appia's revolutionary precept: "the poet-musician paints his picture with light"<sup>14</sup>. Its application to Wyspiański is fully justified: he was a poet, a dramatist and an artist in one.

The exteriorizations of states of mind were mentioned in the introductory chapter on Wyspiański and discussed at length in the analysis of *The Wedding*. In *Protesilaos and Laodamia* we see on the stage not only Hermes, the messenger from the underworld and Protesilaos, the projection of passionate longing, but also the personified Boredom, Sleep and Nightmare. The visual shape was conceived by an artist with a most vivid imagination. For example, the description of Sleep: "... a youth with wings, in a transparent robe over a naked, marble-like body; his hair styled in golden locks; the whole apparition is iridescent with constantly changing and dimming colours" (p. 98)<sup>15</sup>.

13) Wyspiański, "Protesilaos and Laodamia," *Dzieła zebrane*, II, (1958), 115. The numbers in parentheses will refer to pages.

14) Appia, *La Musique et la mise en scène*, p. 64.

15) "...mający skrzydła młodzieniec, w szacie przejrzystej na ciało nagie, marmurowe; głowa młodego chłopca utrefiona w lokach złotych; mieni się cały po swych szatach barwami, które się co chwila zaćmiewają." Wyspiański, *Protesilaos and Laodamia*, p. 98.



*Protesilaos and Laodamia*, a “static drama” (in Maeterlinck’s understanding) and a “lyric drama” (akin to Hofmannsthal’s early works), acquires through the introduction of these different theatrical means an unexpected dynamic quality.

Three later dramas, treated in a similar way, will illustrate some other facets of Wyspiański’s theatrics. *The Legion* (1900) represents a unique specimen of a symbolical, visionary biographical drama, with a strongly critical tinge; it is the first instance of Wyspiański’s fight with the romantic ideology of self-sacrifice and martyrdom. Admiration and compassion with the hero goes hand in hand with accusation and condemnation.

With the instinct of a born man of the theatre, Wyspiański focussed his drama around the year 1848 and the creation of a small Polish Legion in Rome which was to enter Austria (one of the partitioning powers), incite an uprising on its soil and regain the independence of Poland, while at the same time assuring freedom to all enslaved Slavs. This precise historic moment opens up two perspectives: one leading back, showing the antecedents as far as Mickiewicz’s youth in his native, historical Lithuania, the other directed toward the far future.

The purpose is well-served by a loose, Shakespearean composition, a sequence of twelve scenes (such is the subtitle of the drama). They form a panorama of ancient and modern secular and religious Rome, of open and closed spaces (the Colosseum, the Forum Romanum, the Via Appia, the Capitol, the Quirinal, the Catacombes, two scenes in the Vatican, two scenes in St. Peter’s Basilica, one on the ground, the other in its cupola, etc). Almost each of his appearances sets the hero against crowds in violent motion, (especially the scene in the Forum, where a horse drawn chariot gallops three times across the stage). The principal protagonist is not a single, psychologically unequivocal character; he has many incarnations, “masks”: of Homer, Brutus, Christ and Thanatos; they reveal the many facets, the contradictions in his personality.

The play is a bewildering mixture of reality and vision, of rigid faithfulness to topography and of symbolical projection. The scene when the Pope is blessing the Polish-Slav legion is juxtaposed with a vision of St. Andrew’s martyrdom (the patron saint of the Slavs). Both these simultaneous pictures on the floor of St. Peter’s Basilica are suprainposed by the even more daring next scene which is staged in the church’s monumental cupola. There, the pagan deities, water sprites, dryads, wizards are looking down and fighting, from the past, the Christian folly of Mickiewicz; even the mythical Lithuanian king Mendog is galloping on the balustrade of the cupola.

16) “Noc nad wielkimi wodami. Wody się kłębią od ciał co w gwałtownym uścisku sprężone, żrąją się wzajem, szarpią, mordują. Na falach Łódź wielka, której maszt: krzyż z długimi ramiony, a żaglem wielka płachta chorągwi białej; na tej Vera Ikon Chrystusowej twarzy. Nad falami w powietrzu unoszą się skrzydlate Harpije, Zmory, Syreny, Erinnie. Wioślarze mają ręce przykute łańcuchami i kajdanami do wiosel i dylów łodzi. U masztu stoi Mickiewicz i dzierży pochodnię, wysoko nad wioślarzami. Wyspiański, *Legion*, p. 215.

Toward the end, the drama inflated with symbolism like a balloon, breaks loose from all material bonds. The stage direction for the last, twelfth scene: "Night on the waters", illustrates the point. "The waters team with bodies which, locked in violent embraces, are devouring, tearing at, murdering each other. A huge boat rides the waves, its mast a cross with long arms, its sail a large piece of a white flag; on it the face of Christ ("*vera icon*"). Over the waves hover in the air winged Harpies, ogres, Sirens, Erinyes. The oarsmen's hands are chained to the oars and boards of the boat. Mickiewicz stands at the mast, holding the torch high above the oarsmen". The torch burns, the boat with its crew perishes. The drama of the ideologue and his ideology has been projected into the infinite future. The condemning verdict has been substantiated by the revelation of the most extreme consequences. One could call this closing a visionary hyperbole.

This sketchy analysis of *The Legion* has been limited to its visual aspect; it could be supplemented with the diversified and rich audial aspect (the organ in St. Peter's thunders, the singing of choirs, the mob is shouting, the storm, etc.). But even what little has been said here, can leave no doubt that *The Legion* is a specimen of a gigantic symbolism theatre at its highest pitch of intensity.

The texture of *The Deliverance* is too dense and intricate to be highlighted with more than just a few of the most important points. Ideologically, it was a sequel in the fight with Mickiewicz and Polish romanticism, with "the poetry of graves" debilitating the subjugated nation. The following and final stage of this battle was waged with diametrically different weapons, employing different theatrical means.

The first of those was a totally innovative application of the old device called "the theatre within the theatre", inspired by *Hamlet*. It is here not a dramatic episod like Shakespeare's, it embraces the entire action from its beginning to its end, and its subject matter is incomparably wider. It is not an enactment of a royal murder, "a mousetrap" set for king Claudius. It is an inexorably veracious looking glass held up to the nation, reflecting its past and present, exposing all its weaknesses and delusion, its abasement and meanness.

It happens on the stage of the municipal theatre in Cracow. At the beginning, it is completely empty; its whole mechanism, all the theatrical trappings are shown in their everyday bareness. Only as the action progresses is it shown filled with fragmentary décors, becoming a backdrop for the actors. Toward the end, it returns to its primitive nudity. This invention was revolutionary, a blow administered to the illusionist stage which reigned supreme in two different versions in the romantic and the realistic-naturalistic eras. Only a symbolist could deal such a *coup de grace*. The bare stage will appear as one of the aftermaths of symbolism only two decades after *The Deliverance*, it will become the principle of Meyerhold and other Russian reformers. The

17) Cf. Łempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny*, especially the chapter "Zwrot" ("The Turnabout"), pp. 100-117.

concept of the play created before the eyes of the public will return as late as 1921 with the Italian playwright Luigi Pirandello.

The second point which must be mentioned in this analysis is its hero, or rather two heroes, two protagonists. Both are of an unusual brand. Konrad, the "arranger" of the "*commedia*", — or rather "*tragedia dell'arte*", which bears the title "Contemporary Poland", is not a real man, but a literary figure, the hero of Mickiewicz's *Forefather's Eve* Part III. He comes to the stage not from life, but from the realm of poetry and the theatre; he is dressed in the romantic black cloak that he wore in the production of Mickiewicz's drama. The text of the latter had been adapted and the settings arranged by Wyspiański in 1901 between *The Wedding* and *The Deliverance*. Konrad's opponent, called Genius is not less unusual, as a scenic creation. He has the bronze face of Mickiewicz's statue standing on the market place in Cracow, a laurel wreath on his head and is dressed like a wizard. We are confronted with a similar *dédoublement* or split as the one presented in *The Legion*. It seems to suggest the dissociation of personality in the young and the older Mickiewicz, the living creator and his posthumous spectre, and the positive and negative influence of his poetry. This double identity reflects furthermore the ambivalence in Wyspiański's attitude towards Mickiewicz; that, however, belongs rather to the ideological, not the theatrical aspect of the drama and will not be discussed here. These two so conceived and presented protagonists wage a mortal duel, which forms the central point, the climax of the drama. Their fight is visualized by a set of symbolic props, too explicit, perhaps, too obvious in their meaning: the cup with the soporific beverage of the Genius and the torch of life handed to Konrad by Hestia.

The third and last point to be indicated is another daring experiment: the theatralization of the process of thinking in Act II. What traditionally would have been a long monologue (like Hamlet's soliloquies), becomes here an exchange of words between Konrad, the main protagonist, and "the Masks", each of which represent a different standpoint. It is a chain of mini-discussions, of confrontations, of verbal skirmishes. Some of the "Masks" do not even speak; they express by gestures, grimaces, by their movements, their sudden appearance and disappearance their reaction to Konrad's talk. By conversing with his interlocutors, he is thinking aloud, he readies himself for his final, revolutionary deed in the third act, the deliverance of his people from the bondage of enslaving, paralyzing poetic tradition. Such a concept goes beyond the classical use of the soliloquy as a vehicle of information or the romantic lyrical outpour of the hero's emotions. It turns *The Deliverance* into a drama and theatre of thought.

In the light of even these very perfunctory remarks, one can understand why, of all Wyspiański's dramas, Craig was most fascinated by the theatrical structure of this one.

A few words about *Bolesław the Bold* will round off these considerations about Wyspiański — man of the theatre. The drama was presented in the same year (1903), on the same stage in Cracow which had

served as the background to *The Deliverance*. This was the best year of Wyspiański's life as a dramatist (three of his plays had been staged); *Bolesław* was the only one which he could prepare in every detail; it was also his real start as a stage designer and producer.

The year of Wyspiański's theatre debut was also that of Appia's first practical application of his theories, in a private theatre in Paris. This coincidence, so far unnoticed by scholars, invests the date with specific importance for the history of symbolist theatre, as an encounter of two of its leading spirits. Here is an account of what each of them contributed.

*Bolesław the Bold* is a historical drama, dealing with the tragic clash between temporal and spiritual power, between Church and State in the Polish Middle Ages. This conflict, very similar to that which opposed almost at the same time the Bishop of Canterbury, Thomas à Becket and Henry II of England, is embodied in the king, Bolesław who, for his statesmanship and military exploits earned the surname "the Bold" ("*Śmiały*") and the contemporary Bishop of Cracow Stanisław, the later canonized patron saint of Poland. The nietzschean life philosophy and psychology permeates the entire drama<sup>17</sup> but this aspect will be omitted because it is not essential to its purely theatrical form.

In comparison with the multiscene panoramic structure of *The Legion* (which was later surpassed by *Achilleis*, counting as many as 26 scenes), the place of action in this drama is limited to a single décor, the representative "royal hall" (*świątlica*) in the primitive castle of Wawel in Cracow. But this one setting was unquestionably symbolical. As in the earlier productions of Craig in London, as in the even earlier designs of Appia for Wagner's dramas, it was reduced to the bare essentials. Similar to *The Song of Warsaw*, there also was only one main piece of stage furniture, but conceived and placed more conspicuously: the golden royal throne in the shape of the letter "X" low, square, massive, standing with its back to the audience in the very centre and right in front of stage immediately behind the footlights. From this central, dominating point, a narrow strip of red cloth led to the main gate in the back of the hall.

The throne, together with the red carpet, represented one pole, formed the axis of the drama. Its prolongation in space and the other, opposite pole, were the Bishop's see on the Little Rock (*Skalka*), the church and the pond on the hill which face the royal mansion. This second pole was shown in the backdrop, visible from every point of the hall and especially from the throne<sup>18</sup>.

18) Wyspiański was so fascinated by this topographical polarity, that he tried to compose a parallel, complementary drama which he called *The Little Rock (Skalka)*. Behind this idea stood the desire to do equal, severe justice to the two protagonists and enemies. He dreamt that these two dramas should form a huge dialog which would be played simultaneously: beginning first with the first act to *The Little Rock* then the first act of *Bolesław the Bold*, etc. He imagined for that purpose two stages placed side by side in an open air theatre. (Cf. Leopold Staff, "Ze wspomnień o Wyspiańskim" ["Some Reminiscences of Wyspiański"], *Wyspiański w oczach współczesnych*, II [1971], p. 204.) Unfortunately, *The Little Rock*, published four years after *Bolesław*, shortly before Wyspiański's death, is a work conceived by a

The tension of this drama of power runs along this line of high voltage. The scenic and the extra-scenic spaces are locked in a continuous interplay, are omnipresent throughout the drama. The Bishop is coming to the castle to admonish the King and cast an anathema on him, as the usurper of spiritual prerogatives. The King rushes to the church on the Little Rock to punish the rebellious Bishop. At a certain point in the third act, the royal domain is invaded by the domain of the victimized Bishop and the entire scenic space is symbolically projected into the future and into the sphere of legend, as will presently be seen.

The solution of the décor problem was innovative from yet another important point of view. The royal hall, built of heavy wooden beams, with the equally heavy, visible, joints of the roof, was the first architectural setting on a Polish stage. In truth, due to the limited financial resources of the theatre in Cracow, it still was a painted scenery, which the author — designer — producer made look three-dimensional. He achieved it through a clever gradation of colour: from fairly dark in the foreground, through fairly light in the centre stage, to the bright sunshine (or moonlight) in the background. Together with the skillfully planned, even if poor, lighting system, it created the impression of a massive, primitive structure. It is possible that Wyspiański had observed this method in the Paris opera, where it had been introduced by Ciceri, the greatest showman of the romantic illusionist theatre. But in this very year it implemented one of Appia's basic postulates and was realized simultaneously with the latter's implementation of that idea. It also was a complete breakaway from the permanent, standardized and prefabricated décors ("the drawing room", "the outdoor setting", "the market place", etc.) indiscriminately used in every play.

The three-dimensional, architectural setting for *Bolesław the Bold* stripped of everything that was dramatically unnecessary, served well as a background and space for the many crowd scenes: the confrontation between the King and the King's brother, the trial scene of the adulterous wives, the clash between the cruel tyrant and the representative of the Church, the grim silent scene of the excommunication, accompanied only by the chant of the monks, etc. These scenes were skillfully arranged and emphasized by the symbolic use of colour. The partisans of the King formed a group in red, the opponents, headed by the treacherous Brother, wore blue and the retinue of the Bishop ("wearing the robe and armour of an archangel"<sup>19</sup>) was respectively white and black.

The costumes deserve at least a short mention. They were one of the highlights of the memorable production. Wyspiański rejected the

feverish imagination, full of poetic beauties and astounding inventions, but confused, not completely clarified in its construction as well as in its metaphysical meaning. Nevertheless, it is fascinating for the student of Wyspiański and, through him, of the symbolist theatre. The attempt at a production, together with *Bolesław The Bold* was made for the first time as late as 1958. It was unsuccessful and rather unpromising for the future.

19) "Biskup w zbroi i stroju ARCHANIOLA." Wyspiański, *Bolesław Śmiały, Dzieła zebrane*, VI, p. 26.

antiquarian authenticity advocated in the second part of the nineteenth century by the famous company of the Prince of Saxe Meiningen. Instead, he based himself on peasant dresses, mainly from the regions of Cracow and the Tatra mountains, and he composed a whole set of stylized, symbolic costumes of great formal and colouristic beauty for the outsized, heroic supermen of the early Polish Middle Ages. Wyspiański was fully aware and proud of his discovery. He left almost twenty colour drawings of these costumes; six of the actual costumes have survived to the present day. The same concept formed the already discussed architectural décor; it, too, was a visionary exaltation of the architecture of the Polish mountaineers, lately discovered and appreciated as a living relict of a centuries old culture. Wyspiański tried to stylize the language, the dialogue of the drama in a similar way, but this attempt was less successful.

*Bolesław the Bold*, the historical drama with metaphysical overtones, has a fantastic and symbolic layer. It deals not only with real facts, but also with their emotional repercussion in the soul of the nation in centuries to come.

This is visually shown in striking scenic metaphors. At one moment, the royal perpetrator in his hall assists at the murder of the Bishop in front of the altar of his church. This was done with the help of the so-called transparency, a gauze veil lit and disclosing the picture behind. The pious penitent pilgrimage of the crowd in which the closest members of the King's family take part is passing through the hall moving towards the Little Rock. The latter's miraculous pond floods the royal abode, watersprites are swimming in its waters, the knights wash their bloodstained sword in it and from the stage trap ascends the statue of the holy Bishop, which had been erected in the eighteenth century and is still standing there. Most of this scene is again a light projection, like that in *Protesilaos and Laodamia*, a most striking scenic effect of which Appia would certainly have approved.

There are many more elements of this kind in the third act of *Bolesław the Bold*; for instance, the fantastic fairy tale figures, half men, half trees, the masculine driads Świst and Poświst (these names could perhaps be translated as Whistle and Wee-Whistle), who play the roles of the chorus or of witnesses and commentators. But the peak of the symbolic visualization is the appearance of the vertically propped up coffin of the slain Bishop coming from the Little Rock. (It is the same lavishly ornamented Baroque sarcophagus which appears in *Acropolis*, the apparent anachronism serves here well the symbolic treatment of time). The towering "iron column" reaches, amid thunder, the centre of the hall and crushes the King on his throne. It was, possibly, the most risky but also the most daring scenic metaphor of the symbolist theatre, matching Craig's production of *Hamlet* in Moscow's Artistic Theatre almost ten years later in 1912.

Two months before the showing of *Bolesław* in Cracow (May, 1903), Appia made his debut as producer in an intimate private theatre in Paris with a double bill: a fragment of Byron's *Manfred* with Robert

Schumann's music and the first scene from the second act of Bizet's *Carmen*<sup>20</sup>. This was a second choice, after Appia's first (and logical) idea to produce excerpts from *Tristan and Isolde* proved unworkable under the circumstances.

The distance which separates the strange couple *Manfred* and *Carmen* from *Boleslaw the Bold* is, dramatically speaking, astronomical; and yet, as far as the theatrical form alone is concerned, these two manifestations are deeply akin. As a detailed analysis of Appia's maiden work as a producer would be out of place here, only two convergent points can be stressed: the arrangement of space and the use of stage lighting. In both of the presented excerpts, the scenographer introduced a spacial, three-dimensional, stylized setting, contrasting horizontal platforms with vertical pillars. In both of them the settings were brought to life and modulated by moving spotlights.

Of particular interest for the present confrontation of those two productions so distant in space and so kindred in spirit is the arrangement of the décor and lights in *Manfred* on an "axis" disposition, not a central one as in *Boleslaw the Bold*, but an oblique, diagonal one, from left to right across the stage. The competition of two principles of power, which Wyspiański had visually expressed in his scenic arrangement of the royal hall and the episcopal see, had its counterpart in the attraction and competition of the powers of good and evil in *Manfred*. At the lowest point of the stage level on the left stood Manfred in black, with the figures of Nemesis and the servants of Ahriman beside and behind him; their area, surrounded by a few pillars, was kept in the darkness with red spotlights catching now and then the moving Manfred, which created the impression of a cave illuminated by burning torches. The opposite pole of this diagonal axis was a highly placed platform (accessible through other platforms on ascending levels). The figure of Astarte bathed in white, silvery luminescence looked at that height like an unearthly apparition. The space between these two extreme points (the ascending steps) remained in darkness. The ultimate effect was such, that "even in its most static moments, the stage itself expressed through every detail, the direction of Manfred's longing to join Astarte"<sup>21</sup>.

In spite of its revolutionary novelty, Appia's production was completely ignored by the Paris press and only three reviews appeared: one German and two Swiss. That was not the only bitter pill Appia the reformer had to swallow. The *succès d'estime* of three performances had no practical consequences. The generous but capricious aristocratic patroness lost interest, and all other possibilities proved illusory. Appia had to wait many years for a new attempt.

The productions of Appia and Wyspiański were absolutely independent of each other. It would be tempting to assume that Wyspiański

20) Cf. Marotti, *La Scena*, pp. 71ff. and Volbach, *Appia*, pp. 75ff. Both accounts of the production in Paris are based mainly on Hermann Keyserling's "Die erste Verwirklichung von Appias Ideen zur Reform der Bühne," *Allgemeine Zeitung* (Munich, April 6, 1903).

21) Keyserling, quoted in Marotti, *La Scena*, p. 76.

had read both of or at least one of Appia's books (*La Mise en scène du drame Wagnerien* [1895] and *Die Musik und die Inszenierung* [1899]), but there is not the slightest foundation for such an assumption. Neither knew of each other's works. If Appia ever heard of his Polish counterpart, it could have been only much later through Craig's periodical *The Mask*.

After *Bolestaw the Bold* Wyspiański never returned in his lifetime to his home stage in Cracow which he had exalted in *The Deliverance*. Lack of understanding, practical difficulties, a rather poor performance dwarfed the production of *Bolestaw the Bold*, that "powerful edifice of composition scrupulously thought out from its foundations to its summit"<sup>22</sup>. The off-handish treatment of *Acropolis* was the last in this sad story, and caused Wyspiański to break his ties with the theatre in Cracow. The next profound disappointment was the loss of his bid for the directorship of this theatre. Soon the growing debility of his body set in and the agony of mortal illness began. Death came in the autumn of 1907.

But only a few years later, he received recognition by the most competent of all authorities: Edward Gordon Craig. There is no indication that Wyspiański had heard of him or read his first dialogue on the art of the theatre, published in 1905; this was already the critical period of his life, the race against imminent death. Craig, with his characteristic curiosity, his faculty to absorb current ideas, his eagerness to recognize people of kindred artistic stamp, was attracted by and became interested in the solitary creator in Cracow. Preparing the publication of *The Mask*, the periodical that was to become famous as the mouth-piece of the theatrical reform, he began to look around for somebody who could introduce Wyspiański to the international reading public. It was his good luck that he was approached by a young man from Cracow, an ardent admirer of Wyspiański and his spiritual disciple, Leon Schiller, the future leading personality of the Polish theatre in the interwar period. The ensuing correspondence and personal contacts of Craig and Schiller in Paris had far reaching consequences<sup>23</sup>. Craig published in the second volume of *The Mask* Schiller's long essay on Wyspiański, the first revelatory and, for a long time unsurpassed, appreciation of Wyspiański accessible to a non-Polish public<sup>24</sup>.

No less important was another outcome of this episode. Craig realized that even before the theoretical formulation of his revolutionary concept of the art of the theatre it had been embodied by a living artist and demonstrated in concrete works. Wyspiański appeared to Craig as the incarnation of the artist of the theatre, a many-sided, uni-

22) Schiller, "Teatr ogromny," *Teatr ogromny*, p. 209.

23) Schiller's first letter to Craig was dated June 29, 1908. Cf. "Correspondence between Leon Schiller and Edward Gordon Craig," ed. Irena Schiller, *Pamiętnik Teatralny*, no. 4 [68], (1968), p. 445.

24) Leon De Schildenfeld Schiller, "The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański," *The Mask*, II, nos. 1-3, pp. 11-27; nos. 4-6, pp. 57-71.



versal, creative personality: at once playwright, designer, producer, the mastermind that could conceive the entire production and lend it the unity of one artistic purpose, the interpreter of non-materialistic drama, capable of transposing an idea into theatrical language; because only the two together—the spoken word and the adequate spectacle conjured up by it on the stage before an audience — form the new theatre, to give it its historical name: the symbolist and symbolic theatre.

Craig expressed his belief in Wyspiański in the introduction to Schiller's study: "...as artist of the theatre, (and his dramas, of which almost every one presents a fresh problem in theatrical form and original scenic experiments, give him the right to this title), Wyspiański belongs to *those few, very few* good Spirits of the Theatre who desire its Deliverance<sup>25</sup>". He remained faithful to his appreciation of Wyspiański until the end of his days; in 1960, an octogenarian, he wrote in a letter: "Wyspiański and I had something in common — I did not know the man — but I loved his work"<sup>26</sup>.

It is hoped that the placement of that meteoric phenomenon whose name was Wyspiański against the background of symbolist theatre, and the comparison with its two principal promoters, Appia and Craig, has in some degree helped to reveal the unique, precursory role of the first "artist of the theatre" who lived and died in Cracow.

25) Craig, introductory biographical note to Schiller's "The New Theatre in Poland," p. 12.

26) Craig's letter to Marian Kratochwil, quoted in Terlecki, "Correspondence between Schiller and Craig," *Pamiętnik Teatralny*, no. 2 [86], (1973), and offprint, p. 309.

## BIBLIOGRAPHY

### Wyspiański

- U. ASZYK: "Gallowska koncepcja inscenizacji 'Akropolis' Stanisława Wyspiańskiego: Próba interpretacji". ("Gall's Conceptions of a Production of Wyspiański's 'Acropolis': An Attempted Interpretation"). Offprint *Litteraria*, IV (1972), 111-122.
- C. BACKVIS: *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- C. BACKVIS: "Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu" ("Wyspiański's Theatre as a Realization of a Polish Concept of Drama"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4 (1957), 405-433.
- A. BLUM: *Le Drame du commandement dans les oeuvres de Stanislas Wyspiański consacrées à l'insurrection de novembre 1830*. Unpublished Ph. D. dissertation. Fribourg, 1943.
- W. BOROWY: "Łazienki a 'Noc listopadowa' Wyspiańskiego" ("The Royal Palace of Łazienki and Wyspiański's 'November Night'"). *Studia i Rozprawy* ("Studies and Discussions"), Vol. I. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952.
- T. BOY-ZELEŃSKI: *O Wyspiańskim*. Edited by Stanisław Witold Balicki. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- M. BRAHMER: *Stanisław Wyspiański e il teatro polacco dal primo novecento*. Conferenze pubblicate a cura dell'Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Vol. LVIII. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- W. BRUMER: *Teatr Wyspiańskiego*. Warsaw: Nakładem Księgarni Hoesicka, 1933.
- S. BRZOSOWSKI: *Stanisław Wyspiański*. Warsaw: E. Wende i Spółka, n.d.
- J. DEGLER: "Pismo teatralne Stanisława Wyspiańskiego" (Wyspiański's Theatrical Writing). Piąta konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie. *Dramat i Teatr*. Edited by Jan Trzynadłowski. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1967.
- J. DÜRR-DURSKI: "Wyspiański, jak się o nim nie mówi" (Wyspiański As He is Not talked About). *Przegląd Humanistyczny* ("Humanistic Review") XIII, no. 6 (1969), 47-57.
- J. DRZEŹDZON: *Piętno Smętka: Z problemów kaszubskiej literatury regionalnej lat 1920-1939* ("The Mark of Smętek: Problems of Regional Kashubian Literature in the Years 1920-1939"). Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.
- S. ESTREICHER: "Narodziny 'Wesela'" ("The Birth of 'The Wedding'"). *Wesele' we wspomnieniach i krytyce* ("Reminiscences and Criticisms of 'The Wedding'"). Edited by Aniela Łempicka. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- L. EUSTACHIEWICZ: "Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym" ("Typology of Young Poland in a Comparative Context"). *Młoda Polska*, Vol. I of *Z Problemów Literatury Polskiej XX Wieku*. Warsaw: PIW, 1965.
- J. FABRE: "Wyspiański et son théâtre". *Revue de Littérature Comparée*, III (1958), 327-345.
- J. FABRE: "Wyspiański i jego teatr." *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos 3-4 (1957), 318-404.
- H. FILIPKOWSKA: *Wśród bogów i bohaterów* ("Among Gods and Heroes"). Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- W. GRUBIŃSKI: *W moim konfesjonale* ("From my Confessional"). Warsaw: Księgarnia Hoesicka, 1925.
- A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI: *Ludzie i dzieła* ("People and Books"). Edited by Alicja Okońska. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI: "Chłopicki i romantycy w 'Pieśni z 1831 roku'" ("Chłopicki and the Romantics in 'The Song of 1831'"). *Tygodnik Ilustrowany* ("Illustrated Weekly"), No. 38 (1915).
- A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI: *O twórczości Wyspiańskiego* ("On Wyspiański's Creative Work"). Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI: *Wyspiański: Cechy i elementy jego twórczości* ("Wyspiański: Characteristics and Elements of His Work"). 2nd ed. Warsaw: Gebethner i Wolff, n.d.
- G. HAGENAU: "Akropolis and der Weichsel". *Maske und Kothurn*, Nos. 2-3 (1958).
- J. Z. JAKUBOWSKI: "Stanisław Wyspiański — Summa tradycji i źródło nowoczesności" (Wyspiański — The Essence of Tradition and Source of Modern Art"). *Przegląd Humanistyczny*, XIII, No. 6, 1-19, (1969).

- Z. KARCZEWSKA-MARKIEWICZ: "Wyspiański a teatr Baroku hiszpańskiego" ("Wyspiański and the Spanish Baroque Theatre"). *Przegląd Humanistyczny*, XIII, No. 6, 59-62, (1969).
- Z. KEPIŃSKI: "Struktura mitu" ("Wyspiański: The Structure of Myth"). *Dialog* (October-December, 1968), pp. 116-117.
- B. KOCOWNA: "Wyspiański — człowiek teatru: Materiały" ("Wyspiański — Man of the Theatre: Materials"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, Nos. 3-4, pp. 606-630, (1957).
- S. KOŁACZKOWSKI: *Stanisław Wyspiański: Rzecz o tragediach i tragizmie*. ("Wyspiański: Tragedies and the Tragic"). Poznań: Fiszer and Majewski, 1923.
- S. KOŁACZKOWSKI, WYSPIAŃSKI, KASPROWICZ, PRZEGLĄDY: ("Wyspiański, Kasprowicz, Reviews"). *Pisma Wybrane* ("Selected Works"), Vol. II. Cracow: PIW. 1968.
- S. KOLBUSZEWSKI: *Stanisław Wyspiański a romantyzm polski* ("Wyspiański and Polish Romanticism"). Poznań: Fiszer and Majewski; Księgarnia Uniwersytecka, 1928.
- B. KORZENIEWSKI and Z. RASZEWSKI: "Rocznica śmierci czy 'życia'?" ("An Anniversary of Life or Death"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, Nos. 3-4 (1957), 361-372.
- J. KOTARBIŃSKI: *Pogrobowiec romantyzmu: Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*. ("The Heir of Romanticism: About Wyspiański"). Warsaw: Gebethner i Wolff, 1909.
- E. KRASINSKI: "Wyspiański na scenach polskich" ("Wyspiański on the Polish Stage"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, Nos. 3-4, 631-645, (1957).
- A. ŁEMPICKA: *O "Weselu" Wyspiańskiego*. Wrocław: Zakład Imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1955.
- A. ŁEMPICKA, S. WYSPIAŃSKI: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. ("Aspects of Polish Literature in the Nineteenth and Twentieth Centuries"). Edited by Kazimierz Wyka, et al. Vol. II *Literatura okresu Młodej Polski* ("The Young Poland Period in Literature"). Warsaw: PWN, 1967. Pp. 6.
- A. ŁEMPICKA, S. WYSPIAŃSKI: ed. "Wesele" we wspomnieniach i krytyce ("The Wedding: Reminiscences and Criticisms"). Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- A. ŁEMPICKA, S. WYSPIAŃSKI: *Wyspiański pisarz dramatyczny: Idee i formy*. ("Wyspiański the Dramatist: Ideas and Forms"). Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- S. LACK: *Studia o Wyspiańskim*. Edited by Stanisław Pazurkiewicz. Częstochowa: Księgarnia A. Gmachowskiego, 1924.
- C. LATAWIEC: *Walka o duszę narodu w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. ("The Battle for the Soul of the Nation in Wyspiański's Works"). Poznań: Jan Jakubowski, Księgarnia Uniwersytecka, 1930.
- T. MAKOWIECKI: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* ("Music in Wyspiański's Works"). Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1955.
- T. MAKOWIECKI: *Poeta-Malarz: Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. ("Poet and Painter: A study of Wyspiański"). Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Z. MARKOVIĆ: *Der Begriff des Dramas bei Wyspiański*. Zagreb, 1915.
- Z. MARKOVIĆ: *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego* ("Wyspiański's Notion of Drama"). Transl. by S. Kolbuszewski. Poznań: Nakładem Księgarni Św. Wojciecha, 1924.
- E. MIODOŃSKA-BROOKES: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego* (Studies on the Composition of Stanisław Wyspiański's Dramas). Polska Akademia Nauk; prace Komisji Historyczno-Literackiej, Vol. XXVIII. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- E. MIODOŃSKA-BROOKES: "Uwagi o związkach twórczości Stanisława Wyspiańskiego z krakowską tradycją historyczną i literacką" ("On Wyspiański's Works' Ties with the Cracow Historical and Literary Tradition") *Ruch Literacki*, ("Literary Movement"), IV (July-August, 1969), 189-200.
- E. MIODOŃSKA-BROOKES: "Zagadnienia struktury dramatycznej 'Wesela'" ("Problems of Dramatic Structure in 'The Wedding'"). *Ruch Literacki*, II, pp. 59-70, (1960).
- L. MOMOT: "Leona Schillera Poglądy na Teatr Stanisława Wyspiańskiego" ("Leon Schiller's Views on Stanisław Wyspiański's Theatre"). *Acta Universitatis Wratislaviensis*, no. 95. *Prace Literackie* ("Literary Studies"), X. Wrocław, 189-213, 1968.
- H. NAGLEROWA: ed. *Wyspiański żywy* ("The Living Wyspiański"). London: B. Świdorski for The Union of Polish Writers Abroad, 1957.
- W. NATANSON: "Teatr Wyspiańskiego". ("Wyspiański's Theatre"). *Przegląd Humanistyczny*, XIII, no. 6, 21, (1969).
- W. NATANSON: *Stanisław Wyspiański*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- K. NOWACKI: "O inscenizacji 'Bolesława Śmiałego w roku 1903'". ("The Production of 'Bolesław the Bold' in 1903"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4, 511-557, (1957).

- K. NOWACKI: "Plastyka teatralna Wyspiańskiego" ("Wyspiański's Scenography"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4, 558ff., (1957).
- A. NOWACZYŃSKI: "Wyspiander". *Wyspiański w oczach współczesnych*. ("Wyspiański in the Eyes of His Contemporaries"). Edited by Leon Płoszewski. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1971, Vol. I, p. 428.
- J. NOWAKOWSKI: "Na stulecie Wyspiańskiego" ("On Wyspiański's Centenary"). *Ruch Literacki*, IV (July-August, 1969), 173-178.
- J. NOWAKOWSKI: "Wyspiański: Studia o dramatach" ("Wyspiański: Studies of His Dramas"). Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Z. NOWAKOWSKI: "Tabu Wyspiańskiego" ("Wyspiański's Taboo"). *Lajkonik: Wybór felietonów The Hobby Horse: A Selection of Essays*). Edited by Henryk Markiewicz. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- A. OKOŃSKA: *Scenografia Wyspiańskiego* ("Wyspiański's Scenography"). Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1961.
- A. OKOŃSKA: *Stanisław Wyspiański: Profile*. Warsaw: Wiedza Powszechna, 1971.
- A. OKOŃSKA: "Wyspiański i opera" ("Wyspiański and Opera"). *Przegląd Humanistyczny*, no. 1, 41-54, (1969).
- O. ORTWIN: *O Wyspiańskim i dramacie* ("About Wyspiański and Drama"). Edited by Jadwiga Czachowska. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Z. OSIŃSKI: *Teatr Dionizosa: Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. ("The Theatre of Dionysus: Romanticism in Contemporary Polish Theatre"). Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- M. PIECHAL: *Żywe źródła* ("Living Sources"). Warsaw: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1972.
- S. PIGOŃ "Goście z zaświata w 'Weselu'" ("Guests from the Other World in 'The Wedding'"). *Wesele we wspomnieniach i krytyce*. Edited by Aniela Lempicka. Cracow: Wydawnictwo Literackie, pp. 298-306, 1970.
- L. PŁOSZEWSKI: "'Czuję się ze skrzydłami...': Z listów Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla" ("I feel as if I had wings...': From the letters of Stanisław Wyspiański to Lucjan Rydel"). *Poezja*, no. 2, pp. 12-27, (1969).
- L. PŁOSZEWSKI: ed. *Wyspiański w oczach współczesnych*. 2 Vols. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- L. PŁOSZEWSKI: "Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego" (Wyspiański's Foreign Theatre Experiences"). *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4, 461-510, (1957).
- L. PŁOSZEWSKI: "'Zyciorys 'Legendy' Wyspiańskiego" ("The Biography of Wyspiański's 'Legend'"). *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa* ("Festschrift for Stanisław Pigóń"). Komisja Historyczno-Literacka krakowskiego oddziału Polskiej Akademii Nauk. Cracow, 1961.
- M. PRUSSAK: "Wyspiański o aktorze – artyście teatru" ("Wyspiański on the Actor – the Artist of the Theatre"). *Pamiętnik Teatralny*, XII, no. 1 [85] 81-90, (1973).
- S. PRZYBYSZEWSKI: "Exegi monumentum..." *Wyspiański w oczach współczesnych*. Edited by Leon Płoszewski. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1971. Vol. I, pp. 394-401.
- S. PRZYBYSZEWSKI: "Wspomnienie" ("Reminiscences"). *Wyspiański w oczach współczesnych*. Edited by Leon Płoszewski. Cracow: Wydawnictwo Literackie, Vol. I, pp. 388-393, 1971.
- S. PRZYBYSZEWSKI: "Z pamiętników 'Moi współcześni'" ("From the Diaries: 'My Contemporaries'"). *Wyspiański w oczach współczesnych*. Edited by Leon Płoszewski. Cracow: Wydawnictwo Literackie, Vol. I, pp. 402-406.
- J. RACHWAŁ: "Akropolis" *Stanisława Wyspiańskiego: Źródła i ideologia*. ("Wyspiański's 'Acropolis': Sources and Ideology"). Tarnów: Nakładem Zygmunta Jelenia, 1926.
- Z. RASZEWSKI: "Paradoks Wyspiańskiego" ("Wyspiański's Paradox") *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4, 434-460, (1957).
- H. I. ROGACKI: "'Dziady' w inscenizacji Wyspiańskiego" ("Wyspiański's Production of 'Forefathers' Eve'"). *Pamiętnik Teatralny*, XII, no. 1, 91-106, (1973).
- B. ROSENTHAL: *Heinrich und Kleist und Stanisław Wyspiański: Ein Vergleich der Tragik in ihren Dramen*. Cracow: Drukarnia Narodowa, 1938
- ROZMOWY O DRAMACIE: Wyspiański w naszych czasach ("Discussions on Drama: Wyspiański in Our Times"). *Dialog*, IV, 118-129, (1958).
- L. SCHILDENFELD-SCHILLER: "Nowy kierunek badań teatrologicznych" ("A New Direction in Theatre Research"). *Dramat. Teatr*, Vol. I of *Wprowadzenie do nauki o teatrze* ("An Introduction to Theater Science"). Edited by Janusz Degler. pp. 3-9. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski (Wrocław University), 1976.

- L. SCHILDENFELD-SCHILLER: "The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański". *The Mask*, II, nos. 1-3 (July, 1909), 11-27; *The Mask*, II, nos. 4-6, (October, 1909), 57-71.
- L. SCHILLER: *Teatr ogromny*. ("The Immense Theatre"). Edited by Zbigniew Raszewski. Warsaw: Czytelnik, 1961.
- L. SCHILLER: "Wyspiański i Mickiewicz". *Pamiętnik Teatralny*, VI, nos. 3-4, 373-377, (1957).
- T. SINKO: *Antyk Wyspiańskiego* ("Ancient Greece in Wyspiański's Work"). 2nd ed. Warsaw: Instytut Wydawniczy "Biblioteka Polska", 1922.
- T. SINKO: *Hellada i Roma w Polsce: przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. ("Hellas and Rome in Poland: On Greek and Roman Topics in Polish Literature of the Last Century"). Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, 1933.
- T. SINKO: *Wyspiański i Krasiński*. Cracow: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1920.
- S. SKWARCZYŃSKA: *Wokół teatru i literatury* ("About Theatre and Literature"). Warsaw: Instytut Wydawniczy "Pax", 1970.
- S. SKWARCZYŃSKA: "Wyspiańskiego symboliczny dramat narodowy jako nowa odmiana rodzaju polskiego dramatu narodowego" ("Wyspiański's Symbolic National Drama as New Kind of Polish National Drama"). Offprint from *Nauka o literaturze* ("Science of Literature"), Vol. IV of Z polskich studiów slawistycznych ("*Slavic Studies: Poland*"). Warsaw: PWN, 1958.
- S. SREBRNY: "Wyspiańskiego 'Powrót Odysa'" ("Wyspiański's 'The Return of Odysseus'"). Program, Państwowy Teatr, im. Stefana Żeromskiego, Scena w Kielcach, May, 1958.
- R. TABORSKI: "'Klątwa' i 'Sędziowie' czyli o młodopolskim synkretyzmie artystycznym" ("The Curse' and 'The Judges' or Young Poland's Artistic Syncretism"). *Przegląd Humanistyczny*, XIII, no. 6, 39-46, (1969).
- T. TERLECKI: "The Greatness and Ill Fortune of Stanisław Wyspiański" ex *Antemurale XIV*. Rome, 1970.
- T. TERLECKI: "Polish Historical Antecedents of Surrealism in Drama". Offprint from *Zagadnienia Rodzajów Literackich* ("Problèmes des Genres Littéraires"), XVI, no. 2, pp. 35-51, (1973).
- T. TERLECKI: "Stanisław Wyspiański and the Poetics of Symbolist Drama". *The Polish Review*, XV, no. 4, 55-63, (1973).
- T. TERLECKI: "Wyspiański in Two Perspectives" ex *Antemurale XV*. Rome, 1971.
- W. TROJANOWKI: *Wyspiański: Artysta – człowiek – życie*. ("Wyspiański: The Artist – The Man – His Life"). Warsaw: Nakładem: F. Hoesicka, 1927.
- A. WĄSKOWSKI: "Stanisław Wyspiański". *Znajomi z tamtych czasów 1892-1939* ("Acquaintances from Those Times"). Cracow: Wydawnictwo Literackie, pp. 7-47, 1956.
- A. WOYCICKI: ed. *Wyspiański i Teatr*. Cracow: Teatr im Słowackiego, 1957.
- S. WYSOCKA: "Uwagi o inscenizacji 'Legionu'" ("Remarks on the Production of 'The Legion'"); "Moja bajka" ("My Fairy Tale"). *Teatr Przyszłości* ("The Theatre of the Future). Edited by Zbigniew Wilski. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- S.K. ZIMMER : *Stanisław Wyspiański: A Biographical Sketch*. Translated by Halina Maria Zimmer. Chicago: Author's Publication, 1959.



JOACHIM T. BAER, Ph. D.,  
Professor of Slavic Languages and Literatures  
(The University of North Carolina  
at Greensboro, U.S.A.)

## THE *LIFE* OF THE NATION AND ITS CULTURAL CONTINUITY: RECENT SCHOLARSHIP AND NEW EDITIONS OF WAĆLAW BERENT

The scholar who studies Berent's works has not only the satisfaction of entering the orbit of an extraordinarily cultured and gifted twentieth-century writer, but in the course of his research he also makes contact with some of Poland's most erudite literary historians. The pleasure of such contact and the intellectual stimulus deriving from it is the source of the following discussion of three recent studies on Waćlaw Berent and of two new editions of his works. Jerzy Paszek, a young scholar at Uniwersytet Śląski at Katowice is a genuine Berent specialist. On the hundredth anniversary of the writer's birth in 1973 Paszek explained why the writers of the *Młoda Polska*<sup>1</sup> tradition are finally coming into their own after years of neglect and misunderstanding:

Coraz większe zainteresowanie krytyki i czytelników prozą Młodej Polski tłumaczyłbym w dwojaki sposób. Po pierwsze- ustalone są już tutaj, w przeciwieństwie do karuzeli ocen w powojennej literaturze, pewne wyraźne hierarchie wartości, które wyeliminowały, co oczywiste, wszelkie słabsze utwory (wyjątkiem potwierdzającym regułę jest casus *Trędowatej*). Po drugie zaś - powieść młodopolska zdumiewa nas swoją nowoczesnością, swoimi trwałymi walorami artystycznymi, co szczególnie jaskrawo widać w konfrontacji z szybko przemijającymi dzisiejszymi modami literackimi. Powracamy więc coraz częściej do *Patuby* Irzykowskiego, jednej z najwcześniejszych powieści autotematycznych w literaturze europejskiej, do *Popiołów* Zeromskiego, stanowiących w stosunku do *Trylogii* Sienkiewicza dalszy krok w rozwoju powieści historycznej, do *Płomieni* i *Dębiny* Brzozowskiego, *Księża Fausta* i *Nietoty* Micińskiego, do powieści Berenta. 2)

There are two ways, to my belief, of explaining the growing interest of critics and readers alike in the Young Poland (*Młoda Polska*) prose. Firstly - unlike the post-war period with its constantly varying literary assessments this period has a clear scale of values which resulted in the elimination of the lesser works (the exception that confirms the rule is the case of *Trędowata* (*The Leper*)). Secondly - The Young Poland novel is surprisingly modern and possesses lasting artistic values as opposed to the passing literary fashions of today.

We are therefore turning more frequently to *The Hag* (*Patuba*) by Irzykowski one of the first autotematc novels in European literature, or to *The Ashes* (*Popioły*) by Zeromski, which compared with Sienkiewicz's *Trilogy* is a further step in the development of the historical novel, or furthermore to *Flames* (*Płomienie*) and *Nietota* by Miciński and the novels of Berent.

On another and more recent occasion Paszek understood the difficult task of writing a commentary to a new edition of the works of Berent, a commentary which would do justice to Berent's prose, so rich in allu-

sions to world literature and in cultural references spanning the natural sciences, art, religion and history. To the three groups of readers to whom Berent continues to give aesthetic satisfaction, as suggested by the critic Wojciech Głowala, historians of literature, textologists and specialists in Polish studies, Paszek would add fourth, that of readers, who have practically disappeared although they are needed more than ever: the intelligent literary amateur, the "minor literary detective", the "occasional contributor" (przyczynkarz). Such contributors are needed to help in elucidating manifold allusions in Berent's prose.

In the diachronic analysis of Berent's style the author is clearly sowing seeds for future study when he draws into his discussion Gabriele d'Annunzio whose *Trionfo della morte* (1894), translated into Polish in 1898, and Berent's *Próchno* "show many similarities of composition and ideology" / Paszek, p. 80 /. Aspects of Nietzsche's style are listed (*Also sprach Zarathustra* was translated by Berent) and "the majority of the mentioned elements of Nietzsche's style will appear in *The Rot*" (Paszek, p. 82). Zenon Przesmycki, editor of *Chimera*, where *Próchno* was first published, is mentioned as an important source of stylistic inspiration. Their close relationship is also attested in the dedication of *Próchno* to Miriam-Przesmycki. Finally, a comparison is drawn between sections of *Próchno* and excerpts from Przybyszewski's *Synowie ziemi* (*Sons of the Earth*), a comparison which demonstrates the superiority of Berent's style. Paszek concluded this chapter with the suggestion that more textual research is needed before the stylistic "mystery of *Próchno*" would be resolved (Paszek, p. 94).

Stylistic comparisons aim to elucidate the craftsmanship of a work of art and are therefore, of absorbing interest to the reader and scholar of any literary period. In Chapter V: *Próchno-Popioły-Patuba* (*The Rot-Ashes-The Hag*: a stylistic parallel) such stylistic comparisons are drawn between three of the most significant works of the Młoda Polska tradition. While different in theme and composition, all three works make use of similar stylistic elements which Paszek traces in this chapter. He directs the reader's attention to the significance of the titles of the three works as "key-words" in their symbolic design:

Najcieńszy argument podtrzymujący stwierdzenie o stylistycznym podobieństwie wybranych powieści z 1903 roku: jest nim sprawa analogiczności metafor tytułowych trzech książek. Otóż we wszystkich trzech utworach tytuł jest słowem-kluczem, a nawet słowem-symbolem całej powieści (p. 114).

The strongest argument which upholds the statement of the stylistic similarity of the novels chosen from the year 1903 is the matter of analogy of metaphors contained in the titles of these three novels. In all of them the title is the key-word or even the word-symbol of the whole novel) (p. 114).

In his final chapter, "Berent and Joyce", Paszek reaches beyond Polish literature to include in his stylistic comparison of seminal twentieth century literary works James Joyce's *Ulysses* (1922). He has very interesting things to say also about Joyce's *Finnegan's Wake* and Berent's *Żywe kamienie*:



Wspólnota stylistyczna *Żywych Kamieni* i *Finnegans Wake* jeśli takową w ogóle można tu wskazać— odnosiłaby się do faktu, iż obie powieści w całym dorobku omawianych pisarzy są w najwyższym stopniu zdominowanymi przez struktury mityczne i styl ekspresjonistyczny. Oba tytuły mają symboliczny i ambiwalentny sens (p. 121).

A stylistic bond between *Living Stones* and *Finnegans Wake*, if one could be pointed out at all, would relate to the fact that both the *Living Stones* and *Finnegans Wake* are novels where mythical structures and expressionistic style dominate more than in any of the other works of the two authors. Both titles have a symbolic and ambivalent meaning (p. 121).

In other parts of this chapter he examines closely sections of *Ulysses* and *Ozimina* and reaches the following conclusion:

Styl symboliczny w obu utworach związany jest z techniką *leitmotiwów*. Persewerujące obrazy i frazy słowne stają się symbolami (p. 130).

The symbolic style of both works is based on the *leitmotiv* technique. Recurring images and verbal phrases become symbols (p. 130).

Paszek's monograph is distinguished by the range of material which he draws on and subjects to analysis and by the depth and perceptiveness of his investigation. His work is seminal in the sense that he points out the possible areas for further study of Berent. Indeed he is one of the few literary scholars /to my knowledge the only others are Włodzimierz Bolecki and Michał Głowiński/ who has identified the brilliance of Berent's stylistic craftsmanship in connection with his mythological world view. He has successfully raised Berent's standing to the level of other great writers of the late nineteenth and early twentieth century:

Porównanie ewolucji stylu Berenta i Joyce'a było próbą umieszczenia autora *Ozimy* na europejskiej mapie literackiej. Innymi takimi punktami orientacyjnymi były przywoływane tu nazwiska Ibsena, Wagnera, Nietzschego czy d'Annunzia (p. 134).

In comparing the development of style of Berent and Joyce an attempt was made to place the author of *Winter Corn* on the literary map of Europe. Names like Ibsen, Wagner, Nietzsche and d'Annunzio pointed in the same direction (p. 134).

## II

Włodzimierz Bolecki, *Historia i Biografia. Opowieści biograficzne Wacława Berenta /Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* /Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978/, 163 pp. Berent was a modest and withdrawn man, a recluse, who did not write for the masses. During the first seven decades of this century he has had a following, but it has always been small/ *pauci sunt satis* said Nietzsche/; and if we compare his reception with that of other great writers or thinkers, e.g. Schopenhauer, who was hardly known during his lifetime and is not widely read even now, then Berent is in good company. Paszek had grouped Berent with other writers of world literature whose stance he called "hermetical" (p. 134). While Berent has had few disciples and admirers, he has always drawn the attention of literary scholars.

Włodzimierz Bolecki is one of such dedicated young scholars. In the Introduction to his monograph Bolecki points out that the year 1975 marked the fiftieth anniversary of the death of Żeromski, an event widely observed in Polish literary circles, yet the thirty-fifth anniversary of Berent's death, which falls into the same month (November) went completely unnoticed. One wonders and hopes that at least the fiftieth anniversary of Berent's death in November 1990 will be observed appropriately.

Bolecki's monograph, an expanded version of his master's degree thesis at Warsaw University has four chapters, an introduction and a conclusion. He calls these "Zamiast wstępu" and "Zamiast zakończenia", an intelligent device since both are rather short and deliberately refrain from obtruding on the substance of the four main chapters:

- I . Jak czytano "opowieści biograficzne" /1934-1939/,
- II . Narracja Berenta,
- III. Mity, przestrzeń i romantyzmy,
- IV. Biografia, kultura i czas historyczny,

- I . How the "biographical tales" were read /1934-1939/,
- II . Berent's narrative manner,
- III. Myths, space and romanticisms,
- IV. Biography, culture and historical time.

The first chapter traces carefully the reception of the three biographical tales: *Nurt*, *Diogenes w kontuszu* and *Zmierzch wodzów* /*The Current*, *Diogenes in a Nobleman's Coat* and *Twilight of the Commanders* /when they were first published. Here perhaps even more so than in the previous monograph we are placed in the orbit of a diverse intellectual environment. The number of commentators on these works is surprisingly large and their comments testify to the timeliness of Berent's work. His books were read in the context of the political reality of the time:

Dla czytelników *Nurtu* Dąbrowskim był oczywiście Marszałek Józef Piłsudski (p. 38)

To the readers of *The Current* Dąbrowski was obviously none other than Marshal Józef Piłsudski. (p. 38).

On the eve of the outbreak of World War Two one critic (S. Konarzewski) wrote when discussing *Zmierzch wodzów*:

Żyjemy w epoce utwierdzenia się dyktatur. Sytuacja międzynarodowa rodzi nieustannie pytanie, kiedy nastąpi zmierzch wodzów i jaka będzie przyszłość nie tylko Europy, ale i świata. (p. 38).

We live in an era of a definitive strengthening of dictatorships. The international situation constantly raises the question - when will the twilight of the commanders come and what will be the future of not only Europe but of the whole world. (p. 38).

The exhaustive treatment of the reception of Berent's three late works is designed, and correctly so, to illustrate the great variety of readers' responses to a work of art during different periods of its reception. They were read differently before World War Two and in the decades after the War, and they will be read differently in the future, too, depen-

ding on the time, the historical circumstances and the type of reader who finds his way to them:

Wielość kodów odbioru jest zatem warunkiem bogactwa i różnorodności stylów lektury dzieła. (p. 44).

The great many ways of the reception are therefore a concomitant of the wealth and variety of possible ways of reading the work. (p.44).

Elsewhere the author says:

Coraz to nowi czytelnicy okazują się doskonalszymi, coraz więcej potrafią z tekstów wy- czytać, coraz więcej elementów wiążą i interpretują. (p. 46).

Quite often we see a higher standard among new readers who can find new meanings in the texts and who can interpret more elements and see the relationships between them. /p. 46/

This approach based on the theory of a “sociology of literature”, which has been developed only in the last twenty-five years, has its fruitful and no doubt productive aspects:

Normy lektury wędrują po różnych odczytaniach, wchodząc najczęściej w każdorazowo inne paradygmaty i konteksty. (p. 49)

“Norms of reading are flexible and because of different interpretations often enter into different paradigms and contexts.” (p. 49)

Bolecki describes these “norms” as intermediary territory between the work and the actual reading of it.

In Chapter II the author discusses the narrative manner of Berent’s. This very important chapter examines *how* Berent’s uses the documentary material and *how* he incorporates it into the narrative stream, *how* he distributes the direct and indirect speech of his characters and how all of this finally contributes to bring the entire period of the narrative setting (late eighteenth and early nineteenth century) to life, with a focus on its *bios* rather than on its *logos*, a fact of crucial importance to Berent. The reader in the past and in the present has had difficulty distinguishing between the author’s voice in the narration and the voices of the different characters. Bolecki tries to shed light on this confusion by listing four types of narration:

1. Narracja z perspektywy słów własnych postaci;
2. Narracja z perspektywy cudzych słów o postaciach;
3. Narracja przypuszczeń;
4. Komentarze odautorskie.

1. Narration as evolved from what the characters themselves say;
2. Narration evolving from what others say about the characters;
3. Narration of conjecture;
4. The author’s comments.

All these narrative modes are illustrated. Apart from many other pertinent observations on the style of these works Bolecki comments on the so-called “anonymity” of many of the characters of the period /Franciszek Salezy Jezierski, hero of *Diogenes w kontuszu* signed his publicistic pieces during the late years of the Polish monarchy as “autor bezi-

mienny" ("anonymous author") as a focal point in Berent's perception of the time:

kryje się w niej zarówno koncepcja tworzenia wartości kulturowych, jak i mechanizm społecznej pamięci historycznej. "Bezimiennosc" jest konstytutywnym elementem "biosu" historii - jest jego zasadą, biograficzną "istotą rzeczy" historycznego trwania. (p. 78)

It contains both the idea of the creation of cultural values and the mechanism of the social memory of history. "Anonymity" is the constitutive element of the "yeast" of history - it is its principle and the biographical "essence" of historical permanence. (p. 78).

Bolecki closes Chapter II by challenging the assumption that there had been "three Berents":

Ta tradycja wyodrębnienia opowieści biograficznych z dotychczasowego dorobku Berenta przetrwała do naszych czasów. Najprecyzyjniej wypowiedział się w niej niegdyś publicysta *Tygodnika Powszechnego*. "Istnieje trzech Wacławów Berentów. Demaskator pozytywizmu, syntetyk modernizmu, korektor historii, realista, ekspresjonista, stylizator (...) Dzieła reprezentatywne dla trzech okresów pisarza są do siebie tak niepodobne, tak inaczej ujmują rzeczywistość, posługują się tak różnymi środkami wyrazu, iż przypadkiem wydaje się fakt, że napisał je jeden człowiek (...)" (p. 79).

The tendency to separate the biographical tales from the other works of Berent persists to this very day. It is best illustrated by the words of one of the contributors to the *Tygodnik Powszechny* (a Cracow weekly): "There are three Wacław Berent. The denouncer of positivism, the synthesist of modernism, the tuner of history, the realist, the expressionist and the stylist...The works representing these three periods of the author are so unlike each other and present reality in such different ways, using completely different forms of expression, that it seems that they were written by the same person by chance only...(p. 79).

Chapter III - (Mity, Przestrzenie i Romantyzmy) examines the biographical tales in the light of Berent's earlier work *Ozimina* (1911) and *Żywe kamienie* (1918) and their respective mythological contexts, pagan and Christian:

Jak widać z cytatów "opowieści biograficzne" podejmują - w tej samej terminologii - podstawowe pytania i problemy *Oziminy*: ciągłości i nieciągłości wartości w kulturze i w historii, zamierania i odradzania ich w określonych warunkach historycznych. (p. 91)

(Comments on *Winter Wheat*)

Beyond that, Bolecki suggests, Berent is carrying on a "dialogue" (the world is aptly chosen) with the literature of Romanticism, on the role in Polish history of the predecessors of Romanticism, the men under Dąbrowski fighting in foreign lands on behalf of the Polish cause. He is indirectly answering the objections of the well known critic Adam Grzymała-Siedlecki, who in "Na marginesach *Oziminy* (Comments on *Winter Wheat*) had proclaimed in 1911 that Berent lacked "all sense of historical perspective". Bolecki rejects this argument with scholarly impartiality. Having shown the essence of Berent's historical perception on the basis of the analysis of his style:

Rzecz w tym, iż ten język, w jakim Berent konstatuje przed czytelnikiem fakty historyczne, wydobywa nie ich zdarzeniowość lecz perspektywę długiego trwania. (p. 113)

The language used by Berent to present historical facts to the reader stresses not the occurrence of events but the long, lasting perspective. (p. 113).

– he returns once more to Grzymała-Siedlecki who in 1935, when he reviewed *Nurt*, saw Berent's contribution to the debate on Polish Romanticism and the role of the Polish legions preceding it in a different light than he had twenty-four years earlier:

W roku 1935 podkreśli "wielkość Berenta" za to właśnie, że podejmuje on sprawy najbardziej dla narodu żywotne. Doda: "toteż nurtem *Nurtu* jest nie co innego, jak tylko na wysoką miarę skrojone uczucie moralne Wacława Berenta. (p. 116)

In 1935 he underlines "Berent's greatness" mainly because Berent raises questions of paramount national interest. He adds: and so the underlying trend of *The Current* is primarily the highly moral attitude of Wacław Berent (p. 116).

Chapter IV (Biografia, kultura i czas historyczny - Biography, culture and historical time) raises the question of "history and we". Here the author tries to define Berent's world view on the basis of his entire creative oeuvre, and he does it brilliantly.

The chapter is written on a very high intellectual level and exhibits a familiarity not only with Polish artistic, historical and philosophical thought (S. Brzozowski, Miłosz, St. Ign. Witkiewicz) but with outstanding West-European thinkers (Nietzsche, Dilthey, Le Bon) as well. He demonstrates the context of Berent's everyday intellectual atmosphere (what the Germans call "der geistige Alltag") and then states clearly Berent's aim:

Spory o *Genealogię teraźniejszości* kontynuowały przeszło wiekowe pytanie "dlaczego Polska upadła". Dzieje Polski wszystkich pokoleń historyków odpowiadały różnie, rzecz jasna właśnie na to pytanie. Ale Berent w historii, która przyciągała uwagę wielu pisarzy i historyków szukał odpowiedzi na zupełnie inny problem. Pytał bowiem nie o przyczyny upadku Polski w wieku XVIII, ale o to, dlaczego i dzięki komu Polska przetrwała, dzięki jakim wartościom możliwe było ocalenie kultury i narodu, którego pozbawiono wszystkiego, co mieści się w pojęciu wolności. (pp. 143-144)

The argument about the *Genealogy of the Present* continued to ask the age-old question of "Why had Poland fallen?". The textbooks of Polish history by various authors of different generations answered this particular question in different ways. But Berent in this period of history, which attracted the attention of many writers and historians, looked for answers to completely different problems. He did not search for causes that brought about the downfall of Poland in the 18th century, but asked why and thanks to whom Poland survived. What were the qualities that helped to save the culture and the nation which was deprived of everything that constitutes the idea of freedom. (pp. 143-144).

The essence then of these three biographical tales is their focus on the spiritual *Life* of the nation and its cultural continuity, and Berent's enduring achievement rests in the illumination of the wellsprings and the mythical foundations of this cultural continuity. Furthermore, we are much better informed about all this now as a result of the perceptive and far ranging work of Bolecki who had to raise his sights to the level of Berent's vision in order to see what this writer had seen and to state in expository prose what Berent had said in the language of literature. In the scholarly work of these two critics, Paszek and Bolecki, Berent's art has somehow found an assessment of such quality and intellectual caliber that the author himself would likely be pleased. Their scholarly monographs have accomplished for Berent what this aptly chosen epigraph from Norwid promises for each endeavour of mankind – a sepa-

ration of the chaff from the wheat: "Współczesność, minie niestateczna, lecz nie ominie Przyszłość: korektorka wieczna (p. 148) / The unstable Present will pass it by, yet the Future will not, the maker of eternal judgement (p. 148).

The work of Paszek and Bolecki encompasses ideas from the fields of history, philosophy and literary research, but alongside such substantial accomplishments there is certainly room for the other recent, and very solidly researched, monograph on the "biographical tales" by Zofia Mołodcówna, *Opowieści biograficzne Wacława Berenta (The biographical tales of Wacław Berent)* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978 /, p. 328. In five parts with numerous subsections the author gives a thorough analysis of this body of Berent's work:

- I . Gatunek literacki opowieści biograficznej;
- II . Metody warsztatowe;
- III. Budowanie wizji epoki;
- IV. "Merytoryczny" obraz epoki;
- V . Osobowość twórcza Berenta w okresie powstawania "Opowieści biograficznych".

- I . The literary genre of the biographical tale;
- II . Methods of work;
- III. The construction of the image of the epoch;
- IV. The "essential" picture of the epoch;
- V . The creative personality of Berent during the writing of the "Biographical Tales".

The word "thorough" should be stressed here for in her detailed discussion the many aspects of the three late works by Berent are very well covered. In fact, Mołodcówna combines features of the two earlier studies, incorporating on one hand material treated by Paszek (the narrative aspect of the works) and by Bolecki (the timeliness of the biographical tales in terms of the ideological discussion in Poland in the mid-1930's). While working on her topic, Mołodcówna apparently did not have any knowledge of the work of the other scholars, and so all three worked in parallel fashion on related topics. Since the methodological approach of each was different, they have each enriched Berent literary scholarship in Poland. Only a few especially interesting moments can be quoted from Mołodcówna's work as illustration of her competence.

The section "Aluzja literacka" (Literary Allusion) in Part One points to that interesting aspect of "literary sleuthing" of which Paszek had spoken. The author refers here not only to the great Poles who left their imprint in Berent's work (Mickiewicz, Niemcewicz) but also to immortal classics (Dante, Cervantes, Goethe, Michelangelo, Livy). In the following section she makes a perceptive observation about the formal aspect of the biographical tales which links them to the genre of the essay:

Rozpiętość tematyki i dowolność skojarzeń to cecha charakterystyczna tego rodzaju fragmentów. Wzbogacają one ogromnie zawartość treściową *Opowieści*, wprowadzając całą głębię myśli i wzruszą ich autora. Stanowią też element najbardziej zbliżający opowieść biograficzną do eseju (p. 40).

The characteristic feature of fragments of this kind is the wide range of themes and freedom of associations. They enrich the contents of the *Tales* by introducing the author's depth of thought and emotion. They also constitute a factor which more than any other brings the biographical tale nearer to the essay.

In Part Two the section on the use of “enlivening verbs” and “reported speech” / Stylistic ways of “enlivening”. The unusually important role of the “Inquit” / is of interest. These two aspects are closely linked, and the author cleverly shows the great variety of ways in which Berent’s text comes to life:

Na marginesie zaznaczyć należy, że “inquit” i “pensat” służą nie tylko ożywianiu starych tekstów, ale również znakomicie “ożywiają” słowa fikcyjne, włożone w usta postaci i myśli sformułowane w mowie pozornie zależnej:

“... Ciemnota polska! – zalewało mu co chwila purpurą pęcznijącą coraz szyję. – Szepty wsteczności – pulsowało mu w skroniach” (*Nurt* 1, p. 67) (*Mołocówna*, 81).

One ought to add that the “inquit” and “pensat” are used not only to enliven old texts, but they also enliven marvellously the fictional words, spoken by the characters, or thoughts formulated in what seems like reported speech.

“... Polish ignorance! – purple colour flooded his swelling neck again and again – Propagators of backwardness – his temples were throbbing” (*The Current* 1, p. 67) (*Mołocówna*, 81).

In Part Three the chapter “Osoby reprezentatywne dla prądów epoki” (persons representing the trends of the epoch) is a synthesis of Berent’s treatment of the individual characters in his tales – Dąbrowski, Kościuszko, Karpiński (*Nurt*); Jezierski, Dekert, Kołłątaj, Staszic (*Diogenes w kontuszu*); Prince Constantine, Dąbrowski, Niemcewicz (*Zmierzch wodzów*):

Wywody powyższe nasuwają spostrzeżenie, że dobór postaci w całym cyklu nie tylko nie jest przypadkowy, ale przeciwnie – głęboko celowy. Chodzi pisarzowi nie o ich poszczególne wizerunki, ale ukazanie swoich bohaterów w pewnej ciągłości procesów dziejowych (p. 157).

The above mentioned arguments make us realise that the choice of characters in the whole cycle is not accidental but on the contrary has a deep-rooted aim. The author does not want to draw individual portraits of his characters, but he wants to present them against the background of a certain continuity of historical processes (p. 157).

Part Four sets out to discuss in broad and yet finely drawn outline the principal idea (Idea naczelna cyklu. – The principal idea of the cycle) of Berent’s work. The author has wisely placed this section in the centre of her book where it is sure to receive the attention it deserves:

Taką ideą naczelną powracającą we wszystkich opowieściach, jest sprawa utrzymania życia narodu tuż przed, a głównie po upadku państwa. Rozwija się ona dwoma torami: poprzez walkę orężną i różnorodną działalność dla zachowania kultury narodowej. Syntezę obu tych sposobów stanowią Legiony Dąbrowskiego; dlatego są one głównym przedmiotem zainteresowania Berenta (p. 166).

The principal idea which recurs in all the novels is the matter of the maintenance of the nation’s life just before but mainly after the downfall of the state. There are two ways of achieving this: by armed warfare and by various activities aimed at the preservation of the nation’s culture. A synthesis of these two ways are Dąbrowski’s Legions. Hence Berent’s predominant interest in the Legions (p. 166).

The “preservation of the life of the nation” is delineated on the basis of an examination and discussion of the many facets of intellectual life that characterised the period, including not only the cultural and educational work in Dąbrowski’s Polish legion but also the work of the Free

Masons and of the Warsaw Society of the Friends of Knowledge (Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk).

In Part Five *Mołocówna* addresses certain questions directly which she had discussed indirectly previously: *Konfrontacje z przeszłością* (Confrontations with the past). She tries to reconstruct Berent's attitude towards the period of the late eighteenth and early nineteenth century, particularly with regard to such historical figures as Prince Joseph Poniatowski where his view differs from that of other authorities such as the famous historian Szymon Askenazy. She also speak of the importance of Berent's *Biographical Tales* in the development of Polish historical consciousness:

Rzadki to wypadek, ażeby pozycja beletrystyczna traktowana była przez badaczy równo-  
rzędnie z dziełami naukowymi.

Tak wysoka ocena strony informacyjnej *Opowieści biograficznych* potwierdza powodzenie  
zamiaru twórczego ich autora: wydobywania historii z oplotu legendy (p. 236).

It is rare for researchers to treat a work of literary fiction in the same way as books of  
a more scholarly nature. This high assessment of the informative aspect of the *Biogra-  
phical Tales* shows that the author has been successful in his creative aim which was to  
entangle history from legend (p. 236).

The fact that Berent had made a revolutionary (Franciszek Salezy Jezierski) the hero of his *Diogenes w kontuszu* is seen as an illustration that he basically was not loath to revolutionary activity:

Potwierdzenie aprobaty samej idei rewolucji znajdujemy też w wysokiej ocenie Legionów  
włoskich, właśnie z powodu realizowania w nich najszczytniejszych haseł rewolucji fran-  
cuskiej (p. 243).

The fact that he had a very high opinion of the Italian legions because they upheld the  
noblest ideals of the French revolution confirms the belief that he approved of the very  
idea of revolution (p. 243).

The author qualifies this statement, however, by saying on the same page:

“Rewolucyjny tłum nie znajduje uznania w oczach pisarza”.

(“However the writer does not approve of the revolutionary mob”).

Other points are made in the pages of *Mołocówna*'s last chapter (Part V) which examine Berent's place in Polish literature of the twenty-years inter-war period. Her findings on this facet of Berent's work, which she supports with a quotation from Herminia Naglerowa *Wspomnienia o pisarzach* reads briefly that:

Krytyka naogół nie zrozumiała aktualizujących tendencji *Opowieści* (p. 251).

On the whole the critics have not understood that the *Tales* although talking about the  
past, pointed at current events. In Naglerowa's *Reminiscences about writers* (p. 251).

Before summarising her findings, however, in a Chapter entitled “Zakończenie” (Conclusion) where she signals Berent's achievement with three epithets: *pisarz-myśliciel*, – *pisarz-nauczyciel*, – *pisarz-artysta* (p. 269) (the writer-thinker, – the writer-teacher, – the writer-artist) – she concludes Part V, the substance of her discussion, with a section “*Erukcja pisarza*” (The writer's erudition). Closing with observations on



Berent's truly phenomenal learning and knowledge allows her to say once again what an extraordinary man he had been, a point that has not been lost on her reader but has now been reinforced. And we don't mind hearing it again because a familiarity with his writing has already persuaded us of its truth; and if we didn't know his writing, we would want to know it after reading *Mołocówna's* and the other monographs. Those who knew Berent first hand came to know his intellectual power in person, others who were not so fortunate cannot help but come under his sway if they are receptive to the creative power of his works. The critic, Ludwik Hieronim Morstin, whom *Mołocówna* quotes in the conclusion of Part V has left a testimony to Berent's uncommon intellect in the following statement:

"... nic na świecie nie równa się tej rozkoszy, jaką daje obcowanie z człowiekiem, który nad epokami historii, nad szczytami kultur rozpina swoją myśl, konstruuje syntezy, rozrzuca wspaniałym gestem wiadomości zdobyte wysiłkiem żmudnej pracy, iskrzy fantazją mroki dziejów...

A tak rozmawiał Wacław Berent... (p. 264).

... there is no greater pleasure in this world than communicating with a man, whose thoughts soar above time, history and culture, a man who constructs syntheses and bestows abundantly the gifts of knowledge acquired by immensely hard work, a man whose imagination lightens the darkness of the past...

This is what it was like to talk to Wacław Berent (p. 264).

The Biblioteka Narodowa has had a long tradition of excellence in publishing and of high editorial standards. The best expert is invited to prepare an edition and as result we have such excellent editions as *Pan Tadeusz* (Mickiewicz's *Master Thaddeus*) prepared by Stanisław Pigoń (BN I, Nr. 83), Puszkin's *Jeździec Miedziany* (The Bronze Rider) (BN II, nr. 155), translated by Julian Tuwim and edited by Samuel Fiszman, and of special interest to us Wacław Berent's *Ozimina* (*Winter Corn*) (BN I, Nr. 213), edited by Michał Głowiński (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1974), 315 pp., and Wacław Berent's *Próchno* (*The Rot*) (BN I, Nr. 234), edited by Jerzy Paszek (Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1979), 388 pp. Michał Głowiński, a research scholar at the Literary Research Institute of the Polish Academy of Sciences (Instytut Badań Literackich) is a known expert on the *Młoda Polska* tradition (see his *Powieść Młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław, 1969). He has published a great deal on twentieth century Polish prose with emphasis on literary theory and narrative modes. His seventy-seven page introduction to the *Ozimina* edition in Biblioteka Narodowa is divided into six sections: I. Od "Fachowca" do "Zmierzchu wodzów"; II. Wielka dyskusja; III. Dramatyzacja i polifonia; IV. Aluzje, symbole, mity; V. Recepcja *Oziminy*; VI. Zasady wydania. (I. From "The Expert" to "Twilight of the Commanders"; II. A Great Discussion; III. Dramatization and Polyphony; IV. Allusion, Symbols, Myths; V. The Reception of "Winter Wheat"; VI. The Principles of Editing).

Of course, he has the benefit of much existing scholarship, but he is too much an expert himself to merely compile the findings of predecessors and not to have an opinion himself, or to contribute something new. He corrects previous misconceptions about the novel, particu-

larly in Section II. He introduces concepts of literary scholarship that have found broad acceptance only in the past two decades: spatial form (from Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *The Widenng Gyre*, 1963) and polyphony (from Mikhail Bakhtin, *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*, 1929, translated into Polish, 1970). Both concepts, spatialization (versus the exclusive emphasis on the hero's role in time) and the polyphonic treatment of voices (each character's thoughts and words are of equal value like the different musical themes in a fugue, weaving in and out among each other) are usefully applied to the discussion of *Ozimina's* form. In Chapter IV Głowiński borrows also a concept from musical theory: Kontrapunkt mitologiczny:

Ważne jest to, że obecność kontrapunktu pozwala wpisać świat *Oziminy* w pewien schemat mitologiczny, pozwala włączyć jej skamieniały i zastygły czas w rytm czasu mitologicznego, w którym obowiązuje zasada przemienności życia i śmierci, zimy i wiosny, zasada wiecznego powrotu (LXII).

It is important to note that thanks to the presence of the counterpoint it is possible to transfer the world of *Winter Wheat* into a mythological structure and to change its set and fixed timelessness into the vibrant rhythm of mythological time with its principle of constant change of life and death, winter and spring and the rule of constant return.

The most important point to be made here is that this BN edition reproduces for the first time the 1911 edition of *Ozimina* which restores many of the cuts made by the author in the second (1924) and the nearly identical third edition (1933). The reasons for these cuts are explained by the editor, but Głowiński states persuasively that the artistic value of the original version outweighs consideration of "faithfulness" to the final edition during the author's life, the so-called "Ausgabe letzter Hand". He describes *Ozimina* in its original version as:

Dzieło większej klasy, bogatsze, pełniejsze, bardziej skończone i – nade wszystko – bardziej nowatorskie" (p. LXXVI).

A work of higher quality, richer, fuller, more complete and – above all – more innovatory (p. LXXVI).

He adds further, and for good reason, that our historical perspective allows us to see the entire *Młoda Polska* tradition in a different light now from what it must have seemed in 1924 and 1933, when Berent produced the second and third editions of his work:

Możemy stwierdzić tym bardziej, że tzw. młodopolszczyzna przestała być straszakiem, że z naszej perspektywy widzi się nie tylko jej maniery i śmieszności, ale także – jej wielkość, że dostrzega się jej rolę w rozwoju najbardziej nowatorskich tendencji literackich naszego stulecia (p. LXXVI-LXXVII).

The Young Poland trend does not frighten us any more, because from the perspective of the present we perceive not only its mannerisms and amusing traits but also – its greatness. We can also see its role in the development of the most innovatory literary tendencies of our century.

For the sake of completion in an authoritative edition such as this Głowiński has added three poems in an "Aneks" which had only appeared once in proof-sheets to the novel and had found their way into a literary magazine *Miesięcznik Literacki i Artystyczny* Nr. 3, 1911 (*The Monthly*

*Magazine of Literature and Art*, Nr. 3, 1911) but never into book edition of the novel.

Much the same with regard to its authoritativeness may be said of BN I, Nr. 234 *Próchno (The Rot)* (1979), edited by Jerzy Paszek. The high caliber of his scholarship has already been discussed above. The design of the Introduction (Wstęp) is very similar to that provided for *Ozimina*: I. O biografii Wacława Berenta; II. Geneza *Próchna*; III. Kompozycja i styl *Próchna*; IV. *Próchno* – powieść mitów; V. Recepcja utworu; VI. Zasady wydania. / I. On the biography of Wacław Berent; II. The Genesis of the *Rot*; III. Composition and style of *The Rot*; IV. *The Rot* – a Mythological Novel; V. Reception of the Novel; VI. The Principles of Editing.

I have found the central three chapters (II, III, IV) most interesting and original. The subsections to each chapter engage in a discussion in the same areas as in Głowiński's introduction to *Ozimina*:

Czas i przestrzeń, Stylowe wyróżniki *Próchna*, Percepcja impresjonistyczna, Dialog i monolog wewnętrzny, Styl mowy mówionej, Styl języka pisanego, Metaforyka, Aluzje literackie.

(Time and space, The stylistic features of *The Rot*, Impressionistic perception, The internal dialogue and monologue, The style of spoken language, The use of metaphor, Literary allusion.)

## Chapter IV

"*The Rot* as a mythological novel", and particularly its section "The myth of the book" is well worth reading. Paszek closes this section with the statement:

O micie księgi w dziele Berenta można mówić także i w innym znaczeniu. W takim, iż *Próchno* to niezwykle obfite kompendium ulubionych w dekadentyzmie schematów, że w *Próchnie* czytelnik odnajduje prawie wszystkie mity tamtych czasów. Sama więc powieść staje się księgą mitów artystycznych epoki, a w pewnym sensie - powieścią mitologiczną XX wieku. (p. LXXV-LXXVI)

The myth of the book in Berent's novel can also be discussed in a different way. Namely - *The Rot* is an unusually copious compendium of the favourite structures of decadentism. The reader finds in *The Rot* nearly all the myths of those times. This is why the novel becomes a book of contemporary artistic myths and in a special sense - the mythological novel of the 20th century).

As in the case of *Ozimina* the BN edition of *Próchno* reproduces the original, first edition (1903) of the novel and not the last edition published during Berent's life (the third, 1933). The editor explains why this was done in Chapter VI ("Principles"), referring particularly to the change in structure and composition which had resulted from deletions and additions in the second and third editions. These changes had destroyed the structural unity and had created disorder in the concept of the novel. As a literary document of the period the original version

is more authentic, Paszek tells us, and in light of what Głowiński had said about the first edition of *Ozimina*, his point is certainly well made:

Wybór tekstu, zaświadczonego drukiem w *Chimerze* i w wydaniach z 1903 i 1907 roku, jest więc wyborem innej wersji *Próchna*, bliższej przedstawianej w utworze epoce. Wersji swoistego dokumentu literackiego początku XX wieku w literaturze i kulturze. Ten aspekt sprawy przesądza o zdecydowaniu się na przedruk powieści w jej pierwotnej postaci (p. XC).

The choice of the text, printed in *Chimer* and in the editions of 1903 and 1907 represents the choice of another version of *The Rot*, which is nearer to the epoch depicted in the novel. The choice of a version which becomes a kind of literary *document* of literature and culture of the 20th century. It is this aspect of the matter that sways the decision in favour of reprinting the novel in its original form (P. XC).

This BN edition is equipped with detailed textual annotations at the bottom of each page (Paszek's "literary detective work" – never enough, however, as he himself admitted in his brief essay in *Teksty*), with bracketed numbers at the head of individual chapters designed to help the reader in locating the appropriate sections of the Introduction for better understanding and interpretation; and finally, with an "Aneks" where the complete version of Berent's "List autora *Próchna*" ("Letter of the Author of *The Rot*") is printed plus fragments of the text found only either in the manuscript, or in the earliest printing in *Chimera* but not in the book editions. Here as well as in the Głowiński edition of *Ozimina* a Bibliography of past and recent scholarship on each work follows the Introduction before the start of the text. Both editions contain Berent's portraits and facsimilia of titlepages etc.

These scholarly works and new editions have helped our knowledge and appreciation of the work of Waclaw Berent. Perhaps some day there will be also a BN edition of his greatest work, *Żywe kamienie*. We have every reason to be grateful, however, for what this past decade of Berent scholarship has already given. The question whether or not Berent has many readers seems immaterial and irrelevant, now more than ever. He will always have a few, and these *pauci sunt satis*. These few have seen to it in the past and they will see to it in the future that Berent's place in twentieth century Polish literature is assured. Such scholars as Paszek, Bolecki, Mołodcówna and Głowiński have lent their talent to furthering this end.

---

1. Jerzy Paszek: Nowatorstwo *Oziminy* Berenta *Poglądy*, XII (1973), Nr. 1 (245), 17.

2. Jerzy Paszek: Berent dla czterech. *Teksty*, 1 (55), 1981, 154.

#### **IV. MISCELLANEA**



LE VIE QUOTIDIENNE DES FAMILLES POLONAISES ETABLIES  
EN UKRAINE \*

INTRODUCTION

Dès ma première enfance, en Pologne, j'ai entendu parler de l'Ukraine. Dans mon entourage, on se rappelait ce pays; souvent on disait de quelqu'un: "il est originaire d'Ukraine" (ou de Podolie, ou encore de Volhynie). Et, pour moi, ils étaient tous des Polonais. C'était difficile à comprendre, car l'Ukraine, ce pays un peu mythique à mes yeux et d'où les miens tiraient leur origine, on n'y allait jamais: il était alors, comme il est encore aujourd'hui, dans les frontières de l'Union soviétique.

Voilà pourquoi j'ai voulu raconter, quand il en est temps encore, quelle était la vie quotidienne de mes compatriotes qui ont vécu là-bas jusqu'en 1920.

1. *Le cadre géographique.*

Le nom d'Ukraine vient d'une partie de l'expression "Ziemie ukrainne", qui voulait dire: les terres de confins. Ce pays constituait, au XVI<sup>e</sup> siècle, les marches du sud-est de la Pologne. Il était alors beaucoup plus vaste qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'il s'étendait sur les deux rives du Dniepr. Au Moyen Age, la Pologne atteignait même, par l'Ukraine, la mer d'Azov, la mer Noire et la presqu'île de Crimée.

En 1699, toute la rive gauche du Dniepr fut intégrée à l'Empire russe. La partie de l'Ukraine qui restait attachée à la Pologne était celle de la rive droite de ce fleuve. Elle comprenait quatre palatinats: ceux de Kiev (chef-lieu Żytomierz), de Volhynie (chef-lieu Łuck), de Podolie (chef-lieu Kamieniec Podolski) et de Braclaw (chef-lieu Braclaw).


Ce territoire des quatre palatinats de la rive droite forme le cadre géographique de ce travail. Il fut annexé à son tour à la Russie par les partages de 1793 et 1795 et remodelé administrativement en trois gouvernements de l'Empire russe:

1. le gouvernement de Kiev (en russe "gubernia Kijowska"), couramment appelé par les Polonais Ukraine (au sens restreint). Il était compris entre les gouvernements de Mińsk (au nord), de Volhynie et de Podolie (à l'ouest), de Chersoń (au sud) et enfin ceux de Poltawa et Czernihów (à l'est). Sa superficie était d'environ 50.000 km<sup>2</sup>. Les principales villes étaient, outre Kiev, les chefs-lieux de district de Wasylków, Skwira, Radomyśl, Biała Cerkiew et Taraszczka;

2. le gouvernement de Podolie ("gubernia Podolska"), borné par ceux de Volhynie (au nord), de Kiev (à l'est), de Chersoń (au sud-est) et de Bessarabie (au sud). Enfin la rivière de Zbrucz, affluent du Dniestr, séparait la Podolie de la Galicie, ancienne province polonaise alors réunie à l'Empire austro-hongrois. Ce gouvernement couvrait environ

\*) Mémoire de maîtrise de l'Université de Paris I, année 1977-1978, revu en 1984.





# POLOGNE

Echelle

100 0 100 200 300 h

— Limites de la Pologne au moment du 1<sup>er</sup> partage (1772) - - - - - Limites des Etats copartageants 1714



42.000 km<sup>2</sup> et ses principales villes étaient Kamieniec Podolski, le chef-lieu, et plusieurs des chef-lieux de district: Winnica, Płoskirów, Hajsyn et Mohylów;

3. le gouvernement de Volhynie ("gubernia Wołyńska"), limité par les frontières des gouvernements de Grodno et Mińsk (au nord), de Kiev et Lublin (à l'est), de Podolie (au sud), et par la Galicie autrichienne (au sud-ouest). La rivière du Bug, affluent de la Vistule, séparait le gouvernement de Lublin de la Volhynie, qui s'étendait sur 78.000 km<sup>2</sup>, avec pour chef-lieu Jitomir ("Zytomierz") et pour autres principales villes les chef-lieux de district de Krzemieniec, Łuck, Włodzimierz, Zasław et Starokonstantynów.

## 2. *Le cadre chronologique.*

Le point de départ, c'est 1863: cette date représente une coupure dans l'histoire de la Pologne, puisqu'elle est celle du dernier des grands soulèvements nationaux des Polonais contre les Russes et que l'Ukraine y participa. La défaite des insurgés marqua la fin de l'époque romantique de notre histoire et le début d'une ère de politique positive et réaliste, au cours de laquelle les patriotes polonais firent porter leurs efforts sur l'économie. Tandis qu'au coeur de la Pologne, il se produisit à cette époque un bouleversement social par lequel la bourgeoisie prit le pas sur la noblesse au point de vue économique; en Ukraine, au contraire, après 1863 comme avant, les propriétaires terriens polonais conservèrent la haute main sur l'industrie et l'agriculture du pays, dont ils firent, à ce point de vue, un modèle pour toute la Russie.

La réforme agraire, édictée en 1861, en même temps que le servage était aboli, commença d'être appliquée juste à ce moment-là et cela changea complètement les conditions économiques de la propriété terrienne. De 1863 à 1880, il y eut une période particulièrement pénible, caractérisée par la répression et la crise économique; mais, de 1880 à 1897, ce fut une ère de prospérité et d'essor. Il faut noter que les crises (épidémies, famines, montée des prix), très sensibles en Russie, n'étaient que faiblement perçues en Ukraine. A partir de 1897 et surtout de 1905, les Russes modifièrent dans un sens plus libéral leur politique à l'égard des Polonais, dont les droits devinrent moins limités. La guerre de 1914-1917 apporta pour la plupart des habitants bien des restrictions mais, en même temps, donna à certains des possibilités d'enrichissement rapide.

Le terme final de notre étude, c'est donc, en principe, la révolution d'octobre 1917: à cette date, les Polonais d'Ukraine avaient commencé d'émigrer en Pologne lorsqu'ils l'avaient pu; les autres, qui parvinrent à rester chez eux jusqu'en 1921, vivaient dans leur propre pays comme des réfugiés ou des proscrits; le rythme habituel de leur vie quotidienne avait été rompu.

Cependant, pour répondre à la curiosité bien naturelle du lecteur, qui désirera savoir ce que sont devenus, après 1917, les Polonais d'Ukraine, j'évoquerai dans un court épilogue les événements politiques et militaires de 1917 à 1921.

### 3. Le sujet.

Les collections de vulgarisation historique intitulées *Vie quotidienne*, que publient plusieurs maisons d'édition, trouvent généralement un bon accueil auprès des lecteurs, en France et à l'étranger. L'expression "vie quotidienne" couvre parfois un domaine étendu et mal délimité: elle embrasse des notions qui varient avec la mode, suivant les tendances, plus ou moins politiques, de l'histoire comme on l'écrit à tel ou tel moment. Rien d'étonnant à ce qu'on ait décrit, tout récemment, la vie quotidienne des paysans d'URSS (1), mais il est naturel de s'intéresser aussi à celle d'une minorité, constituée par les éléments polonais d'avant 1917, dans le cadre géographique déjà indiqué. Tel est le sujet traité dans ce qui suit.

Il convient de préciser ici que nous décrirons successivement: 1) la maison et ses habitants (IIe partie); 2) leurs traditions, leurs occupations et leurs coutumes (IIIe partie). Le tout sera précédé et suivi d'un aperçu historique et social (Première partie et épilogue). En effet, un rapide résumé de l'histoire de l'Ukraine, un rappel de son économie et des structures de la noblesse polonaise ne seront pas inutiles pour une meilleure compréhension du sujet.

En étudiant ces différents points, je me suis attachée à souligner les mentalités et les manières de penser, qui expliquent des actes, des situations, des sentiments aujourd'hui difficilement compréhensibles. Il y avait un juste milieu à garder entre donner une image encore plus colorée des habitants de ce pays immense, où tout était démesuré et plein d'élan (tel que se le rappellent ceux qui l'on connu autrefois) et présenter avec méthode une information précise, nécessairement plus froide.

Au fur et à mesure que j'avancais dans ce travail, je percevais des analogies entre la vie des propriétaires terriens en Ukraine, en Pologne proprement dite ou dans des pays d'occident. Cela n'avait rien d'étonnant puisqu'il s'agissait de milieux comparables et j'ai parfois indiqué des traits qui peuvent très bien se retrouver ailleurs.

### 4. Les sources.

Mes principales sources sont des sources narratives ou orales: il était indispensable en effet d'avoir recours à la tradition rapportée par des témoins, de plus en plus rares, racontant ce qu'ils avaient vu eux-mêmes ou ce qu'ils tenaient de leurs parents et de leurs grands-parents.

Mais la valeur historique des mémoires est inégale. Faible pour l'histoire politique, elle est justement très riche pour la vie quotidienne. On peut aussi constater une répartition géographique peu uniforme; nombreux pour l'Ukraine proprement dite (notamment le district de Skwira)

1) Nicolas Werth, *La Vie quotidienne des paysans Russes de la Révolution à la Collectivisation. 1917-1939*, Paris, 1984.

2) *Twórczość*. Varsovie, 30 nov. 1983, p. 158-159.

et pour la Podolie, ils le sont beaucoup moins, apparemment, pour la Volhynie.

Pour mon travail, j'ai utilisé dix-sept mémoires inédits et trente-huit autres qui étaient publiés. A cela s'est ajoutée l'enquête que j'ai effectuée parmi les Polonais originaires d'Ukraine, auxquels j'ai distribué un questionnaire de soixante-dix questions. J'ai reçu trois réponses écrites (celles de MM. Baykowski, Łazowski et Starzeński) et obtenu aussi sept interviews, dont cinq surtout ont été extrêmement fructueuses. Mon initiative a été généralement bien accueillie et mes compatriotes d'Ukraine m'ont parlé volontiers du temps passé en évoquant pour moi leurs souvenirs.

Les mémoires, qu'ils soient imprimés ou manuscrits, doivent être passés au crible de la critique. Certains proviennent de personnes que je connais, et je sais qu'elles sont dignes de foi. Ceux que j'ai employés sont authentiques et ont une date, au moins approximative, et une provenance connues. La plupart ont été écrits à l'époque même des événements qu'ils décrivent; d'autres, moins nombreux, après 1945. Ces derniers ne sont pas forcément les moins crédibles, car, si le souvenir a pu s'atténuer avec le temps, la passion elle aussi est moins vive.

Certaines omissions sont difficiles à détecter, soit qu'elles proviennent d'un défaut de mémoire soit qu'elles s'expliquent par la volonté délibérée d'occulter un fait gênant. Encore, dans ce dernier cas, peut-on en tirer quelque enseignement: par exemple tels mémoires omettent une parente dont on ne parlait plus parce qu'elle avait épousé un Russe; ce silence même est significatif, car il témoigne d'un sentiment patriotique exacerbé, plus fort parfois que les liens de parenté. Certains auteurs avaient, sur l'une ou l'autre matière, une compétence particulière; tel était le cas de Piotr Podhorski, sorti du "Studium agricole" attaché à la faculté philosophique de l'université Jagellon de Cracovie et qui gérait lui-même toutes ses terres et celles de sa parenté. Il est donc très fiable, chaque fois qu'il s'agit de gestion domaniale.

Toutes les personnes qui ont écrit leurs souvenirs donnent sur leur propre passé beaucoup de détails, qu'ils tiennent à transmettre à leur descendants, car ils sont conscients du caractère irremplaçable de ce qu'ils ont dans la mémoire et de l'aspect exceptionnel du passé vécu par eux et disparu à jamais. Cela même accroît leur vivacité d'esprit et développe leur sincérité. Une vérification est d'ailleurs possible dans certains cas: dans une même région géographique étroite ou dans une même parenté, des mémoires peuvent être vérifiés les uns par les autres, lorsqu'ils traitent des même événements ou des mêmes personnes.

En dehors des sources narratives et orales, il existe aussi des sources d'archives, en vérité peu nombreuses. Il s'agit surtout d'archives familiales, utiles d'ailleurs pour confirmer ou infirmer les autres sources et qui, par les copies authentiques qu'elles contiennent, suppléent les archives publiques aujourd'hui inaccessibles ou détruites. Ces archives familiales ont été précieusement conservées, même après la Révolution, car elles pouvaient encore servir pour établir son origine polonaise, noble et catholique ou bien pour prouver des droits de propriété sur des

biens qu'on espérait recouvrer un jour ou sinon recevoir l'indemnité promise par les Soviets au traité de Riga. Dans les archives de famille, on rencontre notamment des certificats de noblesse, des actes de baptême ou de mariage, des titres de propriété, des plans cadastraux, des déclarations de biens meubles et immeubles, de rares inventaires de bibliothèque, des relevés de valeurs mobilières et des comptes courants bancaires. Aux archives proprement dites s'ajoutent des souvenirs de famille tels que d'anciennes photographies.

### 5. La bibliographie.

L'Ukraine a possédé ses historiens propres: Edward Rulikowski a décrit les districts de Kiev et de Wasyłków; il a aussi collaboré au *Dictionnaire géographique du royaume de Pologne*, donnant à cet ouvrage collectif des articles très riches d'informations sur des lieux de l'Ukraine et de la Podolie. Aleksander Jablonowski, ethnographe, dirigea, avec Adolf Pawiński, la collection des *Sources historiques* et rédigea lui-même les volumes consacrés à la bibliographie de l'Ukraine. Antoine-Joseph Rolle, après avoir puisé ses informations dans les archives de plusieurs familles polonaises, publia, sous le pseudonyme de Dr. Antoni J., de nombreux volumes de *Récits historiques* décrivant la vie en Podolie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Kazimierz Pułaski avait publié en 1911 le premier volume de ses *Chroniques des lignages polonais de Podolie, Volhynie et Ukraine*; cet ouvrage, précieux entre tous, n'a malheureusement pas pu être continué depuis.

Les études parues avant la guerre de 1914, comme celles que je viens d'énumérer, sont en général des travaux de qualité, car elles sont l'oeuvre d'érudits ayant eu accès à des archives aujourd'hui perdues. A partir de la révolution, Władysław Wakar a publié dès 1917 un ouvrage sur l'évolution territoriale de la population polonaise; Aleksander Weryha-Darowski, en 1919, a écrit sur les confins ruthènes de la "republiqua"; de même, de 1927 à 1929, Antoni Urbański a rédigé un travail très méritoire, resté malheureusement incomplete et qui répertorie les résidences nobles ("dwory") d'Ukraine.

Il s'agit surtout là d'ouvrages de circonstance, ayant pour fin de consigner des données en voie de disparition et utiles alors pour la diplomatie de la nouvelle Pologne. Mais il y eut bien peu d'ouvrages proprement historiques entre les deux guerres. C'est seulement en 1939 que Wierzejewski publia des fragments de l'histoire des étudiants polonais de l'Université de Kiev de 1834 à 1920.

Après 1945, il faut distinguer les travaux parus dans la république populaire de Pologne et ceux qu'a publiés l'émigration polonaise en Occident. En Pologne même, il n'y eut guère de publication historique consacrée au sujet qui nous occupe; il faut signaler seulement, tardivement (1974) ou ouvrage concernant *Les Polonais à l'université de Kiev*. Mais, pendant ce temps, y paraissaient toutefois certains documents de souvenirs personnels, choisis parmi les nombreux manuscrits analogues qui se trouvent en dépôt à l'Ossolineum de Wrocław. Ainsi, tout récemment,

ont été réédités les mémoires de Tadeusz Bobrowski, en deux volumes, déjà publiés en 1900, avec un important appareil critique dû à Stefan Kieniewicz, éminent spécialiste de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle.

Jusqu'à une date récente, on n'avait pas assez rendu justice à l'apport culturel et économique des Polonais en Ukraine. C'est pourquoi j'ai voulu les faire revivre à travers leur vie quotidienne. Je crois savoir d'ailleurs que cet ostracisme a peut-être enfin tendance à disparaître: la section d'études critiques de l'Académie des sciences de Pologne ne vient-elle pas d'exprimer, à l'occasion des Rencontres historiques de Varsovie de 1938, le besoin d'études sur l'histoire des propriétaires terriens polonais aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>.

En 1959 fut créée à Londres l'association *Koto kijowian*, groupant les Polonais originaires d'Ukraine et qui a déjà publié, avec beaucoup de mérite, *Pamiętnik Kijowski* quatre volumes consacrés à l'histoire de ce pays. On y trouve, à côté d'articles d'histoire générale, de nombreux souvenirs et études biographiques. D'autres mémoires ont été publiés régulièrement, surtout en Grande Bretagne, depuis 1941, dans des journaux ou à part.

Comme les ouvrages publiés en Pologne depuis 1945, ceux qui parurent en Union soviétique depuis 1918 sont d'un faible secours pour notre sujet, car ils gardent un silence presque absolu sur l'importance historique des éléments polonais établis dans les terres annexées à l'Empire russe. On ne trouve guère que de rares passages faisant allusion à la participation des Polonais d'Ukraine aux soulèvements de 1830 et de 1863 (Marahow, Zajcew) et sur l'intervention de l'armée polonaise à Kiev en 1918-1921. C'est peu de chose et, par voie de conséquence, les historiens des pays occidentaux ne parlent guère non plus de cette question.

Les journaux du temps ont fourni aussi des indications et des précisions chronologiques utiles: *Le Journal de Kiev (Dziennik kijowski)*, publié en polonais et paru à partir de 1906; *Les Epis (Ktosy)*, paru dès 1883. Les journaux de l'émigration polonaise, notamment *Les Nouvelles (Wiadomości)*, publié à Londres pendant et après la dernière guerre, ont aussi été mis à contribution.

Des étrangers ont voyagé en Ukraine à cette époque. On peut citer le Cte de la Garde, auteur du *Voyage de Moscou à Vienne*, paru à Paris en 1824, et A. Bruce Boswell, qui a publié à Londres en 1919 *Poland and the Poles*. Quant au Suédois Ulsen, c'est sous forme d'un roman qu'il a décrit la vie d'une famille polonaise en Ukraine, mais son livre, paru en 1958, est cependant très exact, seuls les noms propres ayant été changés.

Au cours de ce travail, j'ai rencontré plusieurs difficultés: d'une part bien des sources d'archives étaient inaccessibles ou insuffisantes; d'autre part, il était indispensable et pas toujours très facile de respecter l'objectivité; enfin, j'ai souffert du manque d'ouvrages de fonds (dictionnaires, recueils de généalogie). Un pareil sujet, celui de la présence polonaise en Ukraine, est particulièrement délicat à traiter. Chargé de multiples résonnances politiques, il se rattache à toute l'histoire de la Pologne.

\* \* \*

Je dois beaucoup de reconnaissance aux personnes qui m'ont aidé de leurs témoignages ou m'ont communiqué leurs archives et souvenirs de famille:

Mmes.

(†) Kossecki, née Jadwiga Zarembianka,

(†) Piekarski, née Maria Chojecka,

Rzepecki, née Maria Podhorska,

la Ctesse Tyszkiewicz, née Ctesse Jadwiga Rzewuska, Borejko, née Cecylia Markiewicz (petite-fille de Mme Alfred Zurowski, née Zdziechowska);

MM.

Roman Aftanazy,

(†) Juliusz Baykowski,

le Cte Stanisław Grocholski,

le Cte Jan Grocholski,

Jan Łazowski,

Wacław Mniszek,

(†) le Cte Dominik Starzeński,

et son fils, le Cte Oskar Starzeński,

et Michał Zurowski.

Je remercie également Mme Wanda de Andreis, née Wyhowska, et le Vte Régis de Saint-Jouan, qui ont bien voulu relire mon dactylogramme, en faisant d'utiles suggestions, dont j'ai tenu compte.

Sans leur aide, à tous, il aurait été impossible de mener à bien ce travail. Je souhaite que sa publication, grâce à *Antemurale*, montre au lecteur l'intérêt de certains documents ou témoignages pour compléter l'image ici donnée et l'incline à signaler ceux dont il pourrait avoir connaissance.

## **PREMIERE PARTIE**

## LE CONTEXTE HISTORIQUE

### 1. *L'Ukraine avant l'influence polonaise (X<sup>e</sup> siècle - 1386).*

Les terres situées au sud-est de la Pologne étaient habitées pendant le haut Moyen Age par des peuples slaves et partagées en plusieurs duchés de tailles inégales. Elles avaient subi l'influence de Byzance et par conséquent reçu le christianisme sous la forme du rite oriental. Kiev était le principal centre de rayonnement de cette région. En Pologne on appelait ce pays "Ruś", tandis que celui qui entourait Moscou était alors la Moscovie. Peu à peu, les duchés du pays "Ruś" (ou, en français, la Ruthénie), exposés aux attaques des Mongols et des Tatars, perdirent leur indépendance et tombèrent sous le pouvoir du grand duché de Lituanie. Resté payen jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, ce pays septentrional était en guerre avec tous ses voisins: Pologne, Ordre teutonique, duché de Moscovie, Tatars.

La Pologne était à cette époque sous l'autorité des rois et des princes de la dynastie Piast, apparue dans l'histoire à la fin du X<sup>e</sup> siècle. Le dernier souverain de cette dynastie, Casimir le Grand, roi de Pologne de 1333 à 1370, avait agrandi son royaume vers le sud-est en y annexant les terres de Lwów et de Halicz, sur la route de Byzance. Il ouvrait ainsi à la politique de son pays, pour plusieurs siècles, une voie en direction de la mer Noire. A sa mort (1370), comme il n'avait pas de descendant mâle, l'héritier du trône fut son neveu, Louis d'Anjou, roi de Hongrie, mort lui-même en 1382 et dont la fille cadette Jadwiga (Hedwige) avait été désignée par son père pour lui succéder en Pologne. Les seigneurs de cette nation la firent épouser le grand duc de Lituanie, Ladislas Jagiello.

### 2. *L'établissement des Polonais en Ruthénie (1386-1648).*

Plusieurs problèmes trouvèrent ainsi une solution: la Lituanie, désormais en paix avec la Pologne, devint son alliée contre les Chevaliers Teutoniques; elle fut christianisée dans le rite occidental; la Ruthénie, qui en dépendait, entra dans l'orbite polonaise. Faiblement peuplées, ces terres offraient pour longtemps un accueil à l'expansion démographique et économique.

A partir du mariage de Hedwige avec Jagiello, il y eut une union personnelle entre le royaume de Pologne et le grand duché de Lituanie. Cette union personnelle ne devint l'union réelle des deux pays, formant désormais un seul Etat, que sous le roi Sigismond-Auguste en 1569 (union de Lublin). Par suite de cette union, la Volhynie et la Podolie occidentale (terre de Braclaw), dépendant jusque là du grand duché, devinrent parties intégrantes du royaume de Pologne, qui toucha dès lors au grand duché de Moscou et à l'Empire ottoman.

L'union polono-lituanienne eut pour conséquence la polonisation des terres qui appartenaient jusqu'alors au grand duché de Lituanie et



surtout celles de l'Ukraine, qui fait l'objet de ce travail. Les nobles lituaniens et ruthènes furent peu à peu entièrement polonisés. En dehors de cette noblesse locale, d'autres nobles, polonais d'origine, affluèrent sur les riches terres fertiles de l'Ukraine. Pendant que les Anglais, les Français, les Espagnols, les Hollandais et les Portugais colonisaient des terres lointaines sur d'autres continents nouvellement découverts, l'Ukraine toute proche jouait le même rôle pour les Polonais.

La colonisation de l'Ukraine eut tout d'abord un caractère militaire: il s'agissait d'installer dans ces territoires limitrophes faiblement peuplés ou même déserts une population capable de s'organiser pour défendre le pays contre tout envahisseur. Aussi les nouveaux habitants étaient-ils recrutés parmi les chevaliers.

Dans les châteaux royaux, des starostes ("starosta"), représentants du Roi, et de grands seigneurs assuraient la défense contre les Tatars de Crimée; ils engageaient des autochtones ou des Polonais venus de la métropole et leur inféodaient quelque terre en échange d'un service militaire.

Le roi Sigismond III fit de nombreuses donations à ceux qui le servaient bien: en 1592, le prince Nicolas Rużyński reçut les villes de Skwira et de Romanówka; en 1611, la diète de Varsovie accorda en fief au "boyar" lituanien Lisiewicz la région de Taraszcza, dont il devint le staroste ou gouverneur; le 16 novembre 1621, Jan Dzierżek fut récompensé des ses mérites militaires par la donation de la ville de Hajsyn et des ses environs, à la charge de payer au trésor royal le quart du revenu de ces terres (1).

De grand domaines fonciers se créaient, où s'établissaient des Polonais, comme administrateurs, fermiers et employés divers. Il y avait aussi des propriétés moins importantes, mais tous ces établissements utilisaient la main-d'œuvre abondante que fournissait la paysannerie ruthène.

Les nobles polonais, lituaniens ou même ruthènes parvenaient, par les donations royales ou par des achats, à constituer d'immenses domaines. Ces riches seigneurs attiraient à eux la petite noblesse et les paysans. Ceux-ci pouvaient s'installer sur les terres des magnats à des conditions avantageuses: pendant les premières années, ils étaient dispensés de tout fermage, soit en nature soit en travail. Par exemple, Ostrogski, palatin de Kiev, avait accordé 24 ans de franchise à ses paysans (2).

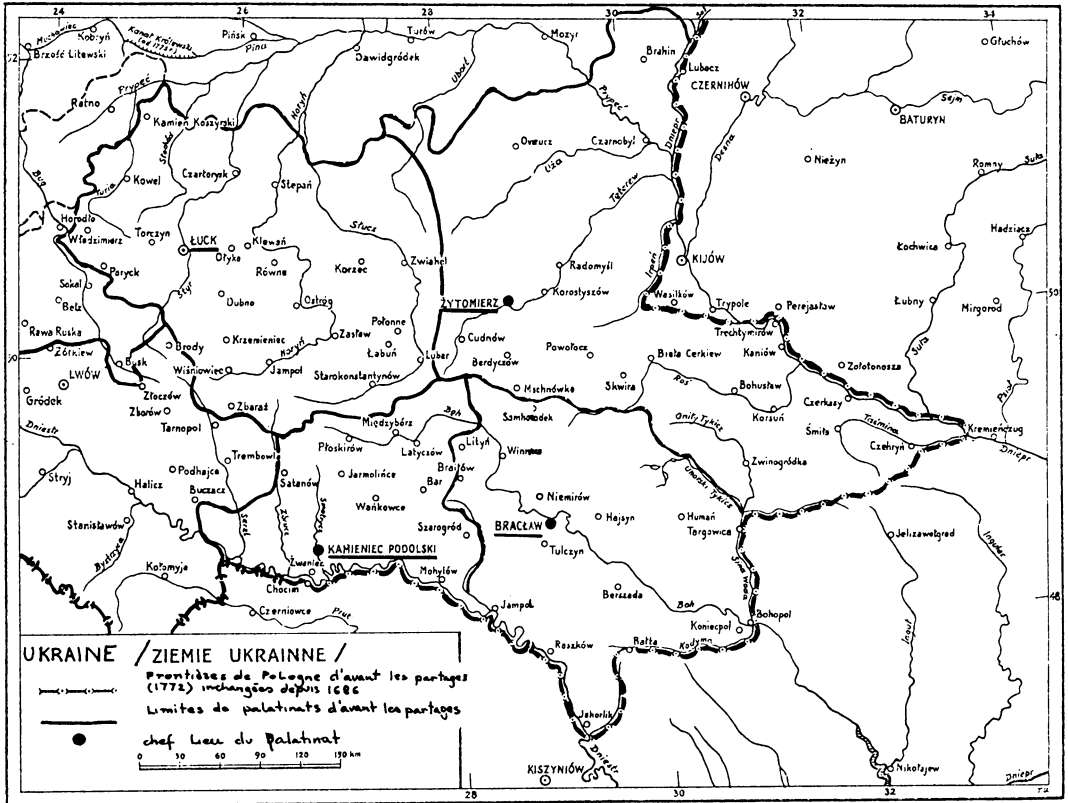
Janusz Ostrogski (1544-1620) assurait l'office de staroste dans la partie la plus riche de l'Ukraine: celle qui contenait Biała Cerkiew, Bohusław, Korsuń, Czerkasy, Braclaw et Perejasław. Sa fortune s'étendait sur les deux districts de Łuck et de Krzemieniec. Elle comprenait 40 châteaux-forts, 100 petites villes et 1300 villages. Sous la protection de ses châteaux d'Ostróg, Dubno, Konstantynów et Równe, qui assuraient la défense du pays, s'installaient de nombreux colons (3).

1) *Słownik geograficzny królestwa polskiego*, t. III, p. 11; t. XII, p. 17.

2) Rolle, VI<sup>e</sup> série, p. 64.

3) A. Jabłonowski, *Starostwa ukraińskie*, t. II, p. 282.

D'autres familles, les Zaslawski, les Zbaraski, les Koniecpolski, les Korecki, les Różycki et les Wiśniowiecki attinrent, au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, un pouvoir quasi-souverain. Le prince Jeremi-Michał Wiśniowiecki (1612-1651) en est un exemple, lui qui, possesseur de 7603 feux en 1640, en avait 38.000 en 1645 et cela ne faisait pas moins de 230.000 personnes. Mais, situés sur la rive gauche du Dniepr, ses biens passèrent au mains des Russes en 1667.



### 3. Les guerres contre les Cosaques, les Russes et les Turcs (1648-1699).

Le Dniepr et ses affluents forment un réseau de circulation et d'irrigation, du moins jusqu'aux cataractes ("porohy"). Elles marquaient la fin de l'influence polonaise. Au delà des cataractes s'étendait le pays zaporogue ("Zaporozhe"), à population épars, que les anciennes cartes françaises, hollandaises et italiennes nommaient en latin "campi deserti". Pour les Polonais, c'était aussi les champs sauvages ("Dzikie Pola"), où se formait un peuple constitué d'éléments locaux, de paysans

fugitifs venus de Pologne et du reste de l'Ukraine, de prisonniers de guerre échappés aux Tatars et de toutes sorte d'aventuriers polonais. Cette population hétérogène vivait d'incursions et de pillages aux dépens de l'Ukraine polonaise et de leurs voisins tatars et turcs habitant sur les rives sud-ouest de la mer Noire.

Avec la colonisation polonaise, qui progressait, se posaient des problèmes de langues et de religion, car les Polonais étaient catholiques romains tandis que les Ruthènes étaient orthodoxes. Cette question sera traitée plus abondamment au chapitre VIII. Il s'ajoutait à cela une question sociale, car le noble possédait des privilèges, refusés aux autres habitants de l'Ukraine.

Les habitants du pays zaporogue, qui se désignaient eux-mêmes du nom de Cosaques, venaient au nord attaquer les Polonais et trouvaient l'appui des paysans ruthènes. Les incursions des Cosaques étaient suivies de révoltes paysannes et dégénéraient souvent en véritables guerres. Les Cosaques bénéficièrent de l'aide des Turcs tatars et, plus tard, de celle des Moscovites.

Il faut noter d'ailleurs qu'à ce moment la Moscovie commençait à recevoir le nom de Russie (lat. "Russia", pol. "Ruś"), qui, auparavant, servait à nommer les terres d'Ukraine. Le seigneur de Moscou avait pris le titre de tzar de toutes les Russies (1547) et, profitant de la communauté de religion et de l'animosité existant entre les Cosaques et les Polonais, il soutint les premiers contre les seconds. En 1648, les Cosaques commandés par Bohdan Chmielnicki, devinrent les maîtres de toute l'Ukraine, puis, en 1654, ils assurèrent leur conquête en se mettant sous la protection du tzar et en lui prêtant serment de fidélité. Depuis ce temps-là Moscou, sous le nom de Russie, fit pression au sud: à partir de 1667, elle garda Smolensk et la rive orientale du Dniepr (Ukraine orientale).

La guerre continua avec la Turquie en 1669. L'Empire ottoman occupa en 1672 la Podolie, la terre de Braclaw et l'Ukraine du sud. Le traité de Karlowitz (1699) rendit à la Pologne une partie des territoires qu'elle avait perdus. La Turquie conserva seulement la possession des steppes qui s'étendaient au sud des villes de Bafta et Czehryń, avec la Siniucha pour limite.

#### 4. *L'autorité polonaise en Ukraine (1699-1793).*

De nouveau affaiblie et dépeuplée, l'Ukraine fut attaquée en 1750 par des bandes de Cosaques "Hajdamacy". Venus de l'autre côté du Dniepr, où les maintenait la Russie, ils envahirent les palatinats de Kiev et de Braclaw et semèrent a terreur en Ukraine pendant plusieurs années. Il y eut, par suite de cette guerre, d'importantes mutations dans les fortunes: le "majorat" des Ostrogski fut morcellé entre différentes familles.

Les Russes continuaient d'intervenir dans les affaires de la Pologne et leur main-mise abusive incita des patriotes polonais à s'unir en une confédération réunie à Bar en Podolie le 29 février 1768. Cet événement

a laissé beaucoup de traces dans la tradition des familles polonaises alors établies en Ukraine. Nombreuses sont celles d'aujourd'hui qui comptèrent des confédérés de Bar parmi leurs ancêtres.

Mais la guerre tourna au désavantage de ceux-ci et leur action fournit un prétexte au partage de la Pologne par l'Autriche, la Prusse et la Russie (5 août 1772). Ce partage n'affecta pas l'Ukraine qui resta attachée, pour vingt ans encore, au royaume de Pologne.

Ces vingt années (1772-1793) furent calmes et favorables au développement de l'économie. Les marchandises transitaient par la mer Noire; les taxes douanières étaient modérées. Les grands domaines ("latifundia") étaient mieux exploités; les steppes incultes se muèrent en champs de blé; la propriété foncière se stabilisait. Les Jabłonowski, les Lubomirski et les Potocki comptaient parmi les familles les mieux pourvues en fortune terrienne.

##### 5. *Les débuts de la domination russe (1793-1854).*

Par le II<sup>e</sup> partage de la Pologne (23 janvier 1793), la Russie s'empara du palatinat de Kiev, de la Podolie et de la Volhynie occidentale. Dès le second semestre de 1793, se prépara l'insurrection du général Thadée Kościuszko, début d'une longue série de luttes pour la liberté. Elle commença à Cracovie; se donnant pour but d'effacer les partages et de mettre fin à la dispersion des provinces polonaises, elle se développa rapidement dans tout le pays. Cette lutte inégale contre les armées de Catherine II n'empêcha pas le III<sup>e</sup> partage (24 octobre 1795), par lequel la Russie mit la main sur le reste de la Volhynie.

Pour cette nation, la conquête des pays ruthènes n'était que la récupération de territoires russes. Elle ferma tout à fait la frontière qui séparait désormais de l'ancienne Pologne, passée au pouvoir des Prussiens et des Autrichiens, les provinces de Kiev, de Braclaw, de Podolie et de Volhynie. Cela ne pouvait que nuire à l'économie et à la démographie de l'Ukraine, car c'était un obstacle à la circulation des marchandises et des personnes: les émigrés réfugiés au delà du Dniestr ne pouvaient pas retourner dans leur pays et cette situation dura jusqu'en 1815.

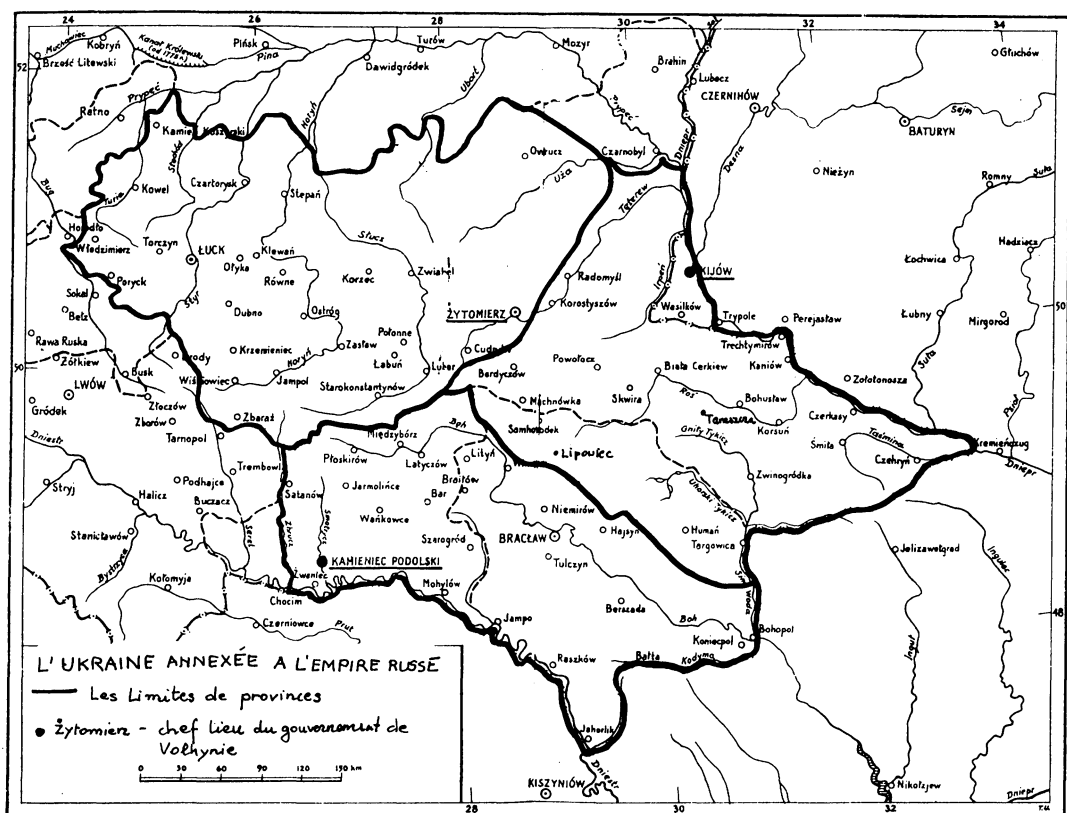
Cependant, sous le tzar Alexandre I<sup>er</sup> (1801-1825), il y eut une certaine libéralisation, au moins apparente. La puissance occupante accorda aux Polonais d'Ukraine la possibilité de conserver leur propre culture: en 1803, les huit gouvernements existant en Lituanie et Ruthénie furent englobés dans la même académie ou région universitaire, dont le chef-lieu était Vilna ("Wilno") en Lituanie. L'université de Vilna fut un foyer très intense de culture polonaise (4). Le prince Adam Czartoryski fut associé à la réforme de l'instruction publique et nommé curateur de l'université impériale de Vilna. Pour inspecter les écoles de Ruthénie, l'université désigna un historien, qui était aussi un juriste, Thadée Czacki (1765-1813), originaire de Volhynie et très engagé dans les

4) D. Beauvois, *Lumières en Europe de l'Est: l'université de Vilna et les écoles polonaises de l'Empire russe (1803-1832)*, 2 vol., thèse de doctorat, Lille 1977.

questions sociales. Czacki fonda à Krzemieniec (Volhynie) un lycée que l'on considérait volontiers comme une "petite université".

La politique russe en Ruthénie changea de cap après la victoire remportée sur Napoléon en 1812. Au congrès de Vienne (1815) fut créé un royaume de Pologne, avec le tzar russe comme roi, mais le pays ruthène, considéré dès lors comme partie intégrante de l'Empire russe, ne fut pas inclus dans ce royaume. Les Polonais, qui avaient combattu pour Napoléon, perdirent ce nouvel espoir d'une libération: leur espérance n'était pas éteinte définitivement, puisqu'un nouveau soulèvement éclata en novembre 1830, mais sans succès. La répression fut particulièrement dure en Ukraine, où tous les Polonais qui avaient apporté leur appui aux insurgés étaient passibles de la déportation en Sibérie.

Après cela, les meilleures écoles de Ruthénie furent fermées en 1832; le lycée de Krzemieniec, en 1833. Les écoles des trois gouvernements de Kiev, Podolie et Volhynie échappèrent à l'académie de Vilna. Elles furent attachées à celle de Kiev, où l'on n'enseignait pas le polonais. Cette langue ne servait plus que pour l'enseignement du catéchisme.



Le projet d'une insurrection, encouragé par les émigrés, n'était pas abandonné, mais la conspiration de Simon Konarski (1835-1839) fut vite découverte. Des Polonais d'Ukraine, membres de l'Association patriotique ("Towarzystwo patriotyczne"), y avaient participé. Il y eu parmi eux bien des victimes, souvent innocentes, de la répression policière. L'université de Kiev, foyer de rébellion, fut fermée pour un an (1839) et ensuite surveillée de très près par le gouverneur.

o. *Les préludes d'une nouvelle insurrection (1854-1863).*

En 1854, les changements politiques survenus en Europe parurent favorables aux patriotes polonais. Nicolas Ier, le "gendarme de l'Europe", n'était plus là. Une guerre européenne ne pouvait que remettre à l'ordre du jour la question polonaise. La guerre de Crimée, engagée par la France et l'Angleterre contre la Russie, ne tarda pas à dévoiler la faiblesse du grand empire moscovite.

Chaque fois que la Russie était engagée dans une guerre ou qu'un nouveau tzar montait sur le trône impérial, les Polonais voyaient en cela une occasion d'espoir ou une possibilité de soulèvement. La cause polonaise trouvait aussi des défenseurs en Occident. Parmi eux, Herzen, Bakounin, Mazzini, Marx voisinaient avec le grand écrivain catholique Charles de Montalembert. Les patriotes polonais avaient créé à Varsovie un comité insurrectionnel, qui avait des liens avec les anciennes provinces polonaises incorporées à la Russie. Les Polonais d'Ukraine, remplis de courage et du désir de venir en aide aux insurgés, restaient attentifs à tout ce qui se passait dans le royaume de Pologne issu du congrès de Vienne.

Mais le moment était mal choisi. Les chefs de l'insurrection voulaient se concilier les paysans par la promesse de leur donner des terres et de leur accorder toutes les libertés civiles. Pendant ce temps, un manifeste du tzar, en date du 19 février 1861, abolissait le servage dans tout l'Empire, y compris l'Ukraine. La seule question qui se posait à ce propos en Russie était celle de savoir si l'on concéderait les terres aux anciens serfs gratuitement ou moyennant fermage. Le tzar était donc le "bienfaiteur du peuple"; les paysans d'Ukraine, travaillés par la propagande des popes et les menées de la police, étaient extrêmement prudents. Il ne fallait pas s'attendre à ce qu'ils participent à l'insurrection (5).

Une autre circonstance s'opposa à la participation de l'Ukraine: les maréchaux de la noblesse de tous les districts de Podolie furent arrêtés et tout ce gouvernement fut tenu ainsi à l'écart de l'insurrection. Les 358 partisans de Podolie ne furent pas utilisés.

Toute la noblesse, du moins en Volhynie et dans le gouvernement de Kiev, considérait l'insurrection comme inévitable; elle lui apparaissait comme le seul moyen de trancher la question polonaise. Même ceux qui

5) W. Matlakowski, *Wspomnienia ukraińskie: marszałek Szostakowicz a powstanie 1863*, dans: *Wiadomości*, 1954, n. 29, p. 3.

ne se faisaient aucune illusion sur l'attitude des paysans répondaient à l'appel du gouvernement provisoire de Varsovie, avec lequel ils étaient en liaison depuis l'été 1862 par l'intermédiaire de Léon Frankowski. Du comité national de Varsovie dépendait en effet le comité de Ruthénie, avec Różycki à sa tête, et, au dessous de ce dernier, il y avait des commissaires pour les trois provinces d'Ukraine, Podolie et Volhynie.

Pour les nobles polonais, cette adhésion à l'insurrection était un devoir patriotique, que l'on devait remplir même sans espoir de succès: "Avec résignation, je m'apprêtais à accomplir cet acte, que je considérais comme un devoir sacré, nécessaire pour entretenir la tradition patriotique". Tel était le sentiment qu'exprimait Antoine Mioduszewski, un des militants les plus actifs parmi les étudiants de l'université de Kiev (6).

Les fils partageaient, comme leurs pères trente ans plus tôt, dans leur voiture attelée à quatre chevaux, accompagnés de leur fidèle serviteur, qui devait prendre part au combat, avec son maître.

### 7. *L'insurrection de 1863.*

Dès janvier 1863, la lutte armée commença dans le royaume de Pologne. En Ukraine, le soulèvement fut fixé au 8 mai (26 avril ancien style). Le gouvernement national de Varsovie nomma chef de l'insurrection en Ruthénie le général Joseph Wysocki, qui se trouvait en Galicie et devait donc traverser la frontière avec ses troupes pour rejoindre en Volhynie les forces organisées par le général Różycki.

Au jour fixé, de nombreuses escarmouches se produisirent. La troupe la plus nombreuse comptait 700 hommes; après avoir subi de fortes pertes, après avoir eu le dessous dans une bataille, elle dut se réfugier en Autriche. En Volhynie, l'action dura jusqu'à la fin de juillet.

Dans le gouvernement de Kiev, il y eut douze engagements. 300 fantassins et 100 cavaliers mal armés, presque tous des étudiants, partirent de Kiev tandis que 300 autres cavaliers venaient des districts de Skwira, Wasylków, Taraszczka et Berdyczów.

Comme toutes ces unités opéraient séparément, l'armée n'eut aucun mal à les cerner, parfois avec l'aide de paysans mobilisés à cette fin par la police. Une vingtaine d'étudiants de Kiev partirent vers la forêt de Radomyśl pour lire et distribuer leur manifeste, mais la police était déjà en alerte et les popes avaient prévenu les gens du pays contre les Polonais. Invités à passer la nuit dans une maison de Sołowijówka, ils furent tous pris par trahison pendant leur sommeil; les uns furent tués, les autres déportés en Sibérie.

Le général Różycki avait traversé toute la Volhynie avec ses troupes mais il n'avait pu opérer sa liaison avec celles du général Wysocki, resté en Galicie, et il avait dû licencier ses soldats. L'armée régulière des insurgés n'intervint donc à aucun moment en Ruthénie et la lutte se termina bientôt de ce côté de la frontière, car la supériorité numérique des

6) W. Lasocki (*P. Kij.*, t. II, p. 37).

Russes y était écrasante, tandis que, dans le royaume de Pologne, la lutte se prolongeait jusqu'en avril 1864.

#### 8. *Après l'insurrection (1863-1917).*

A l'insurrection manquée succéda la répression. Les pertes subies affaiblissait déjà beaucoup la position des Polonais en Ukraine: le général russe Krencke avait ordonné de tuer la plupart des insurgés. Ceux qui avaient été pris les armes à la main avaient été condamnés à des peines sévères. Les civils même étaient poursuivis et surtout les médiateurs de paix ("posrednik mirovy"), propriétaires fonciers nobles désignés par le gouverneur pour arbitrer les conflits relatifs aux terres à accorder aux paysans (7).

De 1863 à 1866, des milliers de Polonais furent déportés en Sibérie. Leur noms se trouvent sur les registres d'écrrou de la prison de Tobolsk, par où transitaient tous les condamnés. Certains partaient pour les travaux forcés ("katorga"), d'autres comme colons. Parmi eux, il y avait 4252 nobles, dont 916 venaient d'Ukraine, soit 21.5% (8).

Le gouverneur de chaque province ("jeneral gubernator") jouait le rôle principal dans la répression. Ceux de Volhynie, Drucki-Sokolinski et Bezak, se signalèrent par leur cruauté impitoyable. Prenant directement ses ordres du Tzar, le gouverneur organisait la police et nommait des commissaires ("ujezdnyj isprawnik") dans chaque district. Au-dessous des commissaires de district, il y avait les "stanovoj pristaw", qui eux-mêmes commandaient à de nombreux "uriadnik". Tout cela formait un réseau policier très dense, dont l'action, menée avec persévérance, tendait à un génocide (9).

Le pouvoir russe saisit cette occasion de diminuer le nombre des nobles polonais, sujets rebelles du tzar Alexandre II, qui formaient le seul obstacle à la russification totale du pays situé entre le Dniepr et le Dniestr. La déportation et la prison atteignaient les personnes; la confiscation ruinait la propriété foncière polonaise. Dans les provinces incorporées à la Russie, les Polonais n'avaient plus le droit d'acheter de la terre. On pourchassait aussi la langue polonaise, dont l'enseignement clandestin était sévèrement puni. La russification atteignit son apogée entre 1870 et 1890.

A partir de 1897 et surtout de 1905, jusqu'au traité de Riga (1921), les événements se précipitèrent en Ukraine. Ils seront rappelés dans l'épilogue. Nous verrons que les propriétaires polonais, chassés de chez eux par la révolution d'octobre 1917, durent abandonner leur maisons et leurs terres pour se réfugier d'abord dans les villes voisines plus, quelques années plus tard, rejoindre la nouvelle Pologne ou une autre terre d'accueil.

7) Philippot, p. 26.

8) P. Kij., p. 47.

9) W. H. Bullock (témoin oculaire).



LE CONTEXTE SOCIAL

1. *La noblesse polonaise*<sup>(1)</sup>

Comme nous l'avons vu, l'Ukraine avait été colonisée principalement par la noblesse polonaise ("Szlachta"). C'est pourquoi il nous faut présenter les structures de cette noblesse et surtout ce qui la caractérisait par rapport aux autres noblesses européennes.

Issus, semble-t-il, de la chevalerie du Moyen Age, les nobles étaient relativement beaucoup plus nombreux en Pologne que dans les autres pays: au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils représentaient environ 8% de la population totale du royaume. Comme ils jouissaient seuls des droits civiques, ils considéraient qu'ils formaient à eux seuls la Nation. Ils élisaient le Roi et pouvaient seuls faire partie du Sénat.

Une autre caractéristique de la noblesse polonaise était la parfaite égalité régnant, en principe, entre tous ses membres. Bien sûr certains avaient des fonctions plus importantes et des terres plus étendues. Par là, ils avaient une influence plus grande que celle que pouvait avoir le reste de la noblesse, mais, en tant que nobles, ils étaient égaux aux autres nobles comme au Roi lui-même.

Ainsi, lorsque le Sénat, réuni à Lwów en 1537, entendit une proposition tendant à séparer la noblesse en haute et basse noblesse, lorsque la Diète de 1690 vota une loi où avait été employé le terme de petite noblesse ("drobna szlachta"), ce fut un concert d'indignation et, dans cette dernière circonstance, on s'empessa de voter une autre loi par laquelle cette expression abhorrée fut écartée à jamais.

Mais cette égalité restait seulement théorique et n'empêchait pas l'existence des "magnats" qui, faute de pouvoir obtenir des titres du royaume de Pologne, s'en faisaient gratifier dans les autres pays, à l'instar du reste de la noblesse européenne. Les titres d'origine polonaise furent très rares et jamais antérieurs à 1569, date de l'Union de Lublin. En même temps qu'elle consacra la réunion de la Pologne et de la Lituanie, cette Union confirma le titre de prince ("Kniaź") aux familles descendant de Rurik et de Guedymine<sup>(2)</sup>. Dans la Ruthénie (Ukraine actuelle), cela s'appliquait notamment aux Ostrogski, Podhorski, Rużynski et Sanguszko.

Chaque fois qu'un nouveau roi devait être élu, il promettait de maintenir les libertés et les privilèges de la noblesse polonaise. Une fois

1) Voici quelques ouvrages concernant la noblesse polonaise: K. Pułaski, *Kronika polskich rodów szlacheckich Podola, Wołynia i Ukrainy, t. Ier* (seul paru), Brody, 1911; Sz. Konarski, *Armorial de la noblesse polonaise tirée* Paris, 1958; Jedlicki, *Klejnot i bariery społeczne*. Varsovie, 1968; J.-P. Labatut, *Les Noblesses européennes de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1978.

2) Rurik avait fondé l'Empire russe au IX<sup>e</sup> siècle Guedymine, grand-duc de Lituanie au XIV<sup>e</sup> siècle, était l'ancêtre des rois de Pologne de la dynastie de Jagellon.

élu, il prêtait serment aux *pacta conventa*, traité passé entre la Nation et lui.

Chaque lignée ("ród") noble avait ses armoiries ("herb") et plusieurs familles, de noms différents, pouvaient avoir les mêmes armoiries. Les armoiries d'une famille étaient considérées comme plus anciennes que le nom même.

Pour jouir de la plénitude de ses droits, le noble devait être non seulement "de bonne naissance" (*bene natus*) mais encore possesseur de biens fonciers, fut-ce un simple morceau de terre. Même s'il n'avait que de la terre, sans serf pour la cultiver, et qu'ainsi il devait la cultiver lui-même, ses droits étaient en partie réduits et il devait payer un impôt sur sa terre, comme les paysans. Les métiers manuels lui étaient interdits.

L'importance de la propriété terrienne déterminait la position d'un noble dans son milieu. Tout en haut de l'échelle, se plaçaient les "magnats". Il semble qu'ils soient apparus dans l'histoire de la Pologne au moment où, par l'Union de Lublin (1569), le grand-duché de Lituanie fut joint à la couronne et qu'ainsi la Volhynie, la Podolie et l'Ukraine y furent aussi incorporées: dans la Petite ou la Grande Pologne, les domaines plus étendus ne dépassaient pas quelques centaines d'hectares; sur les terres limitrophes de l'est, au contraire, les propriétés des "magnats" étaient immenses et c'était le cas en Ruthénie (nom que portait alors l'Ukraine).

Au cours de l'histoire, les magnats jouèrent un rôle prépondérant, malgré l'opposition du reste de la noblesse. Après 1717 (confédération de Tarnogród), celle-ci renonça à tout effort pour reprendre le pouvoir. Les magnats occupaient les principales charges de l'Etat et influençaient l'opinion de la noblesse lors de l'élection du Roi ou du vote d'une loi à l'assemblée générale de la diète.

Mais les quelques familles de magnats, dont les immenses propriétés couvraient l'Ukraine, ne composaient pas toute la noblesse de cette province. Il y avait aussi la noblesse non titrée qui, après s'être enrichie de génération en génération, était parvenue à acheter les débris des grandes fortunes, morcelées au cours des siècles. Pour en donner un exemple, citons les héritages des Rużyński dont les biens Pawłoczek sont passés d'abord aux mains des princes Lubomirski et ensuite encore morcelés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux mains de plusieurs autres familles: Browki, Tereszkowski (Ścibor-Rylski), Wierzchownia (Hański, Rzewuski), Turbujówka (Potocki), Spiczynce (Marszycki).

## 2. *L'application à la noblesse polonaise des statuts de la noblesse russe après 1795.*

En Pologne, nous l'avons vu, la noblesse jouait un rôle important aux points de vue politique et économique. Lorsque cet Etat fut rayé de la carte en 1795, la position de la noblesse fut ébranlée et son existence même fut mise en question. Les nobles polonais se trouvèrent soumis aux lois de la puissance qui avait annexé la partie de la Pologne où ils habitaient: Prusse, Monarchie austro-hongroise ou Empire russe. En Ukraine, ce fut la Russie.

Les nobles les plus riches souhaitaient qu'on leur appliquât les dispositions légales qui devaient les mettre sur un pied d'égalité avec la noblesse russe de même niveau. Et c'est ce qui eut lieu.

Le 13 septembre 1772, le gouverneur général des provinces annexées avait promulgué une ordonnance selon laquelle les gentilshommes polonais devaient faire la preuve de leur noblesse aux chefs-lieux des diverses provinces. Peu après, le 14 juillet 1773, l'impératrice Catherine II chargea les tribunaux des districts d'examiner les preuves de noblesse.

Le 21 avril 1785, la même Catherine II avait établi un statut de la noblesse russe, statut qui fut appliqué à la noblesse polonaise de l'Ukraine par l'ukase du 3 mars 1795 (ancien style).

Selon ce statut, il devait y avoir au siège de chaque gouvernement, c'est-à-dire, en ce qui nous concerne, à Kiev, à Kamieniec Podolski et à Jitomir ("Żytomierz"), un registre généalogique de la noblesse, dans lequel celle-ci était répartie en six classes: I noblesse récente, II noblesse militaire, III noblesse acquise par des services civils, IV noblesse d'origine étrangère, V noblesse titrée, VI noblesse ancienne.

Pour être inscrit dans la VI<sup>e</sup> partie, il fallait prouver cent ans de noblesse avant le statut et remonter, par conséquent, au delà de 1685. Les familles polonaises anciennes qui ne pouvaient fournir des preuves suffisantes étaient refoolées de la VI<sup>e</sup> partie dans les quatre premières ou même éliminées complètement du registre, ce qui avait pour effet de diminuer beaucoup l'effectif de la noblesse. C'était le but recherché.

Au bas de l'échelle nobiliaire, il y avait la petite noblesse appelée aussi menue noblesse, noblesse grise, noblesse en sabots, composée de ceux qui possédaient juste un bout de champ ("zagonowa"). Fortement enracinés dans la campagne ruthène, pointe avancée de la religion catholique, ils ne se distinguaient des paysans que par leur vêtement et l'usage d'un blason. Cette couche de la noblesse, la plus faible mais très attachée à sa religion et à sa patrie polonaise, a été la première frappée par la politique de russification: déjà bien souvent exclue de la noblesse faute de preuve, en application du statut de 1785, ces familles furent ensuite déportées; par un ukase du 21 novembre 1831, cinq mille d'entre elles durent aller s'établir au delà de la Volga et du Caucase. Près de 50.000 autres quittèrent aussi l'Ukraine en 1832.

A partir d'un ukase du 4 février 1803, on ne pouvait plus remplacer les documents manquant aux preuves par des attestations fournies par douze nobles. L'ukase du 11 novembre 1832 retira aussi à l'assemblée des nobles de chaque gouvernement le pouvoir de fournir ces attestations. Ainsi les preuves devenaient beaucoup plus difficiles à fournir et de nombreux membres de la petites noblesse furent désormais considérés comme des paysans ou, au mieux, des "odnodworcy" nouvelle classe soumise à l'impôt spécial de deux roubles et astreinte au service militaire dès 15 ans au lieu de 25.

Le témoignage de Madame Henri Grocholski née Xawera Brzozowska nous apporte des détails très précieux sur ce sujet<sup>2 bis</sup>. Elle nous

2 bis) Xawera z Brzozowskich Grocholska, *Pamiętniki ...*, Kraków 1894, p. 339-344.

parle, dans ses mémoires, de cette petite noblesse changée en "odnodworcy" et elle observe que leur nombre a considérablement diminué pendant les dix ans qui suivent la défaite de l'insurrection de 1831. Chaque année on recrutait les soldats parmi les "odnodworcy"; leurs noms figuraient néanmoins sur la liste de la population qui devait payer l'impôt à leur place. Cela augmentait l'endettement fiscal de la communauté et il arriva que le village entier fut condamné à la déportation comme ce fut le cas de Kołomyjówka pres de Pietniczany en Podolie. Les pauvres nobles "odnodworcy" dont nous parle Mme Xawera Grocholska durent quitter leur maison pour s'établir dans la province du gouvernement Ekaterynoslaw le 9 mai 1841.

Ayant eu connaissance de leur sort Mme Grocholska envoya des lettres aux personnes influentes à St-Petersbourg et au gouverneur de Podolie, qui siégeait à Kamieniec Podolski, en demandant la grâce de ces pauvres gens. Elle réussit à faire annuler l'ordre de déportation alors que les Polonais étaient déjà sur la route de l'exode.

On a calculé que deux tiers des familles nobles avaient ainsi disparu des listes en Ukraine par l'application de ces mesures.

Faisaient encore partie de la noblesse après ces purges:

- 1) les magnats, apparentés à l'aristocratie européenne.
- 2) des nobles, petits et moyens propriétaires
- 3) des nobles démunis de terre et qui exerçaient des métiers manuels ou des professions libérales: artisans, médecins, avocats etc.

Naturellement ces trois catégories n'avaient pas le même genre de vie et formaient des milieux distincts. Nous nous occuperons seulement de ceux qui possédaient des terres et en tiraient leur principal moyen d'existence. Nous distinguerons:

- 1) les magnats;
- 2) les grands propriétaires;
- 3) les propriétaires moyens;
- 4) les petits propriétaires qui devaient compléter leur revenu en travaillant à la journée dans une ferme voisine.
- 5) les fermiers nobles qui prenaient en fermage des terres d'environ 600 hectares le plus souvent (ils étaient fréquents en Podolie) et qui payaient dix à douze roubles par hectare.

Il ne faut pas oublier, bien qu'ils ne fassent pas l'objet de ce travail, les nobles appauvris et laborieux parmi lesquels se recrutèrent les cadres des raffineries de sucre, des employés, des commerçants (pharmaciens, libraires). Même quand ils ne comptaient plus pour nobles aux yeux de l'administration russe, ils étaient connus pour tels par les Polonais.

Il reste un mot à dire des maréchaux de la noblesse, en principe représentants élus de leur ordre dans les gouvernements et districts anciennement polonais et annexés à la Russie. En fait ils avaient surtout un rôle de prestige et ils avaient le privilège de soumettre directement au tsar, sans passer par les gouverneurs, toute résolution qui avait été votée par la noblesse. En 1857, les maréchaux de Lituanie usèrent de ce

droit en envoyant une lettre au tsar sur la question de l'abolition du ser-  
vage. En 1863, ceux de Podolie, encouragés par le bon accueil fait à la  
résolution des Lituaniens demandèrent la réunion de la Ruthénie au  
royaume de Pologne. La réponse ne tarda pas: tous ceux qui avaient  
signé cette résolution furent arrêtés, transportés séparément à Saint-  
Petersbourg, emprisonnés à Schlisselburg puis bannis pour quelques  
années de leur pays.

Après cela, les maréchaux de la noblesse ne furent plus élus mais  
nommés par le tsar, qui les choisissait le plus souvent parmi les nobles  
russes, les Polonais, patriotes, n'acceptant plus cette charge.

### 3. Les Polonais dans la population – Statistique démographique

Comme source statistique, nous avons surtout utilisé les résultats  
des deux recensements de la population effectués dans l'Empire russe en  
1897 et en 1911. Mais, n'ayant pu avoir accès aux recensements eux-  
mêmes, nous en avons recueilli des chiffres dans divers travaux, dont  
nous nous sommes servie pour dresser les deux tableaux qui suivent. A  
cette fin, nous avons dû compléter les chiffres ainsi publiés par d'autres  
chiffres calculés d'après des pourcentages et d'après les sommes hori-  
zontales ou verticales. Nous avons aussi calculé toutes les densités.

Toute cette reconstitution ne pouvait être qu'approximative mais  
les erreurs possibles ne doivent pas dépasser celles qui étaient dûes aux  
imperfections des recensements eux-mêmes, et, par conséquent, elles  
n'altèrent pas davantage la réalité qui, de toute façon, ne pouvait être  
atteinte avec une précision absolue.

#### Recensement du 9 février 1897

Gouvernement	Polonais		Ukrainiens		Juifs		Russes		autres		Total	
Kiev 50960 km <sup>2</sup>	103.900		2.767.900		433.700		190.400		30.100		3.526.000	
	2.95	2.04	78.5	54.3	12.3	8.51	5.4	3.74	0.85	0.59	100	69.2
	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>
Podolie 42018 km <sup>2</sup>	261.000		2.241.000		367.000		77.600		37.400		2.984.000	
	8.75	6.21	75.1	53.3	12.3	8.73	2.6	1.85	1.25	0.89	100	71.0
	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>
Volhynie 71739 km <sup>2</sup>	291.000		1.972.100		393.800		79.300		202.800		2.939.000	
	9.90	4.06	67.1	27.5	13.4	5.49	2.7	1.11	6.90	2.83	100	41.0
	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>
Total 164717 km <sup>2</sup>	655.900		6.981.000		1.194.500		347.300		270.300		9.449.000	
	6.94	3.98	73.9	42.4	12.62	7.25	3.68	2.11	2.86	1.64	100	57.4
	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>	%	h/km <sup>2</sup>

Le recensement du 9 février 1897 a été exploité d'après un article du Prof. Ladislas Wielhorski (3), qui lui-même cite, outre le recensement (4), les travaux de Wakar et de Bartoszewicz (5). Pour celui du 1<sup>er</sup> janvier 1911, nous avons eu recours au livre d'Alexandre Weryha-Darowski (6). Ce dernier n'indique pas le détail des langues par gouvernement, sauf pour les Polonais, et c'est pourquoi il nous a fallu laisser vides les cases centrales du deuxième tableau, qui correspond au recensement de 1911. Les recensements eux-mêmes donnent, par langue, par religion et par état social, la population de chaque district.

#### Recensement du 1<sup>er</sup> janvier 1911

Gouvernement	Polonais	Ukrainiens	Juifs	Russes	autres	Total
Kiev 50960 km <sup>2</sup>	145.700 3.10 2.86 % h/km <sup>2</sup>					4.699.800 100 92.21 % h/km <sup>2</sup>
Podolie 42018 km <sup>2</sup>	331.644 8.70 7.89 % h/km <sup>2</sup>					3.812.000 100 90.72 % h/km <sup>2</sup>
Volhynie 71739 km <sup>2</sup>	398.000 10 5.55 % h/km <sup>2</sup>					3.980.400 100 55.48 % h/km <sup>2</sup>
Total 164717 km <sup>2</sup>	875.344 7.01 5.32 % h/km <sup>2</sup>	9.380.900 75.1 56.95 % h/km <sup>2</sup>	1.573.956 12.6 9.55 % h/km <sup>2</sup>	413.000 3.30 2.51 % h/km <sup>2</sup>	249.000 1.99 1.51 % h/km <sup>2</sup>	12.494.200 100 75.84 % h/km <sup>2</sup>

Nous y voyons que la population totale de l'Ukraine (rive droite) était de 9.5 millions d'habitants en 1897 et qu'elle était passée à 12.5 millions en 1911. Elle était donc sensiblement égale à celle du royaume de Pologne qui comptait, à cette dernière date, 12.467.300 habitants. Mais les surfaces n'étaient pas les mêmes. L'Ukraine étant beaucoup plus grande, la densité y était de 86 habitants par verste carrée (soit environ 76 habitants par kilomètre carré), tandis que, dans le royaume

3) P. Kij., t. I<sup>er</sup>, 1959, p. 84-90.

4) N.A. Trojnickij, *Pierwaja pierepis nasienelija Rossijskoi Imperii*, 2 vol. in-fol., Saint-Petersbourg, 1905.

5) W. Wakar, *Rozwój terytorialny narodowości polskiej* 3 vol., Kielce, 1917; Dr J. Bartoszewicz, *Na Rusi polski stan posiadania*, Kiev, 1912.

6) A. Weryha-Darowski, *Kresy Ruskie Rzeczypospolitej*, Varsovie, 1919.

de Pologne, elle atteignait en moyenne 112 habitants par verste (soit à peu près 98 habitants au kilomètre carré).

Cette population d'Ukraine était formée de plusieurs ethnies juxtaposées, que les recensements atteignaient par leur langue, car elles se mélangaient peu, tout en vivant généralement en harmonie, et chacune gardait son propre langage. Au cours de l'histoire, des peuples d'Asie étaient passés en Ukraine et avaient beaucoup marqué la composition ethnique locale. Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, il y avait eu aussi des commerçants génois, grecs, turcs et tatars, attirés par le mouvement économique de cette porte de l'Orient. Mais au XIX<sup>e</sup> siècle ils avaient tout à fait disparu.

On connaît aussi, pour 1911, la répartition de la population, par gouvernement, entre les villes et les campagnes (7):

Gouvernement	campagnes	villes	total
Kiev	3.854.500	845.300	4.699.800
Podolie	3.511.700	300.300	3.812.000
Volhynie	3.636.700	333.700	3.890.400
<b>Total</b>	<b>11.002.900</b>	<b>1.479.300</b>	<b>12.492.200</b>

Le fonds principal de la population était formé, les tableaux le montrent, des *Ruthènes* ou Ukrainiens ("Rusini"). Constituant une masse paysanne uniforme, de religion orthodoxe, ils avaient une majorité numérique écrasante puisque les trois quarts des habitants étaient ruthènes. Ils avaient leur langue propre, d'origine slave comme le Polonais et le Russe.

En deuxième position par leur importance numérique, mais loin derrière, venaient les *Juifs* ou Israélites ("Zydzi") avec un pourcentage de 12.6. Déjà signalé à Kiev au début du XII<sup>e</sup> siècle, ils furent considérés par les autres habitants du pays comme leur faisant une concurrence dangereuse et, pour cela, furent bannis par le grand duc Alexandre de Lituanie en 1495; mais cette mesure fut révoquée en 1505.

Au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, les Juifs s'occupaient principalement de commerce et d'artisanat: le commerce du blé, surtout était entre leurs mains et ils dirigeaient presque tous les moulins à grains. Aussi leur rôle économique était-il important. Ils habitaient surtout dans les villes, où ils formaient 40% de la population, vivant en bonnes relations avec les Polonais.

7) Weryha-Darowski, p. 39.

Les Russes (“Wielkorosjanie”) n’étaient venus en Ruthénie qu’à l’extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, après les partages, avec les armées d’occupation. En 1911, ils n’étaient que 3.3% de la population et par conséquent ne constituaient qu’une infime minorité, sauf à Kiev, où ils atteignaient 52%. Proportionnellement pas plus nombreux en Ukraine que dans le royaume de Pologne, ils ne pouvaient donc justifier ni par la statistique, ni par l’histoire, leur prétention à considérer l’Ukraine (rive droite) comme partie intégrante de la Russie.

Les Russes étaient le plus souvent des employés de l’administration et de la police, des membres du clergé orthodoxe ou des propriétaires fonciers.

On trouvait ainsi dans ce pays d’autres ethnies peu nombreuses: Allemands (“Niemcy”), Tchèques (“Czesi”), etc. Les Allemands étaient des agriculteurs ou des artisans. A Dunajowce (Podolie), par exemple, ils exerçaient tous les métiers: cordonniers, horlogers, tailleurs, bijoutiers (8). Ils étaient les plus nombreux en Volhynie, où on en trouve 170.300 en 1897, et surtout dans les districts de Łuck, Jitomir et Zwiahel. Beaucoup de Tchèques étaient établis dans la Volhynie centrale. En Podolie, c’étaient eux qui s’occupaient des ruches et des houblonnières. (9)

Quand aux Polonais (“Polacy”) s’ils étaient beaucoup moins nombreux que les Ruthènes, ils étaient plus nombreux que les Russes et avaient un rôle économique et culturel hors de proportion avec leur pourcentage relativement faible.

Il était assez difficile d’apprécier exactement ce pourcentage que les recensements font apparaître voisin de 7. Les statistiques officielles recensent en 1897, 655.900 Polonais de langue et 668.000 catholiques (qui étaient à peu près tous Polonais), mais Bartoszewicz et Wakar pensent devoir apporter à ces chiffres certains correctifs. D’après eux, le nombre des Polonais d’Ukraine serait d’environ un million et leur proportion dépasserait donc 10%. En 1911, il y en avait officiellement 875.344.

Dans plusieurs familles polonaises coulait du sang tatar – c’était le cas de la lignée Sulima-Szulakowski-, ruthène ou russe. Leur répartition n’était pas uniforme: ils étaient nombreux surtout à l’ouest du gouvernement de Kiev, au centre et au sud de la Volhynie et dans le nord de la Podolie. Voici les districts où, d’après le recensement de 1897, ils dépassaient dès lors 10% de la population totale:

Volhynie: Włodzimierz, Łuck, Równe, Żytomierz, Zwiahel, Starokonstantynów (10.3 à 12.5%)

Podolie: Płoskirów (23.2%), Kamieniec Podolski (13.5%), Latyczów (12.7%), Uszyca (12.1%)

Gouv. de Kiev: Berdyczów (10.3%)

8) J. Kossecka, *Przeżyte i niezapomniane*, ms., Varsovie, 1975 p. 12-13.

9) J. Kossecka, p. 6.



LE CONTEXTE ECONOMIQUE

1. *Importance de la propriété foncière polonaise*

Quoique numériquement minoritaires en Ukraine, comme on l'a vu, les Polonais y avaient acquis de grands domaines. Immédiatement après les partages, ils possédaient encore la plupart des terres.

Les premières expropriations eurent lieu après l'insurrection de Kościuszko (1795). Les terres confisquées furent, pour la plupart distribuées par Catherine II à des dignitaires russes. Une nouvelle série d'expropriations eut lieu après les événements de 1831: en octobre de cette année, fut créée auprès de la chambre du Trésor une commission dont le travail consistait à confisquer les terres du prince Adam Czartoryski (15822 ha), de la princesse de Wurtemberg (5567 ha), de Gotard Sobański, de Jérôme Zaliski et autres<sup>(1)</sup>.

Après la dernière insurrection (1863), on confisqua encore les terres de tous ceux qui avaient participé au mouvement et qui avaient été arrêtés par la police russe. Chaque Polonais savait, en partant au combat, qu'il allait inévitablement perdre son patrimoine. Ainsi Ignace Fudakowski, arrêté à cause de son activité politique et déporté en Sibérie, eut-il toutes ses propriétés confisquées, aussi bien dans le royaume de Pologne qu'en Ukraine<sup>(2)</sup>. Un autre Polonais, Syroczyński, partant rejoindre les insurgés, chargea son père de vendre la terre qu'il possédait. Mais impossible de la vendre à un Polonais, car il eut passé pour complice; un employé russe, au contraire, fit volontiers cette acquisition, bien qu'il sût très bien que son vendeur participait au soulèvement<sup>(3)</sup>.

A peu près la moitié de la propriété terrienne polonaise était ainsi passée, par suite des confiscations et des ventes forcées, dans le domaine de l'Etat. En Podolie, où il y avait 37.706.9 km<sup>2</sup> de terre cultivable, toute la propriété privée (toute celle qui n'appartenait pas à l'Etat ou aux municipalités) était aux Polonais avant 1863. Après cette date, 521 propriétés, occupant 4.904.5 km<sup>2</sup> passèrent aux mains de Russes<sup>(4)</sup>. Dans le seul district de Skwira (gouv. de Kiev), les Polonais perdirent à cette époque 528.15 km<sup>2</sup>.

L'abolition du servage, en application de l'ukase de 1861 et les ventes forcées qui s'en suivirent, en faveur de paysans, tendirent aussi à diminuer les terres polonaises, d'autant plus que, dans les provinces occidentales de l'Empire russe (Ukraine occidentale, Lituanie, Biélorus-

1) *Artykuły dotyczą ce powstania listopadowego: I – O konfiskatach po 1831, Ossolineum 13297/III.*

2) Fudakowski (K.), *Wspomnienia*, Ossolineum.

3) Wierzbicka M, *Wspomnienia*, p. 104.

4) Z. Grocholski, *Pietniczany*, dans *P. Kij t. III*, p. 31.

sie ou Ruthénie blanche), les lots de terre mis à la disposition des paysans étaient plus étendus.

La réforme agraire frappait durement les revenus fonciers: Joseph Lubomirski, propriétaire du grand domaine de Dubno en Volhynie, vit ses revenus fondre et ne put surmonter la crise; il hypothéqua tout son patrimoine<sup>(5)</sup>.

Un ukase du 10 décembre 1885 avait interdit aux Polonais d'acheter de la terre dans les provinces annexées en 1793-1795. Un Polonais n'avait même pas le droit de vendre à un autre Polonais et celui-ci ne pouvait recevoir des biens fonciers qu'en héritage, à condition qu'il fût sujet de l'Empire russe<sup>(6)</sup>. Cet ukase, qui fut appliqué jusqu'en 1905, fut bien un obstacle à la spéculation mais n'atteignit pas le but visé par l'occupant russe, but qui était de "russifier" la propriété foncière. Cette mesure avait, au contraire, consolidé la propriété polonaise en attachant les Polonais à leur terre par des liens patriotiques et sentimentaux. C'était devenu pour eux un devoir de garder leur terre, leur seule richesse.

En 1895, on a les proportions suivantes pour le gouvernement de Kiev, moins la ville de Kiev:

Propriété noble	40.4% des terres
Propriété paysanne	44.9% des terres
Propriété domaniale ou cléricale (Etat, municipalités, clergé orthodoxe, voirie, etc...)	14.7% des terres <sup>(7)</sup>

Dans les dernières années qui précédèrent la guerre de 1914, plusieurs Polonais durent vendre leur patrimoine. Ils avaient fait de mauvaises affaires, s'étaient endettés, et d'ailleurs redoutaient déjà les dangers à venir; cela parlait plus fort que la conscience patriotique. Le capital fuyait vers les villes, où l'on achetait du terrain.

Vers les années 1885-1910, vingt-cinq châteaux échappèrent aux Polonais dans la seule paroisse de Rzysszczów (gouv. de Kiev)<sup>(8)</sup>.

En 1910, le domaine de Spiczynce (dans le district Skwira) fut vendu, mais à des Polonais. En 1911-1912, celui de Stanisławczyk (district de Winnica), domaine de 1500 ha, fut vendu à la Banque paysanne et celui de Grabkowo (district de Lityń) de 350 ha, à des Russes, de même qu'en 1912, le domaine de Stydyna, de 4.500 ha.

Un siècle après que l'Ukraine eut été annexée par les tsars, c'est-à-dire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la propriété foncière des Polonais s'était sensiblement rétrécie, mais elle était encore importante: ils avaient encore environ 30.000 km<sup>2</sup>, soit 46% de l'ensemble de la propriété privée (25.400 km<sup>2</sup> seulement d'après les statistiques officielles), et ils gar-

5) J. Lubomirski, *L'histoire d'une ruine*, p. 142 de l'édition polonaise.

6) *Encyclopedia Brockhaus & Jeffron*, t. XV, Saint-Petersbourg, 1895, cité par Baykowski.

7) S. Podhorska, vol. I, p. 178; vol. II, p. 295.

8) Baykowski, ouvr. cité p. 5.

daient une position économique dominante parmi les autres groupes ethniques.

Voici d'ailleurs les chiffres fournis par Weryha-Darowski, après avoir apporté quelques correctifs aux statistiques officielles russes, qui avaient tendance à sous-estimer la propriété polonaise<sup>9)</sup>:

Gouvernement	Terre polonaise	Terre non pol.	Total
Kiev	7.800 = 41%	11.218 = 59%	19.018
Podolie	7.834 = 53%	6.946 = 47%	14.780
Volhynie	11.791 = 46%	13.845 = 54%	25.636
<b>Total</b>	<b>27.425 = 46%</b>	<b>32.009 = 54%</b>	<b>59.434</b>

Weryha-Darowski arrive ainsi à un total de 3.016.700 déciatines (soit 27.425 km<sup>2</sup>) pour la terre appartenant à des Polonais en Ukraine, surface qu'il estime plus exacte que la surface officielle de 2.306.000 déciatines. Tenant compte de ce qu'un déciatine de terre valait en moyenne dans ce pays 1500 roubles, on peut penser que la totalité de la propriété polonaise en Ukraine valait quelque 4525 millions de roubles.

## 2. L'exploitation du domaine. Les cultures traditionnelles

La Podolie, l'Ukraine de Kiev, la Volhynie centrale possédaient un sol très fertile. On l'appelait "le sol noir" ("czarnoziem") et l'on n'en trouvait pas d'aussi bonne dans tout le reste de l'Europe. Aux propriétaires terriens, elle apportait l'essentiel de leurs ressources et sa rentabilité était très élevée. On n'avait pas besoin d'y employer des engrais, chimiques ou naturels pendant onze ans au moins, alors qu'en Pologne centrale, il fallait en mettre tous les quatre ans. Le fumier, inutile à la terre, servait aux paysans pour construire des clotures.

Les bonnes années fournissaient des récoltes excellentes en froment, trèfle, tournesol, pastèques, pois et melons, sans parler de la betterave, qui fera l'objet du prochain sous-chapitre.

Dans le gouvernement de Kiev, la culture portait presque exclusivement sur le froment et les betteraves à sucre. Les cultivateurs ne dispersaient pas leurs efforts sur des cultures maraichères ou fruitières.

La production moyenne par hectare y atteignait de 21 à 25 quintaux pour le froment. Les récoltes très abondantes en 1908 ont donné dans le domaine de Samhorodek 33 quintaux par hectare<sup>(10)</sup>.

Par contre en Podolie – pays plus peuplé, au climat plus doux – on voyait aussi des vergers, des jardins luxuriants et des vignes<sup>(10bis)</sup>. Les

9) Weryha-Darowski donne les surfaces en déciatines (dziesiecina). Ici les déciatines ont été traduits en km<sup>2</sup> en tenant compte de la correspondance approximative 1 d. = 0.011 ha.

10) P. Podhorski, p. 72.

10bis) E. Jankowski. *Wspomnienia ogrodnika* p. 201, 426.

industries agricoles et l'artisanat étaient concentrés dans cette région. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans les bonnes années, la production par hectare y atteignit jusqu'à 26 quintaux pour le froment, 20 pour les pois, 6 pour le trèfle rouge en grains.

Mais il y avait des calamités agricoles tous les quatre ou cinq ans; sécheresse en avril-mai et parfois jusqu'en juillet, faisant tomber la production de blé à 4 quintaux par hectare; pluie abondante ou grêle tombant pendant six semaines, à l'époque des récoltes; gel et froid juste avant la période de récolte des betteraves; escargots et pucerons qui détruisaient à 50 ou 100% la betterave sur pied.

Si la grêle était très rare en Podolie, elle était par contre très fréquente dans le pays de Kiev. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Bobrowski avait vu un champ où les tiges de froment, d'avoine et d'orge avaient été si bien enfoncées dans la terre par la grêle qu'il était devenu impossible de les atteindre avec la faux<sup>(11)</sup>.

1912, par exemple, fut une mauvaise année<sup>(12)</sup>. Le froid fut précoce, la récolte fut difficile, la pluie réduisit le temps de travail aux champs. Le mauvais état des routes rendit les transports malaisés.

En 1915, au contraire, il y eut de très bonnes récoltes<sup>(13)</sup>. Mais lorsqu'il survint une catastrophe, cela était prévu et, l'un dans l'autre, les années favorables comblaient le déficit des années difficiles.

Les frais d'exploitation étaient minimes et cela favorisait la rentabilité: les impôts restaient modérés, on n'achetait pas d'engrais, ou très peu, ni de matériel et l'entretien des bâtiments ne coûtait pas cher; le chauffage était gratuit, l'assurance n'était pas obligatoire.

Après l'insurrection de 1861, il y eut bien quelques charges supplémentaires, d'abord un impôt sur le revenu de 10%, puis, en 1868, un impôt spécial aux Polonais d'Ukraine et de Lituanie. Cet impôt se montait à 60% des impôts payés antérieurement<sup>(13bis)</sup>. Vers 1911, il y eut trois sortes d'impôts: l'impôt foncier ("poziemielne") l'impôt de la noblesse ("dworianskie") et l'impôt sur le revenu ("ziemskie"). En 1912, ces impôts furent augmentés.

La plus forte dépense était celle de la main-d'oeuvre. Elle formait, à elle seule, la moitié des dépenses ou un peu plus. Depuis la réforme agraire de 1861, les propriétaires ne bénéficiaient plus des services gratuits que les paysans devaient fournir au moment des récoltes.

Une exploitation avait peu de salariés permanents. En Podolie, par exemple, on ne gardait que vingt employés agricoles toute l'année, sur 1000 hectares, alors qu'en Pologne centrale, sur la même surface, on en aurait eu 60. Mais on embauchait des journaliers quand on en avait besoin. Pendant les récoltes ou les autres travaux importants ils arri-

11) Bobrowski, vol. I<sup>er</sup>, p. 15.

12) On peut invoquer sur ce point les témoignages de Podhorska (p. 190, 383), Doruchowski (p. 41) et Zurowska (p. 176).

13) Doruchowski, p. 41; Baykowski, Parafia Rzyszczowska p. 8.

13bis) Xawera z Brzozowskich Grocholska, *Pamiętniki...*, p. 864, 865.

vaient en grand nombre des autres villages voisins. On les payait de 45 à 50 kopecs par journée.<sup>(14)</sup>

En moyenne, les dépenses ne dépassaient pas 40% du revenu. Le revenu brut était de 30 roubles à l'hectare, environ. Le comte Zdzislaw Grocholski raconte qu'ayant acheté le domaine d'Obodne 974 diéciatines (district de Winnica), il en tira, au cours de la première année d'exploitation 50.000 roubles, soit le sixième du prix d'achat<sup>(15)</sup>.

Les réalisations exceptionnelles des propriétaires polonais étaient bien connues des pouvoirs publics en Russie, car les statistiques officielles les mettaient en évidence.

Ainsi, en 1913, on constatait que le rendement agricole des Polonais était de:

40% de la production totale	de l'Ukraine
69% de la production privée	
39% de la production totale	de l'Empire russe <sup>16</sup>
54% de la production privée	

### 3. L'industrie sucrière

L'industrie sucrière commença en Ukraine vers 1820 quand un Poniatowski ouvrit une raffinerie à Troszczyn, dans le district de Kaniów (gouv. de Kiev). La conjoncture était bonne: aussi les propriétaires polonais se mirent-ils à augmenter leurs plantations de betteraves et à construire de nouvelles raffineries.

Entre 1845 et 1860, leur nombre monta en flèche et, à la fin de cette période, on comptait déjà 432 usines. Alors la production se modernisa et les entreprises dont le matériel était trop ancien connurent des difficultés sérieuses. Vers 1870-1880, il y eut de nombreuses fermetures, car les propriétaires souffraient de la réforme agraire et de la crise financière, qui les privait du crédit nécessaire.

Les nouvelles raffineries se constituaient en sociétés par actions, ce qui résolvait la question des capitaux, car il fallait de l'argent frais pour construire et moderniser les usines<sup>(17)</sup>.

Voici quel était en 1869 le nombre des usines de sucre de l'Ukraine, avec la nationalité d'origine de leurs propriétaires:<sup>(18)</sup>

Polonais:	66 usines = 63%
Juifs:	8 usines = 7.6%
Russes:	24 usines = 23%
étrangers:	4 usines = 3.8%
Ruthènes:	3 usines = 2.6%
Sociétés mixtes	0 usine = 0%

---

Total: 105 usines = 100%

14) Le kopec valait le centième d'un rouble.

15) Z. Grocholski, *Wspomnienia*, p. 23.

16) *Wieś jugozapadnyj*, 1913, cité par Weryha-Darowski, p. 9.

17) et 18) *P. Kij*, t. II, p. 177.

En 1910-1911, les Polonais restaient en tête des producteurs de sucre, mais leur avance avait diminué. Voici le nombre des usines à cette époque, par nationalité d'origine, en distinguant cette fois trois régions.

En 1869, 5 raffineries, sur 105 existantes, étaient constituées en sociétés par actions. En 1910-1911, il y en avait 82 sur 147 qui existaient alors.

Entre 1905 et 1912, la superficie exploitée en betteraves à sucre avait beaucoup augmenté: dans le district de Skwira, elle était passée de 5260 km<sup>2</sup> à 7760 km<sup>2</sup><sup>(19)</sup>. Cet accroissement est dû, le plus souvent, à des initiatives prises par le cultivateur lui-même: les paysans ont abandonné la culture triennale ("trójpolówka", littéralement "culture de trois champs") pour adopter l'assolement ("plodozmian").

Parfois on manquait de main-d'oeuvre pour le ramassage des betteraves et pour leur transport vers les points de vente ( ce fut le cas en 1912); on payait alors les journaliers jusqu'à un rouble par jour<sup>(20)</sup>.

Par son activité intense, l'industrie du sucre joua un rôle économique et social très important: une sucrerie fournissait du travail à toute la région avoisinante. Lorsqu'elle traitait, par exemple, la production de 2500 ha, elle payait dans les 100.000 roubles par an aux ouvriers venus des villages. Les propriétaires terriens qui cultivaient des betteraves gagnaient environ 400.000 roubles<sup>(21)</sup>. Ils écoulaient leur récolte auprès de l'usine voisine pour 1.90 roubles environ les 160 kg. Dans une bonne année, le rendement atteignait 250 quintaux par hectare en Podolie, en ce qui concernait la betterave, et 25 quintaux par hectare pour les graines<sup>(22)</sup>. Pour la betterave, les propriétaires avaient besoin de plus de journaliers que pour le blé, à surface égale, et le travail était plus dur.

Il fallait aussi embaucher des voituriers pour le transport depuis les champs jusqu'à l'usine (on payait dans les 30 kopecs pour 160 kg). Les voitures ne revenaient pas à vide car on les chargeait, pour le retour, de charbon et de chaux destinés à la sucrerie. Elles avaient parfois 30 ou 40 km à parcourir.

La création des sucreries dans les trois gouvernements de l'Ukraine a eu une incidence favorable sur toute l'économie de ce pays. Les nobles polonais en ont été les premiers bénéficiaires. Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'économie agricole est entrée dans la voie du capitalisme. Les domaines gérés suivant les anciennes méthodes, au rythme d'avant 1860, étaient acculés à la ruine. On peut citer comme exemple le domaine de Rohacz (district de Skwira), condamné à disparaître parce que sa gestion ne s'était pas adaptée au progrès économique<sup>(22)</sup>. Tout

19) et 20) S. Podhorska, vol. I, p. 190.

21) P. Kij., t. II, p. 192.

22) Doruchowski, p. 41.

22) S. Podhorska, vol. I et II.

autre est le cas des frères Buszczyński<sup>(23)</sup>: en 1886 ils abandonnent les habitudes anciennes et le préjugé courant suivant lequel un noble polonais ne doit pas faire de commerce; ils fondent une société commerciale de graines de betterave à sucre. Ils profitent des travaux du biologiste Edmond Zaleski<sup>(24)</sup>. Leur production fut appréciée et gagna les marchés russes et européens puis ceux des Etats-Unis. Parmi ceux qui ont contribué à propager l'industrie sucrière en Ukraine, il faut citer Emeryk Mańkowski<sup>(25)</sup>.

#### 4. L'élevage des chevaux

L'équitation et la conduite des attelages étaient une nécessité et une passion pour de nombreux Polonais. Les chevaux provenaient des haras locaux. Certaines écuries abritaient encore les descendants directs des pur-sang arabes importés de Constantinople au XVI<sup>e</sup> siècle. L'élevage de Léon Abramowicz avait cinq cents ans d'existence; l'élevage constitué par les princes Zbaraski passa avec le reste de leur biens aux Wiśniowiecki. Puis une partie de l'élevage, celle qui se trouvait à Przyłuka, fut transmise à leurs héritiers, les Pocij, et, de ceux-là aux Borzecki. Le dernier des Borzecki vendit le haras à Burczak Abramowicz, de Sachny.<sup>(26)</sup>

L'élevage du prince Sanguszko, à Sławuta, était parmi les plus connus: en 1913, il comptait neuf étalons et soixante et une mères. Tous les haras de la famille Branicki se trouvaient dans les domaines de Biała Cerkiew; ceux des Lubomirski, à Pawołocz et Szarogród<sup>(27)</sup>. Entre 1890 et 1905, Joseph Potocki entreprit d'améliorer les races des chevaux de ses domaines et put fournir ainsi six cents chevaux à la cavalerie polonaise en 1917 et 1918 (II<sup>e</sup> régiment de uhłans: "I pułk ułanów")<sup>(28)</sup>.

Les autres chevaux de Ruthénie étaient considérés comme les meilleurs chevaux de race. Ils surclassaient les chevaux des haras de l'occident.

Lors du couronnement du roi Alphonse XIII (1902), l'Espagne acheta une dizaine de chevaux à Rohacze pour tirer le carrosse royal.

Mais le gouvernement russe avait surtout besoin de chevaux de grande taille pour la formation des dragons, au point qu'il offrait des

23) Cette famille noble de Podolie, au blason de Strzemie, établie au domaine de Niemiercze (district de Mohylow), est honorablement connue dans l'histoire du patriotisme polonais. Etienne B. (1821-1892) fut obligé de s'enfuir d'Ukraine après l'insurrection de 1863. Il se fixa en Suisse où il devint un journaliste connu sans cesser d'agir pour la cause de son pays. Constantin B. (1856-1921) fut diplomate et représenta son pays aux Etats-Unis, où il fut consul de Pologne 1981.

24) Edmond Zaleski (1863-1932), chimiste, connu par ses travaux sur l'hérédité des plantes, fut vers 1918-1919 le premier professeur de l'Académie agricole de Dublany. Il fut aussi, après la guerre, professeur à l'université Jagellon de Cracovie.

25) Z. Podhorski, p. 167.

26) et 27) S. Podhorska, vol. II, p. 333.

28) P. Kij., t. II, p. 105.

terres pour les élever au-delà du Don, ne demandant aux paysans qu'un fermage symbolique (18 kopecs au lieu de 13 roubles), ce qui lui permettait ensuite de ne payer que cinq cents roubles un animal qui valait cinq fois plus.<sup>(29)</sup> Les autres éleveurs protestèrent mais en vain car le contrat des paysans du Don fut renouvelé.

Aussi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un haras de pur-sang arabes était-il devenu une charge insupportable. Karnicki dut ordonner qu'après sa mort, ses chevaux soient vendus aux enchères car leur entretien était ruineux pour la propriété. La vente eut lieu à Rohacze en mai 1912 et porta sur soixante-dix étalons, sans compter les juments et les pou-lains<sup>(30)</sup>.

Après la disparition de ce haras, qui avait existé pendant cinq cents ans, il ne restait guère plus de quatre haras de pur-sang: ceux des Sangu-szko à Slawuta, de Potocki à Antoniny, de Léon Abramowicz à Sachny et de Grocholski à Pietniczany.

Les chevaux du royaume de Pologne n'étaient plus vendus directement à l'armée russe, mais Piotr Olszewski les achetait en Pologne, âgés de trois ans, pour les élever dans le domaine de Płoska, qu'il tenait à ferme, et les revendait ensuite aux Russes<sup>(31)</sup>.

##### 5. *Les organismes agricoles*

Dès 1861 les Polonais d'Ukraine voulurent créer un Crédit foncier et une Société agricole, telle que celle qui existait depuis 1856 dans le royaume de Pologne; mais les premiers projets furent rejetés par les autorités russes<sup>(32)</sup>. Ce fut seulement en 1874 que naquit la Société agricole de Kiev. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, il y en avait plusieurs, en pleine activité.

Celle de Podolie fut présidée par Alexandre Tyszkiewicz puis par Zdzisław Grocholski. Son vice-président était Antoine Urbański, énergique et bon organisateur. François Jaroszyński avait donné une de ses fermes à la Société pour y faire de l'élevage à titre expérimental<sup>(33)</sup>.

Les sociétés avaient des sections locales dans toute la province. En Podolie il y avait dix de ces sections, qui organisaient des cultures expérimentales, des laboratoires pour la sélection des graines, des bureaux pour les conseils techniques et la comptabilité. En 1909, il n'y avait pas moins de 380 champs-modèles dans les fermes de ce gouvernement<sup>(34)</sup>.

Dans le gouvernement de Kiev, la Société agricole de Humań et Lipowiec avait été fondée en 1902 par Wt. Podhorski de Korzowa<sup>(35)</sup>.

29) S. Podhorska, vol. II, p. 335.

30) P. Podhorski, p. 84.

31) P. Podhorski, p. 118.

32) *P. Kij.*, t. II, p. 28.

33) S. Podhorska, vol. II, p. 373.

34) Même ms., p. 330.

35) Même ms., p. 373; Z. Podhorski, p. 108.



Après lui, elle eut à sa tête Thadée Florkowski de Skala<sup>(36)</sup>. Cette société étendait son activité sur les districts les plus fertiles du gouvernement, ceux de Humań, Lipowiec, Taraszczka, Berdyczów et une partie de celui de Skwira. En 1914 la plupart des sociétaires étaient polonais. Neuf Podhorski représentaient la même famille. Sur 206 membres, il n'y avait que six Russes.

En Volhynie, la Société agricole de Łuck était présidée vers 1902-1904 par Sz. Potocki. Comme celle de Kiev, comme celle de Kamieniec Podolski, elle possédait des filiales partout où l'on trouvait de bons agronomes dynamiques.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la plupart des domaines avaient remplacé les boeufs par des chevaux et acquis des machines agricoles. Ces machines étaient fabriquées en Angleterre, au Canada parfois, mais plus rarement en Allemagne. Leurs marques étaient Ruston-Proctor, Mac Cormick, Elsworth<sup>(37)</sup>.

Les charrues à vapeur de marque Ventzke étaient utilisées dans les propriétés de François Potocki<sup>(38)</sup>. Lorsque les premières charrues mécaniques, tirées par un tracteur de 45 cv, marchant au pétrole, furent présentées, vers 1910, près de Biała Cerkiew (gouv. de Kiev), cela fit sensation.

Il y avait aussi des expositions agricoles, organisées à l'initiative des sociétés. La première semble avoir eu lieu à Kiev en 1897, sous les auspices du prince Repnin et d'Alfred Potocki; elle avait seulement un caractère local<sup>(39)</sup>. Par contre, il se tint à Kiev du 25 mai au 15 octobre 1913 une exposition nationale agricole de l'Empire russe. Elle accueillit beaucoup d'exposants polonais. Dans le pavillon de la Volhynie, Emmanuel Małyński montrait les riches productions et les innovations techniques de ses domaines de Berezno. On y voyait un plan d'assèchement de terrains marécageux, un modèle d'étang pour la pisciculture, une étude pour l'exploitation de la tourbe<sup>(4)</sup>. A Płoskirów et à Winnica (Podolie), les expositions agricoles avaient lieu en même temps que les courses de chevaux<sup>(40)</sup>.

Par ces expositions, les propriétaires polonais avaient l'occasion de faire connaître au loin leur réussite économique.

Alors que les sociétés agricoles et les expositions n'apparaissent que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les foires avaient une origine historique beaucoup plus ancienne puisque certaines se tenaient dès le Moyen Age.

La plus importante de Ruthénie était appelée "Kontrakty" (la foire des contrats) avait lieu chaque hiver à Kiev. Elle durait trois mois. On y venait de toute l'Ukraine.

36) S. Podhorska, p. 373; *Dziennik kijowski*, t. V, 1910, n. 228.

37) J. Baykowski, ouvr. cité p. 7.

38) S. Podhorska, vol. I, p. 177 – vol. II, p. 328.

39) vol. II, p. 328.

40) *P. Kij.*, t. III, p. 24.

La foire aux chevaux la plus connue se tenait à Jarmolińce (Podolie) deux fois par an, du 15 juin au 1<sup>er</sup> juillet, puis du 6 au 26 décembre. La foire de la Saint-Jean commençait à Kamieniec le 24 juillet et durait plusieurs jours. Un marché aux chevaux se tenait le jeudi à Zaszlow sur la route de Tetijow <sup>(41)</sup>.

Citons encore la foire de Bałta (25 mai-1<sup>er</sup> juin), celle de Miedzyboż (6-26 janvier), celle de Płoskirów et les foires aux chevaux qui se tenaient chaque année à Felsztyn et à Czarny Ostrów.

Toutes ces foires étaient bien entendu l'occasion de mille réjouissances, dont nous traiterons dans la troisième partie.

#### Les usines de sucre en 1910-1911

	Volhynie		Podolie et Bessarabie		Gouv. de Kiev et de Cherson		Total	
Polonais:	9	60%	20	37%	31	40%	60	41%
Juifs:	2	13%	16	29.5%	15	19%	33	22%
Russes:	0	0%	7	13%	18	23%	25	17%
étrangers:	1	7%	2	4%	7	9%	10	7%
Ruthènes:	3	20%	1	2%	2	2.6%	6	4%
Sociétés mixtes comprenant des Polonais:	0	0%	5	9%	5	6.4%	10	7%
Sociétés mixtes ne comprenant pas de Polonais	0	0%	3	5.5%	0	0%	3	2%
<b>Total:</b>	<b>15 = 100%</b>		<b>54 = 100%</b>		<b>78 = 100%</b>		<b>147 = 100%</b>	

41) Z. Podhorski, p. 19.

## DEUXIEME PARTIE



LE DOMAINE DU MAITRE

1. *La maison d'habitation*

Dans l'immense campagne d'Ukraine et de Podolie, on pouvait traverser des dizaines de kilomètres sans rencontrer d'habitation mais seulement des champs verdoyants ou dorés. Les routes larges, sans fossé au bord, étaient carrossables en été. Les steppes s'étendaient jusqu'à l'horizon.

La maison d'un propriétaire noble était construite à une certaine distance d'un village, près d'une rivière ou d'un étang. Le domaine était enclos de murs ou de fossés. Des rangées de peupliers le séparaient du village. On parvenait en voiture devant l'entrée de la maison en contournant un parterre circulaire, ce qui donnait l'occasion d'admirer les attelages des arrivants.

L'architecture des demeures variait selon la richesse des propriétaires du moment ou de leurs ancêtres. Il y avait, outre de véritables châteaux ou palais, de simples gentilhommières ou manoirs ("dwòr"). Elles ne remontaient pas plus haut que la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, car peu de maisons avaient échappé aux destructions causées par la guerre.

La demeure d'un noble pas très riche était couverte de chaume. Des colonnes de bois, qui soutenaient une galerie sur la façade, et un jardin plein de fleurs la distinguaient seuls des maisons paysannes ruthènes.

Un riche propriétaire terrien habitait un manoir de bois ou de pierre, couvert d'un crépis blanc. Le style classique était celui du temps du roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski ou du tsar Alexandre 1<sup>er</sup>. Parfois il n'y avait qu'un étage, parfois seulement un rez-de-chaussée avec sous-sol surélevé, mais toujours des colonnes blanches, quatre ou six, sur la façade. Quand aux demeures qui n'avaient aucun intérêt architectural, des rosiers grimpants ou d'autres plantes les embellissaient en les dissimulant.

Les armes de la famille n'était pas souvent utilisé comme motif de décoration extérieure des maisons nobles dans le gouvernement de Kiev. On les voit à Berezna (district de Skwira) chez Etienne Podhorski sur tous les bâtiments et cela paraissait exceptionnel dans la région. Par contre en Podolie, Volhynie, Lituanie et dans le royaume de Pologne, les résidences étaient ornées du blason de la famille, placé sur la façade au-dessus de la galerie d'entrée <sup>(1)</sup>

Habituellement la maison se composait d'un vestibule, d'un salon, d'une salle à manger, d'une bibliothèque, d'un cabinet de travail et de chambres à coucher.

La décoration intérieure variait selon le goût des habitants, mais il y avait un style commun au milieu de la noblesse polonaise. De nombreux tableaux de famille couvraient les murs de la cage d'escalier et du

1) P. Podhorski, p. 142, 143.

salon, ce qui impressionnait les nouveaux venus et mettait en évidence l'origine ancienne des hôtes. Les familles dont la fortune remontait à plusieurs générations et qui étaient bien apparentées possédaient d'importantes collections de tableaux, des meubles anciens, des objets précieux et des livres rares. On cite par exemple la collection de la famille Zdziechowski de Czerepaszyńce.

Les parquets étaient admirablement entretenus; un des domestiques, les pieds nus sur des patins garnis de brosses, passait de longues heures à les polir. L'Anglais Boswell, qui visita des maisons polonaises d'Ukraine au début du XX<sup>e</sup> siècle, fut surpris par la rareté des tapis et l'éclat des parquets qui brillaient comme des miroirs<sup>(2)</sup>.

## 2. Les équipements: eaux, électricité, téléphone

Les grandes maisons anciennes, qui avaient des salons, des salles de bal, des galeries, ne possédèrent pendant presque tout le XIX<sup>e</sup> siècle ni canalisation ni conduite d'eau.

A Pietniczany (district de Winnica) dans le vieux château fortifié de cinquante-huit pièces, le service d'eau était assuré par un gardien et l'eau du Boh arrivait par des tonneaux. Quant à l'eau potable, elle provenait d'une source, d'où l'amenait un tonneau monté sur deux roues et attelé à un cheval.

On raconte que, dans une propriété où les cabinets étaient à l'extérieur, on en indiquait le chemin aux hôtes en leur disant par exemple: "Prenez le premier chemin à gauche" et on leur confiait trois objets: une lampe à pétrole, un fouet et une clef attachée à un os. La lampe pour éclairer le chemin, le fouet pour se protéger de l'agression des chiens et la clef pour ouvrir la porte des lieux<sup>(3)</sup>.

Le chauffage causait plus de souci, car dans ce pays le thermomètre pouvait descendre jusqu'à moins trente degrés-centigrades. En Ukraine et en Podolie, il n'y avait pas beaucoup de bois, le charbon n'était pas facile à faire venir; on brûlait donc de la paille, mise en bottes bien serrées.

Les poêles les plus répandus étaient en céramique. Les plus beaux étaient en faïence de Hollande. Dans les maisons les plus simples, les poêles servaient aussi pour faire la cuisine et cuire le pain. La partie formant le four à pain était reliée au foyer par des conduits. Une fois l'évent fermé, elle gardait la chaleur pendant quelque temps<sup>4</sup>.

Chez les propriétaires moyens, on utilisait le même combustible. La maison était traversée par un couloir, où aboutissaient tous les conduits. Lorsque les foyers étaient allumés, on fermait les événements.

Dans les grands manoirs, datant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on utilisait le chauffage à air. Une chaudière rempli d'eau, située au sous-sol, était chauffée par de la paille ou du bois. L'air chaud se répandait dans

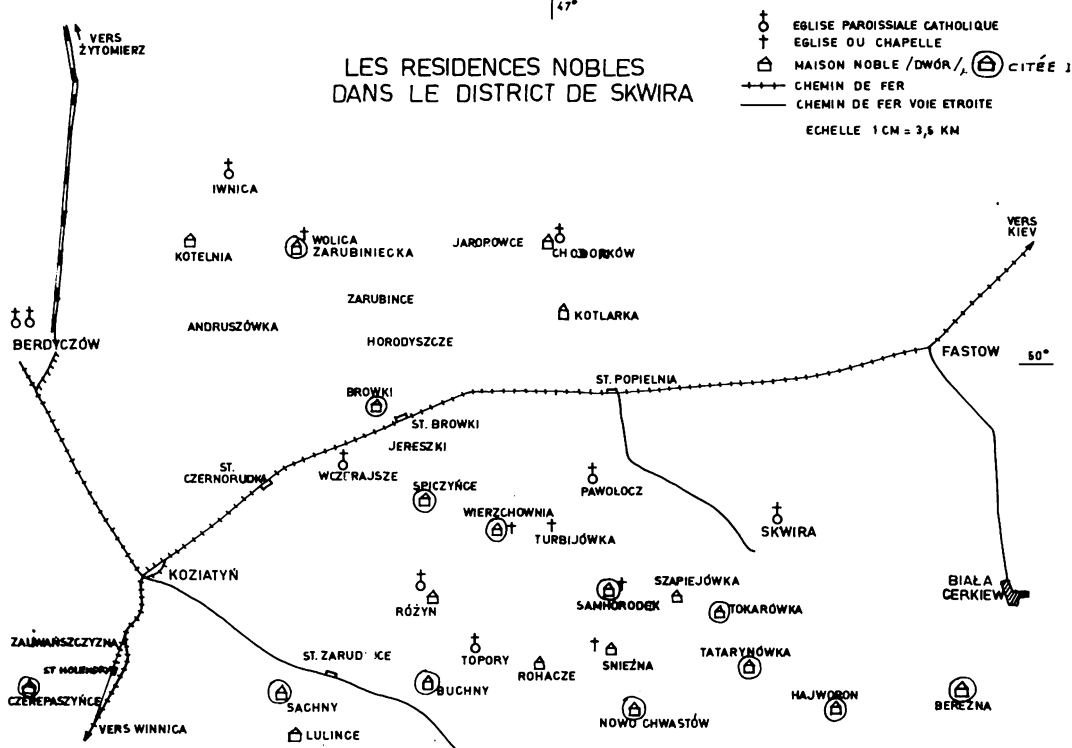
2) A. Boswell, *Poland and Poles*, p. 113.

3) Témoignage de Mme J. Rzewuska.

4) S. Podhorska, vol. II, p. 358.

| 47°

## LES RESIDENCES NOBLES DANS LE DISTRICT DE SKWIRA



les chambres par des canalisations noyées dans la maçonnerie. Des événements permettaient de régler, dans chaque pièce, l'arrivée d'air. A Spiczynce, par exemple, des plaques de bronze, avec de petites ouvertures réglables, étaient encastrées dans les murs de stuc. L'air chaud y passait. Comme le rendement était mauvais et la consommation de paille considérable, il fallait la rationner lorsque l'année était mauvaise<sup>(5)</sup>.

Les maisons plus récentes, construites vers 1890-1900, étaient équipées du chauffage central, avec radiateurs et chaudière à charbon.

Le pays n'était pas pourvu d'électricité et seules des installations privées, d'ailleurs très coûteuses, permettaient de remplacer la lampe à pétrole ou à alcool par l'éclairage électrique.

Le château de Pietniczany, appartenant à la famille Grocholski, avait été pourvu de l'eau courante et de l'électricité vers 1906. Une entreprise de Varsovie avait installé un moteur Diesel et des pompes, ainsi qu'une centrale électrique, à deux accumulateurs, qui fournissait l'éclairage et actionnait l'ascenseur, la scie, le hachepaille et la batteuse. Les travaux avaient coûté 30.000 roubles<sup>(6)</sup>.

5) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 98.

6) Z. Grocholski, ms. cité p. 19.

A Czerepaszyńce, l'eau courante et l'électricité furent installés en 1909; à Hajworon, chez Rzewuski, juste avant la guerre en 1912-1913.

Bien des familles avaient prévu une reconstruction ou une modernisation de leur demeure, lorsque la guerre arriva et ruina leurs projets. Ceux qui avaient fait avant 1914 les travaux nécessaires étaient les plus actifs et les plus entreprenants, pour qui vivre à la lumière d'une lampe à pétrole était devenu inacceptable. D'après le sondage que j'ai pu effectuer, cinq propriétés sur vingt reçurent une installation électrique entre 1906 et 1913. Parfois il y avait une canalisation qui amenait l'eau jusqu'à la maison, mais pas de distribution d'eau courante à l'intérieur de celle-ci. Le téléphone fut installé vers 1908 entre Maków, la demeure d'Alfred Żurowski, et ses domaines de Wiśniowczyk, Grodek, Łysowody, Olechowiec et Husiatyn<sup>(7)</sup>. Vers la même époque, elle relia Pietniczany, propriété de Grocholski, et Winnica, le chef-lieu du district<sup>(8)</sup>.

Mais jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne faisait pas tellement attention aux détails du confort, qui paraissaient bien moins importants que les fêtes. On jugeait plutôt la richesse d'une propriété d'après ses réserves de vins, de vieux alcools, d'hydromel, d'après le nombre des attelages, des chevaux ou des domestiques.

### 3. La terrasse et le parc. Les communs. Les bâtiments annexes

On séjournait beaucoup sur la terrasse, soit pour s'y reposer, soit pour y travailler à ses affaires: on y recevait aussi les invités<sup>(9)</sup>. Le temps, qui était clément, permettait de profiter souvent du jardin. En Podolie, le printemps était précoce et les automnes se prolongeaient. En 1898 particulièrement, l'automne fut très chaud et les lilas refleurirent à la fin de novembre<sup>(10)</sup>.

Chaque maison était entourée d'un grand parc ou d'un jardin. Le parc, souvent dessiné par un artiste paysagiste, pouvait être l'oeuvre de plusieurs générations. Celui de Wolica Zarubinieccka, occupant 30 hectares, avait été dessiné par Białecki, inspiré par les jardins du Luxembourg, près de Vienne. Le parc de Czerepaszyńce avait été conçu par Nesler. Des surfaces de plusieurs hectares étaient plantées de cèdres et d'autres essences plus communes, tilleuls, peupliers, platanes, marronniers, hêtres pourpres, saules pleureurs et bouleaux.

Les bâtiments où se trouvait la cuisine, les communs, les écuries, l'étable, la remise et d'autres locaux de service étaient à l'écart de la maison principale. Prenons pour exemple une maison construite en 1810<sup>(11)</sup>: la cuisine était située dans un bâtiment séparé; dans le même bâti-

7) M. Żurowska, p. 162.

8) Z. Grocholski, ms. cité, p. 19.

9) M. Starzeńska, *Wrażenia młode ze świata starego* dans: *Wiadomości*, t. XXI, 14<sup>e</sup> année, Londyn, 1959, p. 2.

10) M. Żurowska, p. 76.

11) Cette description est faite d'après un dessin des mémoires de Marie Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 19. Les indications que fournit ce dessin sont confirmées par un état des lieux détaillé (archives personnelles provenant de Wolica (district de Żytomierz).



ment, au premier étage, il y avait trois chambres pour le cuisinier et son aide. Plus loin la laverie et la buanderie, ainsi que les chambres des femmes de service. Une énorme glacière était cachée dans les lilas et les jasmins. L'écurie, l'étable, la remise, la porcherie et les bains se trouvaient du côté de l'entrée de la propriété.

Chaque propriété possédait des vergers, surtout en Podolie. On y trouvait toutes sortes d'arbres fruitiers portant des fruits excellents: pommes, poires, reines-claude, cerises et autres. Les vergers parfois étaient donnés à exploiter à des arboriculteurs juifs; vers le mois d'avril ils venaient examiner l'état de la floraison et voyaient ce qu'ils pouvaient payer au propriétaire pour la récolte à venir. Pendant tout l'été et l'automne, jusqu'à la récolte, ils habitaient sur place et étaient les maîtres du verger<sup>(12)</sup>.

Le potager et la basse-cour restaient sous la surveillance directe de la maîtresse de maison ou de son intendante.

## *Chapitre V*

### LA FAMILLE. LES PARENTS

#### *1. La famille*

Cet mot doit être pris au sens large, car la famille réunissait sous le même toit le chef de famille, son épouse, leurs enfants et aussi des personnes qui n'avaient pas de liens de parenté avec eux: des invités et des amis de longue date.

La cohésion familiale s'était imposée à une époque où il fallait défendre le domaine militairement et cela était impérieux dans la zone frontière qui fait l'objet de ce mémoire. Mais il y avait d'autres raisons à cela: raison religieuse – la famille polonaise catholique resserrait ses liens pour se garder de la religion orthodoxe – raison économique – grâce au développement de l'agriculture et de l'industrie alimentaire, les chefs de famille étaient en mesure de pourvoir à l'entretien d'une nombreuse maisonnée, avec un niveau de vie élevé.

Le nombre et la composition de la famille variaient beaucoup. Au cours de cette enquête se sont rencontrées des familles nombreuses, de sept ou huit enfants, à côté d'autres qui n'avaient qu'un enfant, des familles en extension numérique et d'autres qui s'éteignaient. Par exemple les familles Podhorski et Chojecki prospéraient et se continuaient pendant que les Raciborowski, au début du XX<sup>e</sup> siècle, n'avaient plus de descendant mâle.

Les femmes mouraient souvent en couche. Des enfants mouraient en bas âge à la suite d'hémorragies, anémies ou diphtéries. Ceux qui sur-

12) S. Kossecka, p. 29.

vivaient pouvaient être atteints, plus tard de tuberculose. Cette maladie ravageait certaines familles au XIX<sup>e</sup> siècle. Faut de donnée statistique, on ne peut comparer la mortalité par tuberculose avec celle qui sévissait par exemple en Europe occidentale.

Bien des enfants n'avaient qu'un de leurs parents. S'ils étaient privés de leur mère dès le plus jeune âge, ils restaient confiés à une autre femme de leur parenté ou à une gouvernante, situation fréquente et nullement considérée comme dramatique. D'ailleurs, à l'époque étudiée ici, il n'était pas habituel que les parents s'occupassent personnellement de leurs enfants; ceux-ci, aussitôt nés, étaient mis entre les mains d'une nourrice, puis laissés aux soins des bonnes, des gouvernantes et des institutrices.

## 2. *Le maître de maison*

Le père avait une place qui le mettait au-dessus de tous les membres de la famille. Son autorité, parfois despotique, s'exerçait sur ses enfants et leur inspirait une crainte justifiée.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on racontait encore à ce sujet une histoire qui s'était passée en 1855 et qui avait vivement frappé ceux qui y avaient assisté: au cours d'une chasse, une discussion s'était élevée entre un père et son fils à propos de chiens. Publiquement, le fils avait refusé de reconnaître que le chien de son père était meilleur chasseur que son chien à lui. Le père avait pris cela très mal et il avait quitté le groupe des chasseurs. Quand son fils rentrait chez lui, il avait coutume d'apercevoir de loin sa maison. Ce ne fut pas le cas ce jour-là: lui et son cocher n'en croyaient pas leurs yeux; la maison avait été entièrement démontée; à la place qu'elle occupait, il n'y avait rien que de la terre soigneusement labourée<sup>(13)</sup>.

La décision du père et du mari était sans appel dans certaines familles. Sans doute, depuis 1861, ce pouvoir se réduisait-il au cercle de la famille et du domaine, mais la traduction du respect au chef de la famille, aîné de tout le lignage ("senior"), subsistait toujours. Quand il y avait des décisions importantes à prendre, on lui demandait conseil. Ainsi, chez les Podhorski, comptant au début du XX<sup>e</sup> siècle trente-trois représentants mâles du nom, l'aîné, Victor Podhorski, fut considéré comme chef de la famille jusqu'à sa mort en 1895.

Attaché à la terre par devoir ou par amour, le maître de maison ne pouvait guère éviter les travaux agricoles, mais il lui restait du temps, la fortune aidant, pour se livrer à une occupation correspondant mieux à ses goûts personnels et à ses talents: études, art ou collection. Il arrivait alors que la gestion du domaine passât plus ou moins sous la responsabilité de sa femme. Eloignés alors des réalités économiques et politiques, délaissant leurs affaires et leur rôle social, ces originaux donnaient parfois toutes leurs terres en fermage et vivaient isolés du monde entier, absorbés par leur seule passion. On cite les deux frères Ignace et

13) L'histoire fut racontée par Bronisław Raciborowski à sa fille (M. Ścibor-Rylska, vol. II, fol. 36).

Félix Jełowicki, retirés à l'écart du monde<sup>(14)</sup>. Jan Krasicki, célibataire endurci, laissait le soin de sa propriété à sa tante et ne s'occupait que d'héraldique. Il ne travaillait que la nuit: ceux qui lui rendaient visite pendant la journée l'entendaient s'habiller précipitamment pour les recevoir<sup>(15)</sup>.

Chaque maison, c'est-à-dire chaque maître de maison, avait sa personnalité, ses goûts, ses habitudes, son mode de gestion, qui la marquaient. Les défauts ou les simples travers, comme les qualités, ne passaient pas inaperçus. De l'un, on disait: "il est connu par son avarice dans toute l'Ukraine", d'un autre: "le récit de son acte extravagant s'est répandu dans tout le gouvernement de Kiev".

Certaines particularités étaient passées en proverbes. On disait par exemple:

"Chreptowicz, bons voisins  
Radziwiłł, bons parents  
Mais Obuchowicz, souvent maris volages"

ou encore:

"Chreptowicz, pour vivre avec eux  
Radziwiłł, pour boire avec eux  
Ogiński, pour manger avec eux  
Rzewuski, pour converser avec eux"

### 3. *La maîtresse de maison*

Aussitôt après être entrée dans sa nouvelle maison, après son voyage de noces, celle qui était encore une jeune fille peu de jours avant avait à faire face à de nombreux problèmes nouveaux, dont elle n'avait aucune idée. Arrivée dans un lieu inconnu, après d'un homme dont elle ne connaissait ni le caractère ni l'emploi du temps, elle ne pouvait compter que sur l'aide de l'intendante. Vieille amie de la famille, celle-ci gardait parfois tous ses pouvoirs avec l'accord de la nouvelle maîtresse de maison, qu'elle remplaçait plus ou moins totalement dans sa gestion. Mais normalement, la femme, une fois introduite dans les secrets de la maisonnée, remplissait tous ses devoirs, visitant tout le jour les communs, le poulailler, le verger, établissant les menus. Ou bien elle menait une vie pieuse et retirée de femme docile ou bien, si elle en avait l'habitude auparavant, elle pratiquait une vie mondaine et sportive, où les voyages avaient leur place.

Mais son mari restait le maître et gardait tout son pouvoir. On cite le cas d'un Polonais qui avait passé quelques années en Turquie après l'insurrection de 1863 et qui avait jugé bon d'appliquer à sa propre maison les coutumes de ce pays: les femmes, c'est-à-dire sa femme et ses

14) Auguste Iwański junior, ouvr. cité, p. 363.

15) Żurowska, ouvr. cité, p. 73.

trois filles, avaient l'usage exclusif d'une partie isolée de la maison. Aucun homme n'avait le droit d'entrer dans ce gynécée<sup>(16)</sup>.

Il arrivait qu'une femme fût victime d'un coureur de dot. Si, en plus, celui-ci était joueur, la fortune fondait rapidement<sup>(17)</sup>. Mais en général, la femme polonaise d'Ukraine passait pour avoir du caractère, de la religion et du patriotisme. Cultivée, libre d'occupation professionnelle, elle avait du temps à consacrer à la cause de son pays. C'étaient les femmes qui organisaient clandestinement des cours de langue polonaise.

"Il faut admettre, écrivait Podhorski, que les femmes polonaises valaient beaucoup mieux que leur mari, intellectuellement, et, grâce à cela, elles avaient su les dompter. L'homme qui, à l'extérieur, paraissait le plus despotique filait doux à la maison, devant sa femme, comme un agneau"<sup>(18)</sup>.

La place de la femme dans la société polonaise d'Ukraine n'était nullement négligeable. Une fortune, qui pouvait être importante, lui permettait de garder une grande part de liberté. Dans les familles qui ont été l'objet de cette enquête, nombreuses sont les femmes qui se sont distinguées par leur bonne gestion et leur esprit d'initiative. Nos sources citent par exemple Madame Zdziechowska de Czerepaszyńce<sup>(19)</sup>, Antonina Świeykowska de Tokarówka, Cecylia Żurowska, née Stępkowska<sup>(20)</sup>; Ewa Felińska, née Wendorf, gérait seule le domaine de Wojutyn (district de Łuck).

Elles savaient aussi recevoir. Leur maison était accueillante pour la famille et les amis. Elles jouaient du piano et répandaient autour d'elles une ambiance de culture sans pédantisme: "Si mon enfance s'est écoulée dans une atmosphère cultivée, c'est à ma mère que je le dois avant tout" disait Grzybowski<sup>(21)</sup>.

Les femmes qui prenaient en main la gestion d'un domaine trouvaient dans l'histoire de nombreux exemples: au début du XVII<sup>e</sup> siècle, déjà, la femme du prince Roman Rużyński hérita, après la mort de son mari, une énorme fortune, ne comptant pas moins de vingt-deux domaines et hameaux. Très active et économe, elle avait su, au cours de son mariage, libérer ces propriétés des dettes considérables qui les grevaient<sup>(22)</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Térèse Stadnicka, femme de Tadeusz Grabianka, voyait disparaître la fortune de son mari, fondateur en 1786 de la Nouvelle Jérusalem en Avignon et alchimiste. Elle fit interdire ce mari dépensier et, en douze ans, elle réussit à assainir la gestion de la

16) P. Podhorski, p. 3.

17) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 25 v<sup>o</sup>.

18) P. Podhorski, p. 96.

19) M. Żurowska, p. 8.

20) M. Starzeńska, p. 2.

21) W. Grzybowski, *Byłem świadkiem*, 1965.

22) *Słownik Geograficzny*, au mot Pawłocz.

propriété et même à augmenter ses biens<sup>(23)</sup>. Au siècle suivant, Tèreŝe Pruszyńska, femme de Zygmunt Raciborowski, surprit sa famille et ses voisins par son énergie et son esprit d'innovation: son mari mis en prison à la suite de l'insurrection de 1830, elle prit en main l'administration de plusieurs domaines. D'une vigueur peu commune, elle surveillait le travail des champs toute la journée, depuis cinq heures du matin; le cocher qui la conduisait s'en allait vers midi, à bout de force, mais elle demeurait sur place, jusqu'au soir<sup>(24)</sup>. Elle avait inventé un moyen de préserver ses récoltes des dégâts de la grêle, ce qui faisait l'administration de ses voisins, mais son idée de concéder des terres aux paysans provoquait leur mécontentement<sup>(25)</sup>.

Dans la période étudiée ici, entre 1863 et 1914, il n'y eut pas de guerre en Ukraine; aussi les femmes couraient elles moins de risque de rester seules, obligées d'assumer des responsabilités d'homme.

Une autre qualité appréciée chez les femmes était la beauté, soit que les femmes fussent plus belles en Ukraine qu'ailleurs, soit que les hommes y fussent plus sensibles. Quoiqu'il en soit, ce mot revient souvent sous la plume des mémorialistes. Anusia Karwicka passait pour être, lorsqu'elle était jeune fille, "d'une beauté extraordinaire, au point que la moitié de la Volhynie en était amoureuse", au témoignage de Detiuk, qui énumère aussi, parmi les femmes très belles de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Julie Lubomirska, femme de Jean Potocki, Mme Alexandre Lubomirska, née Rosalie Chodkiewiczówna et Mme Kossowska née Barbara Bielitska<sup>(26)</sup>.

En 1913, la Comtesse Rzewuska née Lipkowska et Madame Stefan Podhorski née Rzewuska étaient considérées comme des "beautés"<sup>(27)</sup>. Les opinions pouvaient varier mais le fait que des femmes se voyaient attribuer ce substantif est assez frappant.

En quoi consistait cette beauté, il est malheureusement difficile de s'en rendre très bien compte aujourd'hui. Toujours est-il que, pour rester belles, les femmes devaient surtout éviter de s'exposer au soleil. Elles ne sortaient que chapeautées et même masquées pour préserver leur visage d'un disgracieux coup de soleil. Jeunes filles, allant au bal, elles devaient aussi songer à leur décolleté et tenir leurs épaules à l'abri de toute irritation. A Kiev, rue Puszkinska, un institut de beauté dispensait les "soins hygiéniques et scientifiques de la peau"<sup>(28)</sup>.

Devenues âgées, les femmes gardaient en général toute leur vitalité. Veuves, elles vivaient séparées de leurs enfants, indépendantes financièrement.

23) Rolle, *Niewiasty Kresowe*, p. 195.

24) M. Ścibor-Rylska, t. I, fol. 5.

25) même vol. fol. 5 v°.

26) *Ramoty* (...) vol. II, p. 59.

27) M. Żurowska, p. 180.

28) S. Podhorska, p. 49.

Antonine Świekowska montait encore à cheval à quatre-vingt ans et, après la mort de son fils, se chargea de ses trois petits-enfants<sup>(29)</sup>. Augustina Podhorska, presque constamment en voyage et occupée de multiples affaires, ne manquait jamais de recevoir avec bonne grâce la visite de sa petite-fille et de lui donner, à la fin de sa visite, cinq roubles d'or comme argent de poche<sup>(30)</sup>. Une autre, n'hésitait pas à traverser toute l'Europe pour être présente à l'accouchement de sa fille<sup>(31)</sup>.

Roża Potocka avait gardé de sa grand-mère, Róża Branicka, un souvenir inoubliable et nous en a laissé cette description, qui mérite d'être citée toute entière: "elle était très bonne et pensait aux moindres détails pour nous faire plaisir; elle était sévère et dure pour elle-même, seulement pour elle-même, je l'ai bien compris: tôt levée le matin, elle faisait son lit et s'habillait sans l'aide de qui que ce soit, nous l'avons su plus tard. Elle sortait souvent en ville faire elle-même son marché et y acheter de quoi nous régaler; une fois je l'ai vue rapporter sous sa cape un grand poisson. L'après-midi, pendant qu'on lui lisait des journaux et des livres elle taillait et cousait des robes et des bonnets. Elle n'avait pas de femme de chambre, seulement une vieille bonne, qui parfois faisait à sa place le ménage de sa chambre. Grand' mère Rose était modestement habillée mais elle devait être généreuse car beaucoup de pauvres attendaient devant sa porte. Cette grand-mère là ne dépendait de personne; je m'en étais aperçue et, bien que je fusse très jeune à l'époque, cela m'avait plu"<sup>(32)</sup>.

#### 4. La langue

A la maison, on parlait, outre le polonais, le français: après la révolution de 1789, de nombreux émigrés français avaient été accueillis dans des maisons polonaises d'Ukraine et parfois y avaient trouvé du travail; cela était devenu une mode d'engager des précepteurs français. Detiuk<sup>(33)</sup> parla de la "manie française" des nobles polonais. Ce travers était parfois critiqué, quand la connaissance de la langue française était trop imparfaite<sup>(34)</sup>.

A Tynny (district d'Uszycki), de nombreux émigrés français s'étaient réfugiés chez Charles-Otton de Nassau-Siegen. Celui-ci avait épousé Caroline Malachowska,<sup>(35)</sup> Sanguszkowa par son premier mariage. Chez

29) S. Podhorska, vol. II, p. 408, récit de Mme Piekarska née Chojecka.

30) M. Żurowska, p. 16-17.

31) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 65.

32) Edward Raczyński, *Pani Roża*, p. 60-61.

33) *Ramoty*, vol. III, p. 109.

34) Bobrowski, p. 318.

35) Les sources françaises l'appellent Charlotte Gozdzka, fille du Cte Gozdzki, palatin de Podlachie, et de Barbe Malachowska (Huberty, Giraud et Magdelaine, *L'Allemagne dynastique*, t. III, p. 388, 403, 404).

eux, on rencontrait la Comtesse de Rochechouard, née Diane de Polignac, l'abbé Martin de Girod, Sainte-Foy, Nodot et d'autres Français.

L'habitude de parler français dans l'intimité de la vie familiale était cependant exceptionnelle. Cela se faisait chez Bronisław Raciborowski parce qu'il avait passé de nombreuses années d'étude en France, ce qui n'empêchait pas qu'il parlât parfaitement bien le polonais. S'il y avait une gouvernante française dans la maison, on parlait toujours français en sa présence.<sup>(36)</sup>

Quant au russe, on ne le parlait jamais à la maison, les femmes l'ignoraient et les paysans ruthènes le comprenaient à peine. Zdzisław Grocholski avait pu faire cette observation pendant les sessions de la cour d'assises où il était juré<sup>(37)</sup>. Par contre toutes les familles polonaises rencontrées au cours de la présente enquête connaissaient le ruthène, langue très chantante, que l'on aimait beaucoup<sup>(38)</sup>.

Cependant il était interdit de parler ruthène à la maison. En principe, on n'acceptait, pour le service intérieur de la maison, que des domestiques parlant polonais. Si ce n'était le cas, il l'apprenaient très rapidement, en trois mois, car ils étaient doués pour les langues<sup>(39)</sup>. Au cours des cérémonies familiales du mois de mai, on entendait la langue polonaise fort bien parlée par les serviteurs<sup>(40)</sup>.

## Chapitre VI

### LES FILS ET LES FILLES

#### 1. L'enfance

Les enfants que l'on rencontre dans les mémoires et les récits de ce pays et de ce temps ne semblent pas avoir été gâtés. Ils étaient peu en contact avec leurs parents: "Karla et moi, écrivait Marie Czapska, n'étions ni les aînés ni les plus jeunes et nous n'avions pas de rapports étroits avec nos parents. Ceux-ci allaient assez souvent à l'étranger et, pendant les dernières années de sa vie, Maman fut souvent malade, épuisée par ses nombreuses maternités. Nous n'entrions dans son petit salon, parfumé de fleurs, que pour les leçons de catéchisme"<sup>(1)</sup>.

36) J. Kossecka, p. 28; témoignage de J. Rzewuska (février 1978).

37) *Wspomnienia*, p. 24.

38) Iwański, p. 8.

39) Témoignage de Mme Piekarska.

40) S. Podhorska, vol. II, p. 316.

1) M. Czapska, ouvr. cité, p. 243.

L'éducation que l'on donnait était semblable à celle que l'on avait reçue. Elle ne subissait de perturbation que si la famille perdait sa terre et se heurtait à des difficultés matérielles: si elle quittait l'Ukraine, même passagèrement, si elle s'installait en ville ou à l'étranger, les enfants étaient eux aussi exposés à des difficultés. Nos sources mentionnent le cas d'une famille privée de son héritage, momentanément, et frappée par la maladie d'un père vivant à l'étranger ou à Varsovie. Les difficultés de la vie familiale eurent fatalement une incidence sur l'évolution de l'enfant<sup>(2)</sup>.

Les enfants à qui avait manqué l'affection d'une mère ou qui avaient perdu un de leurs parents n'étaient pas, pour cela, trop démunis, grâce à la famille, au sens le plus large de ce terme: une nourrice ruthène, une bonne, une gouvernante ou les grands-parents prenaient la place de la mère qui faisait défaut ou la complétaient. Ainsi Ili Fechner, gouvernante allemande, se montrait plus douce et compréhensive avec son élève que la propre mère de celui-ci<sup>(3)</sup>. Mme Henryka Malinowska, fut engagée après la mort de la mère de Pierre Podhorski; elle fut à la fois sa mère et son institutrice, avec tous les pouvoirs d'une maîtresse de maison<sup>(4)</sup>. Quant à Antonina Świejkowska, nous avons déjà vu qu'après la mort de son fils et de sa belle-fille, elle s'était occupée de ses trois petits-enfants orphelins<sup>(5)</sup>.

C'est auprès de leurs grands-parents que les enfants trouvaient le plus de compréhension et d'indulgence. Les grands-parents et surtout les grands-mères – qui vivaient plus longtemps – jouaient un rôle important dans la société noble polonaise. Bien que matériellement indépendants et vivants séparés de leurs enfants, ils restaient en contact étroit avec ceux-ci et prenaient leurs petits-enfants chez eux quand il le fallait. Ils étaient pour eux des éducateurs plus patients que les parents.

L'éducation ne négligeait pas les contacts avec la nature. La campagne et ses habitants, les animaux, la musique et les chants marquaient pour la vie la sensibilité des enfants polonais. Leur jeunesse était bercée par des chansons ruthènes et par des récits dont les héros avaient habité le pays où ils se trouvaient.

Un témoin de la vie de la noblesse d'Ukraine au début du XIX<sup>e</sup> siècle ne faisait pas grand cas de l'instruction reçue par les enfants polonais qu'il avait connus<sup>(6)</sup>. Les parents les plus riches envoyaient rarement leurs enfants à l'école et se contentaient de faire venir un instituteur étranger. Pour Zachariasz Jaroszyński par exemple, il valait mieux laisser à ses enfants beaucoup de biens que beaucoup d'instruction<sup>(7)</sup>. Il suffisait que les enfants sachent obéir et soient soumis en tout à leurs

2) M. Ścibor-Rylska, vol. I, II et III.

3) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 59 v<sup>o</sup>.

4) Podhorski, p. 6.

5) Żurowska, p. 185.

6) et 7) *Ramoty*, vol. I p. 198.



parents. Aucune désobéissance n'était admise. Cela ressort de tous les mémoires que nous avons pu lire, de tous les témoignages oraux que nous avons pu recueillir.

L'enseignement régulier ne commençait qu'à six ans; jusque là les enfants étaient assez libres, ayant acquis seulement quelques notions de lecture de la part de leur mère; ils parlaient au moins deux langues, le polonais et le ruthène, parfois aussi l'allemand ou le français appris d'une gouvernante étrangère. Leur nourrice était toujours ruthène et plusieurs domestiques aussi.

Comme la langue polonaise n'était pas enseignée dans les écoles de l'Empire russe, on l'apprenait à la maison, en même temps que l'histoire et les traditions polonaises. Si les garçons étaient envoyés trop jeunes dans les écoles russes, ils risquaient de s'écarter de la culture polonaise et de laisser "russifier" comme Józef Lubomirski, élève de l'école des pages de Saint-Petersbourg, mis sous la tutelle du tsar Nicolas I<sup>er</sup>. Quant aux filles, elles n'étaient jamais confiées à des écoles russes. L'ignorance du russe causait des difficultés aux garçons, lorsqu'ils devaient aller dans un lycée.

Les garçons jusqu'à 10 ans, les filles jusqu'à 15 ans suivaient l'enseignement primaire donné à la maison par un instituteur ou une institutrice: ils apprenaient à lire et à écrire en polonais, puis à compter. Leurs leçons portaient aussi sur le catéchisme, l'histoire de l'Eglise, l'histoire de la Pologne, le piano. Les deux principaux manuels classiques étaient *Les chants historiques* de Niemcewicz et *Le pèlerin de Dobromil* d'Isabelle Czartoryska. Le premier présentait une succession d'images du passé glorieux de la Pologne et se terminait par le poème des obsèques du prince Joseph Poniatowski, avec musique notée, illustrations et commentaires historiques; cet ouvrage connut un grand succès et servit de manuel d'histoire nationale à plusieurs générations.

## 2. Les jeunes filles

Les femmes nées entre 1863 et 1870 n'avaient reçu d'autre enseignement que celui qui avait pu leur être donné par des institutrices à domicile: la langue française, le piano, le chant, telles étaient les connaissances qui les accompagnaient dans la vie et constituaient leur bagage.

L'éducation donnée aux jeunes filles nobles de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ne les préparait pas à l'administration d'une propriété agricole, car leur place était à la maison. Mais on n'entendait pas non plus les réduire, comme les femmes allemandes, aux trois K: "Kinder, Kirche, Küche" (les enfants, l'église, la cuisine). Les jeunes polonaises n'avaient que du mépris pour un pareil état d'esprit<sup>8)</sup>. Elles lisaient, elles voyageaient, elles étaient en contact avec le monde occidental. Aussi pouvaient-elles tenir brillamment leur place dans les salons, fût-ce à Paris. Telles étaient par exemple les deux soeurs, la Comtesse Laura Świejkowska

8) E. Raczyński, ouvr. cité, p. 107.

(depuis Marquise de Noailles) et la Comtesse Przezdziecka<sup>(9)</sup>, à propos desquelles Jules Lecomte disait plaisamment: "Crachez, éternuez, ajoutez ski et vous aurez un nom polonais"<sup>(10)</sup>.

Une jeune fille était vivement intéressée par l'élevage des chevaux. Son grand-père lui disait: "Une demoiselle doit rester à la maison, étudier des livres et jouer du piano". S'il lui permettait d'apprendre la comptabilité, c'est parce que elle était l'héritière de la propriété<sup>(11)</sup>. On considérait alors dans toute l'Europe que "les jeunes filles n'avaient pas besoin d'autre éducation que celle qu'on pouvait leur donner à la maison; qu'elles devaient savoir le français et jouer du piano, un point, c'est tout"<sup>(12)</sup>.

Les filles étaient élevées dans une grande ignorance de ce qui touchait la sexualité et la naissance. A des questions sur la naissance d'un enfant, une femme qui avait été quatre fois mère répondait d'une manière embarrassée: "Sur ce sujet, je ne puis absolument rien te dire, car moi-même je ne sais comment *ces choses* se passent"<sup>(13)</sup>. Le résultat d'un tel enseignement avait été de causer à la fillette un véritable choc nerveux et de lui faire perdre la confiance qu'elle avait auparavant en tout ce qui disait sa mère.

D'autres témoignages viennent à l'appui de celui-là pour nous montrer que la sexualité restait un sujet tabou. Tous les moyens étaient bons aux parents pour jeter un voile sur la vérité. Lorsqu'un nouveau-né recevait son premier bain, le père jetait dans l'eau une pièce d'or et annonçait aux autres enfants qu'une cigogne ou un lièvre avait trouvé la petite soeur ou le petit frère sous un chou et l'avait apporté pendant la nuit à la maison "ce à quoi, écrivit plus tard une dame polonaise, nous avons cru sincèrement jusqu'à notre mariage"<sup>(14)</sup>.

Une jeune mariée attendant son premier enfant disait que ce n'était pas la cigogne qui apportait les bébés mais que les mamans les portaient "près de leur coeur"<sup>(15)</sup>.

La censure était stricte: "La statue d'Apollon figurant dans notre manuel d'histoire ancienne fut revêtue par les soins de Mlle Muré (l'institutrice) d'une sorte de *short* à l'encre noire. Dans un autre cas, l'Enfant Jésus, dévoilé dans sa crèche par la Vierge Marie, avait été habillé d'une paire de caleçons"<sup>(16)</sup>.

9) J. Lubomirski, *Historia pewnej ruiny, Pamiętniki 1839-1870*, Varsovie, 1975, p. 253; A. Iwański père, ouvr. cité p. 46.

10) A. Iwański, père, ouvr. cité p. 46.

11) Ce grand-père était Wienczyslaw Karnicki (S. Podhorska, p. 4).

12) Paroles de Frédéric Thun (mort en 1881), rapportées par sa nièce Marie Czapska (ouvr. cité, p. 288).

13) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 12 v°.

14) Wierzbicka, ms. cité, p. 108.

15) Czapska, ouvr. cité, p. 259.

16) Même ouvr. p. 252.

Rien d'étonnant à ce que des jeunes femmes, mises brutalement en face de certaines réalités lors de leur nuit de nocés, ne perdissent connaissance. Un médecin de Kiev disait avoir rencontré plusieurs fois ce cas dans sa pratique<sup>(17)</sup>.

L'enseignement religieux jouait un rôle dans cette sorte de dressage: on apprenait aux enfants dès leur plus jeune âge ce qu'étaient les sacrements; les péchés capitaux, les vertus cardinales; on faisait peser sur l'esprit des filles la crainte du péché: "Si ce n'était la pensée constante des péchés, combien la vie serait plus facile. Comme cela, il faut toujours faire attention; à chaque pas, on rencontre des barrières: cela est interdit, cela ne se fait pas<sup>(18)</sup>".

### 3. Vers le mariage

Une jeune fille se mariait parfois à 16 ans, mais l'âge moyen pour elle, semblait être compris entre 18 et 25 ans<sup>(19)</sup>. Par contre, pour les hommes, il n'y avait guère d'âge limite; ils se mariaient encore assez facilement entre quarante et cinquante ans.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les mariages étaient arrangés par la famille. A la fin du siècle, les jeunes filles faisaient elles-mêmes leur choix et parfois ce choix ne correspondait pas aux projets des parents. Ainsi Dorota Stecka avait-elle dû renoncer à un fiancé qu'elle aimait pour contracter un mariage plus avantageux avec le prince Lubomirski<sup>(20)</sup>. Une princesse Czetwertyńska avait épousé en cachette un noble qui ne pouvait être agréé par sa famille et elle s'était enfuie avec lui. Elle fut rattrapée par ses parents et remise au couvent tandis que l'enfant né de ce mariage fut confié à une parente à Żytomierz<sup>(21)</sup>.

La jeune fille rencontrait son futur mari dans des bals et au cours de visites. Celles-ci étaient organisées dans toutes les maisons où il y avait des filles à marier. Lorsqu'ils avaient terminé leurs études, les garçons entraient dans le monde et rendaient visite à toute leur parenté, qui pouvait être très étendue: cela représentait quelques mois de voyage. Ainsi Bronisław Raciborowski dut-il s'absenter pendant plusieurs mois pour faire le tour de ses cousins de Podolie.

Quant aux jeunes filles, elles se rendaient à des bals, accompagnées de leur mère ou de leur frère aîné. La saison des soirées et des bals commençait en automne. Pendant le carnaval, on partait pour Kiev, où les propriétaires terriens organisaient des bals somptueux, surtout au moment de la plus grande affluence, qui avait lieu pour la foire des contrats ("kontrakty"), entre janvier et mars. Une fille belle et bien dotée se trouvait vite entourée de nombreux cavaliers.

17) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 25.

18) Même ms., vol. IV, fol. 16.

19) Harusewicz, p. 412.

20) *Ramoty*, t. II, p. 42.

21) Makowiecka, p. 60.

Les jeunes gens se mariaient souvent dans leur voisinage et il y avait aussi des mariages entre cousins. Pierre Podhorski énumère les familles, Chojecki, Abramowicz, Kumanowski, Hulewicz, Żmigrodzki, Rulikowski, liées entre elles par de nombreuses parentés<sup>(22)</sup>. L'Eglise donnait des dispenses. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Antoine Makowiecki dut demander une dispense pour épouser sa cousine<sup>(23)</sup>. Marie Zdziechowska eut à faire de même pour être autorisée à épouser son cousin<sup>(24)</sup>. Quant à Hélène Raciborowska, elle fut fiancée avec son cousin éloigné, Victor Raciborowski, mais elle mourut avant le mariage<sup>(25)</sup>. Hélène Piotrowska se heurta à l'opposition de sa famille quand elle voulut épouser son cousin, Léon Piotrowski; était-ce à cause d'une parenté trop proche ou bien y avait-il d'autre raison, on ne sait. Quoiqu'il en soit, brisée par ce refus, elle se résigna à épouser le premier qui se présenta<sup>(26)</sup>.

Naturellement les parents étaient fort satisfaits quand leur enfant avait fait de lui-même un bon choix: si la jeune fille était aimée et se trouvait aussi être une riche héritière, c'était parfait. Une fille recevait sa dot en argent le plus souvent, mais dans des familles riches elle pouvait aussi recevoir des terres. Dans un cas où il y avait une fille unique et trois frères, la fille reçut le cinquième des biens tandis que les fils se partageaient les quatre autres cinquièmes.

Un père avait suggéré à son fils un mariage où l'intérêt matériel des deux parties en présence trouvait son compte: le domaine du père était grevé d'une dette à l'égard des parents de la fille; si le mariage se faisait, les parents de la fille lui offraient en dot cette créance, ce qui leur évitait de vendre une partie de leurs propres terres pour trouver de l'argent. Tout le monde y gagnait<sup>(27)</sup>.

Il n'était pas rare que la richesse d'un ménage ne vint surtout de la dot de la femme; ainsi, vers 1850, une jeune mariée, apporta en dot 30.000 ha de terre et un hôtel particulier à Kiev<sup>(28)</sup>. Quelquefois aussi la dot servait à assainir la situation de fortune du mari: le mariage d'Antoine Jaroszyński avec une Jełowicka lui apportant 300.000 złoty lui permit de sauver sa propriété<sup>(29)</sup>.

Les jeunes filles ne devaient jamais être laissées seules avec un homme. Elles recevaient les visites et les cadeaux de leurs prétendants; après quoi il leur fallait répondre à la demande en mariage.

Les hommes attendaient souvent, pour se marier, d'être en état de recevoir une partie du domaine à exploiter. Tant qu'ils étaient célibatai-

22) P. Podhorski, p. 89.

23) Makowiecka, p. 43.

24) Żurowska, p. 58-59.

25) M. Ścibor-Rylska, vol. II, fol. 12 v°.

26) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 25 v°.

27) P. Podhorski, p. 94.

28) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 25 v°.

29) *Ramoty*, t. III, p. 106.

res, ils payaient un fermage à leur père. Les terres qu'ils exploitaient ne leur étaient acquises qu'une fois mariés<sup>(30)</sup>. D'où de fréquents malentendus entre père et fils. "Notre oncle Charles, écrit Marie Czapska, voulait que son père fit son testament afin que chacun des fils sût ce qu'il aurait en héritage et pût déjà travailler sur ce qui lui appartiendrait plus tard. Mais grand-père souhaitait marier d'abord ses fils et ne les établir qu'ensuite<sup>(31)</sup>". Il arrivait qu'un jeune homme acceptât de se marier avec la première venue, simplement pour devenir propriétaire du bien qu'il exploitait<sup>(32)</sup>.

Les hommes célibataires considérés comme de bons partis étaient l'objet de nombreuses tentatives de la part de leur famille et de la part des familles qui avaient une fille à marier. Les jeunes filles épousaient souvent des hommes sensiblement plus âgés qu'elles. Une différence d'âge de dix à vingt ans entre les époux n'était pas rare<sup>(33)</sup>. Dans chaque famille, on trouvait une tante, souvent veuve, qui servait d'intermédiaire pour faire se rencontrer les jeunes gens, par exemple au cours d'un repas<sup>(34)</sup>. Ensuite, lorsqu'il avait des vues sur une jeune fille, le jeune homme commençait à lui faire la cour et pour cela lui rendait souvent visite. Il était important qu'il se présentât dans un bel équipage, attelé à des chevaux de race. Il apportait des cadeaux, et, finalement, demandait aux parents la main de leur fille. Si sa demande n'était pas agréée, le prétendant ne restait pas pour le repas et quittait aussitôt la maison. On lui renvoyait tous les cadeaux qu'il avait faits à la jeune fille; c'était aussi le cas si des fiançailles étaient rompues. C'est ainsi que, dans une telle circonstance, on retourna d'une maison à l'autre deux malles de cadeaux<sup>(35)</sup>.

Mais si la demande était agréée, il y avait une cérémonie de fiançailles: les deux jeunes gens s'agenouillaient devant les parents de la jeune fille et recevaient leur bénédiction<sup>(36)</sup>. Dans certains cas, on ne réunissait à cette occasion qu'un petit cercle familial. Dans d'autres cas, on faisait une grande fête. Il en fut ainsi lors des fiançailles d'Hélène Marszycka vers 1870. Les parents avaient loué un orchestre de Berdyczów, un chef cuisinier et des laquais de Kiev. Il vint soixante-dix personnes, jusque de Lituanie, qui restèrent six jours pendant lesquelles il y eut des réjouissances ininterrompues: chasses, promenades en trainaux ("kullig"), "maskarada" et tableaux vivants. Ce jeu était très à la mode et l'on aimait beaucoup se déguiser, en utilisant toutes les robes trouvées dans les armoires de la maison<sup>(37)</sup>.

30) P. Podhorski, p. 5.

31) M. Czapska, p. 131.

32) Témoignages oraux recueillis au cours de l'enquête.

33) Żurowska, p. 48; M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 100.

34) P. Podhorski, p. 99.

35) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 84 v°; P. Podhorski, p. 108.

36) M. Ścibor-Rylska, vol IV, fol. 3 v°.

37) Même ms., vol. I, fol. 19.

Le temps des fiançailles pouvait durer assez longtemps, ainsi les filles que leurs parents trouvaient trop jeunes avaient le temps de mûrir et les deux jeunes gens pouvaient encore réfléchir<sup>(38)</sup>. On cite le cas où les fiançailles durèrent quatre ans<sup>(39)</sup>. Quand elles duraient quatre mois, elles étaient considérées comme très courtes.

Quand les fiancés allaient à un bal, il était d'usage que le fiancé décorât la salle de fleurs et même dessinât avec des guirlandes les initiales de sa fiancée<sup>(40)</sup>. Celle-ci ne se rendait jamais dans la maison de son futur mari.

Les parents de la jeune fille faisaient la liste de ce qui devait faire partie de son trousseau. Puis tout cela était commandé en ville, ainsi que toute la garde-robe et la robe de mariée. Les familles d'Ukraine se fournissaient généralement à Varsovie, Kiev, Odessa, Lwów ou Vienne. A Kiev, on s'adressait à Dodé, maison de mode très élégante; dans la même ville, Herse et Zwieback des maisons de Varsovie et de Vienne<sup>(41)</sup>. A Odessa, il y avait en 1897 une couturière roumaine renommée, Mme Blanjiko<sup>(42)</sup>. Le trousseau comprenait par douzaines, des couvertures, des édredons de plumes, des chemises de nuit semblables à des robes de bal, des robes de chambres, etc., le tout brodé.

Quand la mère venait en ville avec sa fille pour faire ses commandes, elles en profitaient pour aller au concert ou au théâtre. A Varsovie, en 1909, on jouait *Carmen* de Bizet, *Rigoletto* de Verdi et *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Après le théâtre, on allait souper à l'hôtel Bristol ou à l'Européen.

Il fallait aussi faire faire une photographie des deux fiancés par un bon photographe, par exemple à l'atelier de Golcz et Szalay, de Varsovie<sup>(43)</sup>. Enfin, tout était prêt.

## Chapitre VII

### LE RESTE DE LA FAMILLE

#### 1. *Les invités permanents.*

Rares étaient les maisons nobles polonaises d'Ukraine qui ne gardaient sous leur toit des invités permanents ("rezydenci"). Parfois c'étaient des parents éloignés, parfois ils n'avaient aucun lien de parenté

38) Żurowska, p. 48.

39) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 21.

40) même vol. , fol. 20.

41) Podhorska, t. II, p. 393; Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 32 v°.

42) Żurowska, p. 59.

43) Cet exemple d'une journée passée à Varsovie est emprunté aux mémoires de Marie Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 12. Szalay était marié à la soeur de Mme Curie, née Skłodowska.

avec le maître de maison. Sans fortune et hébergés pendant de longues années, ils étaient attachés à la maison et y passaient tranquillement leur vieillesse dans une atmosphère familiale.

Leur silhouette est restée fixée dans le souvenir des Polonais qui ont vécu jadis en Ukraine et qui ont bien voulu m'apporter leur témoignage oral ou écrit. L'un se rappelait un vieux monsieur, invalide de la dernière insurrection, marchant avec une canne et gardant toujours une écharpe autour du cou, car il avait mal à la gorge; il apprenait aux enfants des chants patriotiques. Il y avait aussi une tante Kasia, très gourmande et souvent malade de l'estomac<sup>(1)</sup>.

C'étaient surtout les familles sans enfant qui pouvaient ainsi accueillir des hôtes permanents. Mme Kopernicka, née Wierzbicka, a connu de vieilles dames sympathiques qui occupaient, dans la maison de Tytus Jaroszewicz, des chambres situées dans une aile où se trouvaient aussi les chambres d'amis. Prenant dans leur chambre le petit déjeuner, elles descendaient à table pour le déjeuner. Les maîtres de maison ou l'un d'eux allait habituellement leur rendre visite dans la matinée<sup>(2)</sup>.

Il y avait aussi, dans cette sorte d'invités, des personnes plus jeunes, mais que leur situation un peu subalterne avait privés de toute initiative et qui n'avaient plus aucun but dans la vie. Les maisons nobles polonaises récupéraient une partie d'entre eux et leur assuraient pendant de longues années une existence paisible et confortable.

Parmi ces invités permanents se trouvaient aussi d'anciennes institutrices ou gouvernantes, devenus des amies. Telle était Mme Ida Bienwald qui, après avoir fait la classe à plusieurs générations d'enfants de la même famille, avait été invitée par une de ses anciennes élèves à passer son temps de retraite dans une propriété d'Ukraine<sup>(3)</sup>. A Wolica arrivait souvent pour les vacances un ancien professeur de musique devenue une grande amie des parents de son élève; à Browki venait de même une ancienne gouvernante de la maîtresse de maison<sup>(4)</sup>.

Faut-il ranger dans la même catégorie Joseph Zmieczorowski, un ami de longue date du maître de maison, qui passait des mois à Browki. Il jouait aux échecs avec le maître et il était un amateur de la nature. Considéré comme de la famille, il participait à ses joies et à ses tristesses. Peut-être par délicatesse, on ne définissait pas exactement sa situation. Toujours est-il qu'il mourut à Browki en 1915.

Dans les maisons polonaises aisées, il y avait beaucoup de place pour les fidèles amis qui gardaient toute leur liberté, sans qu'on leur fasse jamais sentir une quelconque infériorité. Il n'en était pas de même pour ceux qui avaient été privés de leur héritage par leur parent et

1) S. Podhorska, p. 5; J. Kossecka, p. 31; Témoignages de Mme Piekarska et de Mme Rzewuska.

2) Wierzbicka, p. 89.

3) M. Żurowska, p. 17-18.

4) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 77, 84.

réduit au rôle d'hôte permanent, situation humiliante pour un homme qui aurait pu être maître chez lui; tel était Antoine Marszycki; démuné de tout héritage, ayant dû abandonner la carrière militaire à cause de sa mauvaise santé, il fut à la charge de son père jusqu'à sa mort, à quarante ans<sup>(5)</sup>.

## 2. *Le personnel*

La maison, même la plus modeste, était bien entretenue, les murs blanchis, le jardin et le parc soigneusement cultivés, les écuries nettoyées et l'intérieur brillant de propreté. Cela aurait été impossible sans un nombre important de domestiques. A Horodnica, ils étaient 24<sup>(6)</sup>. Dans chaque maison, il y avait plus de serviteurs que de maîtres. Intégrés à la maison noble polonaise, les premiers contribuaient par leur présence à assurer la stabilité et la continuité de la tradition. Certains travaillaient au service de la même famille, de père en fils, depuis leur plus jeune âge jusqu'à leur retraite ou à leur mort. Ils étaient là chez eux: seules la vente ou la disparition de la propriété pouvaient les en faire partir. Ils formaient le "dwór" (la cour); le même mot désignait aussi le manoir ou château et même la cour royale.

La domesticité était loin d'être homogène par la nationalité, la langue, la religion et l'état social. On engageait aussi bien des Polonais que des Ruthènes.

Il y avait des domestiques polonais dans toutes les maisons rencontrées au cours de cette enquête. Ils appartenaient à cette petite noblesse ("szlachta zagrodowa") apauvrie et déchuée de son état, que les autorités russes avaient classée dans la catégorie des "odnodvorcy"<sup>(7)</sup>. Ainsi les filles dont les parents avaient eu leurs terres confisquées après l'insurrection de 1863 entraient-elles souvent comme gouvernante ou intendante au service des propriétaires polonais. Les domestiques polonais occupaient en général les postes les plus importants: femmes de chambre, valet de chambre, intendant ou intendante, trésorier, secrétaire, majordome, premier cocher, dame de compagnie ou fille de chambre. Les prendre à son service était considéré comme un geste patriotique: on donnait du travail à des compatriotes et l'on pouvait mieux garder dans la maison l'usage de la langue polonaise.

Leur statut était supérieur à celui des autres domestiques et eux-mêmes se plaçaient à un niveau au-dessus de celui de paysans ruthènes ou orthodoxes. Ils pouvaient devenir des amis intimes de leurs maîtres et être mis au courant des affaires les plus secrètes de la maison<sup>(8)</sup>. J'ai rencontré à leur sujet l'expression de domesticité armoriée ("służba heraldyczna"). A Samhorodek, les enfants du cocher polonais jouaient

5) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 38.

6) Z. Podhorski, p. 16.

7) Voir plus haut, chap. II, paragr. 2.

8) Żurowska, p. 4.



avec les enfants du propriétaire et suivaient à la maison le même enseignement<sup>9)</sup>. Mossiej Krzeminski, resté vingt ans au service d'une famille, appelait chaque membre de cette famille par son prénom et n'hésitait pas à donner son avis, quand quelque chose ne lui plaisait pas. Sa mère était entrée comme bonne d'enfants et elle était devenue ensuite une sorte d'intendante. Baptisée selon le rite orthodoxe, elle priait en polonais, langue qu'elle parlait couramment, et penchait vers le catholicisme. Aimée et respectée de tous, elle prenait soin de la famille et traitait les maîtres comme ses propres enfants<sup>10)</sup>.

Quant aux paysans ruthènes, ils assuraient le service auxiliaire des chambres et de la cuisine et travaillaient au jardin et à la ferme. Ils habitaient souvent dans leur propre maison, au village voisin. Les garçons et les filles du village passaient de longues années en service "au château".

En général les familles polonaises se montraient généreuses envers leurs anciens domestiques: Jan Hryniuk après avoir travaillé quinze ans chez son patron, reçut pour son mariage une maison et trois hectares de terre<sup>11)</sup>. Un jardinier apiculteur se vit offrir la jouissance viagère d'un verger de cerisiers<sup>12)</sup>; les employés de Browki furent dotés chacun d'une petite maison et d'un verger<sup>13)</sup>; à Czerepaszyńce, la veuve d'un régisseur reçut en viager non loin du jardin de la propriété, une belle maison, sorte de manoir, entourée d'un potager et assortie d'une pension<sup>14)</sup>.

Jouissant de la protection du maître, les domestiques ruthènes étaient fortement incorporés à la vie familiale. Ils finissaient par apprendre la langue polonaise, qu'ils entendaient parler autour d'eux. La plupart ont montré une fidélité exemplaire à leurs maîtres pendant la révolution de 1917.

Pour être complet, il reste à dire que les institutrices et les précepteurs venaient souvent d'un pays francophone (France, Suisse, Belgique) ou d'Allemagne, beaucoup plus rarement d'Angleterre et que certains cosaques venaient des contrées de la Russie situées à l'est du Dniepr.

### 3. *Le personnel chargé des enfants*

Dès la naissance d'un enfant, on faisait venir à la maison toutes sortes de personnes pour s'en occuper. Jusqu'à ce qu'ils aient atteint seize ans pour les filles et dix ans pour les garçons, c'est-à-dire jusqu'à leur départ pour l'école, on voyait défiler auprès d'eux tout un corps de nourrices, de bonnes d'enfant, de gouvernantes et d'institutrices.

9) P. Podhorski, p. 12.

10) P. Podhorski, p. 136.

11) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 10 v.

12) S. Podhorska, t. II, p. 250.

13) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 7.

14) Żurowska, p. 5.

Les nourrices venaient de la campagne voisine. Ces Ruthènes vigoureuses devenaient parfois des nourrices professionnelles; d'autres entendaient seulement gagner leur trousseau pour se marier ensuite; car la nourrice recevait un bon salaire et, en plus, une vache, deux pourceaux, ses vêtements, du linge de corps et du linge de maison<sup>(15)</sup>.

C'était une habitude très générale, jusqu'à la guerre de 1914, de faire allaiter les bébés par des nourrices. Les médecins étaient d'avis que c'était mauvais pour la santé de la mère de donner le sein à son enfant<sup>(16)</sup>.

Ensuite apparaissaient les gouvernantes ("bona") polonaises ou étrangères, car les mères se chargeaient rarement elles-mêmes d'élever et d'instruire leurs enfants<sup>(17)</sup>.

Presque toujours, il y avait une nounou ("niania") ruthène ou polonaise pour les soins matériels. Après s'être occupée d'un enfant, elle faisait de même avec ses frères et soeurs puinés. Ces "inséparables nounous" sont souvent évoquées dans les souvenirs d'enfance de nos témoins, ainsi Nounou Pucia chez Jadwiga Rzewuska, une autre citée par J. Kossecka<sup>(18)</sup>. Waleria Filipowska était restée des années, comme bonne d'enfant, à Czerepaszyńce et on la mettait au courant des affaires les plus secrètes de la maison<sup>(19)</sup>.

Les gouvernantes étaient généralement françaises ou allemandes. Grâce à elles, les enfants apprenaient rapidement une langue étrangère, mais elles ne trouvaient pas toujours le chemin du coeur de leur pupille. Chez Marie Makowiecka venaient toujours des gouvernantes allemandes; l'une d'elles savait très bien coudre; elle taillait aux enfants et à la mère des robes et des chemisiers. Une autre, Mme Damitz, née Pauline Grünigow, jeune veuve très pauvre venue de chez des colons allemands qui s'étaient installés dans le gouvernement de Czehryń, sut se rendre indispensable et devint une aide efficace pour les enfants et leurs parents<sup>(20)</sup>.

Lorsque les enfants avaient atteint l'âge de six ou sept ans, on faisait venir des institutrices, d'abord pour l'enseignement élémentaire, puis pour l'enseignement supérieur des filles qui restaient à la maison.

Les petites filles étaient habituées dès leur plus jeune âge à rencontrer des étrangères mais leurs institutrices changeaient souvent et cela était pénible pour les élèves. Marie Zdziechowska avait eu beaucoup de chance, car ses institutrices étaient toujours gentilles et cultivées<sup>(21)</sup>: à

15) S. Podhorska, vol. II, p. 450.

16) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 66 v°.

17) Korewicka, *Nasiekówka*, p. 10. Cet article cite le cas d'une mère élevant elle-même son enfant.

18) J. Kossecka, p. 22.

19) M. Żurowska, p. 4.

20) Makowiecka, p. 41.

21) M. Żurowska, p. 4, 7, 8, 13, 15.

quatre ans, elle était confiée à une Parisienne, Mme Rédieu; à sept ans, son institutrice était une Suisse cultivée qui parlait couramment le français, l'allemand et l'anglais et un peu le polonais; à dix ans, elle avait pour mentor une Anglaise et toutes les leçons se faisaient en anglais. L'année suivante, l'Anglaise était remplacée par une Belge venue de Bruxelles.

Marie Raciborowska ne fut pas si heureuse: elle tombait le plus souvent sur des bonnes françaises ou allemandes très désagréables. Jusqu'à l'âge de huit ans, elle les supporta, sans jamais s'en plaindre à ses parents<sup>(22)</sup>.

Dans certaines maisons, l'enfant était entouré d'un personnel nombreux: pour Jadwiga Rzewuska, il n'y avait pas moins de six personnes, Nounou Pucia, la gouvernante française Emma Prost (veuve d'un procureur de la République à Madagascar), l'institutrice polonaise Mlle Hélène Peszyńska, Miss Katty Mac Namarah qui lui donnait des leçons d'anglais, et pour finir, Mme Gwozdiewa, masseuse<sup>(23)</sup>. Naturellement, il se créait une certaine jalousie entre toutes ces femmes et cela formait une atmosphère qui n'était pas toujours agréable pour l'enfant.

Parfois la gouvernante restait en Ukraine jusqu'à la fin de sa vie; elle épousait un des domestiques ou même le fils du maître<sup>(24)</sup>. A Browki, le chef de cuisine épousa la gouvernante française<sup>(25)</sup>.

Les garçons qui allaient au lycée avaient souvent besoin de l'aide d'un étudiant polonais qui leur donnait des répétitions et, parfois, devenait un grand ami de la famille. Chez les Podhorski, le même répétiteur, étudiant en médecine, donna des leçons à trois frères pendant huit ans<sup>(26)</sup>.

M. Runowski, maître de musique d'Anne Marszycka vers 1865, voulait absolument changer le registre de voix de son élève. Elle était un contralto, il voulait en faire un soprano. Elle eut mal à la gorge et perdit sa voix. La même jeune fille avait aussi un maître de danse qui venait de Kiev, deux fois par semaine.

Ce personnel se recrutait par des agences et par relations et passait d'une maison à une autre. Les agences envoyaient parfois des personnes peu qualifiées et leurs élèves leur en remontraient parfois: l'une vint à Wolica pour enseigner le français; comme on lui demandait si elle avait encore sa mère, elle répondit que celle-ci était morte d'une maladie d'écrevisse, alors qu'il s'agissait d'un cancer. Par contre Mme Nowakowska, de Sonowiec, était très qualifiée, notamment pour les jeux et la danse. Comme elle appliquait les méthodes du pédagogue allemand Frédéric Froebel, on l'appelait Freblanka, désignation qui était d'ailleurs utilisée dans les orphelinats et les crèches de toute la Pologne.

22) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 43 v°, 44, 59 v°.

23) Témoignage de J. Rzewuska (février 1978).

24) P. Podhorski, p. 18.

25) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 7.

26) P. Podhorski, p. 26.

#### 4. *Les domestiques des chambres et des cuisines*

Les domestiques des chambres avaient à leur tête un majordome, aidé par des valets de chambre et, en hiver, par des garçons qui allumaient et entretenaient les poêles. Le majordome était aussi maître d'hôtel: il servait à table, en redingote ou en habit, avec des gants blancs. Le valet de chambre ("kamerdyner") portait des favoris. Il servait aussi à table, en habit et gants blancs. Deux laquais en livrée verte, avec des boutons dorés armoriés et un gilet rayé aux couleurs de la famille (vert et jaune par exemple) aidaient à servir. Ce cérémonial se répétait à chaque repas, même s'il n'y avait que deux personnes à table<sup>(27)</sup>.

La maîtresse de maison avait à son service personnel une ou deux femmes de chambre qui la coiffaient le matin, l'aidaient à s'habiller et à se déshabiller et l'accompagnaient en voyage.

L'intendante ("klucznicza", mot à mot "porte-clef") avait la haute main sur le personnel des chambres comme sur celui de la cuisine et de la ferme. Agée et expérimentée, elle coordonnait toute l'économie de la maison. Elle recevait directement ses ordres de la maîtresse de maison et parfois la remplaçait totalement<sup>(28)</sup>. Elle avait sous ses ordres une aide de service (souvent une Ruthène), le cuisinier et ses marmitons, le vacher. Elle gouvernait le garde-manger, la cave, la glacière et la laiterie. Deux fois par jour, elle prenait les ordres de la maîtresse de maison et, selon les dispositions arrêtées avec celle-ci, elle délivrait au cuisinier les aliments nécessaires pour la journée. Elle surveillait aussi le poulailler, et particulièrement les canards; ces derniers étaient toujours blancs dans les maisons nobles alors que les canards roturiers étaient multicolores<sup>(29)</sup>.

Les domestiques de la cuisine étaient un cuisinier et un ou deux garçons. Ils ne préparaient que les repas de la première table, la table du maître. Avoir un excellent cuisinier, remarqué des invités lors des grandes fêtes familiales, était un sujet de fierté<sup>(30)</sup>.

#### 5. *Les domestiques des écuries et de la ferme*

L'écurie des chevaux d'attelage, située près de la résidence des maîtres, était placée sous l'autorité du premier cocher. Celui-ci était aidé par un autre cocher et par des palefreniers. On se servait des chevaux pour tous les déplacements; aussi leur état de santé et l'entretien des voitures avaient-ils une grande importance à la campagne.

Dans une propriété du gouvernement de Kiev, il y avait de quoi former deux attelages de quatre chevaux et un attelage de quatre chevaux qui était plus souvent utilisé. A ceux-là s'ajoutaient deux étalons et deux

27) Żurowska, p. 3.

28) Żurowska, p. 69.

29) Makowiecka, p. 28-29.

30) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 18, vol. IV fol. 7, 13-14.

chevaux de selle. Dans la remise, on trouvait un carosse, deux phaétons, quatre breaks, un cabriolet, deux autres voitures, sans compter les traîneaux<sup>(31)</sup>. A Pietniczany, il n'y avait pas moins de trente-quatre chevaux de trait et de selle dans l'écurie<sup>(32)</sup>. C'était une nécessité vitale de posséder des chevaux d'attelage pour parcourir les longues distances séparant la propriété de la station de chemin de fer et du chef-lieu de district ou de gouvernement.

Conduire des équipages attelés de chevaux de race, en général anglo-arabes, sur les routes et les chemins de l'Ukraine n'était pas facile. Aussi les cochers, presque toujours polonais jouissaient de la confiance et de l'amitié de leur maître; certains d'entre eux étaient particulièrement habiles. Ils portaient la livrée aux couleurs de la famille, à boutons armoriés, mais la coupe de leurs vêtements était simple et traditionnelle.

Pour les garçons de ferme devenus palefreniers, finir premier cocher était une carrière tout à fait honorable. Un palefrenier pouvait aussi passer au service de chambre: à Pietniczany, le valet de chambre Antoine Kozłowski, issu de la petite noblesse, avait commencé comme palefrenier<sup>(33)</sup>.

Le personnel de la ferme comprenait des éléments supérieurs fixes et de la main-d'oeuvre mobile, que l'on engageait seulement quand on en avait besoin. A la tête était le régisseur. Celui-ci possédait en général une bonne pratique de l'agriculture; suffisamment indépendant, il étendait son autorité sur tous les employés de la ferme. Il habitait avec sa famille un des bâtiments de la ferme ou bien il demeurait dans sa propriété en dehors du village. A Kochanówka par exemple, le régisseur Rutkowski, qui avait une nombreuse famille, occupait à la ferme cinq pièces et une cuisine et il disposait aussi d'un grand potager et d'un verger de cerisiers<sup>(34)</sup>. Il était souvent reçu avec sa famille chez les propriétaires, notamment lors des fêtes de Noël et de Pâques.

Les secrétaires-comptables travaillaient au bureau de l'administration de la propriété. Souvent c'étaient des jeunes gens qui acquéraient de la pratique pour devenir ensuite régisseurs.

Il y avait aussi un contre-maitre ("gumienny"), dont le rôle était particulièrement important lors du battage du blé et des pois. Il pouvait habiter à la ferme mais ce n'était pas toujours le cas: on en cite un qui demeurait, avec sa femme, dans une maison située près de l'entrée de la propriété.

Les ouvriers agricoles engagés à demeure se limitaient généralement à un vacher et quelques garçons d'écurie, mais d'autres étaient embauchés pendant les périodes de travaux plus intenses, c'est-à-dire au printemps (15 mai - 25 juin) pour les labours et les semailles, en été (15

31) P. Podhorski, p. 13.

32) Z. Grocholski, cité par *Pamiętnik* t. III, p. 89.

33) Même ouvr., page citée.

34) Makowiecka, p. 30.

juillet - 20 août) pour la moisson et en automne (1<sup>er</sup> octobre - 15 novembre) pour la récolte des betteraves.

## 6. *Les cosaques*

Le mot "cosaque" évoquait, à l'origine, beaucoup plus un mode de vie que le nom d'un peuple. Les Cosaques étaient des cavaliers nomades qui vivaient en communauté et, le cas échéant, louaient leurs services à des chefs d'Etat sous le commandement des atamans qu'ils avaient élus. La vie cosaque avait existé au XVII<sup>e</sup> siècle dans l'Ukraine de l'ouest du Dniepr. A cette époque, il leur arrivait de former la milice des magnats du royaume de Pologne. En Ukraine, ils constituaient une force militaire que l'on utilisait pendant les guerres contre les Turcs et les Tartares. Lorsque les guerres étaient terminées, les Cosaques restaient dans les châteaux des nobles polonais, pour qui ils assuraient une sorte de service d'honneur, et cette habitude persista jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Mais à cette époque la vie cosaque avait totalement disparu de l'ouest du Dniepr et l'on ne trouvait de vrais Cosaques que plus à l'est, sur le Don, le Terek, la Volga et jusqu'en Sibérie.

Ceux qu'on appelait cosaques de service ("Kozak dworski") étaient simplement des Ruthènes, choisis parmi les plus beaux garçons du pays. Habillés à la mode des cosaques, avec des vestes bleu marine ("żupan"), des chemises blanches à col coupé, des pantalons bouffants, sortant des bottes de cuir. Ils portaient une ceinture de tissu, de la couleur du champ des armoiries de la famille, ou bien une ceinture de cuir avec une boucle armoriée. Un bonnet d'astrakan complétait le tout. Ainsi habillés, à cheval, un flambeau à la main, formant deux rangées, ils assuraient un service d'honneur auprès des invités et les accompagnaient jusqu'aux limites du domaine après une réception ou un bal<sup>(34)</sup>. C'est ainsi que cela se passait chez les Sadowski en Podolie en 1908. Il y avait des troupes entières de cosaques en service chez les Branicki à Biała Cerkiew et chez Etienne Podhorski à Berezna. Ils étaient une douzaine chez Mme de Montrésor à Nowochwastow.

Les cosaques de service habitaient chez eux dans le village et se présentaient au château ou à la maison noble à l'heure convenue. Ils restaient sous l'autorité directe du chef de la propriété qui, dans les grandes occasions, se mettait à leur tête, habillé lui aussi en costume cosaque.

Après les événements de 1905, des propriétaires qui n'avaient pas une confiance absolue dans les paysans ruthènes du village voisin, firent venir du Caucase de vrais Cosaques Tcherkess ou Circassiens ("Czerkiesi") et les chargeaient de faire la police du domaine en intimidant les incendiaires et les voleurs. Des Circassiens étaient ainsi affectés par le gouvernement à la garde des propriétés, avec les droits des gardiens de la paix. Energiques et bien armés, ils avaient vite fait de semer la terreur dans les villages<sup>(35)</sup>. Grocholski avait embauché dans son domaine

35) Harusewicz, p. 396.

des Circassiens. Mais on cite aussi des "Ingusze" engagés par des Russes après les troubles de 1905 dans les grandes propriétés qu'ils possédaient en Ukraine. Autorisés par les autorités russes à être armé d'un fusil et d'une épée, ils surveillaient à cheval les champs et les forêts. Ne connaissant ni la langue ni les usages du pays, ils n'avaient aucun lien avec la population et ils avaient la main plutôt lourde.

Les "cosaques" ruthènes, au contraire, avaient naturellement des attaches familiales avec les paysans voisins. Engagés pour assurer la sécurité de la propriété, ils furent les premiers à abandonner leur poste, lorsque survint la révolution de 1917<sup>(36)</sup>.

36) Z. Grocholski, p. 20.

37) Témoignage d'O. Ścibor-Rylski de Browki.





## TROISIEME PARTIE



LES VALEURS MORALES

Les Polonais catholiques, habitants d'une terre annexée à la Russie, orthodoxes, avaient perdu tout droit à leur nationalité. Les statistiques ne donnaient au mot polonais que le sens d'une langue, non celui d'une nationalité, et, pour savoir combien il y avait de Polonais dans la population de l'Ukraine, il fallait plutôt noter le nombre de catholiques, car les dénombrements faisaient le décompte de chaque religion.

“Ne pensez pas que vous êtes Polonais, disait un professeur de russe à des lycéens de Volhynie, les habitants de Varsovie sont des Polonais; vous, vous êtes seulement des catholiques”<sup>(1)</sup>.

L'éducation des enfants polonais d'Ukraine consistait à en faire de bons catholiques et, par là même, de bons patriotes. Ils devaient apprendre à “aimer Dieu et la Patrie et haïr le Moscovite”. Tels étaient les trois commandements qu'on leur inculquait.

1. *La religion*

Les Polonais, lorsqu'ils arrivèrent en Ukraine à la fin du Moyen Age, y introduisirent la religion catholique, alors que le pays, sous la domination lithuanienne, suivait le rite orthodoxe. Mais l'idée d'une union des églises, venant peu après l'union des peuples, était dans l'air: le jésuite polonais Piotr Skarga, prédicateur renommé, les évêques de Łuck et de Włodzimierz, y étaient favorables. Le roi Sigismond III y consentit et l'Union des églises fut proclamée en 1596 au synode de Brześć (Brest Litovsk). Une partie des Ruthènes (ou Ukrainiens), à la suite du prince Constantin Ostrogski, rejeta l'Union et ce fut le début de la séparation des Uniates et séparation des Désunis. Mais la plupart des princes et magnats ruthènes orthodoxes adhérèrent à l'Union, d'où ils passèrent tout naturellement ensuite au catholicisme: l'Union avait en effet adopté la plupart des dogmes de l'église de Rome, n'empruntant à l'église orientale que sa liturgie. Parmi les grandes familles qui “passèrent ainsi le pont”, on peut citer les Zbaraski, les Czartoryski, les Sanguszko, les Zasławski, les Wisniowiecki, les Korecki, les Porycki et les Woroniecki.

Des modifications apportées à la liturgie par le synode de 1720 facilitèrent à la paix religieuse. Les Jésuites et les Carmes déchaussés y contribuèrent; les Basiliens, ordre uniate, ouvrirent des écoles sur le modèle de celles des Jésuites. Ainsi l'église uniate gagnait du terrain dans la bourgeoisie et dans la petite noblesse, ce qui renforçait l'influence polonaise en Ukraine et les liens de cette terre avec le royaume de Pologne.

En 1765, la Russie soutint le clergé orthodoxe, lorsqu'il fomenta un soulèvement de la population contre les Uniates.

Le tsar Nicolas I<sup>er</sup> s'attacha à “dépoloniser” et à souder étroitement

1) L. Liseicki, *Rocznik wołyński*, vol. IV, p. 203.

à l'Empire les terres annexées. Joseph Siemaszko, archevêque de Połock, métropolitain uniaste et membre du collège chargé des affaires des églises catholiques et uniastes, prépara en 1827 un projet selon lequel les uniastes allaient être assimilés aux orthodoxes, par une sorte de conversion collective. Un édit impérial de 1828 sépara le département des uniastes du collège des catholiques. En même temps le diocèse de Łuck fut supprimé, quarante couvents basilien furent supprimés.

Le tsar arracha au pape Grégoire XVI l'encyclique *Cum primum* du 9 juin 1832, adressée aux évêques polonais et par laquelle il blâmait l'insurrection et recommandait la soumission au pouvoir établi. Un schisme du haut clergé uniaste fut préparé par Mgr Siemaszko: suivant un acte du 24 février 1839, les évêques et curés uniastes et basilien durent signer leur rattachement à l'église orthodoxe. Ceux qui refusèrent d'adhérer à cet acte, perdirent leur charge et furent mis en prison<sup>(2)</sup>.

Les trois gouvernements de Volhynie, Podolie et Kiev, furent partagés entre deux diocèses catholiques de Rome:

1) celui de Łuck et Żytomierz (le diocèse de Łuck ayant été supprimé en 1828);

2) celui de Kamieniec Podolski<sup>(3)</sup>.

Ces deux diocèses n'avaient qu'un seul évêque, qui siégeait à Żytomierz. Le siège de Kamieniec Podolski n'avait donc pas de titulaire distinct et fut supprimé en 1866, pour être réuni à celui Łuck-Żytomierz. Les évêques d'Ukraine avaient de plus en plus de mal à garder des liens avec le Vatican. Ils étaient obligés d'envoyer des délégués au Collège catholique de Saint-Pétersbourg. Cette assemblée non canonique fonctionnait sous la présidence de l'archevêque de Mohylev et sous le contrôle de l'Etat<sup>(4)</sup>.

On sait qu'en Podolie seulement, il y avait, au moment des partages, 100 paroisses et 132 églises (dont 28 églises de couvent et 4 églises arméniennes catholiques). Les évêques de Łuck et de Żytomierz établirent dix doyennés. Ces nouvelles circonscriptions correspondaient aux districts, à la réserve que deux doyennés orientaux comprenaient chacun le territoire de deux districts<sup>(5)</sup>.

A partir de 1869, la prédication en langue polonaise fut interdite et réprimée, de même qu'il était interdit de construire de nouvelles églises et même de reconstruire celles qui tombaient en ruine.

L'éducation religieuse des enfants ne pouvait se faire qu'à la maison et de façon clandestine. Elle commençait dès leur plus jeune âge: après le catéchisme, la première confession et la première communion se faisaient à sept ans. On y veillait avec soin<sup>(6)</sup>. Dans la maison de Mniszek,

2) Kukiel, *Dzieje Polski porozbiorowe*, Londres, 1963 p. 310.

3) *P. Kij.*, t. I, p. 84.

4) *Encyclopaedia kościelna*, t. XIV, p. 545.

5) *P. Kij.*, t. III, p. 40-46.

6) Témoignage de M.W. Mniszek.

les enfants devaient aller avant la communion demander pardon de leurs fautes aux domestiques. On incrivait ses péchés avant la confession, à l'âge de dix ans, pour n'en oublier aucun<sup>(7)</sup>.

La religion catholique distinguait les Polonais des Ruthènes orthodoxes et elle était aussi le plus grand obstacle à la politique de russification de l'Ukraine, entreprise par les tsars depuis les partages. Aussi toute activité pour propager la religion catholique était-elle sévèrement réprimée par le pouvoir. Cela n'empêchait pas les Polonais d'entretenir dans la clandestinité des oeuvres de bienfaisance, d'enseignement du catéchisme et des couvents.

A Odessa, et jusqu'à Saint-Petersbourg, les Polonais avaient établi des couvents de franciscains missionnaires qu'ils aidaient de leurs deniers<sup>(8)</sup>. Ces couvents étaient clandestins, car, en principe, tous les couvents catholiques devaient être fermés et remis aux orthodoxes. Parfois cependant, on les laissait s'éteindre lentement, en y laissant jusqu'à sa mort le dernier moine ou la dernière religieuse.

Au couvent des trinitaires de Rzysszczów, le "dernier moine" rejuvenissait miraculeusement après sa maladie mortelle car on le remplaçait subrepticement par un religieux plus jeune, jusqu'au jour où un fonctionnaire russe prit bonne note de son enterrement<sup>(10)</sup>. L'ukase du 30 avril 1905 admit la tolérance religieuse et l'Eglise catholique – organisée en un diocèse unique de 801.000 fidèles, qui comptait 500 églises et chapelles, recouvra sa liberté d'action. Les uniates de la Podlachie en jouirent particulièrement. Un séminaire fut ouvert à Żytomierz et en 1917 un évêque – avec siège à Kamieniec Podolski – fut nommé.

## 2. La patrie

La maison d'un noble polonais des confins était un bastion de la culture polonaise, capable de s'opposer avec succès à la russification systématique tentée par le régime impérial. Dans une telle maison, on cultivait les traditions nationales, on apprenait la langue et l'histoire du pays rayé de la carte. Les enfants étaient élevés pour devenir des Polonais et des patriotes.

Une poésie composée vers 1900 par Władysław Belza (1847-1913), *Le catéchisme d'un enfant polonais*, fut largement diffusée. Elle met bien en évidence les valeurs que les parents s'efforçaient d'inculquer à leurs enfants à cette époque. L'illustration qui accompagna ces vers montre un vieux noble polonais qui donne à son petit-fils cette leçon de patriotisme:

7) Iwański père, p. 21.

8) Żurowska, p. 14.

9) *Polski Słownik Biograficzny*, t. IV, p. 437.

10) J. Baykowski, p. 4.

- |                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| (Le grand-père) – Qui es-tu?      | (Réponse): un petit polonais    |
| — Quelle est ton emblème?         | — L’aigle blanc                 |
| — Où habites-tu?                  | — Chez les miens                |
| — En quel pays?                   | — Sur la terre polonaise        |
| — Quelle est cette terre?         | — C’est ma patrie               |
| — Comment fut-elle conquise?      | — Avec le sang de nos blessures |
| — L’aimes-tu?                     | — Je l’aime sincèrement         |
| — En quoi est-ce ce que tu crois? | — Je crois en la Pologne        |
| — Qu’es-tu pour elle?             | — Son enfant reconnaissant      |
| — Que lui dois-tu?                | — Ma propre vie                 |

La terre conquise avec le sang des Polonais, c’était celle des confins de l’est. Wladyslaw Belza y fit toute sa carrière, dévouée à la culture polonaise. Né à Varsovie, il mourut à Lwów.

Comme l’enseignement de la langue et de l’histoire de la Pologne n’étaient pas au programme des établissements publics, les enfants ne pouvaient pas le recevoir, sinon à la maison. On évitait de les envoyer trop jeunes dans les écoles russes où ils auraient risqué de perdre tout lien avec la culture polonaise et de se laisser “russifier”. Il en était de même du service militaire, qui durait plusieurs années. Aussi les “odnodworcy” (noblesse polonaise sans fortune, déchue par la loi russe) avaient-ils recours à l’influence des propriétaires polonais nobles pour se faire exempter du service<sup>(11)</sup>. L’école des cadets de Kiev était un foyer de russification plus efficace encore que les autres établissements d’enseignement.

Un exemple de cette russification est donné par Joseph Lubomirski, dans une conversation qu’il eut avec le prince Jérôme Napoléon et qu’il nous a rapportée. Józef Lubomirski, fils d’un patriote polonais Marcelli Lubomirski avait été confié à l’école des pages de Saint-Pétersbourg.

Le Prince Jérôme Napoléon: “Est-il possible que le prince Lubomirski ne soit pas un bon Polonais?”

Lubomirski: “Comment Votre Altesse entend-elle ces mots? Que signifie pour elle “un bon Polonais”?”

— C’est un citoyen qui est prêt à tout consacrer à sa patrie, sa fortune et même sa vie.

— Votre Altesse aurait-elle la bonté d’indiquer le nom de cette patrie?

— Mais la Pologne, par Dieu!

— Pouvez-vous la trouver sur la carte? Qu’est-ce que cette patrie qu’il faut chercher sur trois cartes différentes? Que peut-on faire pour son bien, si l’on ne peut rassembler ses morceaux en un tout?<sup>(12)</sup>

Mais la plupart des Polonais continuaient à croire fermement à la résurrection de la Pologne et il leur fallait pour cela beaucoup de foi et de volonté. Leur sentiment patriotique était entretenu par des auteurs

11) Témoignage de D. Starzeński.

12) J. Lubomirski, *Historia pewnej ruiny*, p. 300-302.

tels que Mickiewicz. "On se gargarisait de Mickiewicz"<sup>(13)</sup>, dont les poèmes romantiques annonçaient la fin de l'occupation russe.

Il existait cependant un parti dont la position était à l'opposé de ces doctrines. Il était d'avis que les Polonais devaient pratiquer une politique d'entente avec le pouvoir russe. Ils se nommaient les réalistes ("realiści"). Ce parti, dirigé par Joseph Potocki et se recrutant surtout parmi les magnats, trouvait peu d'écho dans la société polonaise d'Ukraine.

Ceux qui croyaient voir un jour une Pologne libre pensaient qu'elle devait contenir la Ruthénie, car naturellement elle devait retrouver ses frontières d'avant 1772. On avait peu de contact avec les mouvements politiques du Royaume de Pologne, dont le point de vue ne pouvait être tout à fait le même: les étudiants de Cracovie prenaient leurs compatriotes d'au-delà du Bug pour des "demi-polonais" presque pour des étrangers<sup>(14)</sup>, qui faisaient des fautes en parlant (ce qui n'était pas très étonnant quand on songe qu'ils devaient faire leurs études en russe dans les établissements de l'Etat). Les Polonais d'Ukraine, qui avaient gardé le culte de la Pologne étaient profondément blessés par un tel manque de compréhension de la part des jeunes gens issus de la bourgeoisie du royaume<sup>(15)</sup>.

Parmi les familles polonaises d'Ukraine, certaines étaient connues pour leur engagement patriotique et leur longue tradition de dévouement à la cause du pays. Jan Łazowski séjournait dans sa jeunesse chez son oncle, Roman Padlewski, frère de Zygmunt Padlewski, fusillé à Kiev pour avoir été l'un des chefs de l'insurrection de 1863. Chez lui et chez les Padlewski, à Kotiużany, lui et les autres enfants s'étaient imprégnés de l'idée des sacrifices que l'on pouvait être amené à faire pour la cause polonaise<sup>(16)</sup>. Les contacts avec des victimes de la répression tsariste, qui revenaient de Sibérie ou sortaient de prison, contribuait à renforcer le sentiment patriotique des enfants. Mme Sobańska, née Róża Łubieńska, qui avait accompagné son mari en Sibérie après l'insurrection de 1863, était honorée dans toutes les maisons polonaises<sup>(17)</sup>.

### 3. La terre

A partir de 1885, les propriétés vendues passèrent à des Russes ou parfois à des Ruthènes<sup>(18)</sup>. Aussi toute vente de terre par des Polonais était-elle considérée comme une faute contre la patrie et soulevait-elle l'indignation. La nouvelle de la vente de Bujwołocze (Podolie) au général

13) *Témoignage de W.M. Mniszek.*

14) *P. Podhorski, p. 34.*

15) *P. Podhorski, p. 35.*

16) *Témoignage de L. Łazowski, p. 9, (févr. 1978).*

17) A. Iwański père, p. 47 – M. Starzeńska, *Wrażenia młode ze świata starego* dans: *Wiadomości*, t. XXI, 14<sup>e</sup> année, 1959, p. 2.

18) Voir plus haut, chap. III, paragr. 1.

russe Iwanow fut accueillie très mal<sup>(19)</sup>. Il fut même créé un comité de sauvegarde de la propriété polonaise, qui procurait des prêts et une aide immédiate en cas de difficulté, car le principe était que pas un seul bout de terre ne devait échapper aux Polonais<sup>(20)</sup>.

Jusqu'en 1905, les Polonais n'eurent pas le droit d'acheter de la terre. Après cette date, il leur était permis d'en acheter à d'autres Polonais mais non à des orthodoxes. Il ne fallait donc, à aucun prix, vendre de la terre à des étrangers. La conséquence était qu'il valait mieux cultiver, même à perte, un lopin de deux ou trois hectares éloignés de plusieurs verstes du centre de l'exploitation, plutôt que de s'en débarrasser avantageusement. Un tel désintéressement était un geste patriotique.

C'est ainsi que la jeune Stéphanie Dunin-Borkowska, héritière d'une propriété, eut la lourde charge de maintenir tout le patrioimoine foncier que lui avait laissé son grand-père. Celui-ci s'était exprimé ainsi dans son testament: "Après moi, tu auras la terre et devras la transmettre à tes héritiers. La terre patrimoniale ne doit pas être considérée comme une propriété; elle ne le fut jamais pour moi (...). Tu es seulement un intermédiaire entre les générations. N'oublie surtout pas que, même si tu as beaucoup de pouvoir, tu n'as pas celui de t'abandonner à des faiblesses et à des fantaisies. Cela t'est interdit. C'est donner une grande marque de barbarie que d'abuser de son pouvoir<sup>(21)</sup>".

Les familles implantées depuis longtemps en Ukraine se jugeaient seules capable d'assumer ce rôle de conservateur de la tradition terrienne. Ceux qui étaient venus du Royaume de Pologne à une date relativement récente et qui étaient issus de la bourgeoisie n'étaient considérés que comme des éléments en pleine mutation sociale, dépourvus de la maturité nécessaire pour porter le poids de telles responsabilités. Il leur suffisait d'une mauvaise année, comme celle de 1912, pour faire faillite et disparaître de la région<sup>(22)</sup>.

Le sentiment de la nature intervenait aussi pour attacher le coeur des Polonais à la terre d'Ukraine; voici ce que disait l'un d'eux: "J'ai vécu ici, j'ai commencé à y travailler, je m'y suis marié, j'y demeure depuis trente-six ans et je respire cet air. Il ne reste plus que très peu en moi de mes origines, du royaume de Pologne. L'Ukraine possède une grande force d'attraction; elle attache les gens, comme par un philtre d'amour, et, tout de suite, on se met à fredonner des chansons ruthènes ("dumki") en oubliant les mazurkas (...) Peut-on trouver un autre pays que le notre où règne une telle poésie"<sup>(23)</sup>.

Dans la partie de l'ancienne Pologne qui avait été rattachée à l'Empire d'Autriche, et surtout à l'université de Cracovie, l'expression était

19) Kossecka, p. 36.

20) S. Podhorska, t. II, p. 263 (à propos de la participation de Wincenty Chojecki à ce comité).

21) Testament de Wieńczysław Karnicki: S. Podhorska, p. 108.

22) P. Podhorski, p. 23.

23) *Dziennik kijowski*, 1<sup>ère</sup> année, n. 15.



libre; ainsi essayait-on de bâtir, en paroles, un monde nouveau; on parlait beaucoup de réforme agraire et les grandes propriétés d'Ukraine étaient visées. Mais dans ce pays même, on ne songeait pas à mettre en cause la structure de la propriété. L'opinion courante y était qu'avec moins de 500 hectares, un propriétaire ne pouvait avoir un revenu suffisant pour assurer l'éducation de ses enfants et conserver un niveau de vie convenable.

Même quand ils durent quitter l'Ukraine à l'approche de la révolution triomphante, en 1917, certains Polonais ne pouvaient se résigner à abandonner leur terre et retardaient leur départ le plus possible. Piotr Podhorski, par exemple, ne ressentait pas tellement, dans cette circonstance le regret de renoncer à des biens matériels, mais plutôt celui de manquer à un devoir patriotique<sup>(24)</sup>. "Nous partions de Kiev en pensant que nous allions revenir dans quelques mois, écrivait l'un de ceux-là. Nous n'avions donc emporté que le strict nécessaire, laissant le reste confié à des mains amies<sup>(25)</sup>".

#### 4. *Le nom*

Les propriétaires polonais des confins du sud-est de la Pologne avaient la fierté de leur origine. Leur comportement, leur style de vie, leur générosité distinguaient les nobles d'Ukraine de ceux de la Pologne centrale<sup>(26)</sup>. On traitait de "comte de Galicie" ("Hrabia galicyjski") un homme présomptueux, dont l'attitude ne convenait pas à sa condition. "Dans nos confins, disait un membre de cette noblesse d'Ukraine, on était habitué à une noblesse riche mais sans titre récent et l'on appréciait avant tout l'ancienneté d'une famille<sup>(27)</sup>".

A certaines familles étaient attachées des devises, passées en proverbes, dans lesquelles apparaissaient les qualités qu'on leur attribuait ou qu'elles s'attribuaient.

On disait par exemple:

"L'honneur avec Stadnicki,  
La race avec Herburt,  
La science avec Orzechowski"

On disait aussi:

"Riche comme Ostrogski,  
Raisonnable comme Herburt"<sup>(28)</sup>

Les chevaliers polonais qui avaient jadis conquis la terre d'Ukraine avaient légué à leur descendance de la fierté. Le temps passé depuis

24) P. Podhorski, p. 23.

25) P. Podhorski, p. 179.

26) *Ramoty*, t. II, p. 23.

27) Makowiecka, p. 91 et 101.

28) Al. Weryha-Darowski, *Przysłowia*, p. 13.

dans des conditions de vie larges et faciles leur avait permis d'acquérir de la culture, de la simplicité sans affectation. Ils savaient être à l'aise en toute circonstance et ne pas se prendre au sérieux, tout en gardant le respect d'eux-mêmes.

L'histoire d'une famille se transmettait tout naturellement par les contacts des enfants avec les membres de la lignée et les souvenirs du passé rencontrés à chaque pas: portraits de famille, armoiries et noms gravés sur les dalles du cimetière ou de l'église, albums de photographies, journaux intimes. Dans le milieu des propriétaires terriens, tout le monde se connaissait, au moins de réputation. Les familles implantées en Ukraine depuis des générations et maintes fois apparentées entre elles formaient un milieu clos. Les nouveaux venus, attirés là par la possibilité d'un enrichissement rapide, ne pouvaient se plier aux vieilles habitudes entre les Polonais et les Ruthènes<sup>(29)</sup>.

Ce monde clos n'était guère perméable aux idées et aux façons qui avaient cours au-delà de la frontière russe: les jeunes gens qui s'éloignaient de leur nid familial pour quelques années d'études trouvaient ailleurs un monde différent, qui pouvait leur causer un véritable choc. Ils perdaient beaucoup d'illusions lorsqu'ils arrivaient par exemple à l'université de Cracovie. Là régnait une ambiance beaucoup plus détendue que chez eux, car, dans l'Empire austro-hongrois, l'expression était libre, tandis que le régime autoritaire de l'Empire russe ne permettait pas de parler et d'écrire ouvertement. Un de ces étudiants polonais exprimait ainsi la surprise qu'il avait ressentie:

"Elevé dans une famille de longues traditions et de principes inébranlables, j'étais étonné de ce que je voyais: libertinage chez les femmes, désinvolture chez les hommes, blagues grossières, tout cela me laissait l'impression de voir de jeunes fous qui se prenaient pour une élite intellectuelle. Cette impression première me fit l'effet d'un jet d'eau glacée sur la tête. Avant d'aller à Cracovie, je m'étais fait de cette ville une idée magnifique! elle était pour moi comme une Mecque où l'on va chercher les secrets de la vie. Je comptais y rencontrer des gens considérés à l'époque comme des modèles d'intelligence et dont les oeuvres, censurées par les Russes, passaient rarement les frontières de l'Empire. Ma déception fut immense"<sup>(30)</sup>.

Une bonne ou une mauvaise réputation restait attachée à un nom pendant longtemps. Ainsi les patriotes polonais gardèrent-ils de la rancune contre eux qui avaient participé, à l'instigation de Catherine II, à la confédération de Targowica, qui amena le II<sup>e</sup> partage de la Pologne. C'était le cas de quelques représentants des familles Branicki, Rzewuski, Tyszkiewicz (de Satanów), Poniński, encore considérés comme traîtres à la patrie au début du XX<sup>e</sup> siècle. La société polonaise d'Ukraine avait rompu tout rapport avec certaines autres familles comme celle du général Stefan Lubowicki, dont on n'avait pas oublié qu'il avait combattu avec les Russes contre les Polonais en 1794. Son fils Wacław Lubowicki

29) P. Podhorski, p. 23.

30) P. Podhorski, p. 33.

dut quitter la région avec sa femme et s'installer à Odessa. Leurs filles eurent d'ailleurs du mal à se marier et durent épouser des étrangers. La plus jeune épousa un émigré français, Joseph de Montrésor<sup>(31)</sup>.

Mais on ne cachait pas aux enfants que toute la noblesse avait sa part de responsabilité dans l'anéantissement de la Pologne. Trop attachés à leurs libertés, trop individualistes et indisciplinés, les nobles n'avaient pas su comprendre à temps la nécessité de se soumettre au pouvoir de l'Etat. Ils en avaient conscience alors.

Sur les espaces immenses de l'Ukraine, les nobles polonais pouvaient encore, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, donner libre cours, sans se gêner mutuellement, à une certaine fierté de leurs positions respectives et marquer des différences entre les uns et les autres. La richesse des familles qui font l'objet de ce mémoire leur laissait beaucoup d'indépendance et, de ce fait, ils n'avaient pas besoin de faire antichambre chez les "magnats". Il arrivait qu'un "magnat" fit sentir sa supériorité aux autres nobles. Lorsque par exemple, le maréchal de la noblesse Władysław Branicki dut se présenter en 1848 chez les Iwański et qu'il arriva chez eux en tenue négligée, ce fut ressenti comme une attitude blessante<sup>(32)</sup>.

A côté de Polonais qui incarnaient l'idéal de la noblesse, on en citait d'autres qui étaient dépensiers, joueurs ou d'une originalité excessive au point d'en être extravagants, tel ce Rożesław Marszycki dont on racontait qu'il avait provoqué en duel l'éditeur des mémoires de Bobrowski, jugeant que l'honneur de sa mère y était égratigné, et qu'une autre fois, il avait loué un train spécial pour rentrer chez lui à temps pour la fête de sa femme<sup>(33)</sup>. Encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle, un témoin ne cachait pas son admiration pour la noblesse de l'Ukraine: "C'était une très jolie réunion de la noblesse d'Ukraine, disait l'un d'eux, et, quoiqu'il y eut de la gaieté et de l'esprit, il n'y avait rien d'immoral ni rien de cette laideur ("bałagulstwo") née de l'oisiveté, telle qu'elle s'est répandue seulement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>(34)</sup>.

Bridé politiquement par le pouvoir de l'Etat russe, le tempérament des jeunes polonais des confins trouvait à se déchaîner dans toutes sortes d'amusements et de blagues un peu fortes qu'on appelait "bałagulszczyzna". Certaines de ces blagues se terminaient tragiquement: pour donner à un ami une leçon de courage on le mit dans un cercueil pendant son sommeil et on le promena ainsi dans le jardin. Cardiaque, la victime de cette plaisanterie en mourut. Un autre cas, non moins fatal, est celui de cette mère qui, pour faire peur à son fils, se déguisa en fantôme: le fils, surpris et effrayé, tira sur la silhouette et tua sa mère<sup>(35)</sup>. Aussi l'opinion des Polonais d'Ukraine sur leur propre milieu

31) S. Podhorska, p. 160.

32) A. Iwański père, p. 225.

33) M. Ścibor-Rylska, vol. II, fol. 40.

34) *Ramoty*, t. II, p. 23.

35) M. Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 86.

était-elle partagée. Certains portaient sur les leurs un jugement sévère<sup>(36)</sup>. Par contre, les critiques venues d'autres milieux ou de provinces éloignées, prenaient souvent leurs sources dans la jalousie. Fâchés de ne pas avoir accès à une société trop fermée à leur gré, certains auteurs ont appliqué a tort aux anciennes familles ce qui n'était vrai que pour des familles plus récentes ou pour des employés ou des fermiers<sup>(37)</sup>.

## Chapitre IX

### LE VILLAGE

#### 1. *Bons rapports avec les paysans ruthènes*

Les relations entre les paysans ruthènes et les propriétaires polonais s'étaient établies au cours de nombreuses générations successives: les Kumanowski, de Kumanowce en Podolie, étaient là depuis six cents ans; naturellement ils recevaient plus de considération que les nouveaux venus. Les paysans ruthènes appelaient les Polonais monsieur ("pan"), tandis qu'ils appelaient les propriétaires russes "barin" et, lorsqu'ils parlaient d'eux, il leur arrivait d'employer le terme de "zawołoka", que l'on peut traduire par *errant* ou *vagabond*. Le maître de maison et sa femme parlaient couramment le ruthène. Ils s'adressaient dans cette langue aux paysans et aux domestiques ruthènes.

En général les paysans étaient en bons termes avec les maîtres. Même après les événements de 1905, un article du journal *Rossija* soulignait les mérites du travail accompli par les Polonais, surtout dans les sociétés agricoles, pour enseigner aux paysans de meilleures méthodes de culture<sup>(1)</sup>. Ainsi les paysans purent-ils s'enrichir à l'époque de la plus grande prospérité économique, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Grâce à cet enrichissement et aux ressources que le paysan obtenait en travaillant sur la propriété de son maître, de bonnes relations s'établissaient entre eux.

Malgré les différences de religion et de fortune, les Polonais estimaient qu'il n'y avait pas d'hostilité contre eux comme il pouvait y en avoir contre les propriétaires dans le reste de la Russie. On l'a bien vu à l'époque de la révolution de 1917: dans bien des cas les Ruthènes ont apporté leur aide à leur ancien maître, quand il en avait le plus besoin<sup>(1)</sup>.

Mais le propriétaire devait connaître le caractère des paysans: ceux-ci appréciaient la force, l'autorité, la rigueur dans la justice, l'intelligence. Ils méprisaient la faiblesse. Un bienfait sans contre-partie à l'égard de la population locale risquait de passer pour l'action d'un imbécile.

36) Même vol., fol. 86 et Makowiecka, p. 101.

37) W. Matlakowski, *Uwagi o Polakach na Ukrainie* dans: *Wiadomości*, 1955, n. 11, p. 2.

1) Voir plus loin l'épilogue.

Les paysans étaient loin d'être indifférents aux changements qui pouvaient se produire dans la maison noble. Ainsi le château de Maków en Podolie, après avoir périclité entre les mains des deux dernières générations de Raciborowski, fut vendu; les nouveaux propriétaires le reconstruisirent en le modernisant; ils firent revivre l'exploitation, connue autrefois pour l'excellence de ses vergers et de ses serres, où l'on cultivait des fruits exotiques. Les villageois, aussitôt payés, pour tout le travail qu'ils accomplissaient, en étaient tellement surpris qu'ils soupçonnaient le propriétaire de fabriquer de la fausse monnaie. Ils avaient aussi une explication pour l'architecture du château, dont le toit était dissimulé par un attique: ils pensaient que la construction de l'étage supérieur avait été abandonnée sur l'ordre du tsar qui avait dit au propriétaire: "Alfred Eugeniewicz vous n'avez pas le droit de construire un palais plus grand que le mien<sup>(2)</sup>". Quand la propriété était bien cultivée et prospérait, ils s'en montraient fiers à l'égard des autres villages<sup>(3)</sup>.

### 1. *Le contentieux foncier*

Cependant les vieilles générations n'avaient pu oublier l'hostilité et parfois la cruauté des paysans lors de l'insurrection de 1863. Ils leur en gardaient rancune. Cela pouvait être amélioré par des générations plus jeunes n'ayant pas vécu les conflits de 1863. Mais certains enfants étaient élevés parmi les souvenirs de l'insurrection; on leur rappelait les massacres commis par les paysans et ils se sentaient entourés d'ennemis prêts à les attaquer. Telle était l'opinion exprimée par Marie Żurowska au souvenir du massacre qui avait eu lieu dans le domaine de son grand-père à Bułhaje<sup>(4)</sup>. Cela expliquait la dureté de certains propriétaires et les conflits qui pouvaient les opposer aux paysans à propos des terres.

Il arrivait, avant la réforme agraire de 1861, que des propriétaires fassent preuve de mauvaise volonté, exploitent les paysans, les traitent avec une fierté excessive et que leurs employés d'administration en fassent autant<sup>(5)</sup>. Après 1861, il y avait encore des propriétaires qui n'avaient aucun égard pour les paysans, mais c'était exceptionnel et cela était très mal vu par les autres propriétaires, sans parler des réactions des paysans. Dans le district de Skwira, on se rappelait un seul cas, où les paysans s'étaient révoltés et où ils avaient été mis à la raison par l'envoi d'un corps expéditionnaire russe<sup>(6)</sup>.

2) Żurowska, p. 173.

3) P. Podhorski, p. 77.

4) Żurowska, p. 116.

5) Iwański senior, p. 158-160. Le contremaître d'Alexandre Branicki menait un train de vie bien supérieur à celui qu'aurait permis son seul salaire.

6) Plus tard la fille du juge de paix du district de Skwira avait partagé deux fermes entre les paysans, en compensation des peines qui leur avaient été infligées par son père (S. Podhorska, t. II, p. 257).

Wieńczysław Karnicki, évoqué par les souvenirs de sa petite-fille<sup>(7)</sup>, était sans aucune indulgence pour les paysans. Il faisait creuser des fossés à la limite de ses champs et défendait aux paysans de passer par les chemins qui les traversaient; il leur interdisait aussi de faire paître le bétail après la première coupe des foin; il privait ce bétail de l'accès aux points d'eau situés sur la prairie où il élevait des chevaux; une meute de vingt chiens, qu'il gardait en liberté dans son parc, intimidait les étrangers.

La réforme agraire intervenue en 1861 n'avait pas résolu la question des droits d'usage ("servituty"), d'où de nombreux conflits à ce sujet<sup>(8)</sup>. A partir de 1864 ou 1865 en vertu de la réforme, les paysans avaient acquis la propriété des terres qu'ils cultivaient mais il y avait des terrains communs où ils pouvaient auparavant entrer comme ils le voulaient pour faire paître leurs bestiaux, cueillir des fruits et prendre du bois. Ces terrains appartenaient au seigneur. Il aurait fallu régler leur sort par une nouvelle loi, mais le gouvernement du tsar n'était pas pressé de faire disparaître cette cause de conflit entre les propriétaires et les paysans.

Parfois les terres des grands domaines entouraient plus ou moins le village et alors les paysans devaient traverser les champs du châtelain pour parvenir aux leurs, à un ou deux kilomètres de là.

Parfois aussi le propriétaire considérait que le terrain commun, utilisé jusque là par les paysans, était à lui et il voulait le récupérer et en interdire l'accès aux villageois. Quand aucun arrangement n'était possible, les paysans, après avoir coupé les arbres, refusaient de rendre le fonds. Le châtelain pouvait alors faire valoir ses droits en justice; s'il gagnait son procès il pouvait espérer obtenir créance en fermage et frais de justice mais il ne récupérerait pas la terre; telles étaient les consignes que recevaient les juges de la part du gouvernement dans le cadre d'une politique anti-polonaise.

Ainsi vers 1900 ou 1901, le propriétaire de Samhorodek avait-il gagné un procès de ce genre: l'huissier avait pu recouvrer le fermage et les frais de justice. Mais les paysans, cachant, au début, leur animosité latente et leur désir de vengeance, mirent le feu trois ans plus tard à l'étable du maître, qui fut entièrement brûlée avec vingt-sept boeufs qui s'y trouvaient<sup>(9)</sup>.

D'autres querelles moins graves survenaient à propos des pâturages appartenant au châtelain. En effet les fermiers avaient l'habitude, pendant les nuits de pleine lune, de conduire leurs chevaux sur les champs alors qu'il y restait des meules de blé. Les dégâts ainsi causés étaient importants. Les employés du domaine qui étaient parfois les fils de ces mêmes fermiers venaient alors confisquer les chevaux, au mépris de la loi. Il s'en suivait des bagarres où le père et fils se battaient l'un contre

7) S. Podhorska, p. 12-13.

8) Voir, sur ces droits d'usage, S. Kieniewicz, *Historia Polski*, p. 282-289.

9) P. Podhorski, p. 27.

l'autre. Les paysans spoliés se présentaient au château le lendemain matin pour reprendre leurs chevaux et pouvaient avoir à payer pour cela une indemnité. Ce genre d'affaire ne passait jamais devant le juge; elle était réglée sur place<sup>(10)</sup>.

Ces conflits étaient envenimés par le fait que c'était une question de patriotisme pour les Polonais de ne jamais perdre la moindre parcelle de terre et cela était parfois poussé jusqu'à l'absurde: on aimait mieux cultiver à perte un petit bout de terre éloigné de quelques hectares plutôt que de le céder à des paysans ruthènes<sup>(11)</sup>.

### 3. *Le rôle social du châtelain. Services mutuels.*

Le châtelain se sentait des devoirs à l'égard des habitants du village. Il n'était pas indifférent à leur sort. Il était toujours prêt à leur apporter un conseil juridique ou médical. Lorsqu'il y avait un incendie dans le village, il dirigeait les secours et ensuite organisait l'aide aux victimes<sup>(12)</sup>.

Oscar Ścibor-Rylski, de Browki, avait acquis suffisamment de notions médicales pour guérir quelques cas de tuberculose ou de maladie cardiaque. Tous les matins il devait, à la demande des paysans, se tenir à leur disposition avec sa pharmacie et, comme il y avait beaucoup d'affluence, il dut même se faire aider de sa femme<sup>(13)</sup>. Alexandre Branicki ouvrit dans ses domaines des hôpitaux dirigés par des médecins qualifiés et ouvert à ses employés et aux paysans<sup>(14)</sup>. Une aide médicale était aussi organisée sur ses terres par Zygmunt Chojecki<sup>(15)</sup>. L'aide pharmaceutique et médicale avait un rôle non négligeable dans le maintien des bonnes relations avec le village<sup>(16)</sup>.

La maison noble était à peu près le seul endroit où l'on pouvait trouver de l'aide en cas de maladie grave. Les médecins étaient lointains et surchargés; les paysans, superstitieux, ne se fiaient guère aux hommes de science; à la campagne, on avait recours aux rebouteux, aux vieilles qui soignaient avec des plantes et qui jouaient à l'occasion le rôle de sage-femme. On faisait appel à ces femmes chez les Polonais, quand il ne restait plus assez de temps pour faire venir un médecin pour un accouchement. En mars 1887, il y eut une telle tempête de neige que, de Rozalówka, on ne put envoyer chercher le médecin de Wasyłkowo;

10) Même ms., p. 78.

11) P. Podhorski, p. 76.

12) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 48-49.

13) Même vol. fol. 38-39.

14) Iwański senior, p. 158.

15) S. Podhorska, t. II, p. 494 – Makowiecka, p. 81.

16) Korewicka, p. 6.

alors Babka vint du village aider à l'accouchement<sup>(17)</sup>. Le vieux rebouteux de Rohacze fut aussi très efficace lorsque la fille des maîtres se foula le pied<sup>(18)</sup>.

Les propriétaires polonais eurent aussi un rôle économique important. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, ils avaient pris l'initiative de fonder à la campagne des coopératives et des caisses de prêt<sup>(19)</sup>. Les paysans y voyaient leur intérêt, plus vite même que les Polonais appauvris d'origine noble.

Les Juifs, qui étaient auparavant les intermédiaires indispensables du commerce des blés, exploitaient les paysans ruthènes qui ignoraient les prix du marché. Les syndicats agricoles nouvellement fondés et des sociétés privées polonaises cassaient ce monopole pour le plus grand avantage des cultivateurs.

#### 4. *La participation aux fêtes*

Quand il y avait un mariage au village, les jeunes mariés venaient saluer les propriétaires et leur demandaient leur bénédiction. Les maîtres leur offraient à boire. On dansait ensemble<sup>(20)</sup>.

Les familles des fermiers venaient partager les repas de Noël et de Pâques avec les châtelains. C'était pour les uns et les autres des occasions de se rencontrer et d'échanger des vœux. Les paysannes, même si elles étaient orthodoxes, venaient souvent assister, auprès de la maîtresse de maison, aux vêpres du mois de mai, célébrées à la maison noble.

Lorsqu'il y avait un mariage au château, les jeunes mariés après la messe de mariage célébrée à l'église du lieu, traversaient trois fois le village et, chaque fois, des délégations de paysans leur offraient du pain et du sel, avec leurs vœux de bonheur. Les jeunes mariés les remerciaient en leur répondant en ruthène. La mariée descendait chaque fois du carosse<sup>(21)</sup>.

A la Noël des orthodoxes, qui arrivait douze ou treize jours après la Noël des catholiques<sup>(22)</sup>, les femmes des employés ruthènes apportaient à la maîtresse de maison un peu de leur repas de fête et leur défilé durait longtemps<sup>(23)</sup>.

17) Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 3 v<sup>o</sup>.

18) S. Podhorska, vol. II, p. 369.

19) *P. Kij.*, vol. III, p. 38.

20) *P. Kij.*, vol. III, p. 37; Podhorska, vol. II, p. 370.

21) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 17.

22) La différence était de douze jours au XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au 29 février 1900 des orthodoxes) et de treize jours au XX<sup>e</sup> siècle.

23) Kossecka, p. 46.



## 5. *L'administration russe*

Les fonctionnaires qu'on envoyait dans le sud-ouest de la Russie n'étaient pas les meilleurs. Les relations avec les diverses nationalités des terres annexées n'étaient pas réglées par la loi et elles restaient assez tendues, ce qui était une cause de démoralisation pour l'administration. Les Polonais, les Juifs, les Ruthènes ou Petits Russes étaient tenus en suspicion. Les Ruthènes engagés dans le mouvement nationaliste avaient à en répondre devant le tribunal. Les Polonais et les Juifs, éléments les plus riches du pays, avaient les moyens de soudoyer une administration vénale pour contourner les règlements qui les gênaient. Pourvu qu'il ne s'agisse pas de politique ni de nationalisme, c'était toujours possible, à condition d'avoir de l'argent<sup>(24)</sup>.

Il y avait plusieurs bureaux de police dans chaque district. Par exemple le village de Browki dépendait du bureau de police de Pawłociz. Les officiers de police et leurs subordonnés veillaient sur l'atmosphère politique de leur secteur.

Les propriétaires polonais réduisaient autant qu'ils le pouvaient leurs relations avec les fonctionnaires russes. Ils payaient, ou plutôt ils faisaient payer en leur nom par leurs employés d'administration, de quoi assurer leur sécurité. Le "pot de vin" pouvait être un rouble d'argent glissé dans la main ou bien un billet de banque était placé tout simplement entre les feuilles d'une requête. Ou encore, ce qui était plus délicat, on faisait une partie de cartes avec le fonctionnaire russe et on le laissait gagner.

Chez Auguste Iwański fils, le chef de police du district ("stanowy prystaw") recevait une prébende régulière. A ses subalternes on distribuait des pots de vins<sup>(25)</sup>. Le chef de poste ("isprawnik") ou les simples policiers ("uradnik") venaient eux-mêmes toucher ce qui leur revenait. Leur arrivée était annoncée par la clochette du phaéton noir de la police, qui, en général, n'annonçait rien de bon. Prévenu de leur approche, on les recevait dans l'entrée, sous la véranda ou dans le bureau du maître. On pouvait leur faire servir un repas dans ce bureau mais non les inviter à la table familiale.

Les policiers russes étaient bien informés des activités interdites auxquelles pouvaient se livrer des Polonais. Un réseau d'indicateurs, auquel appartenait généralement le pope du village, ne manquait pas de les renseigner régulièrement. Les policiers eux-mêmes venaient avertir le propriétaire du danger qu'il courait: quand ils repartaient, leur voiture était remplie de blé et d'autres denrées. On pouvait presque toujours écarter le danger au moyen d'un gros billet de banque. Un jour, chez Zygmunt Podhorski, le chef de poste aperçut des livres interdits qui venaient de Galicie: un billet de cent roubles glissé dans le livre le plus compromettant avait fermé les yeux du représentant de la loi.

Les rapports avec le pope orthodoxe du village étaient à peu près les

24) P. Podhorski, p. 32.

25) A. Iwański junior, p. 373.

mêmes qu'avec l'administration russe. Le pope recevait volontiers du blé, des légumes et d'autres aliments utiles pour lui et pour sa famille. Ses liens avec la police et son rôle d'indicateur était connu de tous les Polonais et il avait aussi une assez grande influence sur les paysans, qui d'ailleurs lui faisaient aussi des cadeaux<sup>(26)</sup>.

Lorsqu'il voulait causer des difficultés au châtelain, il avait pour cela un bon moyen: c'était d'annoncer pour un jour de semaine une fête religieuse à l'occasion de l'anniversaire d'un membre de la famille impériale. Ce jour-là était chômé, et, lorsqu'il tombait dans la période de travaux agricoles intenses, c'était fort gênant pour le propriétaire<sup>(27)</sup>.

## Chapitre X

### LES TRAVAUX ET LES LOISIRS

#### 1. *Le rythme de vie*

La vie s'écoulait paisiblement dans les résidences nobles de la campagne d'Ukraine, selon le rythme des saisons. La journée était réglée par les repas, toujours servis à la même heure et par les travaux domestiques et agricoles habituels. La semaine s'ouvrait par la messe dominicale célébrée à la maison ou à l'église paroissiale. Chaque mois était marqué par des distractions qui variaient selon la saison: visites impromptues, réceptions familiales organisées à l'occasion des fêtes ou des anniversaires. Enfin l'année se terminait par des voyages et par la veillée de Noël et l'on recommençait, avec le carnaval et les fêtes de Pâques, un nouveau cycle annuel.

Pour les habitants de la Galicie ou du royaume de Pologne, la vie en Ukraine passait pour plus confortable et plus facile qu'ailleurs<sup>(1)</sup>. Les Polonais qui avaient eu l'occasion de comparer leur style de vie avec celui de l'ancienne Pologne l'appréciaient tout particulièrement; ils aiment sa régularité et sa stabilité. Le train de vie était aisé, mais sans excès, la cuisine et le service étaient toujours excellent, de sorte qu'il était inutile d'améliorer l'ordinaire pour les jours fériés ou lorsqu'il y avait des invités<sup>(2)</sup>.

Il n'empêche que le travail de la terre et son entretien exigeaient – bien qu'elle passât pour très riche – des soins constants. On le vit bien

26) S. Podhorska, vol. II, p. 254.

27) J. Kossecka, p. 49.

1) Cte de Lagarde, *Voyages de Moscou à Vienne par Kiev, Odessa, Constantinople et Hermandstadt*, Paris 1824, p. 79 Lednicki, vol. I, p. 48 – Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 47, raconte les réactions enthousiastes des deux Posnaniens, Kościelski et Lutomski, invités à Browki vers 1911.

2) P. Podhorski, p. 6.

en 1917, quand, le maître absent, les champs confiés aux paysans, sous la seule surveillance des régisseurs, furent vite envahis par les mauvaises herbes<sup>3)</sup>.

C'étaient, en principe, les hommes qui s'occupaient de la gestion de la propriété agricole et de la culture de la terre, tandis que les tâches de la maîtresse de maison concernaient surtout l'habitation et les enfants.

Les travaux agricoles commençaient à prendre de l'importance au mois de mai; le maître avait alors une journée chargée: il se levait vers cinq à six heures du matin. Parfois le châtelain sortait dès l'aube, sans même avoir fait sa toilette, pour aller à la ferme. Obligé de se lever tôt, il pouvait se permettre de se montrer en robe de chambre à ses employés et ses paysans, qui n'en étaient nullement surpris. Même après la guerre de 1914, dans le district de Lublin, en Pologne, un noble qui devait assumer une fois par semaine les fonctions de juge de paix du village partait tôt le matin, à cheval, en robe de chambre et en pantoufles, rendre la justice aux paysans. Malgré cela, ses jugements étaient fort appréciés et son costume ne choquait personne<sup>4)</sup>.

Le propriétaire qui gérait lui-même ses biens rencontrait plusieurs fois dans la journée son régisseur et ses ouvriers agricoles. Il faisait des tournées dans les fermes et dans les champs, à cheval et en voiture. Cela lui prenait une grande partie de son temps. "La légende voulant qu'en Ukraine il suffisait de gratter un peu la terre et que tout y pousserait avait peut-être sa raison d'être avant 1863, à l'époque du servage, mais après la réforme agraire les conditions changèrent radicalement et les domaines les plus faibles ne purent subsister<sup>5)</sup>". Sans doute, certains, se reposant sur le travail de leur régisseur, gardaient-ils beaucoup de temps libre, mais, pour ceux qui se consacraient à fond au métier de la terre, l'ouvrage était dur. Nous le voyons en suivant pendant deux ans le travail d'un jeune célibataire de vingt-deux ans, diplômé d'agriculture de la faculté de Cracovie, à qui son père avait délégué l'administration de deux exploitations agricoles, dans le district de Skwira, l'une de 900 hectares et l'autres de 700.

Il déménagea de la maison paternelle en janvier 1912, pour s'installer dans un des domaines qu'il devait gérer. C'était dans une période creuse, comme toujours de novembre à mi-mars. Pendant cette période, le travail s'arrêtait presque complètement, surtout s'il y avait d'abondantes chutes de neige, et il ne restait alors qu'à nourrir le bétail, nettoyer les graines de semence, réparer les machines et enlever le fumier.

Pendant cette première année d'exploitation, le jeune propriétaire se trouva très chargé de travail: en plus des travaux habituels, il devait redresser l'état antérieur médiocre et rechercher du bon personnel. Heureusement, il sut s'entourer d'excellents régisseurs et domestiques, ce qui lui permit de souffler un peu l'année d'après. En 1913 il put ainsi faire alterner les semaines de travail intense et les journées de distraction. En

3) P. Podhorski, p. 173.

4) Témoignage d'André Kowerski (janvier 1978).

5) P. Podhorski, p. 60.

janvier de cette année, il partit en voyage pendant un mois pour Leipzig, Cracovie et Zakopane. Quelquefois il allait à Varsovie pour vendre des boeufs. L'été, toujours très absorbant à cause des récoltes, passa très vite car il y eut aussi beaucoup d'invitations et de mondanités: pendant cette saison les propriétaires voisins recevaient les jeunes gens qui rentraient des écoles ou venaient en visite chez eux.

Au mois de septembre, le jeune homme trouva le temps de passer quelques semaines à Kiev, où l'exposition agricole réunissait le monde des propriétaires terriens. Après les distractions de la ville, il retourna à la terre pour surveiller des travaux qui étaient les plus intenses de l'année: le battage des blés, la récolte des betteraves à sucres et leur transport à la raffinerie. L'année se termina sur un rythme plus calme et, d'ailleurs dans le deuil, à cause de la mort d'un membre de la famille.

Les six mois compris entre novembre et mars étaient considérés comme très calme à la campagne: les gens restaient dans leur famille au coin du feu ou bien ils partaient en voyage à l'étranger. Les fêtes de Noël et surtout la préparation du repas de la veille de Noël réveillait l'animation de la maison. En Pologne comme dans tout l'Occident, le calendrier grégorien était en vigueur tandis que dans la Russie orthodoxe, y compris l'Ukraine, la Podolie et la Volhynie, on se servait officiellement du calendrier julien. Celui-ci était en retard de douze jours sur l'autre calendrier au XIX<sup>e</sup> siècle, plus exactement jusqu'au 29 février 1900 des orthodoxes qui correspondait au 12 mars 1900 des Polonais catholiques. Pour eux, l'année 1900 n'était pas bissextile et le lendemain de ce jour était le 29 février/13 mars de sorte que le décalage s'accroissait d'une unité en 1900 et qu'il était de 13 jours au XX<sup>e</sup> siècle (comme il le sera d'ailleurs au XXI<sup>e</sup> siècle). Habituellement les familles polonaises d'Ukraine suivaient le calendrier grégorien et leurs fêtes religieuses se déroulaient par conséquent plus tôt que chez les paysans ruthènes qui les entouraient mais, dans certaines maisons polonaises, on fêtait Noël et Pâques en même temps que les orthodoxes<sup>(6)</sup>.

Si isolé soit-on à la campagne, on ne s'intéressait pas moins aux évènements locaux. On les apprenait par le Juif factotum de la famille. Chaque maison avait le sien, qui était parfois dans les confidences du maître: "Chaque propriété noble polonaise possède son Juif préféré, qui est au courant de tout; il tire parti de tout et prend de l'influence grâce à ses flatteries et à ce faible que les nobles polonais ont toujours pour les Juifs<sup>(7)</sup>". Ce Juif mettait au courant des prix, organisait les ventes de récoltes et fournissait, à l'occasion, les dernières nouvelles. Ainsi Abram Szenkiel, factotum à Hajworon, était l'intermédiaire de toutes les affaires en même temps que "gazette vivante"<sup>(8)</sup>; le Juif Judek, ou Jodko, était inséparable de la propriété de Maków en Podolie, au point que, lorsqu'elle fut vendue en 1907, les nouveaux propriétaires prirent posses-

6) Kossecka, p. 46.

7) E. Iwanowski, *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione*, p. 167.

8) Témoignage de J. Rzewuska (févr. 1978).

sion du château, des terres et aussi du Juif Jodko<sup>(9)</sup>. On disait même que la propriété ne resterait pas longtemps en leurs mains si Jodko n'était pas là pour veiller à tout. Quant à Antoni Jaroszyński, on le rencontrait toujours avec son factotum inséparable, le Juif Lejba<sup>(10)</sup>.

## 2. La lecture

Dans chaque résidence, il y avait une bibliothèque importante composée de livres polonais et français accumulés pendant plusieurs générations. A Rzyszczów, dans la région de Humań, lorsque de Dr Felix Kopera, archéologue renommé<sup>(11)</sup>, de Cracovie, vint faire des fouilles il fut frappé par les riches bibliothèques que les Polonais conservaient chez eux davantage que par les vestiges néolithiques, scythes ou slaves primitifs qu'il put découvrir<sup>(12)</sup>.

Même sous Nicolas 1<sup>er</sup>, aux pires moments de la répression antipolonaise, les livres interdits, achetés par les Polonais émigrés à Paris, passaient la frontière en fraude.

Le soir, au salon, on lisait tout haut, des livres polonais, par exemple ceux des poètes Wincenty Pol et Władysław Syrokomla ou du romancier Joseph-Ignace Kraszewski<sup>(13)</sup>. On lisait aussi Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Stefan Żeromski, Kazimierz Tetmajer. Tous écrivains qui parlaient de nationalisme, évoquaient la cause polonaise et dont la lecture entretenait le sentiment patriotique des auditeurs<sup>(14)</sup>.

Pour se distraire, on lisait les romans français: en 1910 ou 1911, à Browki, la maîtresse de maison lisait à son mari, outre *La pluralité des mondes habités* (1862) de Camille Flammarion, des romans de Remy de Gourmont,<sup>(15)</sup> Pierre Loti, Claude Farrère (notamment *Les Civilisés*, 1905). Les périodiques français les plus lus étaient *La Revue des deux mondes*, *le Mercure de France*, *l'Illustration*.

On écoutait aussi la lecture, à voix haute, des journaux polonais, où l'on suivait particulièrement tout ce qui intéressait l'avenir de la population polonaise, par exemple les comptes-rendus de la discussion du projet concernant les assemblées de Ruthénie et de Lituanie ("ziemstwa") ou, en 1911, les interventions de Jan Olizar, député de Volhynie<sup>(16)</sup>.

9) M. Żurowska, p. 172. La propriété de Maków, dans le district de Winnica, appartenait depuis 1751 à la famille Raciborowski. Après la mort de son frère Albert, Jerzy la vendit à son parent Alfred Żurowski.

10) M. Żurowska, p. 106.

11) 1871-1952: *Wielka encyklopedia powszechna*, t. IV, 1965, p. 28.

12) J. Baykowski, *Parafia Rzyszczów*, p. 7.

13) Wincenty Pol (1807-1872); W. Syrokomla (1823-1863) J.I. Kraszewski (1812-1887). Ce dernier était inspecteur des écoles et directeur de théâtre en Volhynie.

14) S. Podhorska, p. 212 – A. Iwański père, p. 55.

15) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 37 v<sup>o</sup>.

16) S. Podhorska, p. 40.

Chez Jan Łazowski, à Winnica, vers 1910, on trouvait les journaux dès 8 à 9 heures du matin dans la salle à manger. Il y avait la *Gazette de Varsovie* ("Gazeta Warszawska"), le *Journal de Kiev* ("Dziennik Kijowski"), le *Pays* ("Kraj") et la *Chimère* ("Chimera"). Ce journal de Varsovie représentait la tendance "Jeune Pologne" ("Młoda Polska"), dirigée par Zenon Przesmycki (1861-1944), écrivant sous le pseudonyme de Miriam.

Les hebdomadaires ou les périodiques étaient *Le Monde* ("Świat"), *L'Hebdomadaire illustré* ("Tygodnik ilustrowany"), "Ateneum", *Le Peuple de Dieu* ("Lud Boży"), dirigé par l'abbé Żurowski, *la Pensée catholique* ("Myśl katolicka") tous lus en Ukraine<sup>(17)</sup>.

Léonard Piątkowski, maréchal de la noblesse du district de Humań, avait fondé une bibliothèque publique à Ochmatów pour encourager la lecture dans la région<sup>(18)</sup>. A Kiev, Léon Idzikowski vint de Pologne fonder en 1858 une grande maison d'édition et de librairie. Après sa mort en 1865 sa femme continua l'entreprise. En 1870 elle fonda une bibliothèque qui prit beaucoup d'extension puisqu'en 1880, elle ne possédait pas moins de 175.000 volumes polonais et étrangers. A partir de 1897, son fils Władysław Idzikowski dirigeait la librairie et les éditions musicales qui firent de cette maison un important centre artistique et culturel<sup>(19)</sup>.

Parmi les livres préférés, on plaçait la *Trilogie* d'Henri Sienkiewicz, roman historique paru en feuilleton à partir de 1883 et composé de trois parties, *Avec le feu et l'épée*, *Le déluge* et *Monsieur Wołodyjowski*. Le premier de ces livres avait pour cadre l'Ukraine du XVII<sup>e</sup> siècle. La jeune Marie Zdziechowska, âgée de treize ans était passionnée par cette lecture. Dirigeant son cheval sur la route de Winnica à Berdyczów, elle avait l'impression de voir l'armée marchant vers Machnówka, en route pour la grande bataille décrite de façon si émouvante par Sienkiewicz<sup>(20)</sup>. Celui-ci avait raconté admirablement les longues guerres soutenues par les Polonais, d'abord avec les Cosaques, puis avec les Suédois, les Moscovites et enfin les Turcs. Et cela se terminait par la victoire remportée à Vienne par Jean Sobieski en 1683.

Les maisons polonaises possédaient aussi les oeuvres de Mickiewicz, Słowacki et Krasiński, les trois grands poètes romantiques. "On se gararrisait de Mickiewicz" me déclara un Polonais de Podolie.

### 3. La musique

L'Ukraine était un pays rempli de musique. Les Ruthènes, très musiciens, chantaient en toute occasion: "ils chantaient tous pendant le travail, après le travail, le matin et le soir"<sup>(21)</sup>. Les Polonais qui habi-

17) Même ms., p. 74 et 148.

18) Iwański père, p. 13.

19) Wielhorski, dans *P. Kij.*, t. II, p. 215-216.

20) M. Żurowska, p. 26 – Cela se passait en 1893.

21) *P. Kij.*, t. II, p. 138.

taient là depuis plusieurs générations étaient imprégnés de cette culture musicale. Ils attachaient beaucoup d'importance à l'enseignement du chant et à la pratique des instruments de musique. Dans chaque maison, il y avait un ou deux pianos, dont une personne au moins savait jouer très bien. La maîtresse de maison, à Wolica, interprétait Grieg (*Peer Gynt*) et Chopin. Sa fille jouait aussi du piano<sup>(22)</sup>.

A Pietniczany, chez les Grocholski, il y avait trois pianos, dont un à queue, un harmonium, un violon Stradivarius et deux flûtes d'orchestre. On y organisait des concerts<sup>(23)</sup>. Auguste Iwański, le père, était un bon violoniste et avait participé à de nombreux concerts de musique de chambre, organisée dans des maisons polonaises, qu'il énumère dans ses mémoires<sup>(24)</sup>.

Les musiciens étaient fréquemment invités dans les maisons où l'on aimait la musique: chez J. Baykowski, dont le frère était lui-même un bon musicien, on rencontrait Zygmunt Wysłocki, futur directeur du conservatoire de Poznań, et Tadeusz Zalewski, dit Orda, ainsi que Fryman, le premier baryton de l'Opéra de Varsovie. Wiktor Raciborowski possédait une très belle voix et avait étudié le chant avec le baryton italien Mattia Battistini (1857-1928) maître de *bel canto* très admiré à Varsovie. Le même Wiktor Raciborowski était aussi compositeur. Les femmes avaient aussi de fort belles voix, mais naturellement, pas plus que les hommes d'ailleurs, elles ne se produisaient sur scène, de sorte que leur talent n'était connu que d'un petit cercle<sup>(25)</sup>.

La maîtresse de maison chantait parfois avec une femme ruthène, une vieille domestique de la maison. La couture et la broderie s'accompagnaient de chants et se faisaient dans une atmosphère joyeuse<sup>(26)</sup>.

#### 4. *Les chevaux et la chasse*

Dans toutes les propriétés d'Ukraine et de Podolie, il y avait des chiens et des chevaux. Les boeufs ne servaient aux nobles que pour les travaux des champs et il ne leur venait pas à l'idée de se déplacer, comme les paysans ruthènes, dans une voiture tirée par des boeufs. Ils avaient au moins un équipage à deux chevaux ou mieux à quatre ou six chevaux, avec lequel ils allaient le dimanche à la messe, selon l'usage et faisaient toutes leurs visites. Jusqu'en 1917, le cheval ne fut jamais totalement remplacé par le train et l'automobile.

Depuis leur plus jeune âge, les enfants étaient en contact avec les chevaux. Ils apprenaient à les atteler et à les monter et devenaient parfois de bons cavaliers. Et cela était vrai aussi pour les filles: une petite

22) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 40.

23) P. *Kij.*, t. III, p. 94.

24) Iwański père, p. 53.

25) Il y eut aussi des compositeurs connus originaires d'Ukraine. Voir article qui leur est consacré dans P. *Kij.*, t. III, p. 206-211.

26) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 85 v°.

fille de huit ans, Marie Zdziechowska, reçut en cadeau de ses parents quatre poneys aubères, à crinière et queue noires et cela l'encouragea à devenir une bonne cavalière<sup>(27)</sup>.

On s'efforçait d'assortir comme chevaux d'attelage quatre bêtes de même robe, bons trotteurs, ce qui n'était pas facile. Ainsi Antoni Jarczyński chercha toute sa vie un alezan capable d'aller parfaitement avec trois autres. Chaque année, son attelage faisait des progrès<sup>(28)</sup>. Avoir de beaux attelages, bien assortis, était un sujet de fierté et une marque de richesse, même si cette richesse n'était pas très ancienne.

Telle jeune maîtresse de maison avait à sa disposition un cheval de selle bai et deux juments trotteuses, une blanche et une morelle, pour atteler<sup>(29)</sup>. Une autre disait, bien des années après: "Je me rappelle encore, comme si c'était aujourd'hui, que, pendant une promenade, j'étais assise dans ma voiture et j'ai admiré notre attelage de quatre anglo-arabes, deux juments alezanes au timon et deux autres, baies, en arbalète. Elles tiraient sans effort, en côte comme en plat; la voiture et l'attelage brillaient au soleil, avec des reflets de miroir"<sup>(30)</sup>.

La saison de la chasse durait de septembre ou octobre à la fin janvier. On chassait les sangliers, les lièvres, les renards et de nombreux oiseaux. A l'occasion de la chasse, il y avait des réunions mondaines et des distractions sportives qui duraient plusieurs jours. Les voisins et les parents appréciaient beaucoup que l'on organisât ce genre de fête; aussi même ceux qui n'étaient pas des fanatiques de la chasse cédaient à cette coutume. Ainsi Auguste Iwański fils invita bon gré mal gré ses voisins à une chasse de trois jours: pendant les réceptions, il entendait uniquement disait-il, "des conversations interminables qui portaient sur des histoires de chasse et sur la généalogie des chevaux"<sup>(31)</sup>.

D'autres chasses à courre étaient beaucoup plus importantes: voici par exemple la description de celle qui fut donnée à Antoniny par Joseph Potocki. La propriété, située en Volhynie, dans le district de Zaslav, était une des plus splendides d'Ukraine. Les nombreux invités comprenaient le monde international; il y avait des Anglais, des Français et même une Américaine. Le dîner de la veille de la chasse se déroulait à huit heures du soir; à cette heure-là tout le monde se réunissait en tenue de soirée dans le vestibule. Pendant le dîner, l'orchestre du palais jouait jusqu'à onze heures du soir, et l'on dansait; après quoi le maître de maison souhaitait une bonne nuit à ses hôtes et fixait l'heure de départ de la chasse, le lendemain matin. Les invités qui ne participaient pas à la chasse pouvaient visiter les haras et les serres ou faire une promenade en voiture dans les bois. Le départ pour la chasse ressemblait

27) Żurowska, p. 7.

28) Starzeńska, *Wrażenia młode ze świata starego* dans *Wiadomości*, t. XXI, 14 e année, Londres, 1959, p. 2.

29) Żurowska, p. 70.

30) P. Podhorski, p. 14.

31) A. Iwański, fils, p. 257.



à une gravure anglaise: meute de chiens, cavaliers avec leurs trompes de chasse, chevaux hunters sellés, chasseurs en habits rouges, dames en amazones et chapeaux melons, rien n'y manquait. La fanfare sonnait le départ, le renard était débusqué, les chiens le poursuivaient et toute la cavalerie était au galop. Le terrain n'était pas facile, car les champs étaient séparés par des chemins et des forêts par de petits murs, que l'on ne trouvait qu'en Volhynie et que pour cela on appelait "ścianki wołyńskie". La poursuite se continuait, avec diverses péripéties et, quand le renard tombait, épuisé, la fanfare sonnait l'halali. La chasse durait plusieurs jours<sup>(32)</sup>.

Le même Joseph Potocki avait formé la réserve de Pilawin, 8.000 hectares entre Korzec et Zwiabel, où des élans, des bisons d'Amérique et d'Europe ("zubr"), des cerfs d'Asie, vivaient en liberté.

En Ukraine, on chassait aussi aux lévriers. L'été ces chiens étaient tenus en laisse par les cavaliers. Une laisse, très longue, retenait deux lévriers<sup>(33)</sup>. En hiver, les lévriers étaient d'abord cachés au fond des traîneaux, sous des couvertures. Puis, quand le renard se montrait, les traîneaux l'encerclaient et, finalement les lévriers étaient lâchés sur le gibier, qui faisait le mort.

L'outarde ("drop") était un gibier de plus en plus rare en Ukraine car, lorsqu'il émigrerait vers le sud, les Tartares de Crimée, qui appréciaient beaucoup sa viande, semblable à celle du chevreuil, en tuaient des milliers. En outre, les outardes ne reproduisaient peu, les femelles ne pondant que deux oeufs dans l'année. Ces oiseaux des steppes étaient rayés, grands et forts, avec la poitrine argentée. Ils ressemblaient à des autruches, disait-on.

Après la récolte, on chassait aussi les cailles. Les enfants participaient à cette chasse en portant un grand filet. Quand les chiens prenaient l'arrêt, on jetait le filet sur eux et sur les oiseaux, que l'on prenait vivants et ils essayaient de s'échapper.

La chasse au renard se pratiquait aussi avec des bassets qui allaient chercher le gibier au fond de son terrier. Parfois les enfants amenaient des renardeaux à la maison pour les élever<sup>(34)</sup>. On inculquait aux enfants le principe de ne pas tuer d'animaux par simple jeu.

##### 5. *Les visites et les réceptions*

Les visites constituaient une grande distraction et elles étaient indispensables pour la diffusion des nouvelles et des idées, sur ce vaste territoire où, sans cela, chacun eut été bien isolé<sup>(35)</sup>. Les longues distances et les difficultés de la route n'empêchaient pas que l'on rendît visite à ses amis et à sa famille: "The stranger will be amazed at the close con-

32) Żurowska, p. 166-167.

33) Z. Podhorski, p. 46.

34) M. Makowiecka, p. 25.

35) S. Podhorska, p. 159.

nection between one country house and another in the Ukraine, where enormous distances are covered in appalling conditions of dust, mud or snow" écrivait Boswell, invité en Ukraine en 1910.<sup>(36)</sup>

Les invités imprévus étaient toujours les bienvenus. Sans doute, il y avait des maisons plus accueillantes que d'autres; cela dépendait du maître de maison et de l'ambiance qu'il pouvait créer. Mais l'hospitalité polonaise était proverbiale dans cette région. Quand on arrivait de loin, on ne restait jamais qu'un seul soir, mais quelques jours ou bien des mois.

Le premier cercle d'amis avait un rayon de trente kilomètres, distance que l'on pouvait franchir en trois heures sans changer de chevaux, si la route était bonne. Par exemple les habitants de Tataryńwka (district de Skwira) voisinaient avec ceux de Samhorodek (sept kilomètres), de Śnieżna (dix-huit kilomètres) et de Tokarńwka (quinze kilomètres). Ils allaient aussi à Holaki (cent kilomètres) pour les fêtes.

Les jeunes mariés faisaient une tournée de visites dans la région et ensuite les visites étaient rendues et renouvelées assez fréquemment. La période la plus animée était celle de l'été, car les jeunes gens étaient en vacances. On passait ses journées à monter à cheval, à se baigner, à jouer au croquet ou au tennis<sup>(37)</sup>. On organisait des promenades pendant la journée et des jeux le soir.

Pendant le carnaval, il y avait de joyeuses parties de traîneaux ("kulig"): on partait d'une maison à deux ou trois traîneaux et l'on allait se rendre visite à une autre propriété où d'autres traîneaux se joignaient à la bande. Ailleurs on en recrutait encore d'autres et ainsi de suite, de sorte qu'à la fin, le groupe était composé d'une quinzaine de traîneaux. La promenade durait plusieurs heures; on chantait, et l'on jouait de la musique. A la fin on s'arrêtait chez quelqu'un pour y danser et s'amuser. Les propriétaires recevaient toute la bande à goûter et à diner. Ensuite on se raccompagnait les uns et les autres, toujours en traîneaux et le "kulig" durait parfois toute la nuit<sup>(38)</sup>.

A cette époque de l'année, on amenait les jeunes filles à leur premier bal. Les cercles, dont ne faisaient partie que les propriétaires polonais, à Kiev, à Kamieniec Podolski, dans les principales villes; organisaient de grands bals. Un comité s'en chargeait et lançait les invitations. Mme Jadwiga Kossecka n'a pas oublié celui qui se déroula à Kamieniec dans les grandes salles du cercle. Il y eut un souper chaud, assis; le bal était animé par deux orchestres dont l'un, fort connu, était de Herszek. Trois danseurs conduisaient la danse. C'étaient les "wodzirej". Le bal s'ouvrit par une valse de Vienne car la polonaise était interdite. Puis il y eut le galop, la polka et le cotillon. Suivait le dîner au champagne. Après le dîner, deux des "wodzirej" passèrent avec deux grandes boîtes contenant

36) A. Bruce Boswell, *Poland and Poles*, p. 113.

37) On jouait au tennis chez les Baykowski, qui avaient un court, le seul de la région (district de Humani). (Témoignage de J. Baykowski).

38) Ścibor-Rylska, vol. I, fol. 19 v<sup>o</sup> – Boswell, ouvr. cité p. 14.

les accessoires de cotillon et la soirée se termina par une mazurka où les invitations étaient faites pas les jeunes filles<sup>(39)</sup>.

On ne recevait presque jamais de Russes à la maison. Si l'on devait, par exemple, offrir un dîner au général gouverneur de Kiev, on l'invitait à l'hôtel Européen de cette ville.

A partir de 1910 environ, l'automobile apparaît sur les routes d'Ukraine, où on la voit ensuite de plus en plus souvent. Grâce à ce nouveau moyen de transport, les relations entre les familles polonaises s'amplifiaient et les visites devenaient plus fréquentes. Mme Alfred Żurowska, née Zdziechowska, voyait défiler à Wiśniowczyk beaucoup plus d'amis qu'avant: les Joseph Potocki, les Stefan Podhorski, arrivaient en voiture, en compagnie des Karol Radziwiłł de Zahince, de son propre frère Feliks Zdziechowski. Il y avait aussi les Grocholski et les Kazimierz Czerwiński<sup>(40)</sup>.

Les relations étaient facilitées aussi par le téléphone. Nous savons que c'est en 1915 que le réseau téléphonique d'Etat fut mis en service dans le district de Kamieniec Podolski et aux environs. Les installations privées ne tardèrent pas à suivre. A Maków, on possédait déjà un réseau privé entre la maison principale et les diverses exploitations. Ce réseau privé fut rattaché au réseau public lorsque celui-ci fut créé en 1913<sup>(41)</sup>.

## 6. *Les occupations originales*

Nous avons dit plus haut, à propos du maître de maison qu'il lui restait du temps disponible après les travaux agricoles. Ils l'utilisaient parfois pour quelque passion. Par exemple, Paweł Rohoziński, dont les revenus étaient élevés et qui avait laissé la direction de son domaine à un régisseur de confiance, pouvait s'adonner à sa passion pour les chevaux, la musique et les roses<sup>(41)</sup>.

Zygmunt Raciborowski s'intéressait à l'histoire de l'Antiquité; son fils était féru de peinture, de sculpture sur bois et de photographie. Alexander Branicki, amateur de la nature, fut aussi un des premiers à s'intéresser à la photographie. Certains collectionnaient des objets plus ou moins précieux: tabatières, pipes, meubles anciens. Edward Starzeński, partait assez souvent en voyage dans les pays d'Occident, emportant dans sa voiture un immense coffre destiné aux objets anciens qu'il pouvait se procurer en route, horloges et montres surtout<sup>(42)</sup>. Quant à Stanisław Tyszkiewicz de Szapijówka, amateur de mécanique, il réparait toutes les montres de la région<sup>(43)</sup>. Et même plus tard, les voitures.

Jan Krasicki faisait de l'héraldique et travaillait surtout la nuit<sup>(44)</sup>.

39) J. Kossecka, p. 8.

40) Żurowska, p. 168.

41) Żurowska, p. 70.

42) J. Kossecka, p. 17.

43) P. Podhorski, p. 11.

44) Żurowska, p. 73.

LES FETES ET LES CEREMONIES

1. *Le temps de Noël*

La fête de Noël était une occasion de réunion familiale. Elle se faisait chez les grands parents ou chez d'autres membres de la famille, non chargés d'enfants. La salle à manger était décorée de quatre gerbes de céréales: froment, avoine, seigle et orge, dans les quatre coins de la pièce. Le déjeuner était très sobre; il se composait de harengs à la crème, avec des oignons et du citron, de pommes de terre en robe de chambre, d'une salade de betteraves, assaisonnée de raifort et de vinaigrette. Après le déjeuner, les laquais préparaient la table pour le soir: ils mettaient une couche de foin sous la nappe blanche. Au milieu de la table, ils plaçaient un pain en forme de nattes avec, au dessus une crèche en carton. De chaque côté, une assiette contenait des pains azymes.

L'arbre de Noël montait jusqu'au plafond, dans le salon. On le décorait en cachette des enfants. A dix-huit heures, tout le monde se réunissait, en tenue de soirée, dans la salle à manger. A la table des maîtres, outre les convives habituels, s'asseyait l'intendante. Une autre table était dressée pour les serveurs: cuisinier, laquais, bonnes. S'il y avait beaucoup d'employés à la ferme, une troisième table les y attendait.

La veille de Noël, les femmes des employés ruthènes apportaient un peu de leur repas de Noël à la maîtresse de maison et leur défilé durait longtemps, à tel point que, selon le témoignage de Mme Kossecka, il pouvait très bien retarder le début de la fête familiale.

Avant de se mettre à table, les maîtres partageaient le pain azyme, en exprimant leurs vœux d'abord à leurs parents puis aux serveurs et employés rassemblés dans les offices. Après cela, on servait à table. Il n'y avait pas moins de douze plats, mais c'était toujours un repas maigre, composé surtout de poisson. Ce repas commençait par une soupe de betterave, à laquelle des cèpes et de petits raviolis ("uszka") donnaient du goût. Puis venaient la soupe aux amandes ("orszada") et plusieurs plats de poissons d'eau douce, diversement préparés, froids ou chauds: tanche en gelée, quenelles à la crème, brochet farci, carpe en sauce, carpe à la crème, avec des amandes et des raisins secs, carpe frite servie avec de la salade de betterave ou de la choucroute. Il y avait aussi des choux farcis et des macédoines de légumes à la mayonnaise.

Le tout était arrosé de vin blanc. Le dessert se composait de compote de pruneaux et de "kutia". La kutia était une spécialité ruthène. Elle se préparait soit avec du riz, et c'était la kutia blanche, soit avec du froment, du miel et du pavot. Il fallait écosser soigneusement les grains de froment, pour les garder entiers, puis les faire bouillir et les mélanger avec du pavot ébouillanté, des amandes hachées menu, des raisins secs et du sucre, légèrement caramélisé. On laissait refroidir et on servait froid.

Il fallait toujours que les convives soient en nombre pair. A

Ostrówczany, chez Dominik Starzeński, on gardait une place vide pour "l'hôte inattendu"<sup>(1)</sup>. Cet usage était d'ailleurs très répandu.

Après le diner, on passait au salon et, quand la porte s'ouvrait, les enfants découvraient l'arbre de Noël, éclairé par des dizaines de bougies et entouré de cadeaux. Dans plusieurs descriptions des fêtes de Noël, on insiste sur cet instant émouvant: "Après le repas venait le moment important, le moment extraordinaire, raconte Maria Czapska, la porte de la salle à manger s'ouvrait tout à coup à deux battants et nous apercevions l'arbre de Noël, planté sur la grande table et montant jusqu'au plafond, dans le scintillement de ses bougies, des boules de verre et autres ornements; sous l'arbre, les cadeaux étaient disposée séparément pour chacun: pour nos parents, nos professeurs, les invités, les enfants"<sup>(2)</sup>.

En 1914, à Noël, Maria Ścibor-Rylska reçut ses parents et ses grands-parents maternels et elle avait déjà deux enfants jeunes. Elle avait placé sous les branches de l'arbre les cadeaux destinés à sa famille et sur une table ceux qu'elle offrait aux domestiques. Pour eux, il y avait des coupes de tissu pour faire des costumes, des vêtements chauds, des gants, des foulards pour les filles, des cravattes et d'autres choses<sup>(3)</sup>.

Pour terminer la veillée de Noël, on chantait des cantiques ("kołędy"), que généralement on connaissait par coeur: les paroles étaient interdites; aussi ne les trouvait-on guère dans les livres, mais la musique notée en figurait dans les catéchismes.

Des propriétés perdues dans la campagne, loin de toute église catholique, on ne pouvait guère se rendre ce soir-là à la messe de minuit, s'il faisait froid et qu'il eut fallu laisser attendre dehors le cocher et ses chevaux. On attendait alors un temps plus clément pour accomplir ses devoirs religieux.

Après Noël, venait le nouvel An, qui se fêtait aussi joyeusement à la campagne: à minuit, tous les employés agricoles se présentaient devant la maison de leur maître, et à un signal donné, juste quand l'année changeait, ils faisaient claquer leur fouet, tous en même temps, douze fois. On les accueillait avec de la vodka et du vin et l'on échangeait avec eux des voeux de bonheur<sup>(4)</sup>. Le premier janvier, le plus ancien membre du personnel, accompagné du cocher, des domestiques les plus familiers et des employés supérieurs de la ferme, venaient saluer le propriétaire. Ils jetaient sur lui et sous les pieds des maîtres des grains de froment et des pois en disant en ruthène: "Sijla, rodysia, na szczastje, na zdrowie na nowy rik", ce qui pouvait se traduire ainsi: "Semons, récoltons, pour le bonheur et la santé pendant la nouvelle année". Les enfants jetaient partout des grains dans la maison.

1) D. Starzeński, *Rodzina i Podole*, ms., Varsovie, 1978, p. 32.

2) M. Czapska, ouvr. cité, p. 24.

3) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 90 v°.

4) Makowiecka, p. 66-67.

Une autre coutume se déroulait en Podolie de la façon suivante: un cocher venait devant la maison avec un poulain orné de rubans et de fleurs de papier multicolores. Il disait au maître, en ruthène: "Siju, siju, posiwaju, zdrowia, szczestia wam załaju", c'est-à-dire: "je sème, je sème, et je vous souhaite santé et bonheur". La même chose se produisait avec le vacher, menant une génisse décorée, puis le valet de porcherie avec un porcelet et enfin la gardienne des volailles avec un dindon ou un coq<sup>5)</sup>.

## 2. *Le temps de Pâques et le temps de la Pentecôte*

Il n'y avait pas beaucoup de monde dans les églises en hiver, au point qu'à Wachnowka, Lipowiec et Przyłuka, par exemple, ne venaient à l'église que les habitants du lieu<sup>6)</sup>. Par contre en été, les gens y venaient en foule, même de loin, et de nombreux équipages stationnaient devant l'église pendant l'office.

Les dimanches ordinaires, pour épargner le personnel et les chevaux, fatigués du travail de la semaine, on restait chez soi, mais pour certaines circonstances, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, la Fête-Dieu ("Boże Ciało") ou fête du Saint Sacrement, c'était une expédition qui durait toute la journée. A Wachnowka, par exemple, pour la Fête-Dieu, un grand nombre de fidèles se rassemblaient et la procession avait de la peine à passer lorsqu'elle faisait le tour de l'église. Les petites filles habillées de blanc jetaient des fleurs. On déjeunait ensuite chez le prêtre qui desservait la paroisse et l'on rendait visite au médecin. Ce jour-là, on rencontrait tout le monde du voisinage, même ceux avec qui on n'entretenait pas de relations.

Dans certaines maisons d'Ukraine, comme à Rohacze, il y avait une vieille coutume observée par les Polonais: le curé apportait quatre évangiles qui avaient été bénis pendant la messe de la Fête-Dieu. Les habitants de la maison allaient jusqu'à la limite de la propriété et enterraient aux quatre coins de celle-ci les évangiles après les avoir placés dans une boîte métallique. Pendant ce temps, la maîtresse de maison priait et tout se passait avec beaucoup de sérieux et de recueillement. On était fermement convaincu qu'il fallait absolument se livrer à cette pratique pour maintenir la terre en bon état, éviter la sécheresse et obtenir des récoltes abondantes<sup>7)</sup>.

En 1916, cette cérémonie de l'enfouissement des évangiles ne put avoir lieu, la maîtresse de maison étant malade. Aussi ne fut-on nullement surpris quand, l'année suivante, les propriétaires durent quitter leur terre pour toujours.

Quant aux fêtes qui avaient lieu à Pâques, c'était – pourrait-on dire – celles de la glotonnerie. Le repas froid était très abondant. Dans les cuisines, on préparait bien à l'avance ce gâteau appelé "baba" en polo-

5) Kossecka, p. 47.

6) Makowiecka, p. 26.

7) Bystroń, vol. II, p. 62; S. Podhorska, vol. II, p. 257.

nais, qui était recouvert de sucre glacé et décoré de figurines en sucre: agneaux, petits personnages, etc...Il y avait aussi des "mazurki", gâteaux plats et rectangulaires au chocolat, aux amandes et à l'orange, que l'on servait seulement à cette occasion. On mettait aussi un cochon de lait rôti au milieu de la table, des saucisses et du jambon et la table était ornée d'oeufs de Pâques peints de différentes couleurs ("pisanki").

Au mois de mai, dans les maisons polonaises, des cérémonies pieuses réunissaient tous les habitants de la maison et de la ferme. L'autel était décoré et les enfants chantaient des litanies en polonais, même quand ils étaient orthodoxes.<sup>(8)</sup>

### 3. Le mariage

Le mariage était la plus importante des fêtes familiales. Même si, avec le temps, les fêtes du mariage s'étaient simplifiées, elles gardaient un certain caractère de splendeur. On en a gardé quelques récits qui nous rapportent des mariages de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup>. Tous rassemblaient plusieurs centaines d'invités. A la campagne il y avait toujours assez de place. En ville, il fallait louer des salles dans des établissements publics, par exemple au Cercle des marchands à Odessa<sup>(9)</sup>.

Un mariage dans une maison noble était aussi une fête pour les paysans du village et les employés de la ferme. Le 21 mai 1910, le village de Wolica dans le district de Żytomierz était décoré et ses chaumières blanchies, pour un mariage au château.

Les invités arrivaient deux jours à l'avance pour profiter un peu de la campagne, très belle au printemps. On allait les chercher à la gare avec des voitures attelées de quatre chevaux, moins pour les apparences que pour la sécurité, car les routes étaient mauvaises<sup>(10)</sup>. Les chevaux venaient du haras des Branicki, à Biała Cerkiew.

Une fois arrivés, les hôtes passaient leur temps agréablement, en promenade dans la forêt, prenant leur petit déjeuner et leur déjeuner dans le parc.

Au mariage de la fille du comte Walewski, palatin de Sieradz, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il y eut vingt-six demoiselles d'honneur tandis que le marié avait douze garçons d'honneur<sup>(11)</sup>.

Mais plus tard il n'y avait plus que quatre demoiselles d'honneur, choisies parmi les meilleures amies de la mariée. Elles offraient aux invités des petits bouquets de mariage, qu'elles fixaient avec des épingles dorées aux initiales des mariés.

L'habillage de la mariée se faisait toujours suivant un rite traditionnel, auquel ne participaient que des femmes mariées. On mettait dans

8) S. Podhorska, vol. II, p. 315.

9) Żurowska, p. 60 (Odessa, 1898).

10) Mme E. Frąckiewicz, était demoiselle d'honneur à ce mariage (son témoignage du 17 février 1978).

11) *Ramoty*, t. I, p. 138. Mariage à Tuczyn (Volhynie), un 29 septembre, vers 1840.

les cheveux de la mariée une vieille pièce d'or, un talar, gage de bonheur et de prospérité, qui était en même temps un souvenir de famille: celle que Marie Zdziechowska eut pour son mariage avait déjà été portée par sa mère et sa grand-mère dans des circonstances analogues.

La robe qu'on lui passait n'avait jamais été essayée. La coiffe était placée par des femmes heureuses en ménage et désignées pour cela par la mariée. Celle de Marie Raciborowska, en velours et dentelles de Bruxelles, était utilisée comme coiffe de mariage depuis plusieurs générations. On posait dessus une couronne de myrte<sup>(12)</sup>.

Quand la mariée était prête, elle allait au salon, où tout le monde était réuni. Elle s'agenouillait avec son futur mari devant les anciens de la famille, en commençant par les grands-parents, et demandait leur bénédiction. Puis ils entraient dans un carosse attelé à une paire de chevaux anglais. Passant par un chemin qui contournait le parc, la voiture traversait le village et arrivait devant la chapelle fortement éclairée, remplie des invités, de la famille, des domestiques et des fermiers.

Après la messe et le sermon, les mariés et les témoins passaient à la sacristie pour signer l'acte de mariage. Au retour, les mariés traversaient le village trois fois – car, s'ils devaient quitter la chapelle les premiers, ils devaient aussi arriver à la maison pour la réception, les derniers –. A chaque arrêt avait lieu tout un cérémonial: offre du pain et du sel, vœux et remerciements en ruthène. Cette fois, éternés par tous ces arrêts, et par la musique de l'orchestre qui jouait avec force quand l'équipage entra dans l'avenue puis dans le parc, les chevaux s'emballèrent. Le cocher debout, ses gants tout déchirés, n'arrivait pas à les maîtriser. Un garde forestier très vigoureux parvint à les arrêter en se mettant devant eux et en les prenant par la bride. L'alerte avait été chaude et cela fut considéré par les gens superstitieux comme un mauvais présage<sup>(13)</sup>.

A la porte de la maison, le père de la jeune mariée attendait le couple et donnait à sa fille du pain, du sel et trois plaques d'or, de cent francs chacune, du casino de Montecarlo. Ensuite commençait le repas de noces. Les tables étaient mises en fer à cheval; les mariés étaient au milieu, à côté d'eux et en face s'asseyaient leurs parents les plus proches, derrière les fenêtres ouvertes, s'installaient les deux orchestres qui jouaient chaque fois que l'on portait un toast.

Le père de la mariée improvisait un discours et d'autres invités pouvaient le faire ensuite. On lisait les télégrammes de félicitations et l'on portait de nombreux toasts à la santé des mariés. Après le repas, les danses commençaient par la polonaise, à laquelle tous participaient<sup>(14)</sup>. Vers minuit, on préparait la table pour le souper sucré, où l'on ne servait que des gâteaux, faits avec du massépain, du caramel, des tartes et autres sucreries. A Wolica, tout était préparé par un cuisinier, dont ces sucreries étaient la spécialité.

12) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 16.

13) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 17-18.

14) M. Żurowska, p. 61-62.



Le troisième jour, il ne restait plus que la famille et les amis intimes. Le palatin Walewski organisa aussi des banquets où furent invités les paysans et dix-neuf pauvres, à l'occasion du mariage de sa fille<sup>(15)</sup>.

Selon la tradition, les nouveaux mariés ne devaient partir en voyage de noces que le quatrième jour. En fait, c'était quelquefois plus tôt. Quand la fortune était importante, rien ne limitait l'étendue du voyage. Marie Zdziechowska ne connaissait pas Paris; elle partit visiter cette ville avec son mari au début de son voyage de noces; ils y séjournèrent deux mois, puis ils eurent envie de revoir l'Italie; de Venise, ils traversèrent l'Adriatique en bateau à vapeur et débarquèrent à Fiume (aujourd'hui Rijeka). De là, ils se rendirent à Abbazia en Istrie. Par Budapest et Lwów, ils rentrèrent en Ukraine au printemps.

Le voyage de noces se continuait par la tournée des parents et des amis, dans toute l'Ukraine. Ce nouveau voyage, d'une maison à l'autre, pouvait durer cinq mois<sup>(16)</sup>. D'autres étaient plus pressés de retourner chez eux.

Certains couples avaient un mariage plus modeste et ne partaient pas en voyage de noces, soit à cause d'un deuil soit à cause de la guerre en 1915-1916.

Soit après le voyage, soit directement après le mariage, le marié emmenait sa femme chez lui. Ils étaient attendus dans leur village par des délégations de paysans, avec leur "starosta" à leur tête, qui leur offraient le pain et le sel. Les femmes disaient à la nouvelle mariée: "Sois heureuse comme le printemps et riche comme la terre!" Le marié, maître des domaines traversés, remerciait chaleureusement en ruthène.

Les gardes forestiers venaient aussi à la rencontre des arrivants. Mme Alfred Żurowska raconte que se trouvait ce jour-là parmi eux un vieillard qui fit un discours en excellent polonais. Alfred Żurowski descendit du traîneau pour lui baiser la main car le père et le grand-père de ce garde étaient déjà au service de sa famille dans les mêmes forêts de Wiśniowczyk<sup>(17)</sup>.

Lorsque les nouveaux mariés arrivaient à la maison, leur équipage était souvent rempli de miches de pain. Sur le seuil, selon la coutume, les domestiques les attendaient<sup>(18)</sup>.

#### 4. *Le baptême*

On invitait aussi la famille et les amis pour fêter la naissance d'un enfant. En général, le baptême se faisait à la maison, où venait pour cette circonstance, le curé de la paroisse.

Outre son importance religieuse, le baptême avait un rôle civil non négligeable pour les Polonais de l'Empire russe: l'acte de baptême était

15) *Ramoty*, vol. I, p. 138.

16) W. Mniszek, témoignage (1978).

17) Żurowska, p. 132 – Podhorska, vol. II, p. 419.

18) Mêmes sources et: M. Ścibor-Rylska, vol. IV, p. 28.

indispensable pour inscrire l'enfant dans le registre généalogique de la noblesse<sup>(19)</sup>.

L'importance de la réception était fonction de celle de la famille; ainsi le baptême de la première fille du comte Ksawery Orłowski, à Malejowice, au printemps de 1912 se déroula-t-il en un splendide appareil, en présence de Mgr Longinus Żarnowiecki, évêque de Łuck et Żyto-mierz, et de plusieurs chanoines<sup>(20)</sup>.

Le repas soigneusement préparé était arrosé des meilleurs crus: on sortait de la cave les vins de Hongrie, centenaires, les vodkas ("starka") de Siedmiogród (Transylvanie), les portos rouges. Les domestiques et les employés de l'administrations du domaine fêtaient aussi le baptême<sup>(21)</sup>.

Le nouveau né pouvait recevoir au baptême un grand nombre de prénoms. C'est ainsi que, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, Jan Krasicki, de Kniaża Krynica, éprouva tant de joie de la naissance de son fils aîné qu'il lui donna douze prénoms<sup>(22)</sup>.

## 5. *Les enterrements*

Nos sources parlent de la mort d'enfants en bas âge, d'adolescents, de mères de famille aussi bien que de personnes qui avaient atteint un âge avancé: aucune tranche d'âge n'était épargnée.

Lorsque la mort frappait une fille de dix-huit ans après une longue maladie, qui laissait les médecins désarmés, les parents et l'entourage étaient naturellement au désespoir. La cérémonie de l'enterrement marquait bien ce sentiment. Avec les longs cheveux de la jeune fille, des artistes spécialisés dans ce genre de travail, faisaient des fleurs fixées ensuite en bouquets sur des cartes qui étaient remises en souvenir à toute la famille. De ces cheveux, on tressait aussi des guirlandes que l'on plaçait autour du portrait de la jeune morte.

L'habitude était d'exposer le corps dans la maison, quelquefois pendant trois jours. La famille la plus proche, venaient le voir, y compris les petits enfants<sup>(23)</sup>.

L'enterrement d'une jeune fille à la fleur de l'âge faisait venir un grand nombre d'assistants. En arrivant au cimetière, les jeunes gens portaient le cercueil, jusqu'au tombeau.

L'entourage faisait tout son possible pour éviter que quelqu'un ne meure sans sacrement<sup>(24)</sup>. La mort subite était considérée comme particulièrement regrettable. Au contraire les personnes qui avaient le temps de voir la mort recevaient l'extrême-onction et faisaient leurs adieux à

19) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 45 v<sup>o</sup> – Cf. chap. II, paragraphe 2, ci-dessus.

20) M. Żurowska, p. 178, – Podhorska, II, p. 290.

21) Żurowska, p. 158; M. Ścibor-Rylska, II, p. 290.

22) Żurowska, p. 98.

23) Ce souvenir avait beaucoup frappé W. Mniszek.

24) Żurowska, p. 108.

leurs proches. Jan Łazowski raconte que son père mourut en récitant le Notre-Père<sup>(25)</sup>.

L'enterrement à la campagne durait longtemps car le cimetière était éloigné. Chaque membre de la famille avait sa place prévue au caveau familial, soit dans la chapelle du château, soit dans l'église, soit dans le cimetière paroissial<sup>(26)</sup>.

Le village tout entier participait à la cérémonie. Dès la nouvelle de la mort, le "starosta" du village venait à la maison apporter ses condoléances. Avant la levée du corps, la confrérie de l'église orthodoxe se plaçait, avec bannières et croix, en tête du convoi funèbre et accompagnait le cercueil jusqu'aux limites de la propriété. La procession catholique venait à sa rencontre. Le lendemain, pendant l'enterrement, les orthodoxes se joignaient encore au convoi funèbre. Après l'enterrement de M. Makowiecki, propriétaire de Kochanówka en 1906, tout le Conseil de la communauté villageoise ("rada gminna") vint accueillir le fils et héritier du défunt, le futur propriétaire<sup>(27)</sup>.

La communauté juive pouvait aussi se joindre au cortège, avec rabin en tête, lorsqu'elle tenait à rendre un hommage au défunt. Ce fut le cas en 1882 pour l'enterrement du dernier maréchal élu de la noblesse de Podolie, Sadowski, dont l'impartialité était reconnue par tous<sup>(28)</sup>.

Après l'enterrement, un repas appelé "stypa" était servi dans la maison. Le deuil des conjoints durait un an.

25) Łazowski, p. 14.

26) Baykowski, p. 10.

27) Makowiecka, p. 88; *P. Kij.*, t. III, p. 37-38.

28) *Kłosy*, 1882, p. 292.



## EPILOGUE



LES SIGNES ALARMANTS

En février 1904 éclata la guerre russo-japonaise et la sympathie des Polonais patriotes alla plutôt aux Japonais: comme toujours lorsque l'Etat russe éprouvait des difficultés, le sentiment national des Polonais y voyait l'espoir d'en tirer quelque avantage pour leur cause.

De même le mouvement révolutionnaire avait-il touché toutes les nationalités étrangères qui cohabitaient dans l'Empire russe. Les événements surprirent néanmoins le milieu des propriétaires. Certains rentraient juste de l'étranger lorsque ces événements survinrent, en 1905; d'autres étaient sur place, mais les uns et les autres ne pensaient pas qu'il pourrait se passer quelque chose d'alarmant autour d'eux. Quand les troubles qui agitèrent l'Empire à cette époque se traduisirent, dans la campagne d'Ukraine, par des incendies et des grèves d'ouvriers agricoles, cela ne dura que peu de temps et ce fut considéré par les propriétaires comme une flambée de violence sans lendemain, fomentée par des agents provocateurs venus d'ailleurs. L'action du gouvernement de Stolytyn, qui reprit en main la situation, fut accueillie avec satisfaction. La vie redevint normale et tout fut oublié.

*1. Les troubles de 1905 à la campagne*

Les émeutes qui se déroulèrent un peu partout en Russie en 1905 arrivèrent peu à peu aux oreilles des propriétaires polonais d'Ukraine. En mars de cette année, une révolte éclata dans les villages du district de Winnica (Podolie); un régisseur de cosaques envoyé pour mettre de l'ordre fit si peur aux habitants que le calme fut bientôt rétabli<sup>(1)</sup>.

En automne 1905, les paysans incendièrent les meules de blé et des étables dans le district de Skwira (gouvernement de Kiev). Ailleurs, à Samhorodek par exemple et dans son voisinage, en mai 1905, la grève des journaliers interrompit les travaux de plantation de betteraves: cette grève, qui ne dura que quelques jours, était motivée par une demande d'augmentation de salaire. Les ouvriers, dont le salaire était, rappelons-le, de cinquante à cent kopecs par jour, voulaient obtenir cinq ou dix kopecs de plus. Les grèves agricoles prenaient d'ailleurs un caractère nettement plus dur dans les propriétés qui appartenaient à des Russes. A Sawrań, par exemple, propriété appartenant au russe Norztein, on dut faire venir des dragons qui n'eurent pas besoin d'utiliser la force. Leur présence seule suffit à maintenir l'ordre<sup>(2)</sup>.

Dans certains cas, les employés agricoles en grèves cessaient pendant plusieurs jours de venir soigner et nourrir les bêtes dans les écuries et les étables et ce travail était fait par les invités de la maison, qui ne demandaient pas mieux.

1) Żurowska, p. 140.

2) P. Podhorski, p. 29.

Selon Pierre Podhorski, il y eut dans le district de Skwira, plus de dix conflits de ce genre avec les paysans des villages<sup>3)</sup>.

Il arrivait que les propriétaires polonais, prévenus par leurs régisseurs, quittaient la campagne pour la ville pour éviter les incidents. Les Raciborowski partirent pour Kiev pendant trois semaines avec leur fille pour y attendre tranquillement la fin des troubles<sup>4)</sup>. Mais le plus souvent, les propriétaires restaient sur place.

Des agitateurs, étudiants ("skubenci") à cheveux longs<sup>5)</sup>, parcouraient les villages, excitaient les paysans à la révolte et organisaient des troubles.

## 2. Les événements des villes. Le pogrom de Kiev

Un autre signe alarmant de cette époque était que des émeutes anti-juives eurent lieu dans plusieurs villes. Ces émeutes ("pogrom") semblaient bien être inspirées et favorisées en sous-main par le gouvernement russe, qui entendait ainsi détourner les foules des mouvements révolutionnaires mettant en cause l'autorité du tsar.

Pierre Podhorski nous a laissé le récit des événements dont il fut le témoin à Kiev en septembre 1905<sup>6)</sup>. Revenant du lycée, il s'aperçut que la circulation était particulièrement intense et que les éléments étrangers à la ville, gens de banlieue et marginaux d'aspect peu rassurant étaient nombreux dans les rues. Des civils et des militaires transportaient une masse d'objets dans des voitures.

Les jeunes gens installés aux fenêtres du rez-de-chaussée de la rue Michałowska observèrent tout ce qui se passait. Un pavé fut jeté dans l'appartement où ils se trouvaient, à la suite de quoi les militaires y furent placés pour le garder et veiller sur un tableau de la Vierge qui était exposée devant les fenêtres.

Les attaques étaient dirigées spécialement contre un petit magasin placé à proximité de celui d'un horloger juif. La mère du propriétaire, une juive âgée, s'était cachée sous le lit dans la maison voisine qui appartenait à des Polonais. Les troubles durèrent toute la journée: les plus beaux magasins furent volés et abimés; la femme d'un capitaine de gendarmerie transporta dans une voiture tout le butin qu'elle avait enlevé dans des magasins juifs.

Le lendemain, tout était calmé. Au bout d'un mois, il ne restait plus aucune trace de cette journée de fièvre. Personne n'avait péri. Dans d'autres villes, les troubles raciaux furent plus graves, notamment à Odessa et à Kiszyniow (Bessarabie), non loin de l'Ukraine.

3) P. Podhorski, p. 29.

4) M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 40 v<sup>o</sup> – 41 v<sup>o</sup>.

5) Żurowska, p. 140 – M. Ścibor-Rylska, vol. III, fol. 41.

6) P. Podhorski, p. 30-31.



### 3. Période d'espoir et de rémission (1906-1914)

Après les troubles survenus en Russie en 1905 et la défaite qui termina la guerre russo-japonaise en 1906, il y eut un nouvel espoir de libéralisation pour les Polonais.

Un acte de tolérance (1905) permit aux anciens uniates ou aux catholiques qui, par suite de leur mariage avec un Ruthène ou un Russe, avaient été classés parmi les orthodoxes, de retourner à la religion catholique. En application de cet acte, il arrivait que tout un village, pope en tête, changeât de religion<sup>(7)</sup>.

Mais la tolérance religieuse fut un leurre car la permission accordée tout d'abord aux écoles primaires d'enseigner la religion catholique en polonais fut très vite supprimée.

Il était aussi permis aux Polonais d'entrer dans des entreprises à but lucratif. C'est ainsi qu'ils purent faire sortir, à Kiev en 1906, le premier périodique publié en langue polonaise, le *Journal de Kiev* ("*Dziennik kijowski*"), de tendance démocrate et proche du parti de la démocratie nationale.

Ils commençaient aussi – et c'était là le plus important – de participer à la vie parlementaire russe: par un manifeste du 30 octobre 1905, le tsar annonça la réunion d'une Duma, assemblée parlementaire élue. Dans la duma qui se réunit en 1906, les trois gouvernements de la Ruthénie avaient quarante-deux représentants, parmi lesquels cinq Polonais. "Dans tout le pays, constatait-on, à Wiśniowczyk (district de Winnica, Podolie), il y avait une fièvre pré-électorale. Partout on organisait des réunions. On ne parlait que des élections et de la future duma. On gardait l'espoir que de profonds et heureux changements allaient intervenir dans cette Russie tellement arriérée"<sup>(8)</sup>.

Mais dans la II<sup>e</sup> duma (1907), il n'y eut plus qu'un seul Polonais élu, car le système électoral avait été changé à leur détriment. Il y eut aussi trois Polonais au Conseil d'Etat en 1906 et deux seulement en 1907.

Pendant toute cette période, depuis 1906 jusqu'à la guerre de 1914, la vie ne semblait guère changée; il y avait toujours des visites, des réceptions, des chasses, des voyages à l'étranger; on continuait à se marier, à acheter des propriétés, à fonder des usines (raffineries de sucre). Tel grand propriétaire n'hésitait pas en 1908 à acheter un château avec quelques milliers d'hectares<sup>(9)</sup>. A partir de 1908, les Polonais purent entrer dans les assemblées de gouvernement ("*zemstwa*") et participer ainsi à l'organisation de la vie économique de leur région. Comme l'entrée dans ces assemblées était fondée, au début, sur le critère de la propriété terrienne, les Polonais y avaient une position solide; ils étaient même majoritaires dans l'assemblée de Volhynie. En 1911, six Polonais entrèrent dans l'assemblée du gouvernement de Kiev, au titre du district de Skwira. Mais bientôt un nouveau mode de désigna-

7) Żurowska, p. 140.

8) Żurowska, p. 145.

9) Żurowska, p. 154.

tion des membres des assemblées de gouvernement vint réduire leur influence.

Le 18 septembre 1911, le ministre de l'Intérieur russe Pierre Stołypin, qui avait déjà échappé à un attentat en 1906, fut assassiné par un Juif nommé Mardochee à l'Opéra de Kiev, à une époque où il tentait de résoudre le problème agraire en facilitant l'accès des paysans à la propriété. Après lui la persécution contre les Polonais, jamais vraiment interrompue, reprit de plus belle. Sous le ministre de l'Enseignement russe, Kasso, la répression visait particulièrement l'enseignement donné en polonais: Cyprian Krzyżanowski entretenait dans sa propriété une école polonaise; non seulement il fut arrêté en 1911, mais encore les journalistes qui écrivirent ce qu'ils pensaient de cette arrestation dans le *Dziennik kijowski* payèrent leur liberté d'expression de plusieurs mois passés dans la prison de Kiev<sup>(10)</sup>.

Cependant avaient pu se former à Kiev des associations polonaises: le cercle "Ogniwo", fondé par Lucjan Knoll, qui après avoir été une organisation purement mondaine, étendit ses activités à toute la vie culturelle, théâtres et concerts compris; et la Société polonaise de gymnastique le Faucon ("Sokół"), recrutant ses adhérents dans un milieu plus simple.

Pendant ce temps, la vie s'écoulait, au foyer, comme avant et l'on s'intéressait par exemple, au passage de la comète de Halley (1910), considéré d'ailleurs comme un mauvais présage, et à la catastrophe du Titanic (14 avril 1912). Toutes les conversations roulaient là-dessus<sup>(11)</sup>. Le 21 février 1913, le pays tout entier fêta le jubilé des trois cents ans de règne de la dynastie des Romanow. Il y eut des processions et des messes. Le théâtre de Kiev donna une représentation spéciale.

Bien peu avaient la lucidité d'Auguste Iwański, âgé de quatre-vingts ans et disant à son fils, qui n'en croyait rien: "Tu as bien tort de vouloir agrandir Ryżawka alors que le terrain politique est très mouvant. Tu ferais mieux de mettre une partie de tes capitaux dans le royaume de Pologne et d'en transférer une autre à l'étranger"<sup>(12)</sup>.

#### 4. La guerre, entre 1914 et 1917

La nouvelle de l'assassinat du prince héritier Ferdinand d'Autriche à Sarajevo (20 juin 1914) fit penser à certains Polonais d'Ukraine qu'un conflit international se préparait. A partir du mois de juillet, les événements se précipitèrent: mobilisation partielle de la Russie contre les Austro-Hongrois (juillet), déclaration de guerre de l'Autriche (5 août 1914).

Ceux qui habitaient près de la frontière austro-hongroise, par exem-

10) *P. Kij.*, vol. II, p. 81.

11) Żurowska, p. 167.

12) A. Iwański père, p. 353-354.

ple en Podolie sur les bords de la Zbrucz, connurent une véritable panique: "La panique avait atteint tout le monde, nos voisins commençaient à s'enfuir; les employés russes envoyaient leur famille en ville, à Uszyca, pour la mettre en sûreté"<sup>(13)</sup>. Les ressortissants autrichiens étaient déportés à l'intérieur de la Russie.

D'une manière générale, cette guerre était une nouvelle occasion d'espoir pour les Polonais, puisque, le 14 août 1914, le grand-duc Nicolas promit l'autonomie des territoires où ils étaient établis.

Dans le district de Skwira (gouvernement de Kiev), à trois cents kilomètres du front, c'était le calme complet; la guerre était à peine ressentie. On avait fait, dès juillet 1914, le contrôle des chevaux disponibles. La mobilisation n'avait touché, au début d'août, qu'une partie des soldats de la réserve. Les officiers de réserve, quant à eux, étaient tous convoqués. Les étudiants n'étaient pas mobilisés.

Dans certaines propriétés, les domestiques hommes avaient tous été appelés à l'armée et l'on devait, non sans peine, trouver des femmes pour les remplacer<sup>(14)</sup>. La maîtresse de maison récoltait elle-même les légumes du jardin.

En octobre, la récolte de blé fut très bonne; les battages se passèrent bien; le transport des betteraves se déroula normalement. Cependant les réceptions et autres distractions, qui en général étaient nombreuses à cette époque, n'eurent pas lieu. A Browki, la fête de Noël se fit comme d'habitude.

Sur la Zbrucz, il n'y avait aucune défense militaire de la part des Russes. Aussi les Austro-Hongrois passaient facilement la frontière; dans les marchés des petites villes de Podolie, ils venaient faire des réquisitions. Ils allaient aussi dans les maisons nobles et les fermes pour mettre la main sur le blé et sur l'avoine, ce qui mettait les propriétaires polonais en difficulté car, ensuite, ils étaient accusés de collaboration avec l'ennemi, bien qu'ils ne puissent en aucune façon, s'opposer à ces enlèvements<sup>(15)</sup>.

L'armée austro-hongroise ne tarda pas à occuper Kamieniec; elle campa à Szatawa, non loin de Maków. Les propriétaires furent arrêtés, mais c'était une mise en scène convenue avec les officiers autrichiens venus s'emparer des blés, car il fallait faire penser à tous que le maître s'était violemment opposé à cette réquisition.

A Moscou, Alexandre Lednicki, avocat polonais, fonda la Société polonaise d'aide aux victimes de la guerre ("Towarzystwo pomocy ofiarom wojny"). Suivant les statuts de cette association, il suffisait de six adhérents pour fonder une section locale. Des sections se créèrent un peu partout, notamment à Maków, pour collecter des fonds et des vêtements. On ouvrit aussi des hôpitaux polonais. Comme un édit du 1<sup>er</sup> juillet 1914 autorisait l'ouverture d'écoles polonaises, on en créa aussi;

13) Żurowska, p. 184.

14) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. 88 v<sup>o</sup>.

15) Żurowska, p. 185.

l'une des premières fut fondée à Zalesie, grâce à l'énergie de l'abbé Topolnicki<sup>(16)</sup>.

L'activité des associations et des écoles polonaises se concentra tout d'abord à Kiev. En 1917 on ne comptait pas moins de 1300 écoles polonaises en Ukraine à cette époque, dont 36 *écoles secondaires* et écoles techniques.

En été 1915, l'armée russe recula vers l'est et quitta la Pologne, forçant 800.000 réfugiés polonais à se retirer avec eux des régions évacuées. En septembre 1915, ces réfugiés furent accueillis et logés, au passage, chez leurs compatriotes d'Ukraine.

La main d'oeuvre des fermes était complétée par des prisonniers de guerre. Par exemple, à Buchny, chez les Podhorski, cinquante prisonniers de l'armée autrichienne d'origine tchèque ou polonaise, travaillèrent à la ferme depuis août 1915 jusqu'à la fin de 1918.

Les recrues de réserve, qui étaient munis de billets bleus et qui étaient jusque là exempts de service, furent mobilisés au cours de l'été de 1915. Ceux qui avaient fait des études supérieures entraient au service avec le grade de capitaine. Pierre Podhorski fut utilisé selon ses compétences: d'abord chargé de surveiller et de contrôler des points d'approvisionnement de réfugiés, éloignés l'un de l'autre de vingt verstes, sur la route qui conduisait à Zwinogrodka, en direction du gouvernement de Poltava, il assura, à partir de la fin d'août 1916, le contrôle des denrées achetées par l'Etat dans les districts de Skwira, Biała Cerkiew et Berdyczów. En décembre 1916, il devint commandant des magasins de l'armée à Koziatyn, travail qu'il jugeait bien rémunéré<sup>(17)</sup>.

Ceux qui n'avaient que le baccalauréat étaient soumis, en principe, au service militaire obligatoire et entraient dans l'armée comme simples soldats<sup>(18)</sup>.

Malgré la guerre, on ne souffrait pas trop du manque d'approvisionnement, du moins dans les campagnes. L'hiver 1916-1917 se passa calmement. On apprit par les journaux l'assassinat de Raspoutine (30 décembre 1916), comme on lui attribuait une influence néfaste sur la cour impériale, on pensa que désormais tout allait s'arranger. Mais les soldats déserteurs, qui venaient reprendre leur travail au château, amenaient de mauvaises nouvelles.

## 5. *La révolution de 1917*

Ces nouvelles et celles que donnaient les journaux devinrent très alarmantes à partir du début de l'année 1917. Une révolte éclata en février et, le 17 mars, le tzar abdiqua. Un gouvernement provisoire fut créé, avec, à sa tête, Kerenski; des nouvelles de la désastreuse décomposition de l'armée continuaient d'affluer. Tout cela était incompréhensi-

16) Même ms., p. 187.

17) P. Podhorski, p. 150.

18) Z. Podhorski, p. 93.

ble pour les gens âgés qui croyaient le tzar tout puissant et son régime indestructible.

Avril 1917 fut assez calme à la campagne. Le seul signe d'une révolution, à Buchny, fut l'arrivée d'une délégation, d'un comité local composée de trois hommes, un marin, nommé Mazura, et deux paysans. Le marin déclara en russe: "Cette terre est mouillée du sang du peuple exploité et vous, les propriétaires, vous êtes les buveurs de son sang"<sup>(19)</sup>. A Browki, les paysans vinrent à la maison noble, mais seulement pour manifester leur joie d'avoir désormais les mêmes droits que les autres citoyens de la Russie<sup>(20)</sup>.

A partir de mai, l'inquiétude augmenta; de tous côtés on entendait parler de propriétaires molestés. Le vieux prince Roman Sanguszko fut même assassiné à Sławuta le 1<sup>er</sup> novembre 1917. Ce fut un cas exceptionnel car, en général, les paysans ne s'attaquaient qu'à des propriétaires ou administrateurs dont ils avaient eu à se plaindre. Les autres, ils les laissaient se réfugier en ville dans les meilleures conditions possibles. Les propriétaires de Wolica étaient partis pour Kiev dès août 1917<sup>(21)</sup>.

A Browki, on faisait ses malles pour être prêt à partir à tout moment. Le 17 octobre, le cocher annonça qu'il ne fallait pas attendre un instant de plus, car les paysans d'autres villages (non pas ceux de Browki) devaient attaquer la propriété et parlaient de jeter le maître en l'air jusqu'à ce que mort s'ensuive<sup>(22)</sup>. Il fallait s'en aller immédiatement, insistait le cocher; les bagages suivraient ensuite, il en faisait son affaire. On l'écouta et l'on fit bien. Lorsque les paysans se présentèrent, ils trouvèrent suffisamment de vin vieux dans la cave pour se mettre hors d'état de causer aucun mal. Le cocher en profita pour sortir la voiture chargée de bagages, qu'il conduisit jusqu'à ses maîtres.

C'est à la fin de novembre 1917 qu'eurent lieu les premières incursions au château de Strzyżawka, où les paysans venaient en 'inspection' pour rechercher des armes. Cependant la fin de l'année fut calme et la famille put fêter Noël à la maison, de même que les Grocholski à Pietniczany<sup>(23)</sup>. Pendant ce temps, les distilleries des environs étaient attaquées.

Il semble que les départs précipités aient dû se dérouler de la même façon un peu partout: les réfugiés gagnaient la gare la plus proche et rejoignaient par le chemin de fer des villes telles que Żytomierz, Humań, Biała Cerkiew, Kiev, Winnica ou Kamieniec Podolski, dans

19) P. Podhorski, p. 155.

20) M. Ścibor-Rylska, vol. V, fol. 2 v<sup>o</sup> – 3.

21) Même vol.

22) M. Ścibor-Rylska, vol. V, fol. 7 v<sup>o</sup>.

23) Tout ce qui concerne ici les Grocholski de Strzyżawka et ceux de Pietniczany, en Podolie, provient du récit de Sophie Zamoyska, veuve du Cte Thadée Grocholski. Ces mémoires, écrits entre 1920 et 1925, couvrent uniquement la période 1917-1919, sur laquelle ils donnent de nombreux détails avec une chronologie précise.

lesquelles ils étaient beaucoup moins exposés qu'à la campagne. Cependant la vie à Kiev était plus calme qu'à Biała Cerkiew, où des bandes de pillards menaçaient les appartements. Bronisław Raciborowski nota par écrit, à l'époque même, les récits fournis par les témoins oculaires de ces événements (24).

La situation politique restait très confuse. A Moscou, les Bolcheviks l'avaient emporté: Lénine et Trotski s'étaient emparés du pouvoir par le coup de force des 6 et 7 novembre 1917, mais, en Ukraine, à la fin de cette même année, ils avaient encore à lutter contre les nationalistes révolutionnaires, commandés par Semen Petlura.

Les Bolcheviks arrivèrent à Strzyżawka le 18 janvier 1918 et leur venue donna le signal du pillage. Le pope encourageait les paysans à voler. Souvent réticents au début, ils finirent par emporter des meubles pour ne pas les laisser aux soldats russes. Le château brûla accidentellement et, après cela, les Grocholski, se réfugièrent dans leur hôtel de Winnica, où ils transportèrent ce qu'ils purent de leurs biens.

## 6. *L'occupation allemande et autrichienne*

Le mois de février 1918 fut relativement calme: les Allemands arrivèrent à Kiev, après avoir occupé les pays Baltes, la Lituanie et l'Ukraine. Ils étendirent leur pouvoir jusqu'au Caucase. L'hetman Skoropacki, nationaliste ukrainien, prit la tête du gouvernement de l'Ukraine, avec l'appui des Allemands. L'administration, les banques, la ligne de chemin de fer Kiev-Varsovie-Lwów recommencèrent de fonctionner.

Pendant la période du gouvernement de Skoropacki, de nombreux propriétaires fonciers purent demander à être indemnisés de leur pertes pour l'exercice 1917-1918. Mais, comme il y eut des abus, cela altéra parfois les relations existant entre le 'château' et les paysans.

Le 3 mars 1918, le traité de Brest-Litovsk mit fin, pour la Russie, à la guerre contre l'Allemagne et l'Autriche. L'Ukraine du nord était occupée par les Allemands, tandis que les Autrichiens, arrivés au milieu de mars, tinrent Odessa et une zone au sud. L'ordre se rétablit; les paysans de Strzyżawka rendirent spontanément les objets qu'ils avaient emportés. La vie reprit son cours normal, tandis que les réfugiés venus de la vieille Pologne commençaient de rentrer dans leur pays.

A Kiev était rassemblée la majorité de la population polonaise d'Ukraine. Il s'était créé un conseil des propriétaires de trois gouvernements d'Ukraine, qui avait à recevoir les déclarations de biens fonciers, en vue d'une éventuelle indemnité. C'est à cette occasion que furent dressés, en 1918, par les soins des anciens propriétaires, les états des lieux détaillés et estimatifs que l'on trouve encore aujourd'hui dans certaines archives familiales. Authentifiés par un notaire, ils étaient certifiés exacts par deux témoins.

24) Le manuscrit de Bronisław Raciborowski, intitulé *En suivant les traces des larmes et du sang*, a été offert à la bibliothèque Zamoycki de Varsovie et, malheureusement, n'y a pas été retrouvé après la deuxième guerre mondiale. Voir: Alex - Ceslas Rzewuski O.P., *A travers invisible cristal*, Plon 1976 p. 130 et p. 140-150.

Les Polonais d'Ukraine venaient en aide à leurs compatriotes, réfugiés de la Pologne centrale; les écoles catholiques étaient ouvertes; au théâtre polonais, les meilleurs acteurs de Varsovie et de Lwów déployaient leur talent<sup>(25)</sup>. La vie mondaine reprenait. On comptait alors sur un retour à la situation antérieure.

Une nouvelle force armée polonaise se constitua en Ukraine au printemps de 1918. A Pietniczany notamment, des officiers et des soldats polonais prenaient leurs quartiers. Les propriétaires étaient alors mal vus par les éléments prorévolutionnaires locaux, qui les menaçaient. Le peuple ukrainien s'efforçait à cette époque d'obtenir son indépendance, mais il était combattu aussi bien par la Révolution que par la Contre-Révolution: aucune Russie, quel que soit son régime, ne pouvait accepter de se séparer de ses riches provinces d'Ukraine. Petlura se rendit maître de Kiev mais son pouvoir y dura peu; il fut bientôt attaqué par les Bolchevicks qui bombardèrent la ville.

Certains départs étaient organisés sous la protection de gouvernements étrangers. Par exemple, le 3 avril 1918, la princesse Caroline de Bourbon, femme d'André Zamoyski, put quitter le pays avec un groupe de ses proches parents. A la même époque eut lieu le départ d'Alfred Żurowski et de Joseph Grocholski, de Pokutyniec, accompagnés de leur famille, départ facilité par l'intervention d'Antoine Wodzicki, conseiller d'Etat et sénateur à Vienne et beau-frère d'Alfred Żurowski.

Le printemps 1918 fut la période la plus favorable pour les départs. Des transports groupés étaient organisés pour plusieurs familles, tel celui que forma l'avocat Thadée Rohozinski à Kiev.

En mai 1918, les Polonais restés dans les villes purent retourner à la campagne, où se poursuivaient les travaux agricoles. En été, chez les Grocholski, on tenta de réparer les dégâts dans la demeure incendiée.

Pour ceux qui demeurèrent en ville, la Croix-Rouge organisa, notamment au cours de l'été 1918, des trains de réfugiés à destination de la Pologne, mais les Polonais d'Ukraine usaient peu de cette possibilité: d'une part, ils craignaient que ces trains ne soient bombardés par les Russes; d'autre part, ils n'étaient pas encore décidés à abandonner le pays, espérant toujours un retournement de la situation<sup>(26)</sup>.

Cependant il y eut encore des départs en automne 1918. Les demandes, déposées en octobre, étaient suivies de formalités multiples. Marie Lipkowska, qui fut plus tard la femme de Thadée Rohozinski, était partie de Zacisze vers Odessa par Humań dès 1917; elle fut retenue quelque temps à Odessa, puis elle dut regagner Humań à cause du front Denikin. Ensuite, elle partit avec ses parents pour Varsovie, où elle n'arriva qu'à l'automne, après un exode qui avait duré neuf mois<sup>(27)</sup>. En novembre il y eut deux vagues de départs, dans des conditions d'ailleurs assez confortables. D'Odessa, on rejoignait la Roumanie et, de là, Cracovie puis

25) P. Kij., t. III, p. 194-198 (*Polski teatr w Kijowie*).

26) M. Ścibor-Rylska, vol. V, fol. 15.

27) Documentation de M. Michał Żurowski.

Varsovie. D'autres Polonais purent encore partir pour Varsovie en décembre 1918 et même (ce fut le cas de Mme Jaroszyński et de ses enfants) en janvier 1919.

Pendant ce temps, la Pologne libre était en voie de formation, avec Joseph Piłsudski à sa tête (novembre 1918). Les Polonais souhaitaient repousser leurs frontières aussi loin que possible dans l'est, mais rien ne disait qu'ils pourraient inclure l'Ukraine dans ces frontières.

### 7. *Le pouvoir ukrainien*

A partir du 13 novembre 1918, les Ukrainiens prirent le pouvoir autour de Winnica, qui devint leur capitale. Alors que les Allemands étaient sur la défensive, la situation se dégradait à Kiev; les Polonais qui y étaient réfugiés n'avaient plus de contacts avec la campagne et très peu d'informations provenant de Varsovie. Les Allemands et les Autrichiens, leurs alliés, commencèrent de quitter la ville au mois de janvier 1919, alors que s'ouvrait en France, le 18 janvier, le congrès de Versailles. L'Etat provisoire d'Ukraine, d'abord présidé par l'écrivain Winniczenko, devint une république avec, à sa tête, Petlura, en guerre avec l'Union soviétique à partir du 16 janvier.

Pendant cette période, la vie était encore supportable, malgré les réquisitions (chevaux, etc.) On trouvait à volonté du pain et les autres denrées nécessaires à la vie. Mais les Juifs, hostiles au contrôle des prix, se plaignaient et n'attendaient que l'arrivée des Bolcheviks<sup>(28)</sup>.

Jusque là, les civils pouvaient encore s'en aller sans courir trop de risques, on l'a vu plus haut, mais ensuite les Polonais réfugiés qui voulaient échapper au massacre durent fuir les villes d'Ukraine dans les conditions les plus dangereuses, tandis que Charkow et Kiev étaient réoccupés par Moscou; le directoire nationaliste ukrainien, organisé en janvier 1919 avec l'appui de la France, dut céder la place aux Russes le 20 février, au départ des derniers Allemands.

### 8. *La terreur*

Le front s'approchait aussi de Winnica, après que Fastov eut été occupé par les Bolchéviks. Les forces ukrainiennes en firent retraite précipitamment vers le 15 mars 1919. Pendant ce vide du pouvoir, il y eut une période de terreur: des Juifs volaient et pillaient, exigeaient des rançons; il y eut de nombreux meurtres. Les pillage de la maison des Grocholski, commencé le 20 avril 1919, fut fait avec beaucoup de méthode et continua, jour et nuit, pendant dix jours.

A leur arrivée, les Bolcheviks organisèrent la terreur par de nombreux décrets et installèrent un tribunal révolutionnaire, la tristement célèbre "czrezwyczayka". De juin à août 1919, il y eut même à Winnica trois tribunaux extraordinaires.

Un Juif bolchevik eut l'idée de transformer en synagogue l'église orthodoxe, d'ailleurs ancienne église catholique fondée par Michel Gro-

28) Ctesse Grocholska.



cholski puis confisquée par le pouvoir tzariste. Quand à l'église catholique de Winnica, elle fut d'abord transformée en établissement de bains, puis en synagogue et enfin en salle de cinématographe. A Winnica, le commandant rouge Sorokin faisait régner la terreur. Malgré cela les cérémonies religieuses eurent encore lieu en mai et en juin 1919.

La comtesse Grocholska, mise sur la 'liste noire', en fut avertie le 3 juin 1919. Le 28 juin, elle s'enfuit, habillée en femme ruthène, et erra dans les environs en se cachant. Même pendant cette période, il arrivait que des paysans apportent en ville leurs bagages à leurs anciens maîtres ou facilitent la vente de leurs meubles pour leur procurer de l'argent, car les banques, nationalisées, avaient bloqué leurs comptes<sup>(29)</sup>.

Les paysans de la propriété Mokra (district de Bałta) délivrèrent en avril 1919 à Casimir Miciński un certificat attestant qu'il s'était toujours bien comporté à leur égard, en les aidant de son mieux<sup>(30)</sup>. Les cas ne sont pas rares où des Ruthènes courageux et dévoués ont protégé efficacement leur ancien maître alors qu'il était en danger.

Finalement Petlura fit une contre-attaque sur la ville de Winnica et en chassa les Bolcheviks, qui emmenèrent 200 otages ruthènes. C'est alors que la Ctesse Grocholska, accompagnée de ses fils, rendit une visite à son village de Strzyżawka et put voir une dernière fois sa maison de loin. Le 1<sup>er</sup> septembre 1919, elle partit définitivement, dans un groupe de 92 personnes, par Olszowiec (où ils rencontrèrent des soldats polonais), Husiatyn et Lwów. Ils arrivèrent à Varsovie le 5 septembre.

### 9. *Les derniers départs*

Dans la suite les puissances alliées intervinrent militairement contre les Soviétiques; le général Denikine, à la tête des Russes blancs, occupa l'Ukraine en avril 1920. Démissionnaire, il fut remplacé par le général Wrangel. Le gouvernement polonais, qui s'était aussi engagé dans la guerre contre les Soviétiques, s'entendit avec les Ukrainiens. Coordonnant leur action avec celle de Wrangel, les troupes polonaises entrèrent en Ukraine et occupèrent Kiev le 7 mai 1920. Mais elles ne purent établir leur liaison avec l'armée de Wrangel et furent refoulées par la cavalerie du Cosaque rouge Budienny.

Les réfugiés d'Ukraine qui restaient encore partirent pour la Pologne avec l'armée polonaise en retraite. Démunis de tout, il leur fallait parfois, suivant le témoignage des officiers et soldats polonais, troquer des bijoux contre une bouchée de pain<sup>(31)</sup>. Des paysans dévoués transportèrent bénévolement, en quelques dizaines de voitures, la bibliothèque de Joseph Potocki depuis Antoniny jusqu'à la station de chemin de fer<sup>(32)</sup>. On rapporte d'autres exemples de dévouement bien touchants de

29) M. Ścibor-Rylska, vol. V, fol. 11 v<sup>o</sup> - 12.

30) Ce certificat a été publié (W. de Andreis Wyhowska, "Między Dnieprem a Tybrem" p. 44-45).

31) Ctesse Grocholska.

32) P. Kij., t. II, p. 105.

la part de paysans ruthènes à l'égard de leurs anciens maîtres qu'ils ne devaient jamais revoir: c'est ainsi que les paysans du village de Mme Urbańska lui firent parvenir en Pologne, vers 1920, une somme en or en contrepartie de ses terres que le comité révolutionnaire leur avait attribuées<sup>(33)</sup>. De même le comité paysan de Browki avait autorisé la vente de meubles pour envoyer de l'argent aux Ścibor-Rylski réfugié alors à Biała Cerkiew<sup>(34)</sup>.

Le dernier train de réfugiés quitta Kiev en juin 1920 sous la protection de l'armée polonaise. Ceux qui étaient réfugiés dans une autre ville eurent d'abord à rejoindre Kiev dans des camions<sup>(35)</sup>.

Il faut noter ici l'existence d'un commissariat polonais chargé d'organiser l'évacuation des Polonais de l'ancien Empire russe. Cet organisme se rattachait au commissariat populaire pour les questions 'nationales', qui avait compétence pour l'ensemble des 'ethnies'. Il fit un rapport à la commission de liquidation et présenta un projet de décret. Les comités locaux de cette commission firent une enquête pour évaluer le nombre de polonais existant dans chaque gouvernement. Le total se monta à quatre millions environ<sup>(36)</sup>. Ces comités jouèrent sûrement un rôle important, bien que je n'en trouve aucun écho dans les mémoires polonais auxquels j'ai eu accès.

La guerre russo-polonaise fut terminée par le traité de Riga le 12 octobre 1920, traité confirmé le 18 mars 1921. Le gouvernement des Soviets avait abandonné à la Pologne la Galicie et une partie de la Biélorussie, mais l'Ukraine restait aux Russes. Les Polonais qui n'avaient pu encore être évacués furent rendus à la Pologne après le traité. On cite le cas d'une institutrice polonaise, Mlle Strzemień, rentrée en Pologne en 1923 avec un groupe d'enfants orphelins qu'elle était chargée de convoier<sup>(37)</sup>.

## 10. Conclusion

Ce mémoire a eu pour ambition d'éclairer la dernière étape de l'existence des familles polonaises sur les terres limitrophes de l'ancienne Pologne d'avant 1772. Les ancêtres de ces Polonais, issus de souche noble, y étaient venus en conquérants plusieurs siècles auparavant. A l'époque de cette conquête, il n'y avait là, à côté des paysans ruthènes, qu'un immense vide et des terres incultes, traversées de temps à autre par des troupes tatars ou mongoles en marche vers l'Europe.

33) Signalé par Mme W. de Andreis Wyhowska.

34) Ścibor-Rylska, vol. V, fol. 12.

35) M. Ścibor-Rylska, vol. IV, fol. ...Laisser-passer délivré à Biała-Cerkiew le 1<sup>er</sup>, juin 1920 par l'officier polonais Błaszyński à Oskar Ścibor-Rylski et sa famille (archives Ścibor-Rylski).

36) *Teki archiwalne 17. Materiały źródłowe*, Warszawa-Łódź, 1978 (signalé par Mme de Andreis Wyhowska).

37) Témoignage de Mme Rzepecka.

Il y eut plusieurs vagues de colonisation polonaise sur ces terres. Celle du début du XVIII<sup>e</sup> siècle au moins laissa des familles qui y subsistaient à l'époque ici étudiée.

La propriété foncière était la principale richesse des Polonais et ce fut tout ce qui leur resta lorsque, par la disparition de la Pologne en tant qu'Etat (1795), ils perdirent tout pouvoir politique. Leurs terres étaient incorporées à l'Empire russe, les nobles polonais d'Ukraine devinrent les sujets du tsar, à la fois leur protecteur et leur tyran, qui pendant plus de cent ans, les utilisa comme appui en face de la majorité ruthène.

Les Polonais cohabitaient depuis longtemps avec ce peuple ruthène, qui ne les considérait pas comme des étrangers au pays ni comme des nouveaux venus et savait faire la différence entre eux et les occupants russes, malgré la religion orthodoxe qui leur était commune avec ceux-ci, alors qu'elle les distinguait des Polonais catholiques.

Ainsi, d'une part, les Polonais étaient persécutés par le pouvoir; d'autre part leur prédominance économique leur permettait de vivre confortablement sous le pouvoir russe, qu'ils méprisaient, tandis qu'ils se berçaient de chants patriotiques de leur pays. Car ils étaient patriotes avant tout, mais avec un certain manque d'informations et d'engagement politique. Coupés de tout cela, ils vivaient en vase clos, dans leur famille, et y trouvaient refuge et sécurité, persuadés que, si la Pologne devait renaître un jour, ils y entreraient avec leurs milliers d'hectares plantés de froment et de betterave à sucre. Ils ne voyaient pas que, jamais, la Russie, quelque soit son régime, ne consentirait à se séparer de ses riches provinces d'Ukraine. Mais en fait, la nouvelle Pologne, quand elle naquit de ses cendres, eut grand mal à se tailler un territoire, même exigü, entre les nations qui l'occupaient naguère.

La situation sociale et son évolution possible en Ukraine avait constamment échappé aux Polonais de ce pays. Pouvaient-ils d'ailleurs en prendre connaissance sans voir en même temps que leur situation était à peu près sans issue: "L'abondance aveugle des gens (...) Le colosse aux pieds d'argille (la Russie) commençait à chanceler, mais les fortunes privées continuaient de croître, le niveau de vie grimpeait et la société tombait dans un demi-sommeil très agréable, fermant les yeux sur tout ce qui se passait en Russie et à l'étranger. Elle en fut plus tard cruellement punie"<sup>(1)</sup>.

Les Polonais d'Ukraine avaient donc bien des raisons de n'avoir ni la même mentalité ni le même comportement dans leur vie quotidienne que ceux du centre de la Pologne. Leur mode de vie, leur culture, qui étaient une coloration particulière de la civilisation occidentale, ont brusquement disparu. Mais ils avaient vécu les conditions idéales qui leur avaient permis de conserver les vieilles traditions polonaises en voie de disparitions dans les autres provinces. Grâce à eux, une image de l'ancienne Pologne qui n'existait plus ailleurs, s'est maintenue en Ukraine jusqu'en 1917.

38) S. Podhorski, p. 29.



## TABLE DES MATIERES

### INTRODUCTION

1. Le cadre géographique
2. Le cadre chronologique
3. Le sujet
4. Les sources
5. La bibliographie

### PREMIERE PARTIE

#### CHAPITRE I: *Le contexte historique*

1. L'Ukraine avant l'influence polonaise (X<sup>e</sup> siècle–1386)
2. L'établissement des Polonais en Ukraine (1386-1348)
3. Les guerres contre les Cosaques, les Russes et les Turcs (1648-1699).
4. L'autorité polonaise en Ukraine (1699-1793).
5. Les débuts de la domination russe (1793-1854).
6. Les préludes de la grande insurrection (1854-1863).
7. L'insurrection de 1863.
8. Après l'insurrection (1863-1917).

#### CHAPITRE II: *Le contexte social*

1. La noblesse polonaise
2. L'application à la noblesse polonaise des statuts de la noblesse russe après 1795.
3. Les polonais dans la population de l'Ukraine. Statistique démographique

#### CHAPITRE III: *Le contexte économique*

1. Importance de la propriété foncière polonaise
2. L'exploitation du domaine. Les cultures traditionnelles
3. L'industrie sucrière
4. L'élevage des chevaux
5. Les organismes agricoles

## DEUXIEME PARTIE

### CHAPITRE IV: *Le domaine du maître*

1. La maison d'habitation
2. Les équipements: eau, électricité, téléphone
3. La terrasse et le parc. Les communs. Les bâtiments annexes

### CHAPITRE V: *La famille. Les parents*

1. La famille
2. Le maître de maison
3. La maîtresse de maison
4. La langue parlée à la maison

### CHAPITRE VI: *Les fils et les filles*

1. L'enfance
2. Les jeunes filles
3. Vers le mariage

### CHAPITRE VII: *Le reste de la famille*

1. Les invités permanents
2. Le personnel
3. Le personnel chargé des enfants
4. Les domestiques des chambres et des cuisines
5. Les domestiques des écuries et de la ferme
6. Les cosaques

## TROISIEME PARTIE

### CHAPITRE VIII: *Les valeurs morales*

1. La religion
2. La patrie
3. La terre
4. Le nom

### CHAPITRE IX: *Le village*

1. Bon rapports avec les paysans ruthènes
2. Le contentieux foncier
3. Le rôle social du châtelain. Services mutuels
4. La participation aux fêtes
5. L'administration russe

CHAPITRE X: *Les travaux et les loisirs*

1. Le rythme de vie
2. La lecture
3. La musique
4. Les chevaux et la chasse
5. Les visites et les réceptions
6. Les occupations originales

CHAPITRE XI: *Les fêtes et les cérémonies*

1. Le temps de Noël
2. Le temps de Pâques et le temps de la Pentecôte
3. Le mariage
4. Le baptême
5. Les enterrements

EPILOGUE

CHAPITRE XII: *Les signes alarmants*

1. Les troubles de 1905 à la campagne
2. Les événements des villes. Le pogrom de Kiev.
3. Période d'espoir et de rémission (1906-1914)
4. La guerre, entre 1914 et 1917
5. La révolution de 1917
6. L'occupation allemande et autrichienne
7. Le pouvoir ukrainien
8. La terreur
9. Les derniers départs
10. Conclusion

**TABLE DES CARTES**

1. La Pologne sous les partages; les limites du Royaume de Pologne et des trois gouvernements ruthènes de Kiovie, Podolie et Volhynie (Adapté du "*Tableau des divisions administratives actuelles de la Pologne,*" par L. Strzembosz, éd., A. Challamel, Paris, 1915.)
2. L'Ukraine avant les partages (1772)
3. L'Ukraine annexée à l'Empire Russe
4. Les résidences nobles dans le district de Skwira

## BIBLIOGRAPHIE

- J. BARTOSZEWICZ, *Na Rusi Polski stan posiadania (l'état de la propriété polonaise en Ruthénie)*, Kijów, 1912.
- J. BAYKOWSKI, *Parafia Rzyszczowska; podzwonne jednej z parafii polskich, które przestały istnieć przeszło 50 lat temu*, dans: *Wiadomości*, Londres, 1973.
- D. BEAUVOIS, *Lumières et société en Europe de l'Est: L'Université de Vilna et les écoles polonaises de l'Empire Russe (1803-1832)*, 2 vol., thèse d'état présentée devant l'Univ. de Paris I, 1977.
- T. BOBROWSKI, *Pamiętniki*, 2 vol., Lwów, 1900.
- T. BOBROWSKI, *Pamiętniki mojego życia*, Warszawa 1979, 2 vol.
- AL. BRUCE BOSWELL, *Poland and Poles*, Londres, 1919.
- AL. BRUCE BOSWELL, *The eastern boundaries of Poland*, Birkenhead, Polish Publications Committee, s.d.
- W.H. HALL BULLOCK, *Polish experiences during the insurrection of 1863-1864*, London & Cambridge, Macmillan & Co., 1864. p. 350.
- M. CZAPSKA, *Une famille d'Europe Centrale*, Plon, 1972.
- M.L. DANILEWICZ, "The King of the New Israel": Thaddeus Grabianka/1740-1807/, dans: *Oxford Slavonic Papers, New Series*, vol. I, 1968, pp. 49-73.
- AL. WERYHA DAROWSKI, *Kresy Ruskie Rzeczypospolitej (woj. Kijowskie, Braclawskie i Podolskie)*, (Les confins ruthènes de la "Respublica"), Warszawa, 1919.
- AL. WERYHA DAROWSKI, *Przysłowia polskie odnoszące się do nazwisk szlacheckich* (Les proverbes polonais concernant les noms nobles), Poznań, 1874.
- DOLEGA *Przemysł cukrowniczy na Ukrainie, Podolu i Wołyniu; Rys historyczny i stan obecny* (l'industrie sucrière en Ukraine, Podolie et Volhynie; l'esquisse historique et la situation actuelle), dans: *Dziennik Kijowski*, I (1906), n. 52, 53.
- M. DUBIECKI, *Na Kresach i za kresami. Wspomnienia i szkice*, Kijow, 1914.
- J. FALKOWSKI, *Życie towarzyskie w guberniach podolskiej, wołyńskiej i kijowskiej w pierwszej połowie naszego wieku*, dans: *Kłosy*, 45 (1887), p. 93.
- FR. RAWITA GAWRONSKI, *Konfiskata ziem przez Rosję po roku 1831 i 1861; Uwagi i materiały do statystyki Ukrainy, Podola i Wołynia* (La confiscation des terres par la Russie après 1831 et 1861), Kraków, 1917.
- FR. RAWITA GAWRONSKI, édit., *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*, dans: *Biblioteka Pamiętników*, II (1914), 1, 2, 3.
- FR. RAWITA GAWRONSKI, *Rok 1863 na Rusi (L'année 1863 en Ruthénie)*, Lwów, 1902.
- Z. GŁOGER, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski* (La géographie historique de l'ancienne Pologne), Kraków, 1900.
- J. GODLEWSKI, *Na przelomie epok*, Londres, 1978.
- WŁ. GÓRSKI, *Powiat mohylowski* (le district de Mohylow), Kraków, 1902.
- XAVERA GROCHOLSKA née Brzozowska *Pamiętniki uporządkowane i dopełnione na podstawie własnych jej listów i współczesnych korespondencji przez ks. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego*, Krakow 1894.
- Z. GROCHOLSKI, *Pietniczany*, dans: *Pamiętnik Kijowski*, vol. 3., pp. 84-95. vol. 4, pp. 166-168.
- C. de GRUNWALD, *Société et civilisation russe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Seuil-Histoire, 1975.
- M. HARUSEWICZ, *Za carskich czasów i po wyzwoleniu. Jan Harusewicz – wspomnienia, dokumenty*, Londres, 1975.
- MICHAEL S. HRUSEVSKI, *The Historical evolution of the Ukrainian problem*, London, 1915.
- E. IWANOWSKI, *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione*, 3 vol., Kraków, 1900-1903.
- A. IWANSKI père, *Pamiętniki 1832-1876*.
- A. IWANSKI fils, *Wspomnienia 1881-1939, P.I.W.*, Warszawa, 1968.
- AL. JABLONOWSKI, *Kresy Ukrainne* (Les confins – Ukraine), dans: *Pisma*, vol. 2, Warszawa, 1910.
- AL. JABLONOWSKI, *Starostwa Ukrainne* (Les domaines royaux en Ukraine), dans: *Pisma*, vol. 3, Warszawa, 1911.
- L.G. JABLONOWSKI, *Złote czasy i wywczasy. Pamiętnik szlachcica z pierwszej połowy XIX wieku*, Lwów, 1920.
- J. JEDLIICKI, *Klejnot i bariery społeczne. Przeobrażenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu* (Emblèmes et barrières sociales; l'évolution de la noblesse polonaise à la fin de l'époque féodale), P.W.N., Warszawa, 1968.
- AL. JELOWICKI, *Moje wspomnienia*, 3<sup>e</sup> éd., Krakow, 1891.
- J. DUNIN KARWICKI, *Szkice obyczajowe i historyczne*, Warszawa, 1882.
- J. DUNIN KARWICKI, *Wspomnienia o Sławucie*, dans: *Kłosy*, I (1881), p. 284, 300, 317, 348.
- J. DUNIN KARWICKI, *Wspomnienia Wołyniaka*, Lwów, 1897.



- J. DUNIN KARWICKI, *Ze starego autoramentu. Typy i obrazki wołyńskie*, 2 vol., Warszawa, 1898-1900.
- S. KIENIEWICZ, *Historia Polski 1795-1918* (L'histoire de la Pologne), P.I.W., Warszawa, 1969.
- S. KIENIEWICZ, *The emancipation of polish peasantry*, Univ. of Chicago, 1969.
- J. KŁOCZOWSKI red., *Chrześcijaństwo w Polsce: zarys przemian 966-1945*, K.U.L. 1980.
- Sz. KONARSKI, *Armorial de la noblesse polonaise titrée*, édité chez l'auteur, Paris, 1958.
- Z. KOSSAK-SZCZUĆKA, *Pozoga. Wspomnienia z Wołynia 1917-1919*, Lwów, 1922.
- Z. KOTIŹYŃSKI, *Pamiętniki*, Kraków, 1911.
- E. KOZŁOWSKI, *Bibliografia powstania styczniowego* (La bibliographie concernant l'insurrection de 1863), Warszawa, 1963.
- M. KUKIEL, *Dzieje Polskie porozbiorowe 1795-1921* (L'histoire de la Pologne après les partages), Londres, 168.
- ABBÉ BOLESŁAW KUMOR, *Historia Kościoła*, Lublin; Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1973.
- J.P. LABATUT, *Les noblesses européennes de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., 1978.
- P. LASLETT, *Un monde que nous avons perdu; famille, communauté et structure sociale dans l'Angleterre pré-industrielle*, Flammarion, 1969.
- W. LASOCKI, *Wspomnienia z mojego życia*, 2 vol., Kraków, 1934. nakładem autora
- W. LEDNICKI, *Pamiętniki*, 2 vol., Londres, 1967.
- L. LIPKOWSKI, *Moje wspomnienia 1849-1912*, Kraków, 1913.
- L. LISIECKI, *Z życia młodzieży gimnazjalnej w Żytomierzu w ostatnim dziesięcioleciu wieku zeszłego*, dans: *Rocznik Wołyński*, vol. 4 (1935), pp. 183-209.
- ST. LITAK, *Struktura terytorialna Kościoła łacińskiego w Polsce w 1772*. KUL. 1980.
- J. LUBOMIRSKI, *Historia pewnej ruiny; pamiętniki 1839-1870*, Warszawa, 1975.
- J. ŁĄZOWSKI, *Okruchy wspomnień o Winnicy*, dans: *Pamiętnik Kijowski*, vol. 3, pp. 218-227.
- M. ŁĄZYŃSKI, *Sto lat bez mała. Wspomnienia lekarza z lat 1869-1956*, Warszawa, 1961.
- WŁ. ŁOZIŃSKI, *Życie polskie w dawnych wiekach* (La vie polonaise dans les temps anciens), Kraków, 1969.
- W. MACIEJOWSKI, *Polska i Ruś aż do pierwszej połowy XVII wieku pod względem obyczajów opisana* (Les coutumes de la Pologne et de la Ruthénie jusqu'à la moitié de XVII<sup>e</sup> siècle), 4 vol., 1842.
- E. MALISZEWSKI, *Bibliografia pamiętników polskich i Polski dotyczących (druk i rękopisy)*, (La bibliographie des mémoires polonais et ceux concernant la Pologne – les imprimés et les manuscrits), Warszawa, 1928.
- G.U. MAPAXOV MARACHOW, *Polskoje Vosstanie 1863 goda, na prawoberezhnoj Ukraine*, Kiev, 1967.
- MATERIAŁY do historii zgrupowań zakonnych na ziemiach polskich w XIX w. i pocz. XIX w., KUL. 1976 (Bibliothèque d'Histoire Socio-Réligieuse d'Institut de Géographie historique de l'Eglise en Pologne).
- WŁ. MATLAKOWSKI, *Wspomnienia ukraińskie*, dans: *Wiadomości*, 1954, n. 23, p. 4; n. 33, p. 2; n. 39, p. 2; n. 44, p. 2; n. 47, p. 2; n. 50, p. 2; 1955, n. 3, p. 2; n. 7, p. 3; n. 11, p. 2; n. 12, p. 3; n. 15/16, p. 14.
- Z. MIŁKOWSKI, *Od kolebki przez życie. Wspomnienia*, 3 vol., Kraków, 1936-1937.
- PAMIĘTNIK KIJOWSKI (Le mémoire de Kiev), I vol (1959), II (1963), III (1966), IV (1980), Londres.
- R. PHILIPPOT, *La modernisation inachevée 1855-1900*, Hatier-Univ., 1974.
- A. PŁUG, *Doktor Antoni Józef Rolle*, dans: *Kłosa*, 1883.
- A. PRZEZDZIECKI, *Podole, Wołyń, Ukraina; obrazy miejsc i czasów*, 2 vol., Wilno, 1842.
- K. PUŁASKI, *Kronika polskich rodów szlacheckich Podola, Wołynia i Ukrainy. T.I. Brody 1911*.
- E. RACZYŃSKI, *Pani Róża*, Londres, 1969.
- RAMOTY..., voir édit. GAWROŃSKI.
- J. L. van REGEMORTER, *Le déclin du servage 1796-1855*, Hatier-Univ., 1971.
- ROCZNIK WOŁYŃSKI, *Rocznik Wołyński*, 4 vol., Równe, 1930-1935.
- dr. ANTONI ROLLE, *Niewiasty kresowe – Opowiadania historyczne* (Les dames des confins, les recits historiques), Warszawa, 1883.
- dr. ANTONI ROLLE, *Opowiadania historyczne*, 3<sup>e</sup> sér., 2 vol. (1882); 4<sup>e</sup> sér., (1884); 6<sup>e</sup> sér., (1887); 7<sup>e</sup> sér., (1891).
- dr. ANTONI ROLLE, *Paniowce nad Smotryczem*, Warszawa, 1880.
- dr. ANTONI ROLLE, *Wybór pism, gawędy historyczne* (dernière édition des recits historiques), 3 vol., Kraków, 1966.
- E. RULIKOWSKI, *Opis powiatu kijowskiego* (la description du district de Kiev), Kiev-Warszawa, 1913.
- E. RULIKOWSKI, *Opis powiatu wasyłkowskiego* (la description du district de Wasylkow), Warszawa, 1853.

- A. CZ. RZEWUSKI, *A travers l'invisible cristal*, Plon, 1976.
- ST. SIEDLECKI, "Futorek" na Ukrainie pod Złotopolem (dzieje placówki niepodległościowej), dans: *Niepodległość*, XV (1937, pp. 19-42).
- ST. SOBOTKIEWICZ, *Literatura zapoznania*, dans: *Tydzień Polski*, (21.01.1978).
- M. STARZEŃSKA, *Wrażenia młode ze świata starego*, dans: *Wiadomości*, XIV (1959), 21, p. 2.
- H. STECKI, *Wspomnienia mojej młodości*, Lwów, 1895.
- ST. STEMPOWSKI, *Pamiętniki 1870-1914*, Wrocław, Z.N. im. Ossolińskich, 1953.
- Z. SZYMANOWSKA, *Opowieść o naszym domu*, Lwów, 1935, 2<sup>e</sup> éd., Warszawa, 1948.
- J. TABIŚ, *Polacy na Uniwersytecie Kijowskim 1833-1864* (Les Polonais à l'Université de Kiev), Kraków, 1974.
- N.A. TROJNICKI, *Piervaja pierepis' nasilenia Rossijskoj Imperii*, St. Petersburg, 1905, 2 vol., in folio.
- UKRAINA... *Ukraina terazniejszość i przeszłość* (l'Ukraine – le présent et le passé), l'ouvrage collectif, Univ. de Jagiellon, Krakow, 1970.
- H. UŁASZYN, *Kontrakty kijowskie od 1798 do 1898*, St. Petersburg, 1900.
- A. URBAŃSKI, *Memento Kresowe*, Warszawa, 1929.
- A. URBAŃSKI, *Podzwonne na zgłiszczach Litwy i Rusi* (Les souvenirs des monuments qui ont été mis aux cendres en Lituanie et en Ruthénie), Warszawa, 1928.
- A. URBAŃSKI, *Pro Memoria*, Warszawa, 1929.
- A. URBAŃSKI, *Z czarnego szlaku i tamtych rubieży. Zabytki polskie przepadłe na Podolu, Wołyniu i Ukrainie* (Les monuments polonais disparus en Podolie, Volhynie et en Ukraine), 82 illustr., Warszawa, 1927.
- WL. WAKAR, *Rozwój terytorialny narodowości polskiej* (L'évolution territoriale de la population polonaise), 3 vol., Kielce, 1917.
- ST. WASYLEWSKI, *Życie polskie w XIX wieku* (la vie polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle), Kraków, 1962.
- H. WERESZYCKI, *Historia polityczna Polski w dobie powstaniowej 1864-1918* (L'histoire politique de la Pologne après l'insurrection de 1863), Warszawa, 1948.
- WL. WIELHORSKI, *The importance of Polish Eastern provinces for the Polish Republic*, Londres, 1943.
- W.K. WIERZEJEWSKI, *Fragmenty dziejów polskiej młodzieży akademickiej w Kijowie 1834-1920* (Les fragments de l'histoire concernant la jeunesse polonaise universitaire de Kiev), Warszawa, 1939.
- A. WYCZAŃSKI, *Polska Rzecz Pospolita Szlachecka 1454-1764* (La Pologne "res publica" nobiliaire), P.W.N., Warszawa, 1965.
- WANDA WYHOWSKA DE ANDREIS *Między Dnieprem a Tybrem*, Londyn 1981.
- A. ZAJĄCZKOWSKI, *Główne elementy kultury szlacheckiej w Polsce* (Les éléments essentiels de la culture nobiliaire en Pologne), Wrocław, 1961.
- W. ŻBYSZEWSKI, *Wyjazd z Ukrainy* (Wspomnienia), dans: *Wiadomości Polskie*, 1941, n. 3.
- ST. ZIELIŃSKI, *Bitwy i potyczki 1863-1864* (Les batailles et les escarmouches), Rapperswil, 1913.

#### SOURCES MANUSCRITES NON EDITEES

- ARTYKULY..., *Artykuły dotyczące powstania listopadowego*, 1-0 konfiskatach po 1831 roku (Notatki), Ossolineum 13297/III. Fonds public.
- ADAM DORUCHOWSKI, *Wspomnienia rolnika ekonomisty. Jego dzieje, życie i praca*, Ossolineum 14116/II. Fonds public.
- KAZIMIERZ FUDAKOWSKI, *Wspomnienia. Lata 1892-1932*, 1955, Ossolineum 131158/II. Fonds public.
- ZDZISŁAW GROCHOLSKI, *Wspomnienia*, 1963. Archiv. famil.
- ZOFIA GROCHOLSKA, (née Zamoyska), ép. de Thadée Grocholski, *Témoignage des événements à Winnica 1917-1919*, Kraków, 1921 env. Archiv. famil.
- WAŁAW GRZYBOWSKI, *Byłem świadkiem*, 1965. Archiv. famil.
- JANINA KOREWICKA, (née Jastrzębska), ép. de Bohdan Korewicki *Nasiekówka*, Warszawa, 1978, 17 p. Archiv. famil.
- JADWIGA KOSSECKA, (née Zarembianka), *Przeżyte i niezapomniane*, Warszawa, 1975, 154 p. Archiv. famil.
- JAN ŁĄZOWSKI, *Codzienne życie szlachty polskiej na Podolu i Ukrainie 1863-1917*, Krynica, 1978, 16p Archiv. famil.

- JAN ŁAZOWSKI, *Okruchy wspomnień z Winnicy na Podolu*, Krynica, 1965, Ossolineum 13316/II. Fonds public.
- JAN ŁAZOWSKI, *Trwające blaski*, 1942-1943, Ossolineum 13315/II. Fonds public.
- JANINA ANNA MAKOWIECKA, (ép. de Józef Boża Wola Romanowski), *Moje wspomnienia z lat 1880-1968*, Ossolineum 20/74. Fonds public.
- STEFANIA PODHORSKA, (née Dunin-Borkowska) *Przegrana karta*, 2 vol., Warszawa, 1969. Archiv. famil.
- PIOTR PODHORSKI, *Moje wspomnienia*, 2 vol., Warszawa, 1962. Fonds public.
- JÓZEF RULIKOWSKI, *Pamiętnik Józefa Rulikowskiego; Ukraina. Materiały zebrane na podstawie zeznań naocznych świadków, archiwum rodzinnego oraz różnych pamiętników i dokumentów*, Ossolineum 13162/I.
- MARIA ŚCIBOR-RYLKA, *Pamiętniki*, 5 vol., Buk/Poznan, 1958-1961. Archive famil.
- DOMINIK STARZEŃSKI, *Rodzina i Podole 1863-1917*, Warszawa, 1978. Archives. famil.
- MARIA WIERZBICKA (ép. de Iwaszkiewicz, en secondes nocces Kopernicka), *Wspomnienia z lat 80-tych XIX wieku do 1934 roku*, Ossolineum 13172/II. Fonds public.
- MARIA ŻUROWSKA, *Wspomnienia od roku 1880 do 1914*, Ottawa, 1960, 187 p. Archiv. famil.

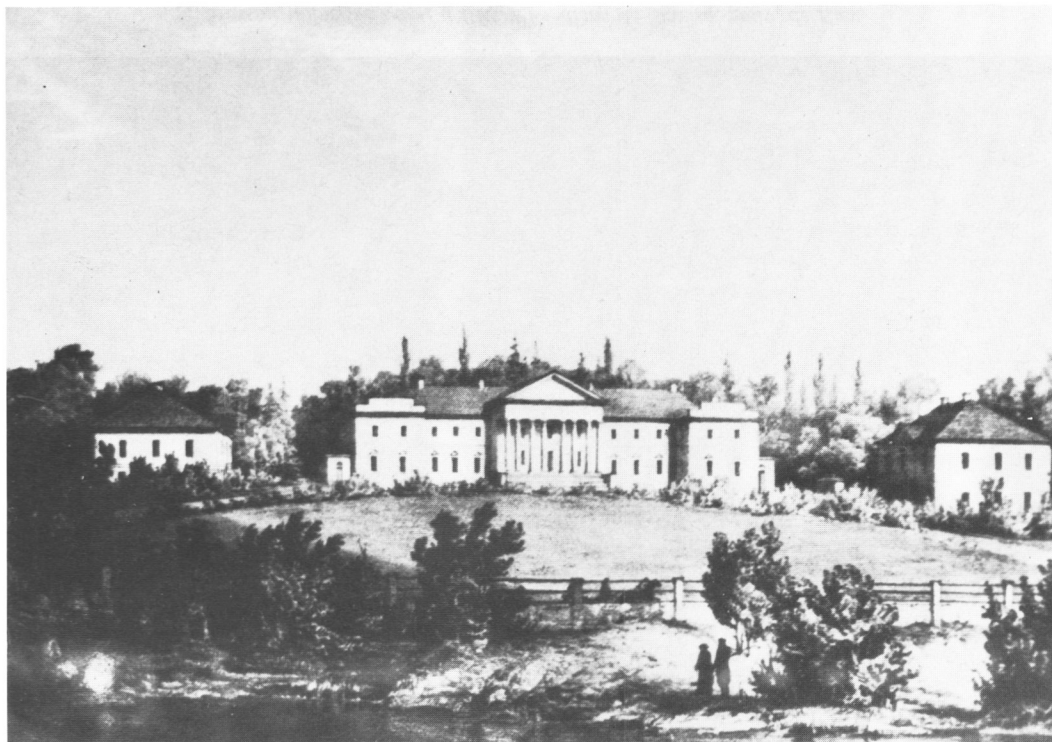
#### TEMOIGNAGES ORAUX

- MR. STANISŁAW GROCHOLSKI originaire de Podolie (Pietniczany).
- MME. JADWIGA KOSSECKA originaire de Podolie (Muksza Paniowiecka).
- MR. WAĆLAW MNISZEK originaire de Podolie (Żagłówka).
- MME. MARIA PIEKARSKA, née Chojecka originaire d'Ukraine (Tatarynowka).
- MME. JADWIGA RZEWUSKA originaire d'Ukraine (Hajworon).
- MR. DOMINIK STARZENSKI originaire de Podolie (Ostrowczany).
- MR. WAĆLAW ZBYSZEWSKI originaire d'Ukraine (Frantówka).





*Maison noble («dwór») à BROWKI distr. de Skwira, gouv. de Kiev.*



*WIERZCHOWNIA. (La photo de la gravure de Napoléon Orda)*

FINITO DI STAMPARE CON I TIPI DELLA  
TIP. EDIGRAF - ROMA - TEL. 8271694  
NEL MESE DI MARZO 1986





## ELEMENTA AD FONTIUM EDITIONES (CONT.)

- XIX — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, VI pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, pp. VIII+429, 121 doc. (A.D. 1556-1620), 4 tab., 1968.
- XX — *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae*, II pars. Ed. C. LANCKORONSKA et G. STEEN JENSEN, 266 doc. (A.D. 1577-1696), 4 tab., pp. VI+324, 1969.
- XXI — *Documenta Polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas*, VII pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ, 187 doc. (A.D. 1491-1696), 2 tab., pp. VIII+262, 1970.
- XXII — *Documenta Polonica ex Archivo Parmensi*, I pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ et W. WYHOWSKA DE ANDREIS, doc. 183 (A.D. 1535-1588), pp. VIII+210, 2 tab., 1970.
- XXIII — *A. Documenta Polonica ex Archivo Parmensi*, II pars. Doc. NN. 184-319 (A.D. 1598-1772), *B. Documenta Polonica ex Archivo Capitulari in Brisighella*. 63 doc. (A.D. 1578-1588), Ed. V. MEYSZTOWICZ et W. WYHOWSKA DE ANDREIS, p. 297, 2 tab., 1970.
- XXIV — *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae*, III pars. Ed. C. LANCKORONSKA et G. STEEN JENSEN, 152 doc. (A.D. 1419-1564), pp. VIII+301, 4 tab., 1971.
- XXV — *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae*, IV pars. Ed. C. LANCKORONSKA et G. STEEN JENSEN, 78 doc. (A.D. 1563-1572), 6 tab., pp. VIII+248, 1971.
- XXVI — *Res Polonicae ex Archivo Mediceo Florentino*, I pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ et WANDA WYHOWSKA DE ANDREIS, 145 doc. (A.D. 1559-1589), 4 tab., pp. VIII+320, 1972.
- XXVII — *Res Polonicae ex Archivo Mediceo Florentino*, II pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ et WANDA WYHOWSKA DE ANDREIS, 262 doc. (A.D. 1589-1612), pp. VIII+377, 1972.
- XXVIII — *Res Polonicae ex Archivo Mediceo Florentino*, III pars. Ed. V. MEYSZTOWICZ et WANDA WYHOWSKA DE ANDREIS, 205 doc. (A.D. 1613-1626), 4 tab., pp. VIII+376, 1972.
- XXIX — *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae*, V pars. Ed. C. LANCKORONSKA et G. STEEN JENSEN, 139 doc. (A.D. 1578-1630), 5 tab., pp. VIII+376, 1972.
- XXX — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, I pars. Ed. C. LANCKORONSKA, 447 doc. (A.D. 1525-1548), 9 tab., pp. XV+259, 1973.
- XXXI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, II pars. Ed. C. LANCKORONSKA, 447 doc. NN. 448-854 (A.D. 1549-1562), 7 tab., pp. IX+241, 1974.
- XXXII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, III pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 855-1237 (A.D. 1563-1572), 10 tab., pp. VIII+268, 1974.
- XXXIII — *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae*, VI pars. Ed. C. LANCKORONSKA et G. STEEN JENSEN, 140 doc. (A.D. 1632-1699), 5 tab., pp. X+20, 1974.
- XXXIV — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, IV pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1-212 (A.D. 1525-1530), 6 tab., pp. XVI+230, 1975.
- XXXV — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, V pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 213-551 (A.D. 1531-1537), 3 tab., pp. X+228, 1975.
- XXXVI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, VI pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 552-761 (A.D. 1538-1542), 3 tab., pp. VIII+227, 1975.
- XXXVII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, VII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 762-1501 (A.D. 1543-47), tab., pp. VIII+256, 1976.
- XXXVIII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, VIII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1052-1215 (A.D. 1548-49), 6 tab., pp. XII+206, 1976.
- XXXIX — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, IX pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1216-1424 (A.D. 1550-53), 4 tab., pp. VIII+226, 1976.
- XL — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, X pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1425-1724 (A.D. 1554-1559), 3 tab., pp. X+226, 1976.
- XLI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XI pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1725-2009 (A.D. 1560-1566), 4 tab., pp. VIII+226, 1977.
- XLII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 2010-2220 (A.D. 1567-1572), 4 tab., 1977, pp. X+196, 1977.
- XLIII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XIII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1-269 (A.D. 1534-1565), 4 tab., pp. VIII+228, 1978.
- XLIV — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XVI pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1-156 (A.D. 1546-1567), 3 tab., pp. VIII+190, 1978.
- XLV — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XV pars., Ed. C. LANCKORONSKA, doc. NN. 1-197 (A.D. 1525-1572), 6 tab., pp. X+192, 1977.
- XLVI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XVI pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1-72 (A.D. 1525-1535), 4 tab., pp. X+188, 1979.

- XLVII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XVII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 173-302 (A.D. 1536-1538), 4 tab., pp. VIII+213, 1979.
- XLVIII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XVIII pars. Ed. c. LANCKORONSKA, doc. 303-419 (A.D. 1539-1541), pp. VIII+246, 1979.
- XLIX — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XIX pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 420-526 (A.D. 1542-1548), 5 tab., pp. VIII+214, 1980.
- L — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XX pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 527-602 (A.D. 1549-1568), pp. VIII+212, 4 tab., 1980.
- LI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXI pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1-258 (A.D. 1525-1528), pp. X+196, 4 tab., 1980.
- LII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 259-676 (A.D. 1529-1531), pp. X+284, 1981.
- LIII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXIII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 677-1081 (A.D. 1532-1534), 2 tab., pp. X+272, 1981.
- LIV — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXIV pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1082-1379 (A.D. 1535-1536), pp. X+241, 1982.
- LV — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXV pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1380-1587, (A.D. 1537-38), pp. VIII+190, 1982.
- LVI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXVI pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1588-1886 (A.D. 1539-40), pp. X+282, 1982.
- LVII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXVII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1869-2183 (A.D. 1541-1542), pp. VIII+248, 1983.
- LVIII — *Documenta ex Archivo Cardinalis Ioannis Morone ad Poloniam spectantia, quae in Archivo Secreto Vaticano asservantur*, I pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1-128 (A.D. 1561-1580), pp. IX+251, 1984.
- LIX — *Documenta ex Archivo Cardinalis Ioannis Morone ad Poloniam spectantia, quae in Archivo Secreto Vaticano asservantur*, II pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 1588-1868 (A.D. 1560-1544), pp. IX+195, 1984.
- LX — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXVIII pars. Ed. C. LANCKORONSKA, doc. 2184-2480 (A.D. 1543-1544), pp. IX+195, 1984.
- LXI — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXIX pars. Ed. C. LANCKORONSKA et L. OLECH, doc. 2481-2828 (A.D. 1545-1546), pp. VIII+149, 1985.
- LXII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXX pars. Ed. C. LANCKORONSKA et L. OLECH, doc. 2829-3281 (A.D. 1547-1548), pp. VIII+277, 1985.
- LXIII — *Res Polonicae ex Archivo Regiomontano*, XXXI pars. Ed. C. LANCKORONSKA et L. OLECH, doc. 3282-3558 (A.D. 1549-1550), pp. VIII+187, 1986.
- LXIV — *Brevia Romanorum Pontificum ad Poloniam spectantia*, vol. I (Brevia saeculi XV). Ed. H.D. WOJTYSKA CP, pp. XV+127, 1986.
- LXV — *In praeparatione*.

#### DEPOSITARII:

« International Book Distributors »  
 LIBRERIA  
 117-120, Piazza Montecitorio  
 00186 ROMA

Orbis (London Ltd.)  
 66, Kenway Road  
 London S.W 5

Institutum Historicum  
 Polonicum Romae  
 19, Via Virginio Orsini  
 00192 ROMA