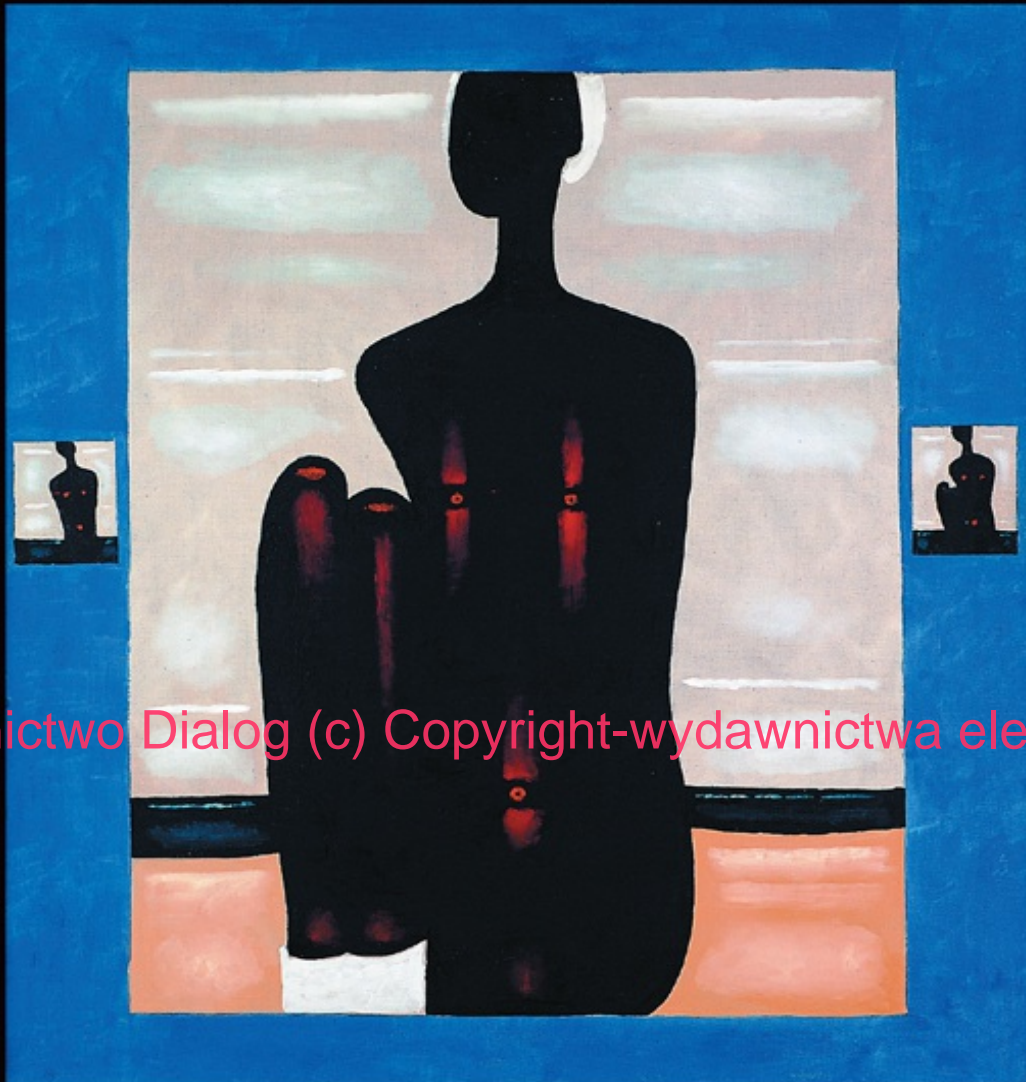


Jerzy Koch



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

WENUS HOTENTOCKA
i inne rozprawy
o literaturze południowoafrykańskiej

DIALOG 

JERZY KOCH

„WENUS HOTENTOCKA”

I INNE ROZPRAWY O LITERATURZE POŁUDNIOWOAFRYKAŃSKIEJ



Wydawnictwo Akademickie DIALOG

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

Redakcja i korekta: MAGDALENA PLUTA
Skład, łamanie i projekt okładki: EWA MAJEWSKA
Recenzentka tomu: dr hab. MARTA SKWARA, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego
Na okładce: JERZY NOWOSIELSKI *Murzynka na plaży* (1994)

Wydawnictwo serdecznie dziękuje Galerii Starmach za udostępnienie praw do wykorzystania obrazu.

Współpraca wydawnicza Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego.

Copyright © by Jerzy Koch 2008

Wydanie elektroniczne, Warszawa 2014

ISBN e-pub 978-83-8002-014-6

ISBN mobi 978-83-8002-015-3

Wydawnictwo Akademickie DIALOG
00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218
tel./faks (+48 22) 620 87 03
e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl
WWW: www.wydawnictwodialog.pl

Konwersja: [eLitera s.c.](http://eLitera.s.c.)

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

Spis treści

Karta redakcyjna

O autorze

Dedykacja

WSTĘP (OSOBISTY)

POGLĄDY I TEORIE NA TEMAT POWSTANIA AFRIKAANS. ZARYS HISTORYCZNY I PRÓBA TYPOLOGII

1. Uwagi wstępne
2. Obserwacje podróżników i pierwsze przednaukowe opinie na temat afrikaans
3. Geneza afrikaans – dyskusje i polemiki naukowców
4. Typologia teorii

AFRYKA, EUROPA, AFRYKA ALBO „CZY” I „CO” PRZEKŁADAĆ NA JĘZYK POLSKI

1. Literatura afrikaans w Polsce
2. Co to jest afrikaans? Co to jest literatura afrikaans?
3. Co tłumaczyć?
4. Zamiast zakończenia

GENEALOGIA CZY ANALOGIA? *PAN TADEUSZ* (1834) ADAMA MICKIEWICZA I *MARTJIE* (1911) JANA F.E. CELLIERSA?

1. Tytuł wstępu
2. Znajomość spraw polskich w Afryce Południowej
3. Jan F.E. Celliers (1865–1940)
4. Celliers jako *volksdigter*
5. Twórczość poetycka
6. *Martjie*
7. *Martjie* a *Pan Tadeusz*
 - 7.1. Paralele
 - 7.2. „Poszlaki” biograficzne
 - 7.3. Praktyka artystyczna
8. Zakończenie

„NIEUJARZMIONA PASJA ŚWIATA, BY ODWRACAĆ KOLEJ RZECZY” FARMA, PRACA I ETNICZNA MOBILIZACJA W *BYWONERS* (1919) JOCHEMA VAN BRUGGENA

1. *Bywoners* a powieść farmerska
2. *Bywoners* jako powieść współczesna
3. Przestrzeń chłopskich domów
4. *Bywoners* jako książka o wielu mieszkaniach: kilka wniosków

GADAŁ BUR DO OBRAZU... PORTRETY W POWIEŚCI KARELA SCHOEMANA „DO UKOCHANEGO KRAJU” (*NA DIE GELIEFDE LAND*, 1972)

1. Wprowadzenie
2. *Plaas*
3. *Plaasroman* w literaturze
 - 3.1. *Plaasroman* w kontekście społecznym historycznoliterackim
 - 3.2. *Plaas* jako źródło sensu i miejsce wyboru między świadomością indywidualną i ponadindywidualną

4. „Do ukochanego kraju” (1972) Karela Schoemana

4.1. Sposoby obecności przodków: patriarchalny porządek, przestrzeń gospodarstwa i domu

4.2. Obrazy

5. Wnioski

CHRISTIAAN LOUIS LEIPOLDT. PROFIL LITERACKI

„WENUS HOTENTOCKA” O WIELU WCIELENIACH: BENIGNA, (MAGDA)LENA, KAATJE, SAARTJIE, KROTOA. KONSTRUKCJE KOLOROWEJ KOBIETY W REPREZENTACJACH POŁUDNIOWOAFRYKAŃSKICH

1. Ustalenia terminologiczne

1.1. Reprezentacja

1.2. Hotentoci czyli Khoi-khoin

1.3. Percepcja języka afrikaans

2. Misje hernhutów i język noweli *Benigna van Groenekloof of Mamre* (1873)

3. Dekontekstualizacja i rekontekstualizacja języka

3.1. Kaatje Kekkelbek *versus* Kaatje/Mariana

3.2. Kaatje Kekkelbek *versus* Lena

3.3. *Jollie Hotnot versus* (Magda)Lena

4. Benigna, Mariana i (Magda)Lena – negacja wyobrażenia „Wenus Hotentockiej”

5. Na początku była Ewa (a przed nią Krotoa)

6. Dekonstrukcja

„MIJAJĄ SIĘ, ZBYT ZAJĘCI, BY SIĘ POZDROWIĆ CHOĆBY MACHNIĘCIEM RĘKI.” JOHN MAXWELL COETZEE I JEGO ZAGRANICZNA RECEPCJA NA PRZYKŁADZIE HOLANDII I POLSKI

1. Wstęp

2. Model recenzji

3. *Plaasroman*

4. Coetzee a *plaasroman*

5. Język

6. „Kolonizacja powieści przez dyskurs historii”: rzeczywistość i jej reprezentacja w utworach Coetzee

7. Zakończenie

Przypisy

Informacje o wydawnictwie

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

GENEALOGIA CZY ANALOGIA?

PAN TADEUSZ (1834) ADAMA MICKIEWICZA I MARTJIE (1911) JANA
F.E. CELLIERSA^[1]?

1. Tytułem wstępu

Jan F.E. Celliers (1865–1940) jest autorem utworu *Martjie* (1911), który należy do pierwszych większych osiągnięć literatury powstającej w języku afrikaans. W tytule tego epickiego tekstu napisanego wierszem użyto żeńskiego imienia. *Martjie* ukazuje idyllę farmy burskiej w XIX wieku, przerwana katastrofą wojny anglo-burskiej lat 1899–1902, a tym samym wyraża tęsknotę za minionym życiem, któremu wojna na zawsze położyła kres.

Utwór zaskakuje polskiego czytelnika pierwszymi kilkudziesięcioma wersami: bez większego trudu rozpoznać bowiem można „Powrót panicza” z *Pana Tadeusza* (1834). Ponieważ mimo różnic paralelizm jest naprawdę uderzający, rodzą się zwykle w tego typu sytuacjach pytania. Po pierwsze, czy Celliers mógł zetknąć się z *Panem Tadeuszem* za pośrednictwem jego przekładów na języki obce? Po drugie, czy stwierdzenie tekstowych zbieżności jest wystarczające dla hipotezy o polskiej inspiracji u południowoafrykańskiego pisarza, a jeśli tak, to czy hipoteza taka znajduje potwierdzenie w dokumentach?

Kwestia, czy mamy do czynienia z przypadkową zbieżnością, czy też z ewentualnym zapożyczeniem, a nawet grą intelektualną, może zostać przetransponowana na taką wspólną płaszczyznę, na której zestawienie *Pana Tadeusza* i *Martjie* będzie myślowo płodne w każdym przypadku, to znaczy nawet wówczas, gdyby bezpośrednia inspiracja była niemożliwa do udowodnienia lub wręcz nie miała miejsca. Dlatego analizę porównawczą i zarys kontekstu historyczno-artystycznego wypadu poprzedzić dwiema refleksjami. Pierwsza to ta, że można porównać twórczą aktywność człowieka nakierowaną na słowo poetyckie do zwierciadła, które rozbite jest na literatury narodowe, epoki, prądy literackie czy wreszcie dzieła poszczególnych pisarzy. Pojedyncze odłamki tego lustra będą nie tylko odbijać fragmenty rzeczywistości pozaliterackiej, zewnętrznej wobec samych dzieł, lecz także zawierać refleksy innych odłamków lustra i znajdujących się w nich odbić. Myśl tę wyrazić jednak można jeszcze dobitniej, jeśli odwołać się do metafory kryształu – jego oszlifowane powierzchnie nie tylko załamują promienie wpadające do wnętrza przez jedno, a wychodzące przez drugie ściany, ale zarazem wzmacniają intensywność wzajemnego oddziaływania.

Przywołany obraz przypomina, że dla powstania i funkcjonowania danego tekstu literackiego podstawowe znaczenie mają jego związki z innymi tekstami. Utwór literacki nabiera pełni swego sensu dzięki relacjom z innymi dziełami literackimi, konwencjami artystycznymi, normami językowymi czy oczekiwaniami czytelniczymi. W literaturze europejskiego kręgu kulturowego takie

tekstowe relacje przeważają, choć przyjmować mogą różnorakie formy. Naśladowanie utworów z przeszłości, które uznane zostały za niedoścignione wzory, wykreowało swoistą estetykę podobieństwa, determinując kulturę europejską na wiele stuleci. Dopiero przeczący klasycznej teorii imitacji i emulacji postulat oryginalności doprowadził w romantyzmie do uznania, że ortodoksyjne nawiązywanie do tradycji może mieć także wymiar negatywny. W efekcie, na zasadzie kontrastu wobec obowiązujących poprzednio reguł, zaakceptowano odmienną estetykę przeciwieństwa, która przyjęła kształt romantyczny (oryginalność) lub modernistyczny (nowość). Z kolei współczesne tendencje odrzucają z reguły binarne rozróżnienie na podobieństwo i przeciwieństwo jako podstawowy stosunek między tekstami i w ten sposób za naszych czasów dokonuje się nobilitacja estetyki transformacji^[2]. W kontekście rozpatrywania paralelizmu *Martjie* i *Pana Tadeusza* przypomnienie tych trzech estetyk czy, jak chce Nycz, fal refleksji poetologicznej^[3], wydaje się ważne.

Druga uwaga wstępna dotyczy dwojakiego sposobu pojmowania intertekstualności. Z jednej strony intertekstualność traktowana bywa jako teoria tekstu, tj. proces absorbowania dających się zidentyfikować źródeł. Ale to tylko jeden ze sposobów rozumienia tego pojęcia. Intertekstualne podejście może w takim samym zakresie dotyczyć teorii odbioru dzieła, jego czytania, nadawania mu sensu w procesie lektury i umiejscawiania w kontekście już istniejących i znanych czytelnikowi utworów. Widzenie konkretnego tekstu jest wówczas poszerzane nie tylko od strony jego wytwórcy, lecz także odbiorcy^[4]. Taką próbę połączenia obu wymiarów widzę w ujęciu Ryszarda Nycza, podkreślającego, że pojęcie intertekstualności pomaga w określaniu kondycji dzieła literackiego jako uzależnionego w fazie wytwarzania, odbioru i w samym przedmiotowym statusie od istnienia innych tekstów i architekstów, jak też od możliwości rozpoznania tych odniesień przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego^[5].

Tyle tytułem roboczych zastrzeżeń i przygotowawczych ustaleń, na tym jednak nie koniec wstępu jako takiego, wypada bowiem powiedzieć kilka słów na temat historycznoliterackiego kontekstu, w jakim zaistniał utwór Celliersa i dominującej wówczas praktyki twórczej.

Język afrikaans w piśmie rozwijał się stosunkowo powoli. Choć najstarsze zachowane teksty pochodzą z przełomu XVIII i XIX stulecia, to o faktycznym rozwoju literatury pięknej można mówić dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Do roku 1900 w języku afrikaans ukazały się 92 książki^[6]. Afrikaans funkcjonował podówczas jedynie jako *lingua franca* i to zarówno w republikach burskich, jak też w brytyjskiej Kolonii Przylądkowej, z tym że stosunek do tego języka codziennej komunikacji białych i kolorowych mieszkańców nacechowany był swoistą ambiwalencją, w Transwalu bowiem i Wolnym Państwie Orańskim oficjalnym językiem był niderlandzki, a w wielu ważnych zawodach (nauczyciele, pastorzy, urzędnicy) zatrudniano imigrantów holenderskich. Na Przylądku natomiast status urzędowy miał z kolei angielski, który od lat dwudziestych XIX wieku był osią polityki anglicyzacji byłej kolonii holenderskiej, nie tylko w odniesieniu do administracji, lecz także obyczajów i w ogóle wszelkich aspektów życia. Jednak w 1882 roku ponownie wprowadzono niderlandzki do parlamentu Kolonii Przylądkowej, której konstytucja z 1853 roku określała, iż tylko angielski może być językiem obrad parlamentarnych. Do sądownictwa niderlandzki powrócił w 1884

roku. Ta skomplikowana sytuacja wielojęzyczności – angielski jako język urzędowy, niderlandzki wyrugowany z życia publicznego, potem zaś częściowo do niego powracający, i afrikaans jako język potoczny różnych etnicznie grup społeczeństwa południowoafrykańskiego – sprawiła, że dopiero w ostatnich dwóch dziesięcioleciach XIX wieku zaczęły pojawiać się pierwsze większe utwory prozatorskie oraz dramaty^[7].

Wielu pisarzy, którzy na przełomie wieków, podobnie jak Celliers, świadomie sięgali po afrikaans jako medium artystycznego wyrazu, orientowało się na wzorzec języka niderlandzkiego. W odróżnieniu od afrikaans niderlandzki miał liczącą kilka stuleci, bogatą tradycję literacką. Wybór tradycji językowej, do której można by się odnieść, był niezwykle istotny, gdyż temat dominujący wówczas w literaturze afrikaans nie był ani ludowy, ani błahy: chodziło o walkę z imperialnymi zakusami Anglików, prawdziwą (czytaj: kalwińską) wiarę, zaś po wojnie anglo-burskiej lat 1899–1902 o afrykanerską tożsamość narodową, definiowaną w opozycji do brytyjskiego imperializmu politycznego i kulturowego. Tym wielkim tematom musiał odpowiadać język. Tymczasem w powszechnym odczuciu brakowało w afrikaans dobrze wykształconego wysokiego rejestru języka, a tylko taki mógłby stylistycznie odpowiadać narodowym tematom. Model spokrewnionego języka niderlandzkiego i wszechobecnego angielskiego narzucał się w sposób oczywisty. To samo dotyczy *mutatis mutandis* artystycznej świadomości literatury, która w pierwszych dziesiątkach XX wieku uzyskiwała swój niepowtarzalny kształt pod przemożnym wpływem literatur europejskich powstających w językach germańskich.

Na przykładzie literatury afrikaans widać w sposób niemal modelowy, iż rozwój literatury wyznaczany jest nie tylko przez czynniki wewnętrzne, takie jak dynamika własnego procesu historycznoliterackiego, lecz także zewnętrzne, takie jak stosunek do literatur obcych. Stosunek ten najpełniej wyraża się w przekładach i adaptacjach, które niejednokrotnie inspirują zmiany norm estetycznych języka docelowego. Już na tym etapie wypada wskazać na to, że znaczenie twórczości Jana F.E. Celliersa należy rozpatrywać właśnie w tych kategoriach. Specyficzny był bowiem jego stosunek do starszych tekstów z literatury europejskiej, w szczególności zaś niderlandzkich i angielskich utworów romantycznych – wiele z nich było dla niego inspiracją, a część z nich strawestował i zafrykanizował.

2. Znajomość spraw polskich w Afryce Południowej

Powróćmy teraz do kwestii paraleli między *Martjie* a *Panem Tadeuszem*, lecz sformułujmy problem inaczej i zapytajmy, czy w ogóle było możliwe, by na początku XX wieku pisarz z dalekiej Afryki Południowej wiedział coś o kulturze Polski, kraju wymazanego z mapy ówczesnej Europy?

Mimo odległości geograficznej i braku bezpośrednich kontaktów „kwestia polska”, wraz z jej kontekstem socjolingwistycznym, była w dziewiętnastowiecznej Afryce Południowej stosunkowo dobrze znana. Już pierwsi emancypatorzy języka afrikaans – założyciele Stowarzyszenia Prawdziwych Afrykanerów (Genootskap van Regte Afrikaners, 1875–1878)^[8], zwani od nazwy

swojego czasopisma „Die Patriot” patriotami – przeciwstawiając się fali anglicyzacji, powoływali się między innymi na polski przykład. W ich manifeście z 1876 roku czytamy:

A spójrmy tylko, ileż trudu zadali sobie Rosjanie, by odebrać Polakom ich język ojczysty; ale to wszystko na próżno, do dziś dnia mówią oni nadal po polsku. I podobnie jest też we Flandrii, Fryzji, Irlandii i innych krajach.

(En kyk watter moeite het die Russe al gedaan om die Pole hulle moedertaal af te neem; maar di's verniet, tot vandag toe praat hulle nog Pools. En so is oek in Vlaanderen, Friesland, Ierland en ander lande.)^[9]

Trzydzieści lat później, kiedy po aneksji burskich republik cały region południa Afryki znalazł się w niepodzielnym władaniu Wielkiej Brytanii, problem językowy stał się kwestią polityczną pierwszorzędnej wagi i urósł do rangi symbolu. Dość znaczna grupa szła śladami „patriotów” i twierdziła, choć już w odmiennych warunkach, że należy nadal pracować nad równouprawnieniem języka afrikaans. Wykorzystywano przy tym ówczesną specyficzną sytuację psychiczną, kiedy po wojnie anglo-burskiej wzrosła świadomość narodowa Afrykanerów/Burów. Wielu mieszkańców Kolonii Przylądkowej, jak i byłych republik burskich (Transwalu i Oranii), które utraciły republikańską państwowość, skłaniało się do poglądu, że jedyną przeciwwagą dla kultury zwycięskiego Albionu jest ich codzienna mowa – przylądkowy niderlandzki (*Kaaps-Hollands, Cape Dutch*), czy też – jak coraz częściej o nim mówiono – język afrikaans. Odrzucano język niderlandzki, choć był on nie tylko językiem urzędowym w republikach burskich, lecz także językiem kościoła kalwińskiego. Domena języka ojczystego, za który coraz częściej uznawano afrikaans, stała się dla wielu właściwą ojczyzną. Emancypatorzy kultury jeszcze przed dwudziestowiecznymi politykami afrykanerskimi odkryli, że odrębna tożsamość narodowa najpełniej wyrazi się poprzez odrębną tożsamość językową. Sytuacja ta, dodajmy, pod wieloma względami przypominała sytuację kultury polskiej pod zaborami.

Takiemu podejściu sprzeciwiali się ci, którzy byli zdania, że awans kulturowy społeczności afrykanerskiej nie będzie się mógł dokonać, jeśli z angielskim będzie musiał konkurować afrikaans – język pozbawiony większego kulturalnego zaplecza i tradycji piśmiennej. Ich zdaniem tylko język niderlandzki dawał gwarancję odparcia fali anglicyzacji. W tym duchu zabrał głos przywódca Związku Afrykanerów (Afrikanerbond, 1880–1911) Jan Hendrik Hofmeyr (1845–1909), od 1879 roku deputowany do parlamentu w Kapsztadzie i inicjator spektakularnych akcji, które doprowadziły do przywrócenia językowi niderlandzkiemu urzędowego statusu na terenie rządzonej przez Anglików Kolonii Przylądkowej. W roku 1905 wygłosił on mowę, w której apelował do Afrykanerów o zachowanie języka niderlandzkiego. W kwestii polityki językowej Hofmeyr powoływał się na przykład Serbii, Bułgarii, Rumunii i Grecji, ale dłużej zatrzymał się tylko nad przypadkiem polskim:

Znakomita większość POLAKÓW [...] ponad sto lat była pod pruskim i rosyjskim panowaniem i mimo zdeterminowanych poczynań jednego mocarstwa, by zniemczyć naród, drugiego zaś, by go zrusyfikować, znaczenie języka polskiego rośnie z każdym dniem, a polska literatura zamiast zamierać, stopniowo zyskuje sławę europejską. (Aplauz).

(Het gros der POLEN is ook meer dan honderd jaar onder Pruisische en Russische heerschappij en

niettegenstaande de meest desparate pogingen van de eene mogendheid om het volk te ver-Duitschen en van de andere om het volk te ver-Russischen, breidt de invloed van het Poolsch zich dagelijks uit en erlangt de Poolsche letterkunde allengs eene Europeesche vermaardheid in plaats van uit te sterven. (Toejuiching.)^[10]

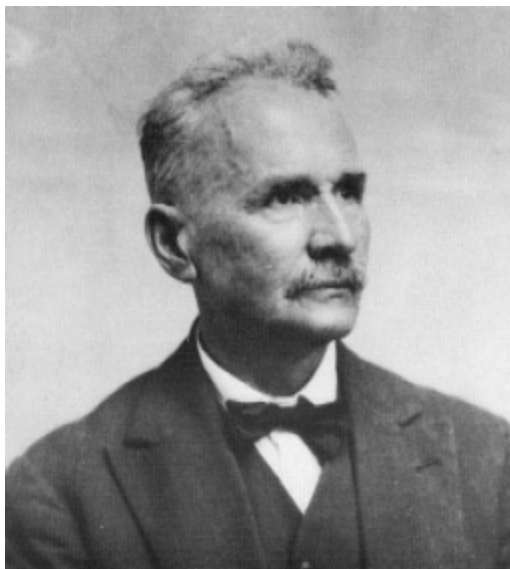
Niechże te dwa przykłady pokażą, iż sprawa polska była elitom afrykanerskim dobrze znana, skoro nawet w wewnętrznych polemikach powoływano się na specyficzny status języka i kultury polskiej pod zaborami. Powyższe ustalenie jest wprawdzie ogólne, lecz wydaje się niezwykle ważne, gdyż warunkuje dalszą dyskusję na temat ewentualnych zbieżności czy zależności.

3. Jan F.E. Celliers (1865–1940)

Jan François Elias Celliers urodził się w roku 1865 w dystrykcie Wellington w Kolonii Przylądkowej. W Kapsztadzie uczęszczał do szkoły przy kościele szkockich misjonarzy, gdzie językiem wykładowym był angielski. Później, kiedy rodzina przeniosła się do Pretorii, chodził do szkół niderlandzkich. Powodem przeprowadzki była praca ojca: początkowo był on redaktorem „Het Volksblad” (Gazeta Ludowa, 1863–1872), kapsztadzkiego czasopisma wydawanego w języku niderlandzkim, i wówczas rodzina mieszkała na Przylądku, następnie, na zaproszenie prezydenta burskiej republiki, udał się w 1873 roku do Transwalu, by w Pretorii założyć inne niderlandzkojęzyczne czasopismo „De Volkstem” (Głos Ludu, 1873–1951).

W latach 1887–1890 Jan studiował w Holandii, gdzie uzyskał dyplom mierniczego-geodety. W owym czasie, wystawiony na bezpośrednie oddziaływanie kultury niderlandzkiej, zaczął namiętnie czytać, choć czynił to bez większego przygotowania czy systematyczności. Po powrocie do Afryki, mimo zdobytego wykształcenia, krótko pracował w zawodzie i już w roku 1894, przy pierwszej nadarzającej się sposobności, przyjął posadę głównego bibliotekarza transwalskich bibliotek państwowych. Swoich nowoczesnych jak na owe czasy projektów bibliotekarskich nie mógł, niestety, zrealizować z braku odpowiednich środków.

Kiedy w 1899 roku wybuchła wojna anglo-burska, Celliers wziął udział w walkach. Należał nawet do tych nieprzejednanych, którzy, nie chcąc złożyć broni, pragnęli walczyć z imperium brytyjskim do „gorzkiego końca” (tzw. *bittereindes*). Wzięty do niewoli uciekł w kobiecym przebraniu z zajętej przez Anglików Pretorii. W 1902 roku po zawarciu pokoju Celliers wyjechał wraz z rodziną do Europy: osiadł w Szwajcarii i poświęcił się studiom literackim; mieszkał też przez pewien czas w Holandii. W roku 1907 powrócił do Afryki Południowej i podjął pracę tłumacza w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych.



Jan F.E. Celliers (1865–1940)

Dzięki uprzejmości Dokumentesentrum, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch

Odszkodzą od monotonnej i nudnej pracy zarobkowej była działalność literacka, która rozpoczęta na emigracji była z powodzeniem kontynuowana przez Celliersa w Afryce. Właśnie w tym okresie poeta zaczął publikować. Był też współzałożycielem pierwszego *sticte* literackiego pisma w afrikaans, dla którego sam obmyślił nazwę: „Die Brandwag” (Strażnica, 1910–1922). Zamieszczał tu artykuły i okolicznościowe przemówienia o ideałach narodowych i ojczyźnej literaturze. Ich tematykę i ton oddaje tytuł późniejszego zbiorowego wydania *Kuns in lewe en kultuur* (Sztuka w życiu i kulturze)^[11]. Celliers był członkiem-założycielem Południowoafrykańskiej Akademii Języka, Literatury i Sztuki (Zuid-Afrikaanse Akademie voor Taal, Letteren en Kunst, 1909).

Aby pisarz mógł się skupić wyłącznie na działalności pisarskiej, zaproponowano mu w roku 1919 stanowisko profesora najstarszej uczelni południowoafrykańskiej Uniwersytetu w Stellenbosch nieopodal Kapsztadu. Przyjął je, porzucając, tym razem na zawsze, nużącą pracę ministerialnego tłumacza w Pretorii, i przeprowadził się na Przylądek. W latach dwudziestych Celliers nie był już, niestety, tak płodny jak wcześniej, a po śmierci żony (1926) przestał publikować i w ogóle pisać. Przeszedłszy na emeryturę (1929), zamieszkał w Kapsztadzie, a ostatnie lata, częściowo wskutek postępującej od ósmego roku życia głuchoty, spędził w samotności. Zmarł w 1940 roku w Johannesburgu.

4. Celliers jako *volksdigter*

Wybór tematów i motywów oraz sposób ich opracowania sprawiły zapewne, że Celliers nazywany bywa *volksdigter*. Określenie to ukuł Gustav Preller (1875–1943), krytyk literacki i historyk. We wstępie do pierwszego tomu wierszy z 1908 roku Preller napisał, że poeta „narodowy” wypowiada to, co naród nosi w sercu, „ponieważ jest to *nasze* życie, wyrażone w *naszym* języku tak, jak tylko poeta z naszego narodu jest w stanie dla nas pisać!” (*omdat 't óns*

lewe is, uitgebeeld in ónse taal, so's alleen 'n digter uit óns volk instaat is om 't voor ons te doen!)"^[12]. Wybitny poeta następnego pokolenia, a zarazem krytyk literacki N.P. van Wyk Louw napisał w 1940 roku po śmierci autora *Martjie*: „Celliers jest poetą narodowym [...] w znaczeniu poety prostego, który myśli i czuje jak większość członków jego narodu i trafnie potrafi wyrazić ich ból i ich wiarę.” (*Celliers is volksdigter [...] in die sin van die eenvoudige digter wat dink en voel soos die meerderheid van sy volk en hul smart en hul geloof treffend kan verwoord.*)^[13]. W innym miejscu przytoczonego tekstu van Wyk Louw powiada, że bardzo często tam, gdzie Celliers używa zaimka osobowego „ja”, czytać można „zwykły, prosty człowiek” i konkluduje: „Celliers jest poetą narodowym, gdyż czuł jak maluczcy.” (*Celliers is volksdigter omdat hy soos die eenvoudiges gevoel het.*)^[14].

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, iż swoim znaczeniem słowo volk obejmuje nie tylko naród, lecz także lud. W pewnych sytuacjach należałoby zatem mówić o Celliersie jako o „poecie ludowym”, jest bowiem jeszcze inny bardziej praktyczny wymiar owej „ludowości”: autor mianowicie komponował swoje poetyckie tomy jak książki dla ludu. Umieszczając obok siebie utwory o różnej tematyce i odmienne w nastroju, tworzył mozaikę charakterystyczną dla dawnych wydawnictw popularnych czy kalendarzy. Niektóre z jego utworów krążyły w formie swoistych południowoafrykańskich „samizdatów”, jeszcze zanim ukazały się drukiem. Wobec takiej ich poczytności można powiedzieć, iż „trafiły pod strzechy”.

Ukazując sylwetkę Jana Celliersa i szkicując ogólny obraz jego twórczości, nie sposób nie odnieść się do szerszego kontekstu historycznoliterackiego, co umożliwi bardziej obiektywną ocenę jego dorobku i znaczenia w literaturze afrikaans, a także sposobów funkcjonowania narodowych mitów, różnych od polskich, a nadto, szczególnie w ostatnim czasie, ulegających pewnym przemianom.

W ocenie charakterystyki przebiegu komunikacji literackiej stosujemy na ogół konwencję estetyczną; w każdym razie taka w zasadzie jest europejska tradycja. Konwencja ta wychodzi z założenia, że teksty uznawane za literackie powstają i są czytane według klucza estetycznego, z zaakcentowaniem formalnych aspektów dzieła lub jego funkcji poetyckiej. Konwencja ta należy zapewne do najważniejszych i najżywotniejszych w naszym kręgu kulturowym, choć nie jest jedyną. We współczesnej historiografii literackiej odróżnić można przynajmniej jeszcze dwa inne ujęcia. Pierwsze wyznacza teoria kognitywna lub teoria odbicia, traktująca literaturę jako reprezentację wiedzy na temat rzeczywistości społecznej; według niej uświadomienie sobie przez pisarzy zmian zachodzących w społeczeństwie pociąga za sobą zmianę strategii i procedur literackich. Drugą jest teoria antropologiczna lub socjologiczna, traktująca literaturę w pierwszym rzędzie jako sposób ekspresji danego podmiotu, jako środek nadania kształtu własnej tożsamości. Nacisk pada tu na emotywną i ekspresywną funkcję tekstu, a aspekt socjologiczny pojawia się, kiedy własna tożsamość uzyskuje kształt w opozycji lub we współpracy z innymi ludźmi^[15].

W ujęciach historycznoliterackich mieszamy te konwencje. Wobec początków piśmiennictwa w danym języku stosujemy na ogół wyznacznik językowy i skłonni jesteśmy rodowód całych literatur wywodzić od *probatio pennae*, odnalezionych na okładkach inkunabułów, lub zdanek przytoczonych w łacińskich kodeksach sądowych. Śledząc piśmiennictwo rozwijające się z biegiem wieków,

wzbogacamy z czasem to kryterium o ujęcie historycznokulturowe. Potem – selekcyjną nieprzebraną masę tekstów, by wybrać te, które będziemy uznawać za literackie, i te, które odrzucimy jako Nieliterackie – posługujemy się teorią odbicia, a wobec niektórych okresów teorią antropologiczną po to, by zbliżając się do szeroko rozumianej współczesności, coraz częściej odwoływać się do konwencji estetycznej. Co ciekawsze, ujęcia historycznoliterackie powstałe według jednego konsekwentnie zastosowanego kryterium zdarzają się niezwykle rzadko i są mało satysfakcjonujące.

W przypadku literatury afrikaans, ze względu na moment jej krystalizowania się i stosunkowo krótkie istnienie, powyższe konwencje jeszcze bardziej nakładają się na siebie, prowadząc do nawarstwiania się wynikających stąd problemów, tym bardziej jeśli z pozycji dominującej w XX stuleciu konwencji estetycznej będziemy oceniać twórczość, która powstawała i w początkowym okresie funkcjonowała według innych kryteriów. Trudno, na przykład, ujmować literaturę afrikaans z przełomu XIX i XX wieku z pozycji konwencji estetycznej, nie zawężając lub w ogóle nie zniekształcając jej ówczesnego znaczenia. Wówczas literatura ta dopiero na dobre się zaczynała, pełniąc przy tym rozliczne narodowe powinności i dając uzasadnienie funkcjonowaniu afrikaans w wyższych rejestrach języka. Dość przytoczyć, że wspomniany wstęp do tomu poezji Celliersa *Równina i inne wiersze* z 1908 roku, napisany przez Gustava Prellera, zalicza się do zbioru tekstów i mów obrończych na rzecz emancypacji języka afrikaans^[16].

Mówiąc o poezji prezentowanego autora, należy o tym pamiętać, by zrozumieć istotne różnice w polskim postrzeganiu Mickiewicza i południowoafrykańskim widzeniu twórczości Celliersa. To, co gwarantowało poczytność Celliersa, co sprawiło, iż tylko wobec niego używano określenia *volksdigter*, to w pierwszym rzędzie literacka wizualizacja obrazu świata, do którego przyznawała się znaczna część Afrykanerów, pochodzących zarówno z byłych republik burskich, jak i z Przylądka. Kiedy jednak w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku warunki społeczno-polityczne, a także pozycja literatury afrikaans na tyle uległy zmianie, iż zmalała aktualność propagowanego przez literaturę wizerunku, niejako automatycznie musiał się zmienić sposób oceny tej poezji, znajdującej się na granicy pomiędzy literaturą *sensu stricto* patriotyczną a artystyczną.

Wprawdzie dziejowe doświadczenia narodów są w przypadku obu kultur narodowych – i polskiej, i afrykanerskiej – nad wyraz silnie akcentowane, to jednak romantyczne koncepcje literackie, historiozoficzne i polityczne wydają się być silniej zakorzenione w Polsce. Trwała, wielopokoleniowa aktualność literatury romantycznej związana jest z pewnymi stałymi wyznacznikami geopolitycznej i historycznej sytuacji Polski na przestrzeni ostatnich dwustu lat. W polskim przypadku można to opisać za pomocą spirali powracających – choć za każdym razem w innym przecież kontekście – pytań, motywów czy argumentów. W literaturze afrikaans natomiast, mimo obserwowanej także współcześnie pewnej obsesji na punkcie historii, za przyczyną pisarzy Pokolenia Lat Sześćdziesiątych (*Sestigters*), jak André P. Brink (ur. 1935), Breyten Breytenbach (ur. 1939), Etienne Leroux (1922–1989) czy Jan Rabie (1920–2001), dokonała się istotna zmiana zaangażowania politycznego. W drugiej połowie XX wieku wektor tego zaangażowania zamiast do wewnątrz, czyli w stronę wykreowanego przez ideologię narodową centrum etnicznej wspólnoty, był

już wyraźnie kierowany na zewnątrz, a pisarze i intelektualiści starali się uzupełnić narodową tożsamość o elementy krytycznego zaangażowania politycznego, także na rzecz innych grup narodowych Afryki Południowej. W rezultacie zmianom uległy podstawowe wyznaczniki historycznoliterackiej oceny dawnej literatury.

5. Twórczość poetycka

Dzieło literackie Jana Celliersa pod wieloma względami stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy autorami dziewiętnastowiecznymi a współczesnymi mu pisarzami z początku ubiegłego stulecia. Twórczość pierwszych była inspirowana emancypacyjną działalnością na rzecz uznania języka afrikaans, przyświecały im ideały narodowego wychowania i dydaktyzm wypływający z protestanckiej moralności. Drudzy natomiast poczęli zwracać się ku indywidualizmowi i subiektywizmowi, nawiązując tym samym do postulatów europejskiego romantyzmu i do nowszych neoromantycznych ruchów artystycznych na Starym Kontynencie.

W poetyckich tomach Celliersa dawne i nowe zostało dobrze wymieszane: ludowe w typie wyliczanki mogą sąsiadować z modernistyczną liryką przyrody, a wtórny wiersz po niderlandzku poprzedzać oryginalne utwory w afrikaans, zaskakujące świeżym obrazem i niekonwencjonalną warstwą brzmieniową. Z takich sprzeczności pisarz nigdy się nie wyzwolił, z jednej strony bowiem zwracał się do swoich czytelników jako ludowy bard z drugiej zaś starał się programowo realizować własne literackie ambicje jako reprezentant pokolenia, które było świadome *sticte* artystycznych powinności sztuki. Ale jakiego rozróżnienia by tu nie dokonywać i po jakie przykłady nie sięgać, Celliers bez wątpienia należy do tych pisarzy, którzy aktywnie i świadomie współkształtowali język afrikaans jako pełnowartościowe narzędzie artystycznego wyrazu, jako język literacki. Ponadto wyraźnie dążył on do wykorzystania osiągnięć zachodnioeuropejskiej literatury. Po wzorze z Europy sięgał poeta świadomie i także to odróżnia jego dorobek od twórczości dziewiętnastowiecznych emancypatorów. Celliers był nie tylko w o wiele większym stopniu niż jego poprzednicy wyczulony na dźwięk i barwę słów, ale reprezentował już inną, nową wrażliwość. Autor *Martjie* świadomy był siły poetyckiego języka i oddziaływania zaskakującego obrazu czy skojarzenia, choć nie zawsze potrafił ową wiedzę do końca wykorzystać. Należy pamiętać, że Celliers należał do pierwszego pokolenia pisarzy afrikaans, które działalność literacką zaczęło profesjonalizować.

Niewielkie znaczenie, w głównej mierze informacyjne i historyczne, ma jego proza: w dwóch tomach szkiców i opowiadań z lat dwudziestych autor nie wyszedł poza anegdotyzm i dydaktyzm ugruntowany jeszcze w ostatniej ćwierci poprzedniego stulecia. Także jego sztuki można zaklasyfikować zaledwie do prób dramatycznych, a uzależnienie od dominującej w Afryce Południowej tradycji retorycznej^[17] zdradza już poetyka tytułów – *Liefde en plig* (Miłość i obowiązek, 1909) oraz *Reg bo reg, of die doel heilig die middele* (Prawo ponad prawem, albo cel uświęca środki, 1922). I nawet jeśli obecnie coraz większym uznaniem cieszy się jego prowadzony

po niderlandzku dziennik z okresu wojny anglo-burskiej, opublikowany już po śmierci autora pod tytułem *Oorlogsdagboek van Jan F. Celliers 1899–1902* (1978), to dla literatury narodowej Celliers zasłużył się w pierwszym rządzie jako poeta. A w tym charakterze funkcjonuje do dziś przede wszystkim jako autor dwóch książek poetyckich, choć wydał ich w sumie dziesięć. Za najważniejsze uważa się zbiór *Die Vlakte en ander gedigte* (Równina i inne wiersze, 1908) oraz poemat narracyjny *Martjie* (1911). Są to utwory z pierwszego i zarazem najlepszego okresu jego twórczości, a swoje miejsce w kanonie zawdzięczają temu, iż w znacznym stopniu przyczyniły się do ugruntowania tradycji literackiej tworzonej w afrikaans już w świadomy sposób.

Krąg tematyczny wierszy (ale też opowiadań czy dramatów) Celliersa wytyczają w zasadzie doświadczenia farmera burskiego, żyjącego w łączności z przyrodą i w zgodzie z tradycyjnym systemem wartości. Mimo jednoznacznie wyrażanego stanowiska narodowo-patriotycznego, w swoich najlepszych utworach nie ukazywał poeta wiejskiej idylli czy modelu tradycyjnego burskiego życia w celach moralizatorskich, jak czynili to dziewiętnastowieczni twórcy. Dydaktyzm, choć bez wątplenia występuje jeszcze w jego twórczości, nie jest już tak wszechobecny, natomiast wyraźnie tematyzowane jest przeżycie estetyczne jako takie; odkrywane są ponadto nowe motywy, na przykład południowoafrykańska przyroda oraz dziecko. Ku tej tematyce poeta zwraca się jednak często w kontekście wojny, którą postrzega przede wszystkim jako niszczycielkę domowego ogniska i stosunków międzyludzkich. Nie tylko te nowe elementy, ale nawet motyw trudnej przeszłości własnego narodu oraz narodowego bohatera, przynależący do żelaznego repertuaru poezji afrikaans z najwcześniejszego okresu, są już przez Celliersa inaczej opracowywane. Ma to związek i z poszerzeniem artystycznego spektrum, i z większym doświadczeniem, po 1902 roku pogłębionym o martyrologię wojny anglo-burskiej. Twórczość Celliersa jest dobrym przykładem tego, że z doświadczeń wojennych wyrósł cały repertuar tematyczny, wzbogacając literaturę o nowe schematy sytuacyjne, typy zdarzeń i bohaterów.

Wiersze Celliersa powstałe z inspiracji patriotycznej cieszyły się poczytnością właśnie dzięki ich ojczyźnianemu charakterowi. Poza tym wywarły niemały wpływ nie tylko na sposób tematyzowania wojny w literaturze afrikaans i utrwalenie się pewnego istotnego nurtu artystycznego, lecz także na wykształcenie się ojczyźnianej martyrologii afrykanerskiej. Również w tym pozaartystycznym aspekcie utwory te mogą budzić skojarzenia z polskim romantyzmem. Jednak obraz życia na południowoafrykańskiej wsi szkicowany przez poetę nie odpowiada w pełni rzeczywistości znanej z historycznych rekonstrukcji. Poza tym, że życie farmera w klimacie południowoafrykańskim i w ówczesnych warunkach historycznych dalekie było od sielanki, chodzi ponadto o brak reakcji pisarza na liczne społeczne napięcia (także te, które rozgrywały się wewnątrz burskiej społeczności) czy konflikty rasowe i narodowe, z wyłączeniem sporów między Anglikami a Burami. Trudno jednak odmówić poecie prawa do ewokowania jedynie wybranych wycinków rzeczywistości. Nie pretendował przecież do kronikarskiego odwzorowywania rzeczywistości, lecz wobec przeszłości objawiał raczej kreacyjny stosunek, stąd też jego idealizacja burskiej zagrody i stylu życia. Popełnilibyśmy jednak błąd, uznając, że Celliers tworzył utwory regionalne w typie *Smaku ziemi* (1881) Hiszpana José María de Peredy (1833–1906) czy *Pallitera* (1916, wyd. pol. 1980) Flamanda Felixa Timmermansa (1886–1947) lub innych utworów uderzających w witalno-

ojczyźniane tony, tekstów pełnych sielskich barw i woni, których bohaterowie nierealnie wolni od problemów cieszą oczy wodą, powietrzem, siłą i życiem. W swoim stosunku do przeszłości Celliers jest raczej bliżej polskich ujęć narodowej historii: w dziewiętnastowiecznej powieści historycznej pełnej rehabilitacji doczekała się na przykład szlachta zagrodowa, tak nie cierpiana przez pisarzy oświeceniowych, zresztą początki apoteozy tej warstwy znajdujemy już w literaturze polskiego romantyzmu.

Wiersze z tomu *Die Vlakte en ander gedigte*, wydane w 1908 roku, to utwory kontemplujące przyrodę bądź tematycznie związane z syndromem przegranej wojny. Udziałem autora była wojenna tragedia młodego człowieka, tęsknota dręcząca wygnańca i ból tego, kto po latach tułaczki powraca do kraju. Smutny plon konfliktu anglo-burskiego w sposób zrozumiały wycisnął piętno na tej twórczości. W cyklu patriotycznym znalazły się utwory nawiązujące do niedawnych cierpień narodu i przypuszczalnie dlatego pełne retorycznego patosu. O ile współcześni Celliersowi poeci świadomie rezygnowali z nadmiernego bogactwa ozdób, jak Totius (pseudonim Jacoba Daniela du Toita, 1877–1953), lub starali się nawiązywać do języka mówionego, jak Christiaan Frederik Louis Leipoldt (1880–1947), o tyle Celliers jako narodowy bard często uderzał w ton podniosły. Wydaje się, że jego styl, zwłaszcza wtedy, gdy nacechowany jest oratorską przesadą, również na początku wieku musiał sprawiać wrażenie napuszonego. O ile jednak mógł on odpowiadać ówczesnej wrażliwości estetycznej (i patriotycznej!), o tyle dziś pozostawia wrażenie stylu wymuszonego. Wiersze z tej części mają obecnie głównie wartość historycznoliteracką. Trzeba jednak nadmienić, iż dzięki swemu ojczyźnianemu charakterowi cieszyły się wówczas duża poczytnością.

Do kanonu poezji afrikaans na stałe wszedł krótki, lecz za sprawą swojej impresyjności niezwykle sugestywny wiersz *Dis al* (To wszystko). Całe pokolenie Afrykanerów utożsamiało się z subtelnie zarysowanymi odczuciami wygnańca, który powraca do miejsca, gdzie przed wojną stał jego dom rodzinny. Krótkie, urywane wersy w zaskakujący sposób skonstrastował Celliers z długimi, obrazując w ten sposób jakby tłumiony szloch człowieka i lot krążącego po niebie ptaka, którego pojawienie się symbolizuje wojenne zniszczenia i samotność. Zastosowane powtórzenia, sugerując efekt echa, potęgują wrażenie smutnej równiny i osamotnienia powracającego uchodźcy. W tym szczególnym wierszu zawarte zostało wielkie zwątpienie Burów po przegranej wojnie. W drobnym utworze rozpoznawano własne doświadczenia i uczucia. O jego późniejszym kanonicznym statusie świadczą nierzadko prześmiewcze przeróbki z drugiej połowy XX wieku.

Ważne jest jednak, że tomu nie otwiera patriotyczny cykl *Oorlog* (Wojna), w skład którego wszedł wiersz *Dis al*, lecz inny cykl o tytule *Vlakte* (Równina). Poeta umieścił tu wiersze refleksyjne i obyczajową anegdotykę, a także lirykę przyrody, tu również znajduje się tytułowy utwór całego tomu. Ukazuje on poranek, popołudniową burzę i wieczór na południowoafrykańskim stepie, znajdującym się na wyżynie Wysokiego Veldu. Autor posłużył się często przez siebie stosowanym później chwytem i spersonifikował pejzaż: pełen muzycznego bogactwa utwór jest w istocie opisem krajobrazu z pozycji obłoku jako „ja” lirycznego. Ciekawostką jest nawiązanie w pierwszej partii wiersza do ówczesnych odkryć geologicznych, napomknięcie o ruchach górotwórczych i teorii ewolucji. Dzięki temu znaczenie *Vlakte* nie polega tylko na wprowadzeniu do poezji afrikaans

poetyckiego opisu przyrody jako takiej czy monologu lirycznego, wiersz urasta bowiem do rodzaju światopoglądowego i artystycznego manifestu.

Bezpośrednio po opublikowaniu w 1906 roku w czasopiśmie „De Volkstem” utwór ten odegrał ważną rolę w ówczesnym ożywieniu kulturalnym. Dowodził bowiem dobitnie, że język afrikaans nie tylko jest sprawnym instrumentem codziennej komunikacji, lecz może być również nośnym artystycznie medium. Już niektórzy współcześni formułowali głosy krytyczne, a to że wiersz jest pełen retoryki, a rymy bywają natrętne, a to że poeta nie radzi sobie z rytmem i tu i ówdzie wtrąca zbędne słowa, rozbijając jedność wypowiedzi i rozmywając znaczenie. Mimo pewnych braków technicznych utwór jednak w oryginalny i trafny sposób ujmuje zmienne stany przyrody. Trzeba przypomnieć, że wiersz ten powstał na emigracji i jest ewokacją ojczystego krajobrazu. Celliers był pod wielkim wrażeniem płaskowyżu Wysokiego Veldu, który poznał w czasie podróży w 1895 roku do zatoki Maputo (podówczas Delagoa). Także biorąc udział w walkach partyzanckich, niezwykle silnie przeżywał pejzaż południowoafrykańskich wyżyn. Wspomnienia te zostały przywołane, kiedy w 1904 roku powtórnie przeczytał wiersz *The Cloud* (Obłok, 1820), autorstwa jednego z największych angielskich liryków. Percy Bysshe Shelley (1792–1822), bo o nim mowa, był znany Celliersowi od dawna. Teraz, kiedy twórca przebywał w górzystej Szwajcarii, zapragnął napisać o pięknie wyżynnej południowoafrykańskiej równiny.

Wiersz ma jeszcze inną inspirację. Poeta, co symptomatyczne, pierwsze utwory zaczął pisać po niderlandzku i zarzucił ten język dopiero zachęcony prasową publikacją wiersza Eugène’a Marais (1871–1936) *Winternag* (Noc zimowa, 1905), którego tytuł zdradzał już znamienne przestawienie tonu z patriotycznego na liryczny. Ostatecznie Celliers przeszedł na medium afrikaans. *Winternag* była dla niego ważnym doświadczeniem lekturowym, ale niebawem nie mniejsze wrażenie na współczesnych wywarł jego własny wiersz *Vlakte*. Oba utwory należą dziś do kanonu poezji afrikaans nie tylko dlatego, że takiej liryki przyrody literatura afrikaans przed Marais i Celliersem nie znała. Poetom tym niemal jednocześnie udało się przekonywująco wykazać, iż afrikaans dysponuje wysokim stylistycznym rejestrem języka. Dla powojennego pokolenia pisarzy, debiutujących już po 1902 roku, wiersze te wydają się dość charakterystyczne, gdyż łączą motyw miłości do kraju i południowoafrykańskiego pejzażu.

O ile w liryce przyrody Celliers bywa kontemplacyjny, o tyle w innych utworach – notabene, nie tylko w wierszach – jego pisarstwo nosi nierzadko charakter ilustracyjny. Bohaterowie, a dotyczy to także „ja” lirycznego jego wierszy, choć na pewno nie są wolni od problemów, to nie przeżywają w zasadzie egzystencjalnych rozterek. Dlatego nie konflikty wewnętrzne, a jedynie zewnętrzne wydarzenia są w stanie wstrząsnąć podstawami egzystencji ukazywanych postaci. Jak już wspomniano, pisarz sięgał do martyrologii burskiej, jak katastrofa wojny anglo-burskiej lat 1899–1902 czy antybrytyjska rebelia w 1914 roku.

Podobnie jak inni pisarze początku XX wieku Celliers odchodzi z czasem od wąsko i tradycyjnie pojmowanej tematyki burskiej. O ile jednak u poetów takich, jak Totius czy Leipoldt, stanowiło to o ich dalszym rozwoju artystycznym, o tyle w jego przypadku zapowiadało późniejszy powrót do klasycznego dydaktyzmu i moralizatorstwa. Zresztą także w aspekcie techniki poetyckiej późny

Celliers jest mniej interesujący. Rozwiązania zastosowane w wierszach takich, jak *Vlakte* oraz *Dis al*, sprawdziły się, a utwory tego typu zyskały rozgłos, Celliers powracał zatem do użytych tam technik, regularnie popadając w powtórzenia. W ten sposób niektóre z jego eufonicznych czy wersyfikacyjnych odkryć stały się zwykłym trikiem, a poeta, machinalnie sięgający po wypróbowane chwyt, stał się naśladowcą samego siebie. W późniejszej twórczości zabrakło spontaniczności i naturalności, dzięki którym wysoką artystyczną pozycję zdobył pierwszy tom *Die Vlakte en ander gedigte*, ale także *Martjie*.

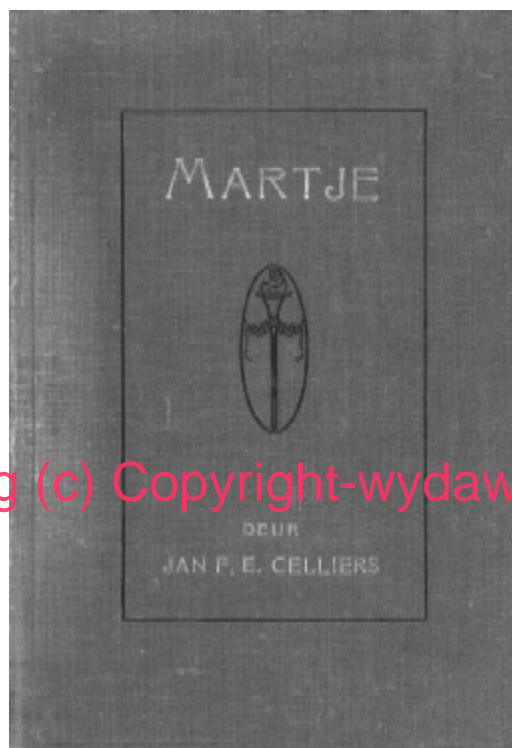
6. *Martjie*

Martjie (1911) jest pierwszym poematem epickim w afrikaans. Jako miejsce akcji Celliers wybrał farmę Uitkyk ([‘oeytkik], dosł. ‘widok’, ‘punkt obserwacyjny’, ‘pole widzenia’) i umiejscowił ją w znanym z idyllicznego krajobrazu regionie Afryki Południowej o nazwie Boland. Choć region ten, nawet w dzisiejszym użyciu terminu, nie jest do końca określony ani pod względem geograficznym, ani historyczno-kulturowym, można go usytuować w okolicach leżących na północny wschód od Kapsztadu. Wydarzenia wojny anglo-burskiej posłużyły autorowi do zarysowania groźnego tła. Tematem naczelnym uczynił on skrywaną miłość między młodymi ludźmi – tytułową *Martjie* i Rulofem (Roelofem), którzy dopiero w obliczu śmierci odważą się mówić o swych uczuciach. Uwaga skoncentrowana jest na przeżyciach *Martjie* i, co intrygujące, jej psychologiczny wizerunek naszkicowany został wiarygodniej niż wielu innych postaci z późniejszych utworów powieściowych w afrikaans.

Martjie ukazuje dziewiętnastowieczny model życia farmerów. Poeta przywołuje nie tylko obrazy burskich tradycji i świąt, lecz także stosunków międzyludzkich, włącznie z piknikami i psotami; z tych ostatnich wymienić można psikus polania wodą czy zapieczenie w naleśniku chusteczki. Czytelnik ma okazję poznać atmosferę przynależącą do minionej epoki, podobnie jak ludzie, którzy ją współtworzyli i nią żyli. Na ten obraz codzienności na południowoafrykańskiej farmie i burskiej obyczajowości nakładają się wypadki historyczne, dramatycznie odmieniające losy kraju i głównych bohaterów.

W *Martjie* nie ma sentymentalizmu lub patosu, którymi Celliers grzeszył w wierszach patriotycznych, choć także w tym poemacie zwrócił się ku minionej bezpowrotnie przeszłości. Tęsknota za nią wyrażona jest jednak zawsze pośrednio czy to poprzez opis wiejskiego życia, związku prostych ludzi z przyrodą, czy też tradycyjnej burskiej gościnności lub moralnie nienaganych postaw. Opisowe fragmenty przeplatają się z licznymi obserwacjami i spostrzeżeniami, a akcja systematycznie się rozwija. Utwór napisany jest wierszem białym, co w ówczesnej poezji afrikaans było sporym *novum*; często jednak powracają asonanse, półrymy czy aliteracje. Ta swobodna forma wiersza umożliwiła adekwatne naszkicowanie odmiennych obrazów: inne jest metrum, kiedy oddawane są różne stany ducha bohaterów, inne w partiach opisowych; w tym ostatnim przypadku ma zresztą miejsce dalsze wewnętrzne zróżnicowanie na sceny statyczne niczym

martwa natura i wielowymiarowe, dynamiczne obrazy. W *Martjie* udało się Celliersowi osiągnąć artystycznie dojrzałą równowagę między poszczególnymi elementami, takimi jak uczucie tęsknoty za przeszłością, inspirujące cały wiersz, ówczesne panujące poglądy artystyczne i osobiste predylekcje. Trafnie pogodził tu swoje ambicje literackie i tendencje patriotyczne. Znikł, by tak rzec, nadmiar literackości, a osobiste zapatrywania poety nie są w tekście wyraźnie obecne. O kształcie artystycznym wiersza celnie wypowiedział się van Wyk Louw: „Metrum przypominające heksametr – czy to *Hermann und Dorothea*, a może jednak *Evangeline* Longfellowa? – a jest tak elastyczne, jakby się owijało wokół każdego zrównoważonego obrazu.” (*Die versmaat wat herinner aan die hexameter – is dit „Hermann und Dorothea” of dalk van Longfellow in „Evangeline”? – en is so lenig dat dit as ’t ware om elke rustige beeld heenbuig.*)^[18].



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

Okładka pierwszego wydania *Martjie* z 1911 r. (tytuł w starej pisowni)
Dzięki uprzejmości Dokumentesentrum, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch

Jednak nie cały utwór jest taki. Do najbardziej udanych fragmentów należy część początkowa. Celliers zaczyna budować wiersz z wrażeń gorąca i chłodu, tu służących jednocześnie jako obrazy przeciwstawne i się dopełniające. Czytelnika południowoafrykańskiego musiał na początku wieku zaskoczyć brak rymów jako tradycyjnego elementu wierszotwórczego. Poeta wprawdzie w inny sposób wprowadził elementy powtórzenia, ale brak powtórzenia zbieżnych układów głoskowych jest celowy i, podobnie jak różna długość wersów, pauzy i asonanse, sugeruje do pewnego stopnia nieokreślony kierunek, w którym błądzi wzrok oglądającego (i ręka szkicującego!) zagrodę w upalne popołudnie. Tych pierwszych kilkaset wersów przedstawia przybycie młodego człowieka do domostwa dalekich krewnych, opis zewnętrzny domu, ogrodu i podwórza, zachowania zwierząt, ciszy i skwaru południa. Fragment początkowy kończy się figlami, jaki płata Rulofowi podpatrująca go *Martjie*, zniecka wylewając mu za kołnierz filiżankę zimnej wody.

MARTJIE

(fragment)^[19]

Jest upalnie...

i cicho.

Cisza króluje też w okazałym obejściu pod dębami;

na wpół przymknięte okiennice

– zielone okiennice przy szybach –

niczym senne powieki zmrużone

od słonecznego światła;

ściany i weranda, raz wraz

pokrywają się świetlistymi cętkami,

kiedy słońce przedrze się przez liście,

przez mroczne korony dębów.

Wejście i werandę

– gdzie cień dostojny i milczący –

wieńczy fronton w staroholenderskim stylu;

dwa okazałe floresy na ścianie jakby go poduszkiwały;

pieszczony wybijałymi gałązkami,

królujący nad drzwiami,

cyfrą odcisniętą w białym wapnie,

obwieszcza wiek domostwa.

Jest cicho.

Ciszą taką, co zalega i dłuży się,

jakby wiedziała, że dzień jeszcze nieskończony

i zachowa swe władanie

w cieniu starych drzew.

Na werandzie pod ławą

leży Jafta, pies-stróż,

i leniwie się przeciąga przez sen,

przerywany tylko przez rozbzykane muchy.

Kury zbiły się w stadko

w cieniu ogrodowego murku

i znużone przycichły.

W strumieniu nieopodal głazu

zległ prosiak Adam

i tułowiem spiętrza wodę;

– czasem budzi się z bezgłośnej drzemki

i cichutko pochrząkuje z błogiej rozkoszy.

Cicho jest w długiej sieni

– ciężkie wejściowe drzwi zamknięto –

ciemne deski połyskują matowo tam,

gdzie od szpar bije poświata,

ale dalej nieco, już na powrót, toną w półmroku,

by szeptać swe niezliczone tajemnice.

Stół w kuchni wyszorowano

na biało, bo to Dzień Pański,

i na blasze imbryk

pogwizduje w samotności.

Na sam środek podłogi

przez otwarte na wpół okiennice

ukośnie pada złocisty snop żywego światła,

drgający drobinkami kurzu,

przecinany zuchwałym lotem much,

co też na szybach brzęczą

i swą natarczywą nutę stroją

do spokojnego letniego popołudnia.

– Hau – Jafta szczeka krótko

niespodzianie wybity ze snu,

jako że od strony ogrodzenia

dochodzi go pisk furtki;

już ścieżką przez podwórze

pomału kroczy jakiś wędrowiec.

Tylko jedno ospałe szczeknięcie

wydał z siebie rozleniwiony Jafta,

teraz merdając ogonem,

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

podchodzi na skraj werandy,

i oczekuje przybysza;

Rulof, jak stary znajomy, przyjaźnie

gładzi sierść psa.

Nie chce przerywać poobiedniej drzemki

mieszkańców, wuja Koota i ciotki Miety,

siada więc na ławie i czeka

w cieniu dębów.

Spomiędzy drzew hen w dali i tu blisko unosi się

wesoły błękitny dymek

i kłębiąc się niemrawo,

głosi światu, że czas na kawę,

przyjazne sąsiedztwo i pokój.

Obok bramy, za którą uprawne są pola,

w cieniu drzew, rozpościera się samotny staw,

w tafli odbija obwisłe gałązki wierzb

otaczających go w rozmarzeniu;

to stamtąd dochodzi regularne i przenikliwe

strzykanie świerszczy bez końca ciągnących

swą żałobną nutę

– niczym refren upału samego.

Ta symfonia letniego popołudnia

to zbyt wiele jak na Rulofa,

za dużo po marszu

od wsi w dolinie;

hen w dali, za warstwą powietrza

wibrującego od spiekoty, dostrzega jeszcze dachy,

czuje odurzający zapach

strącany z liści przez słońce;

mroczno mu w oczach i kręci się w głowie,

głowa ciąży coraz bardziej i bardziej...

aż pogrąża się w spokojnej drzemce...

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

Tuż za jego plecami okiennica
wolniutko, wolniutko uchyla się,
zza niej wysuwa się rączka,
a białe paluszki trzymają
filiżankę. Co to?
Wtem przysuwa się z tyłu, bliżej i bliżej,
już jest nad jego kołnierzem,
on nie widzi, on nie słyszy, z nagłą, au!
czuje lodowatą strugę
na karku i plecach i zrywa się
z ławy na równe nogi!
chichot w pokoju z trudem dławiony
i pośpieszne domykanie okiennic
już całkiem ze snu go wybija!
naraż jego twarz rozjaśnia się
szerokim dobrotliwym uśmiechem –
i Rulof na powrót zasiada na ławie.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne
Jeszcze mija czas jakiś
i zza rogu werandy z daleka
wyłania się smukła dziewczyna,
w śnieżnobiałym ubraniu, odświętna,
przybliża się, wolno krocząc, –
wzrok utkwiony w robótce przed sobą,
pochłonięta bez reszty pracą
nucić piosenkę półgłosem,
jakby myślała, że jest tutaj sama;
lecz raz po raz wokół jej ust błąka się
psotny uśmiech winowajczyni
i nieporadnie stara się go poskromić.
Jest coraz bliżej i bliżej
i naraż, wielkie udając zdziwienie,
spogląda w oczy młodzieńca i mówi:
– O, a ty tu, a jak długo już
czekasz na ławce?

Teraz Rulof udaje, że jest zły
i przybiera posępne oblicze,
lecz tak ucieszenie na miejscu się wierci,
że już trudno powstrzymać jej śmiech;
jak muzyka perli się na jej ustach,
jak kamyczki klaszczące o wodę.

Dis warm...

en stil.

Stil ook in die grote boerehuis onder die eike;

geslote ten halwe die luike

– die groene luike van die rame –

soos oë swaar van sluimering

by middag-sonnestowe;

mure en stoep hier en daar

bestrooi met liggende skyfies,

waar die sonlig val deur die blare,

deur die donkere loof van die eike

Hoog bowe voordeur en stoep,

eerwaardig en stil die skaad'wee,

verryns die ou-Hollandse géwel,

gestreel deur die uitspreiend lower

en bowe die voordeur as rustend

op twee sware krulle in die muurwerk,

waar die jaartal, gedruk in die witkalk,

die ouderdom toon van die woning.

Dis stil.

So 'n stilte wat hang en wat draal,

of hy weet dat die middag nog lank is

en hy heerskappy sal behou

daar in die ou bome se skaad'wee.

Onder die rusbank op stoep,

sy lede rekkend van luiheid,

lę Jafta die huishond te slaap,

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

geterg deur die gonsende vlieë.
Die tuinmuur langs, in die skaad'wee,
daar skuil die hoenders byeen
in klompies, swyend en gapend.
Náby die klip oor die voortjie
lê Adam, die otjie, in die water
en dam dit op, teen sy sye,
– stilbrommend van innig genot
na rukkies van roereloos drome.

Stil is die lange huisgang
– die sware voordeur geslote –
dofglimmend die donkere planke
alleen waar dit lig deur die rete,
wegduist'rend na agter in skeem'ring,
in fluist'ring van vele geheime.

Die tafel in die kombuis
is blank geskuur vir die Sondag,
en dáar staan, in eensaamheid singend,
die ketel op die gele konfoortjie.

Deur die half geópende luikie
val skuins op die vloer, in die middel,
'n goudgerf van léwende sonlig,
deurwemeld van drywende stoffies,
deurflits van die dartele vlieë
wat, gonsende ook op die ruite,
van dreune-deuntjie stem
van somer-námiddag-vrede.

„Wouf” – dis 'n blaffie van Jafta,
opskrikkend meteens uit sy sluimer,
want dáar in die muur het die hekkie
sy piepend geluidjie laat hoor,
en ower die werf kom langzaam
'n wandelaar aan in die paadjie.

*Nie meer nie as één luië blaffie
het Jafta gelos, die ou luiaard,
en kom nou stertswaaiend nader
tot aan die rand van die stoep
om daar die besoeker te wagte;
– vrind'lik, as oue bekende,
strel Roelof die hond op sy hare.
Nie wensend oom Koot en tant' Mieta
te steur in hul námiddag-slapie
gaan Roelof maar sit op die rusbank
en wag in die eike se skaad'wee.*

*Lui-kronkelend, vér en naby,
styg hier en daar uit die bome
'n blou en gesellige rokie,
van námiddag-koffie getuiend,
van vrind-like buurskap en vrede.*

*Aan die hek van die saailanderye,
rus eensaam die dam in die skaad'wee,
die hangende lower weerspieërend
van omstaande dromende wilge;
eentonig en skel klink vandaar
die geluid van die singende bésies
in slepend en eindeloos skryne
– soos lied van die warmte selwe.*

*Te veel is die simfonie
van die somernamiddag vir Roelof,
te veel na 'n wand'ling veral
uit die dorpie daar in die laagte;
hy sien nog die dakke van ver
deur die béwerige waas van die warmte
en hy ruik die bedwelmende lug
deur die son uit die blare gestowe;
dit skemer en draai voor sy oë,*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

*sy hoof sink al laer en laer...
tot hy wegduik in rustige sluimer...*

*Agter sy rug gaan die vensterluik
stádigies, stádigies ope,
'n handjie kom dáaruit tye voorskyn
en hou in die fynblanke vingers
'n koppie. Wat sou wel die plan wees?
Kyk, dit kom nader en nader
tot bowe sy halsboord van agter,
hy sien nie en hoor nie, maar, au!
daar voel hy 'n ys-koue straaltjie
meteens in sy nek en sy rug
en spring hy oorend van die rusbank!
'n halfgesmoorde laggie in die kamer
en vensterluik haastig geslote –
dit help hom nog meer uit die droom;
'n breë goedaardige glimlag
verhelder meteens sy gelaat –
en hy gaan maar weer sit op die rusbank.*

*'n Rukkie gaan so nog verby,
en nou kom, met stadige stappies,
om die verste hoek van die stoep,
'n mooi slanke meisies-gestalte
in haelwit sondagse klere, –
'n handwerkjie vlak voor haar oë,
waar sy skynbaar geheel in verdiep is,
singend, half-hoorbaar, 'n deuntjie,
of sy dink dat sy heeltemal alleen is;
maar nou en dan sweef om haar mondjie
'n skuldig-ondeuënde laggie
wat moeilik die dwang kan verdra.
Sy 's nader en nader gekom
en meteens kyk sy kastig verwonderd*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

nou op in die jonkman se oë:

„So, is jy daar, en hoe lank al

sit jy hier te wag op die rusbank?”

En Roelof hou kastig vir hom kwaad,

en set so'n donker gesig op

en roer so komieklik sy rug

dat sy nou haar lag nie kan hou nie,

en dit val soos musiek van haar mondjie,

soos klippies wat ploems in die water.

7. *Martjie a Pan Tadeusz*

7.1. Paralele

I. Parafrazując odpowiedź pewnego ucznia na pytanie o to, co różni *Grażynę* od *Pana Tadeusza*, można powiedzieć, że *Martjie* od *Pana Tadeusza* różni... płeć. Jeśli jednak wziąć pod uwagę poetykę tytułu, to – podobnie jak w szkolnej anegdocie – różnica bynajmniej nie jest wielka. Choć *Martjie* jest imieniem żeńskim, a *Tadeusz* – męskim, to przecież w obu przypadkach mamy do czynienia z imieniem głównego bohatera, co zgodnie z konwencją literacką zapowiada prezentację losów konkretnej postaci. Wypada przy tej okazji zwrócić uwagę na korespondujące ze sobą formy imion, które sugerują młody wiek oraz pewien stopień zażyłości: z jednej strony zdrobnienie imienia Marie (w afrikaans przez końcówkę *-tjie*), z drugiej względną bezpośredniość zwrotu „Pan Tadeusz” (mimo użycia formuły „pan” imię zostało tu przywołane bez nazwiska). W ten sposób zejście się młodych bohaterów – *Tadeusza* i *Zosi*, czy *Martjie* i *Rulofa* – już w pierwszych scenach jest odpowiedzią na oczekiwania wzbudzone tytułem i podkreśla ważny wątek uczuciowy. Tytuł w obu przypadkach definiuje zatem zasadniczą tematykę i w ogóle charakter utworów.



Jakobus Hendrik Pierneef (1886–1957), *Plaashuis* (1931)

Dzięki uprzejmości Dokumentesentrum, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch

II. W obu tekstach mamy do czynienia z tym samym schematem fabularnym: przyjazd / przybycie młodzieńca, opis domostwa, spotkanie chłopca i dziewczyny. Co ciekawe, w obu można też dopatrzeć się paralelnej sekwencji przedstawienia, która jak w scenariuszu filmowym odpowiada stosowanemu dzisiaj często ruchowi kamery: od ogółu do szczegółu z następującym potem planem ogólnym.

Opis dworku/farmy odpowiada tradycyjnym wyobrażeniom sielanki: położony wśród pól i otoczony drzewami biały dom nad strumieniem. W pamięci pozostaje czytelnikowi intensywna biel budynków, świadcząca przecież nie tylko o schludności mieszkańców, ale symbolizująca tu wewnętrzną czystość. Oba teksty akcentują zarówno dawność, zasiedziałość, jak i pewną skromność i bezpretensjonalność. Oba też nie podają szczegółów architektonicznych poza poziomem parteru: nie wiemy nic o strychu, (prawie) nic o piwnicach^[20]. Z punktu widzenia Bachelardowskiej poetyki wyobraźni brak przedstawienia takich części domu, jak piwnica i strych, zdradza niechęć do odsłaniania własnych tajemnic^[21].

Jeśli w interpretacji paraleli pozostać na tym poziomie symbolicznym, to w szczególny sposób uwagę przykuwa pewien element opisu: zabudowania otoczone są drzewami. W *Panu Tadeuszu* jest to brzozowy gaj, a w *Martjie* – dęby. U Mickiewicza mowa jest jeszcze o topolach, które chronią Soplicowo „od wiatrów jesieni”, u Celliersa zaś o wierzbach, które staw niedaleko farmy Uityk otaczają „rozmarzone”. Drzewa są tu nie tylko biernym upiększeniem pejzażu, ale spełniają również konkretne zadanie: chronią Uityk od słońca i Soplicowo od wiatru.

Analizując dalej ten dendrologiczny motyw, wypada wspomnieć, że i dęby, i brzozy tradycyjnie symbolizują oś świata. To tak jakby poprzez symbolikę roślinną podkreślony został fakt, że szlachecki dworek i farmerskie obejście to jedynie reprezentacja znacznie większej rzeczywistości, że tu właśnie, w swojskim mikrokosmosie, skupia się i niejako wydarza cały świat.

Występuje też ciekawa komplementarność tytułów utworów i symboliki drzew. W *Martjie* pojawiają się dęby, odpowiadające zasadzie męskiej, sile fizycznej i duchowej, w *Panu Tadeuszu* są natomiast brzozy, w słowiańskiej symbolice utożsamiane z rytualną czystością, dziewczęcością, niewinnością i zamieszkiwane przez brzozowe nimfy, wyobrażane jako smukłe dziewczęta o falujących włosach. Ale to nie wszystko, gatunki bowiem, rosnące w pewnym oddaleniu od dworku/obejścia i stanowiące drugą parę drzew, nie tylko dopełniają poetycki obraz, ale wznagają też symboliczny wyraz. Występująca w Soplicowie topola wyraża zasadę żeńską, a jednocześnie dwoistość zjawisk i połączenie przeciwieństw, co do pewnego stopnia można uznać za antycypację przyszłych, wspólnych, losów Tadeusza i Zosi. Wierzba na farmie Uityk także wyraża aspekt żeński, ale jej symbolika obejmuje jeszcze dziewictwo, bezpłodność i porzuconą kochankę i dopełniona zostaje dalszym rozwojem akcji *Martjie*^[22].

Oprócz uderzających zbieżności schematu fabularnego początkowej sceny możemy wyróżnić jeszcze paralelizm na wyższych poziomach. Najbardziej uderzający jest topos przybycia/powrotu do domu. Wprawdzie Mickiewicz i Celliers dość ciekawie adaptują go do własnych potrzeb, wyznaczanych przez specyfikę przestrzeni topograficznej i kulturowej, ale nawiązują też do jego

przebogatej historii, sięgającej Biblii i mitologii, by wspomnieć powrót Odysa do Itaki, gdzie poznaje go pies, lub by wymienić z późniejszych przykładów opis wizyty w zamku dzieciństwa w *René* (1802) Chateaubrianda (1768–1848), opis odwiedzin Alexis-Charles-Henri Clérela de Tocqueville’a (1809–1859) w rodzinnym *château* w *Souvenirs* (1893), a w końcu powrót Gustawa w IV części *Dziadów*^[23].

Wskazane zbieżności ująć można w następujący schemat:

ADAM MICKIEWICZ	JAN F. CELIERS
imię własne jako tytuł	
męskie <i>Pan Tadeusz</i>	żeńskie <i>Martije</i>
opis zabudowań: biel budynków, obejście gospodarskie, otaczające pola, drzewa	
świadectwa dostatku i gospodarności	oznaki spokoju, ciszy, stateczności
młody człowiek przybywa sam na podwórze	
zajeżdża	wchodzi
nie jest tu obcy	
rozpoznaje otoczenie	poznaje go pies
nie niepokoi innych	
opis wnętrza domu	
ogładany przez Tadeusza	ukazany przez narratora
odpowiada (miejscowym) wyobrażeniom	
szlacheckiego dworku	burskiej farmy
spotkanie chłopca i dziewczyny	
element aktywny – on	element aktywny – ona
motyw akwatyczny	

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

III. W zakresie warsztatu poetyckiego można dostrzec podobne stopniowanie wrażeń. W obu utworach zastosowano metodę zestawienia fragmentów lirycznych z epicko-realistycznymi. Ta ambiwalencja liryki i epiki – lub powiedzmy inaczej: elementów subiektywnych i obiektywnych czy podmiotowych i przedmiotowych – ma zapewne kilka przyczyn.

Za powód najbardziej ogólny można uznać określony stopień rozwoju danej literatury. W tym miejscu poprzestaną na stwierdzeniu, że i w literaturze polskiej pierwszej połowy XIX stulecia, i w literaturze afrikaans początku XX wieku postulowano powstanie dobrego poematu opisowego, najlepiej w typie eposu czy epopei narodowej, choć w obu przypadkach decydowały o tym inne przesłanki^[24].

Przyczyną bardziej szczegółową wydaje się osobista predylekcja poetów. Celliers jest autorem wierszy, których zasadniczy ton można scharakteryzować jako patriotyczny i narodotwórczy, by posłużyć się skrótem myślowym. Jednakże ma on też na swoim koncie nastrojową lirykę przyrody. W odniesieniu do Mickiewicza należałoby zestawić utwory nie tak znów odległe w czasie, *Grażynę*

i *Pana Tadeusza*, by wykazać zupełnie inne podejście poetyckie.

I na koniec wypada wskazać na harmonijne współbrzmienie lirycznych wynurzeń i realizmowczych opisów. Zarówno w *Panu Tadeuszu*, jak i w *Martjie* wzięło się ono zapewne z logicznego i psychologicznie uzasadnionego powiązania wspomnienia przeszłości, które owiane jest melancholią, z realistycznym opisem szczegółów, rzeczywistość odtwarzana z detalami stanowi bowiem zawsze istotny element składowy całego ewokowanego świata i tęsknoty za nim.

IV. Podobna jest w obu przypadkach wysoka, kanoniczna pozycja utworów w rodzimych tradycjach literackich. Oprócz niewątpliwego artyzmu trzeba jako przyczynę takiego wartościowania wymienić jeszcze fakt, iż oba utwory przywołują świat, który bezpowrotnie odszedł w przeszłość; z jednej strony mamy kulturę szlachecką, z drugiej – farmerską. Mimo przedstawienia przez poetów obyczaju tych grup społecznych w najrozmaitszych przejawach – nierzadko, jak zostało to wskazane, realistycznie – mamy w obu przypadkach do czynienia z idealizacją. Pisarze niemieccy umiejscawiali życie konstruowane na kształt idylli w domku pastora bądź w izdebkach rzemieślnika.

Pod tymi dachami zwykli gromadzić pisarze niemieccy uroki i cnoty życia poświęconego miłym pożytkom, skromnym radościom, serdecznej prostocie oraz czułym sentymentom tak pięknie rozkwitającym w harmonijnym kręgu rodzinnym. Dla Mickiewicza zawsze, zarówno w przekonaniach o życiu własnym, jak w literackiej wypowiedzi *Pana Tadeusza*, oazą idyllicznej szczęśliwości pozostawał wiejski dworek szlachecki^[25].

Natomiast w tradycji burskiej takim miejscem była farma (*plaas*). Do tego stopnia, że do dziś dnia nurt powieściowy związany tematycznie z farmą (tzw. *plaasroman* lub *farm novel*) należy do najbardziej żywotnych. I nawet jeśli stosunek współczesnych autorów do tradycyjnego modelu tej powieści jest prześmiewczy, to *plaasroman* – jak romantyzm dla Gombrowicza, by posłużyć się polskim przykładem – nadal pozostaje naturalnym punktem odniesienia w tradycji literackiej.

W tym kontekście przywołajmy zaledwie jeden drobny element, a mianowicie rytuał wspólnego spożywania posiłków, sentymentalne opisy posiłków u Mickiewicza mają bowiem także u Celliersa swój odpowiednik w przedstawieniu burskich pikników. W obu przypadkach przekazywane jest głębokie przywiązanie do narodowych potraw i kulinarnego obyczaju. Stanowi to spektakularną – i smakowitą! – próbkę rodzimej tradycji.

V. I Mickiewicz, i Celliers do pewnego stopnia idealizują ewokowany świat. Dotyczy to na przykład stosunków międzyludzkich. W nie mniejszym stopniu odnosi się także do przyrody i pejzażu. Tak jakby zwrot ku przeszłości dawał autorom niebywałą okazję do tworzenia liryki przyrody.

W *Panu Tadeuszu* opisy litewskiej przyrody zajmują dziesiątą część utworu. Józef Kallenbach pisał w tym kontekście, że „stosunek poety do przyrody jest jakby stosunkiem kochającego syna do matki”^[26]. Takie niewątpliwie idealizujące podejście objawił poeta w innych opisach ojczystych stron. Musiał jednak nie tylko idealizować, lecz także syntetyzować, skoro pierwowzoru Soplicowa szukano i na Nowogródczyźnie, i w Wielkopolsce, a sam dwór – jak pisze Jacek Łukasiewicz – „gdy przyjrzeć się uważniej, czasem jest mniejszy, kiedy indziej rozszerza się ogromnie, jakby był z gumy”^[27].

Tłem poematu *Martjie* jest również krajobraz ziem rodzinnych. Wprawdzie początkowo Celliers

umiejscawia opisywaną farmę w okolicach tzw. Bolandu, ale z czasem nadaje jej i przyrodzie takie cechy, iż odnosi się wrażenie, że równie dobrze mogłaby być zlokalizowana nie w zachodniej części Prowincji Przylądkowej, lecz w innych regionach Afryki Południowej, nawet nieco odmiennych klimatycznie.

W obu przypadkach, w pewnym przynajmniej zakresie, potraktowano przyrodę, pejzaż i całą topografię jako samodzielnego bohatera. Wskazywać na to mogą nie tylko zabiegi personifikowania zjawisk natury, lecz także uderzający paralelizm stanów przyrody z poczynaniami ludzi. Przyroda była dla obu twórców ważnym przypomnieniem ojczyzny i jej uobecnieniem.

7.2. „Poszlaki” biograficzne

Wymienione tekstowe zbieżności oraz paralele w zakresie doboru motywów i potraktowania tematyki są w niektórych przypadkach uderzające. Nie dają jednak bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, czy Celliers znał *Pana Tadeusza*. Sięgnijmy zatem do biografii autora *Martjie*.

Celliers znał kilka języków obcych. Na pewno władał angielskim, a także francuskim, bo sam przetłumaczył trzy powieści francuskie; to samo można powiedzieć o jego znajomości niemieckiego, gdyż z tego języka przekładał wiersze. Mógł zatem poznać Pana Tadeusza w przekładach na te języki.

Jeśli chodzi o przekłady niemieckie Mickiewiczowskiej epopei, to na początku XX wieku było ich aż trzy: Richarda Otto Spaziera z 1836 roku^[28], Alberta Weissa z 1882 roku^[29] i Siegfrieda Lipinera z roku 1882^[30] (przekład ten został niebawem wznowiony); wszystkie opublikowano w Lipsku. W tym czasie były też dostępne tłumaczenia na angielski i francuski: przekład Maude Ashurst Biggs ukazał się w Londynie w 1885 roku^[31], a Charles’a de Noire-Isle’a w Paryżu w roku 1876/77^[32].

Wskażmy jeszcze na odczytanie południowoafrykańskiego poety, który pracował jako bibliotekarz, oraz na inne „poszlaki”, jak pobyty w Europie w latach 1887–1890 i 1902–1907, w szczególności zaś w Szwajcarii w miejscowości Pallens sur Montreux. W kraju, gdzie pisarz południowoafrykański na dobre poświęcił się studiom literackim, istniał ośrodek propagujący kulturę polską, a mianowicie założone w 1869 roku muzeum polskie w Rappersvillu. W 1898 roku skatalogowano miejscowe mickiewicziana i udostępniono je zwiedzającym. Kult Mickiewicza szerzyli tu Polacy zatrudnieni w Katedrze Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Fryburskiego, Józef Kallenbach (1889) i Stanisław Dobrzycki (1902). Ten ostatni poświęcał w swych wykładach dużo miejsca polskiemu romantyzmowi, a wiosną 1903 roku w ich osobnym cyklu mówił wyłącznie o Mickiewiczu. Także w następnych semestrach powracał do autora *Pana Tadeusza*. Do innych propagatorów zaliczyć można Wincentego Lutosławskiego, któremu przyznano docenturę na Uniwersytecie Lozańskim (1901). O Mickiewiczu traktował jego francuskojęzyczny wykład inauguracyjny, opublikowany w 1902 roku^[33]. Lutosławski, który w 1902 roku objął też docenturę w Genewie, zajmował się głównie Platonem i Mickiewiczem^[34].

Wysnuć stąd można wniosek, że w momencie przybycia Celliersa do Szwajcarii i w okresie jego pobytu (1902–1907) wiele się tam o Mickiewiczu mówiło i wiele wokół wieszczą się działo.

7.3. Praktyka artystyczna

Za możliwością inspiracji Mickiewiczem przemawiają dodatkowo „poszlaki” związane bezpośrednio z praktyką twórczą Celliersa, której stałym elementem było zwracanie się do europejskiego romantyzmu. W związku z tym pojawiał się w jego poezji archaiczny idiom, co jeszcze za życia autora krytykowano jako skłonność szkodzącą afrikaans. Celliers bronił się wprawdzie, mówiąc, że nie wolno po bakalarsku pętać zbytnio młodego języka artystycznego, ale nie ulega wątpliwości, że nadużywał niderlandyzmów, a jego okolicznościowa *Unie kantate* (Kantata na cześć Unii, 1910) w pierwszej oryginalnej wersji może wręcz uchodzić za skrzyżowanie afrikaans z niderlandzkim. Celliers, który w okresie młodzieńczym rozpoczął od prób poetyckich po angielsku i niderlandzku, ma na swym koncie kilka opublikowanych utworów napisanych w tym ostatnim języku; dwa z nich zostały zamieszczone w tomie *Die Vlakte en ander gedigte*.

Można się także wspólnie z wieloma krytykami zastanawiać na tym, czy celowe było wprowadzanie przez poetę naiwnych niekiedy przypisów odautorskich. Celliers objaśniał w nich co trudniejsze, jego zdaniem, fragmenty własnych utworów lub zastosowaną symbolikę. Za klasyczny przykład przekroczenia dopuszczalnych granic autointerpretacji może służyć wiersz z tomu *Saaier en ander gedigte* (Siewca i inne wiersze, 1918) pt. *Drome* (Sny/Marzenia), w którym sformułowanie *alpe van marmer* (alpy z marmuru) opatrzone krótkim przypisem *Die wolke* (Chmury). Najprawdopodobniej tak właśnie w aspekcie wychowawczym i oświatowym pojmował rolę przypisana „poecie ludowemu/narodowemu” (*volksdigter*). Jednakże dzięki tej manierze uzyskujemy w przypisach dodatkowe informacje, na przykład poeta nierzadko wyjaśniał genezę powstania konkretnych utworów. Wiemy stąd, że podmiotami do napisania wielu z nich były nie tylko konkretne zdarzenia, ale częstokroć odpowiednio głęboko przeżyta lektura utworów innych pisarzy. Podczas studiów w Holandii, a później w okresie emigracyjnego pobytu w Szwajcarii Celliers miał okazję zapoznać się z wieloma prądami literatury europejskiej w sposób bardziej dogłębny i intensywny, niż mógłby to uczynić w Afryce. Jednak dla najnowszych tendencji południowo-afrykański poeta miał niewiele zrozumienia. Zapewne odegrał tu rolę jego osobisty smak artystyczny, jak i określone stadium rozwoju literatury afrikaans i jej uwikłanie w narodowe powinności. Z obu tych względów hasło „sztuka dla sztuki” nie mogło więc zostać zaakceptowane. Z drugiej strony artyzm słowa jako takiego stawał się coraz ważniejszy. Dlatego zapewne istotnym punktem odniesienia stali się dla poety twórcy europejskiego romantyzmu. Dla literatury afrikaans najważniejsze okazało się przyswojenie przez Celliersa dokonań europejskiej liryki przyrody. Nie ulega wątpliwości, że tworzył pod wpływem poetów angielskich, jak Percy Bysshe Shelley (1792–1822), niemieckich, jak Karl Theodor Körner (1791–1813), czy flamandzkich, jak Guido Gezelle (1830–1899)^[35]. W tym kontekście znaczenie Celliersa dla literatury ojczystej jest niepodważalne. Zdradzał on zresztą predylekcję do autorów spoza uznanego poetyckiego Olimpu, by wymienić poetów angiellojęzycznych Felicię Dorotheę Hemans (1793–1835), Henry’ego Wadswortha Longfellowa (1807–1882), Roberta Nicolla (1814–1837), Karla Borgera, Victora de la Montague, czy niderlandzkich, jak Hélène Swarth (1859–1941) i René de Clercq (1877–1932).

Niektóre z jego wierszy zaopatrzone są, jak wspomniano, w odautorskie uwagi o konkretnym

źródle inspiracji. I tak, w tomie *Die Vlakte en ander gedigte* (1908) znajdujemy następujące wzmianki: przy wierszu *Liefdes-Klag* (Skarga miłosna) – *naar die Duits van R. Hamerling* (podług niemieckiego [wiersza] R. Hamerlinga), przy wierszu *Die Smid* (Kowal) – *naar Longfellow* (według Longfellowa), a pod tytułem utworu *'n Snaakse vrijerij* (Dziwne zaloty) dopisano *Daudet vrij gevolg* (wolne naśladowanie Daudeta). Natomiast w zbiorze *Saaier en ander gedigte* (1918) przy wierszu *Die oue dag* (Stary dzień) podano *Vertaling van 'n anonieme Engelse gedig* (Tłumaczenie anonimowego angielskiego wiersza), a przy utworach *Gebed gedurende die slag* (Modlitwa w czasie bitwy) i *Lutzow se stormgejaag* (Atak Lutzowa) – *Naar Th. Körner* (podług Th.[eodora] Körnera).

W niektórych innych przypadkach – nawet jeśli autor sam nie podał źródła inspiracji – krytycy wykazali zależność jego wierszy od zagranicznych pierwowzorów. Najbardziej znane przykłady to *Vlakte* (Równina), wiersz wzorowany na Shelleyowskim *The Cloud* (Obłok), dalej *Die ossewa* (Zaprzęg wołów), utwór powstały pod wpływem *Twee horsen* (Dwóch koni) Gezellego oraz *Die stryd* (Walka), będąca echem wolnościowej liryki Körnera. Notabene Körner wymieniany bywa pośród pisarzy czytanych również przez Mickiewicza i wywierających na niego wpływ^[36].

Trzeba przy tym zaznaczyć, że inspiracje europejskie w poezji Celliersa są zjawiskiem szerszym i głębszym, niż mogłoby się wydawać z powyższego wyliczenia. Swoista obecność konkretnych zagranicznych twórców w poezji autora *Martjie*, występowanie stosowanych przez nich poetyk czy technik nie da się sprowadzić li tylko do zjawiska translacji, świadomej trawestacji czy incydentalnych zapożyczeń. Można postawić tezę, że w swojej praktyce twórczej Celliers programowo próbował własnych sił na mniej lub bardziej znanych i uznanych twórcach europejskich. A mierząc się z nimi, jakby testował na afrikaans różnorodne formy artystyczne, przez co przyswajał je młodej tradycji literackiej. Odpowiadało to zresztą dynamice rozwoju literatury afrikaans, która w tym początkowym okresie jakby w skrótowy sposób, eksternistycznie, powtarzała europejskie średniowiecze wraz z jego specyficznym podejściem do tekstu, kwestii oryginalności i autorstwa, a potem także kolejne epoki literackie. Pokolenie Celliersa na ogół zwracało się do romantyków, kolejna generacja autorów, tzw. Poeci Lat Trzydziestych (*Dertigers*), nawiązywała do europejskiego *fin de siècle'u*^[37].

Taki sposób odnoszenia się do literackiego patrymonium przywodzi na myśl dawny stosunek do tekstów uznanych za klasyczne. Wprowadzony przez Greków i udoskonalony przez Rzymian system oświaty opierał się na czytaniu, komentowaniu, zapamiętywaniu, parafrazowaniu i imitacji tekstów niegdyś mistrzów. Nowożytne szkoły łacińskie (a jeszcze później gimnazja) utrzymywały nabożny stosunek do klasyków tworzących po grecku i łacińsku, a z czasem także do tych, którzy poczęli naśladować tych twórców w językach narodowych. Ludzie pióra otrzymywali wykształcenie, w którym centralne miejsce zajmowało naśladowanie modelowych tekstów z przeszłości – *imitatio*. Przekład na język narodowy lub aluzja to często spotykane formy dostrajania konkretnego utworu, a także w ogóle języka artystycznego do klasycznego wzorca. W przypadku *aemulatio* dopuszczano próbę prześcignięcia wzorca w ramach reguł, które on sam wyznaczył, natomiast *interpretatio* dawało możliwość ustosunkowania się do pierwowzoru, bądź to w ramach (wolnego) przekładu,

bądź parafrazy. Naśladowanie wzorów łacińskich z uporem zalecał na przykład Joachim du Bellay (1522–1560), który nawet broniąc użycia języka narodowego, wskazywał na konieczność imitowania łaciny: tak jak Rzymianie wzbogacali swój język i literaturę, tłumacząc Greków, tak też Francuzi winni uszlachetniać swój język narodowy, przejmując elementy łacińskie. Młoda literatura afrikaans do pewnego stopnia powielala ten schemat, z tym że punktem odniesienia były odpowiadające Południowoafrykańczykom elementy kanonu literackiego wielkich europejskich literatur oraz literatury Flamandów i Holendrów.

8. Zakończenie

Na zakończenie wypada stwierdzić, iż nie ma dziś jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy wspomniane wyżej paralele były zamierzone czy przypadkowe, pominąwszy bowiem tekstowe zbieżności i pewne „poszlaki”, twardych dowodów próżno szukać. Być może przyszłe, dokładniejsze badania archiwaliów w Republice Południowej Afryki pozwolą na uściślenia w tej mierze.

Nie można jednak przeceniać poszukiwania bezpośrednich zależności. Być może dogadzałoby naszej narodowej dumie, gdyby się okazało, że południowoafrykański poeta tworzył pod bezpośrednim wpływem polskiego wieszczka. Być może byłby to ciekawy, bo egzotyczny przyczynek do międzynarodowej recepcji dzieła Mickiewicza. Skoro jednak na podstawie dostępnych obecnie danych nie można potwierdzić postawionej wyżej hipotezy, to nie o sensacyjną zależność lub pokrewieństwo winno nam chodzić. Przecież tak naprawdę nie to jest w literaturze najistotniejsze. Zresztą literackie reminiscencje są również widoczne w *Panu Tadeuszu*. W tym kontekście mówi się przecież o eposie Homera, Scottowskiej powieści historycznej, klasycystycznym poemacie opisowym *Delilla* i serafickiej epopei Chateaubrianda, czy idylli mieszczańskiej Goethego. Jednak sposób ustalenia zakresu i głębokości inspiracji może za każdym razem budzić wątpliwości.

Z drugiej strony można się pochylić nad utworem Celliersa jako znamienym przykładem dzieła dalekiego, by nie powiedzieć egzotycznego piśmiennictwa, które w bezpośrednim kontakcie okazuje się wcale nie być obce literaturze polskiej, nawet jeśli nie jest z nią spowinowacone. Pytanie, czy południowoafrykański pisarz naprawdę wzorował się na Mickiewiczu, można odsunąć na plan dalszy wobec wspólnoty lekturowej, która powstaje, gdy współczesny polski odbiorca przekonuje się, że poemat z Afryki Południowej jest bliższy jego doświadczeniom czytelniczym, niż mógł się tego spodziewać.

W centrum zainteresowania należy zatem umieścić w pierwszym rzędzie związki pomiędzy *Panem Tadeuszem* a *Martjie* wynikające z analogii, a nie z genealogii. Innymi słowy, należy się przyglądać nie chronologicznemu następstwu przyczyny (źródła) i skutku (inspiracji), nie monologowi zapożyczenia czy naśladownictwa, lecz przede wszystkim występującej w obrębie przestrzeni literatury równoczesności typowej dla wszelkiej dziedziny sztuki dialogicznej^[38]. W tej równoczesnej przestrzeni dokonuje się to, co opisał Heiner Müller, nazywając swoje pisarstwo dialogiem ze zmarłymi:

Potomność można mieć także w przeszłości. [...] Każdy nowy tekst odnosi się do wielkiej liczby starszych tekstów innych autorów i zmienia też spojrzenie na nie. Moje podejście do dawnych tematów i tekstów jest stosunkiem do potomności. Jest to, by tak rzec, dialog ze zmarłymi.

(Man kann die Nachwelt auch in der Vergangenheit haben. [...] Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit einer Nachwelt. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Dialog mit Toten.)^[39].

W ten sposób literackie patrymonium staje się tajemnym indeksem dla najróżniejszych odniesień, referencji i przywołań. Z genetycznego punktu widzenia poszczególne utwory składające się na literatury narodowe i w końcu na literaturę światową następują po sobie i z siebie wynikają. W tym sensie są faktami układanymi przez nas w pewien porządek chronologiczny. Chronologii tej można jednakowoż zarzucić znaczny poziom abstrakcji: jeśli bowiem konsekwentnie doprowadzić rzecz całą *ad absurdum*, literatura musiałaby się składać z jednostkowych dat pierwszych wydań utworów. Z punktu widzenia nas wszystkich jako indywidualnych czytelników sprawa obecności i funkcjonowania dzieła artystycznego wygląda inaczej. Utwory literackie są wprawdzie pojedynczymi ewenementami, wpisanymi w dany etap rozwojowy systemu literackiego, ale na szczęście nie dają się zredukować do jednokrotności – są zdarzeniami powtarzalnymi w akcie czytania. W indywidualnej lekturze tekst zostaje uobecniony i ma okazję zaistnieć współcześnie. Wówczas ważniejsza od chronologii okazuje się zawsze analogia. I ona zwycięża.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

Zapraszamy do zakupu pełnej wersji książki

GENEALOGIA CZY ANALOGIA?

- [1] Nazwisko pisarza wymawia się [sə'l'je:] lub [sɛl'je:], a tytuł utworu [marki] bądź ['marci].
- [2] P. Claes, Bijzondere en algemene literatuurwetenschap, „Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en Literatuurwetenschap” 1987, nr 1–2, s. 7.
- [3] R. Nycz, Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, Kraków: Universitas, 2006, s. 153.
- [4] M. Maaier, In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, s. 18–24. Pozostawiam tu otwarty problem, na ile intertekstualność jest historycznie określoną cechą sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej.
- [5] R. Nycz, Poetyka intertekstualna..., op. cit., s. 161.
- [6] S. van der Ree, Caleidoscoop. Een bibliografisch overzicht van literatuur uit Zuid-Afrika in Nederlandse vertaling, Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut, 1996, s. 18. Wprawdzie wiele zależy od przyjmowanego kryterium, co uznamy jeszcze za przyławkową odmianę języka niderlandzkiego, a co już za odrębny idiom języka afrikaans, lecz tak czy owak liczba ta daje pewne wyobrażenie o rozwoju piśmiennictwa w tym języku.
- [7] Na temat sytuacji językowej w Afryce Południowej, także języków urzędowych, piszę szerzej w rozdziale pt. Poglądy i teorie na temat powstania afrikaans. Zarys historyczny i próba typologii, s. 21–76.
- [8] Sformułowanie „prawdziwi Afrykanerzy” użyte w nazwie organizacji objaśniono w pierwszym numerze periodyku stowarzyszenia następująco: „Sa Afrykanerzy o ANGIELSKICH sercach. Sa Afrykanerzy o HOLENDERSKICH sercach. I są też Afrykanerzy o AFRYKANSKICH sercach. Tych ostatnich nazywamy PRAWDZIWYMI AFRYKANERAMI i tych przede wszystkim wzywamy, aby stanęli po naszej stronie.” (Daar is Afrikaanders met ENGELSE harte. En daar is Afrikaanders met HOLLANDSE harte. En dan is daar Afrikaanders met AFRIKAANSE harte. Die laaste noem ons REGTE AFRIKAANDERS, en die veral roep ons op om an ons kant te kom staan). „Die Afrikaanse Patriot” z 15 stycznia 1876 r., nr 1; cyt. za: Die Afrikaanse Patriot 1876. 'n Faksimilee-weergawe van die eerste jaargang, Kaapstad–Johannesburg: Tafelberg–Uitgewers, 1974, s. 9.
- [9] „Die Afrikaanse Patriot” z 15 stycznia 1876 r., nr 1; cyt. za: Die Afrikaanse Patriot 1876..., op. cit., s. 8.
- [10] J.H. Hofmeyr, Is 't ons ernst? [w:] P.J. Nienaber, J.A. Heyl, Pleidooie in belang van Afrikaans, t. 2, Kaapstad–Bloemfontein–Johannesburg: Nasionale Boekhandel, [1960], s. 30–31.
- [11] J.F.E. Celliers, Kuns in lewe en kultuur, Kaapstad–Bloemfontein: Nasionale Pers, 1933.
- [12] G. Preller, Inleiding tot Jan Celliers [w:] J.F.E. Celliers, Die vlakke en andere gedigte, Pretoria: Volkstem-Drukkerij, 1908, s. 17.
- [13] N.P. van Wyk Louw, Jan Celliers, gewete en stem van sy volk [w:] idem, Opstelle oor ons ouer digters, Kaapstad: Human & Rousseau, 1972, s. 26.
- [14] Ibidem, s. 27.
- [15] D.W. Fokkema, Apologie van de literatuurgeschiedenis, „Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en Literatuurwetenschap” 1997, nr 3–4, s. 217–229.
- [16] P.J. Nienaber, J.A. Heyl, Pleidooie in belang van Afrikaans..., op. cit.
- [17] Szerzej o stowarzyszeniach retorycznych w Afryce Południowej zob. J. Koch, Historia literatury południowoafrykańskiej. Literatura afrikaans XVII–XIX wiek, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2004, s. 360–371.
- [18] N.P. van Wyk Louw, Jan Celliers..., op. cit., s. 44.
- [19] Przekład z języka afrikaans Jerzy Koch.

[20] E. Graczyk, *Szczęście „Pana Tadeusza”* [w:] E. Graczyk, Z. Majchrowski (red.), *Balsam i trucizna. Trzyznaście tekstów o Mickiewiczu*, Gdańsk: Wydawnictwo „Atext”, 1993, s. 61, cyt. za: G. Borkowska, *Rodzina mityczna – archetypy rodzinne w literaturze polskiej XIX wieku (z rzutem oka na wiek następny)*, <http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materialy/borkowska.pdf>, (sprawdzono w grudniu 2007 r.).

[21] G. Borkowska, *Rodzina mityczna...*, op. cit., s. 6.

[22] Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa: PAX, 1990.

[23] I. Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobraźnia romantyczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, s. 221.

[24] Zob. P. Chmielowski, *Estetyka Mickiewicza*, Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1898, s. 3; W. Bruchnalski, *Paralele niektóre między „Panem Tadeuszem” a „Męczennikami” Chateaubrianda* [odbitka z *Księgi Pamiątkowej ku czci Leona Pinińskiego* t. 1], Lwów 1936, s. 3–5; H.A. Mulder, *Twee wêrelde. Opstelle oor Afrikaanse en Nederlandse letterkunde*, Pretoria: J.L. van Schaik, 1942, s. 19.

[25] A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975, s. 5–6.

[26] J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1927, t. 2, s. 174.

[27] J. Łukasiewicz, *Mickiewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996, s. 118.

[28] Herr Thaddäus oder der letzte Sajasd in Lithauen. Eine Schlachtschitz-Geschichte aus den Jahren 1811 und 1812. In 12 Büchern. Aus dem Polnischen des Adam Mickiewicz in Gemeinschaft mit dem Dichter von Richard Otto Spazier, 2 tomy, Leipzig: J.J. Weber, 1836.

[29] Herr Thaddäus oder der letzte Eintritt in Lithauen. Eine Adelsgeschichte aus den Jahren 1811 und 1812 in Versen und in zwölf Büchern. Aus dem Polnischen metrisch übertragen von Albert Weiss, Leipzig: W. Friedrich, 1882.

[30] Herr Thaddäus oder der letzte Eintritt in Lithauen. Übers. von Siegfried Lipiner, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1882 (= *Poetische Werke*; t. 1), 1898.

[31] Master Thaddeus or the Last Foray in Lithuania. An Historical Epic Poem in Twelve Books, przeł. Maude Ashurst Biggs, London: Trübner & Co., 1885.

[32] Monsieur Thadée de „Soplica” ou Le dernier procès en Lithuanie. Sui generis récit historique en douze chants, tr. Charles de Noire-Isle, Paris: E. Plon, 1876/77, część 1, 2.

[33] Un grand initiateur: Adam Mickiewicz. Discours prononcé le 8 novembre 1901 à l’Université de Lausanne, dans la Salle de Mickiewicz, pour l’Inauguration des cours de philosophie nationale polonaise par Winmcenty Lutosławski, Privat-docent aux Universités de Genève, de Lausanne et de Cracovie, Genève et Bale, 1902.

[34] L.T. Wellisz, *Mickiewicz in Switzerland* [w:] W. Lednicki (red.), *Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium Edited by...*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1956, s. 221–242; A. Bronarski, *Z dziejów pobytu i kultu Adama Mickiewicza w Szwajcarii* [odbitka z książki zbiorowej *Adam Mickiewicz 1855–1955*, Londyn: Polskie Towarzystwo Naukowe 1958].

[35] Dodajmy przy tym, że zarówno holenderski, jak i flamandzki romantyzm zna zjawisko późnych romantyków (przez przykład Norwida nieobce zresztą literaturze polskiej). A w przypadku piśmiennictwa Flamandów romantyczna odnowa literacka była ściśle związana ze wzrostem tożsamości narodowej zagrożonej dominacją kultury i języka francuskiego; paralele z Afryką Południową i pozycją kultury w języku afrikaans są tu zatem ewidentne. Zresztą bardzo ceniony przez Celliersa, a lubiany również przez innych pisarzy południowoafrykańskich Flamand Guido Gezelle starał się tak poetycko wyzyskać dialekt zachodnioflamandzki, by wykreować nowy południowoniderlandzki wariant języka literackiego, który w zamyśle miałby być swoistą przeciwwagą do powstałego głównie na północy w Holandii standardu literackiego (*Algemeen Beschaafd Nederlands*). Także w tych usiłowaniach Gezellego, a nie tylko w osiągnięciach poetyckich, odnaleźć się mogli twórcy południowoafrykańscy, sięgający po medium języka afrikaans, nie zaś języka angielskiego czy niderlandzkiego.

[36] W. Bruchnalski, *Paralele niektóre...*, op. cit., s. 2. Interesujące aspekty pruskiej, węgierskiej i południowosłowiańskiej, tj. serbskiej i chorwackiej, recepcji pochodzącego z Saksonii Theodora Körnera bada m.in. węgierski germanista Kálmán Kovács – zob. K. Kovács, *Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen*, „Zagreber Germanistische

- [37] W tym miejscu można się powołać na tezę przedstawiciela rosyjskiej szkoły kulturologicznej Georgija Gaczewa o nakładaniu się poszczególnych faz procesu historycznoliterackiego w literaturach zapóźnionych wskutek przyśpieszenia rozwojowego. G.D. Gaczew, Uskoriennoje razvitije litieratury (Na materiale bołgarskoj litieratury pierwoj połowiny XIX wieka), Moskwa: Nauka, 1964; fragment w przekładzie polskim – G. Gaczew, Przyśpieszony rozwój literatury, przeł. M. Ochab [w:] A. Mencwel (red.), W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 156–172.
- [38] H. Groenewegen, Woorden vooraf [w:] H. Groenewegen (red.),...Die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey, Groningen: Historische Uitgeverij, 1997, s. 12.
- [39] U. Jenny, H. Karasek, Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch [w:] H. Müller, Gesammelte Irrtümer, Interviews und Gespräche, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986, s. 137–138.



Wydawnictwo Akademickie
DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej i niezwyklej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel.: +48 22 620 32 11, +48 22 654 01 49

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

Biurow handlowe : 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks: +48 22 620 87 03

e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright-wydawnictwa elektroniczne

- Języki Orientalne
- Języki Azji i Afryki
- Literatury Orientalne
- Skarby Orientu
- Teatr Orientu
- Życie po Japońsku
- Sztuka Orientu
- Dzieje Orientu
- Podróże–Kraje–Ludzie
- Świat Orientu
- Historia/Polityka
- Mądrość Orientu
- Współczesna Afryka i Azja
- Vicus. Studia Agraria
- Orientalia Polona
- Philologia Orientalis
- Literatura Okresu Transformacji
- Literatura Frankofońska
- Być Kobietą
- Temat Dnia
- Wieczory z Nauką
- Życie Codzienne w...

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową