

JERZY KOCH

POŁUDNIOWOAFRYKAŃSKI PAN TADEUSZ?
ZAMIERZONE CZY PRZYPADKOWE PARALELE
W *MARTJIE* JANA F. CELLIERS?¹

I. TYTUŁEM WSTĘPU

W niniejszym studium mniej będzie się mówilo o Mickiewiczu w sposób bezpośredni. Nie tylko dlatego, że niderlandyście trudno byłoby konkurować w tej mierze z polonistami, ale także dlatego, że zmiana optyki – a więc mówienie o autorze *Pana Tadeusza* poprzez wywołane nim inspiracje niejako pośrednio – również może być twórcze.

Tematem opracowania są paralele między *Panem Tadeuszem* (1834) a poematem południowoafrykańskiego pisarza Jana F. Celliers (1865–1940) pt. *Martjie*. Ten epicki utwór napisany wierszem i opublikowany w 1911 r. należy do pierwszych większych osiągnięć literatury powstającej w języku afrikaans. *Martjie* – tytuł to imię żeńskie – ukazuje idyllę farmy burskiej w XIX w., przerwana katastrofą wojny anglo-burskiej trwającej od 1899 do 1902 r. Wiersz wyraża tęsknotę za minionym życiem, któremu wojna na zawsze położyła kres.

Martjie zaskakuje polskiego czytelnika pierwszymi kilkudziesięcioma wersami: bez trudu bowiem rozpoznaje się „Powrót panicza” z *Pana Tadeusza*, a paralelizm jest naprawdę uderzający. Rodzą się zatem pytania. Po pierwsze, czy Celliers mógł zetknąć się z *Panem Tadeuszem* poprzez jego przekłady? Po drugie, czy stwierdzenie tekstowych zbieżności jest wystarczające dla hipotezy o polskiej inspiracji u południowoafrykańskiego pisarza? A jeśli tak, to czy hipoteza taka znajduje swoje potwierdzenie w dokumentach?

Odlóżmy jednak na moment problem ewentualnego zapożyczenia i spróbujmy ustalić pewną wspólną płaszczyznę, na której zestawienie *Pana Tadeusza* i *Martjie* okaże się myślowo płodne w każdym wypadku – tzn. nawet wówczas, gdyby bezpośrednia inspiracja była niemożliwa do udowodnienia lub wręcz nie miała miejsca.

W tej kwestii chciałbym sformułować dwie refleksje. Pierwsza to ta, że można porównać twórczą aktywność człowieka nakierowaną na słowo poetyckie do zwierciadła, które rozbite zostało na literatury narodowe, epoki, prądy literackie czy wreszcie dzieła poszczególnych pisarzy. Pojedyncze odłamki tego lustra będą

¹ Nazwisko pisarza wymawia się [sɛl'je:], a tytuł utworu ['marki].

odbijać nie tylko fragmenty zewnętrznej rzeczywistości pozaliterackiej, lecz zawierać także refleksy innych odłamków lustra i znajdujących się w nich odbić. A może jeszcze piękniej zabrzmie to porównanie, jeśli odwołamy się do metafory kryształu – jego oszlifowane powierzchnie nie tylko załamują promienie wpadające do wnętrza przez jedne, a wychodzące przez drugie ściany, ale zarazem wzmacniają intensywność wzajemnego oddziaływania.

Przywołuję ten obraz, aby przypomnieć, 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 i oczekiwaniami czytelniczymi. W literaturze europejskiego kręgu kulturowego takie tekstowe relacje są dominujące, choć przyjmować mogą różnorakie formy.

(1) Naśladowanie utworów z przeszłości, które uznane zostały za niedoścignione wzory, wykreowało swoistą estetykę podobieństwa, przełamaną dopiero przez romantyzm.

(2) Romantyczny postulat oryginalności doprowadził do uznania, że ortodoksyjne nawiązywanie do tradycji może mieć także wymiar negatywny. W efekcie na zasadzie kontrastu zaakceptowano z czasem odmienną estetykę przeciwieństwa.

(3) Tendencje współczesne natomiast – wrzuciły je dla ułatwienia do postmodernistycznego wora – odrzucają binarne rozróżnienie na podobieństwo i przeciwieństwo jako podstawowy stosunek między tekstami. W ten sposób dokonuje się nobilitacja estetyki transformacji (Claes 1987: 7).

Przypomnienie tych trzech estetyk wydaje mi się ważne w kontekście rozpatrywania paralelizmu *Martje* i *Pana Tadeusza*.

Druga uwaga dotyczy dwojakiego 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 obioru dzieła, jego czytania, nadawania mu sensu w procesie lektury i umiejscawiania w kontekście już istniejących i znanych czytelnikowi utworów. Widzenie konkretnego tekstu poszerzane zostaje wówczas nie tylko od strony jego wytwórcy, lecz także odbiorcy.

Tyle tytułem zagajenia, wstępnych ustaleń i roboczych zastrzeżeń, ale na tym nie koniec wstępu jako takiego, wypada bowiem powiedzieć słów kilka na temat języka afrikaans i jego literatury.

II. OKREŚLENIE MEDIUM

II.1. JĘZYK AFRIKAANS

Afrikaans jest językiem indoeuropejskim, a ściślej najmłodszym językiem (zachodnio)germańskim. Mimo tej klasyfikacji jego genezy szukać należy w Afryce Południowej. W 1652 r. Holendrzy założyli na Przylądku Dobrej Nad-

ziei stację zaopatrującą płynące do Indii statki. Wbrew początkowym planom holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej osada zaczęła się rozrastać do rozmiarów kolonii. Zamieszkiwali ją urzędnicy Kompanii różnej narodowości, farmerzy bursey, dalej niewolnicy (z Indii, Indonezji oraz innych rejonów Afryki), a wreszcie plemiona koiśańskie (tj. hotentockie i buszmeńskie) i w końcu nowo powstająca grupa mieszaićców rasowych tzw. koloredów. Właśnie w tej wielokulturowej i wielorasowej społeczności Kapsztadu i okolic, niejako z konieczności codziennej komunikacji, zrodził się język afrikaans. Jego podstawę tworzyły formy XVII-wiecznego języka niderlandzkiego, dlatego także dziś niemal 90 % słownictwa ma swe korzenie niderlandzkie; nie inaczej rzecz się ma ze strukturami gramatycznymi².

Dziś afrikaans jest językiem ojczystym niemal 6 milionów Południowoafrykańczyków i jest to trzeci co do wielkości język RPA (Webb & Dirven & Kock 1992: 28). Afrikaans nie jest bynajmniej wyłącznie językiem białych Afrykanerów (potomków Burów) – niemal połowa z owych 6 milionów to koloredzi, czyli ludzie wywodzący się z mieszanych związków między białymi osadnikami, miejscowymi Hotentotami i sprowadzonymi niewolnikami.

II. 2. AFRIKAANS I LITERATURA

Jako język pisany afrikaans rozwijał się stosunkowo powoli. Choć najstarsze zachowane teksty w tym języku pochodzą z przełomu XVIII i XIX stulecia, to o faktycznym rozwoju literatury pięknej można mówić dopiero w drugiej połowie XIX w.³ Afrikaans funkcjonował podówczas jedynie jako *lingua franca* i to zarówno w republikach burskich (gdzie oficjalnym językiem był niderlandzki), jak też w Kraju Przylądkowym (gdzie status urzędowy miał z kolei angielski). Dopiero w ostatnich dwóch dziesięcioleciach XIX w. zaczęły pojawiać się pierwsze większe utwory prozatorskie oraz dramaty.

Wielu pisarzy, którzy na przełomie wieków – podobnie jak Celliers – świadomie sięgali po afrikaans jako medium artystycznego wyrazu, zwracało się ku wzorcowi języka niderlandzkiego. Dlaczego? W odróżnieniu od afrikaans niderlandzki posiadał bowiem liczącą kilka stuleci (i liczącą się) tradycję literacką. Było to ważne, gdyż temat dominujący wówczas w literaturze afrikaans nie był ani ludowy, ani trywialny; chodziło o walkę z imperialnymi zakusami Anglików, prawdziwą (czytaj: kalwińską) wiarę, zaś po wojnie anglo-burskiej o zachowanie afrykanerskiej tożsamości. Tym „wielkim” tematami musiał odpowiadać język. Tymczasem w powszechnym odczuciu językowi afrikaans brakowało dobrze wy-

² Proces przetransformacji form niderlandzkich w afrikaans miał ciekawy przebieg. Otóż niderlandzki jako język marynarzy, urzędników Kompanii Wschodnioindyjskiej i wreszcie osadników znalazł się pod wpływem innych języków: z jednej strony oddziaływały nań języki koiśańskie, z drugiej zaś język malajski i kreolsko-portugański. Na Wschodzie kupcy i żeglarze używali malajskiego oraz skreolizowanych form portugalskiego jako *lingua franca*. Obie formy językowe były znane większości niewolników sprowadzanych do Kapsztadu (Raidt 1983: 1–23).

³ Do roku 1900 w języku afrikaans ukazały się 92 książki (Ree 1996: 18).

kształconego „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 w. uzyskała 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 (np. własną dynamikę procesu historycznoliterackiego), lecz także zewnętrzne, 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 chciałbym wskazać na to, że znaczenie twórczości Jana Celliers 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 zafrkanizował⁴.

III. ZNAJOMOŚĆ SPRAW POLSKICH W AFRYCE POŁUDNIOWEJ

Teraz, kiedy przypomnieliśmy językową i kulturową specyfikę afrikaans, powróćmy do kwestii paraleli istniejących między *Martjie* a *Panem Tadeuszem*. Sformułujmy jednak problem inaczej i zapytajmy, czy w ogóle było możliwe, by na początku XX w. pisarz z dalekiej Afryki Południowej wiedział coś o kulturze Polski, kraju wymazanego z mapy ówczesnej Europy?

Mimo odległości geograficznej i braku bezpośrednich kontaktów „sprawa polska”, wraz z jej kontekstem socjolingwistycznym, była w XIX-wiecznej Afryce Południowej dość dobrze znana. Już bowiem pierwsi emancypatorzy języka afri-

⁴ 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, parafrazowaniu i imitacji tekstów dawnych mistrzów. Nowożytne szkoły łacińskie (a jeszcze później gimnazja) utrwały nabożny stosunek do klasyków tworzących po grecku i łacińsku, a z czasem także do tych, którzy poczęli naśladować tych twórców w swoich 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, zaś „interpretatio” dawało możliwość ustosunkowania się do pierwowzoru, bądź to w ramach (wolnego) przekładu, bądź parafrazy. Naśladowanie wzorów łacińskich z uporem zalecał np. Joachim du Bellay, 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.

kaans, tzw. „patrioci”, przeciwstawiając się fali anglicyzacji, powoływali się na polski przykład. W ich manifestacji z 1876 r. czytamy:

„A spojrzmy tylko ileż trudu zadali sobie Rosjanie, by odebrać Polakom ich język ojczysty; ale to wszystko na próżno, do dziś dnia mówią oni jeszcze po polsku. I podobnie jest też we Flandrii, Fryzji, Irlandii i innych krajach”⁵ („Die Afrikaanse Patriot” No 1, 15 I 1876; cyt. za „Afrikaanse Patriot” 1974: 8).

Trzydzieści lat później – kiedy po aneksji burskich republik cały ten region znalazł się w niepodzielnym władaniu Wielkiej Brytanii – problem językowy urósł do rangi kwestii politycznej pierwszorzędnej wagi. Jedni twierdzili, że należy nadal pracować nad równouprawnieniem języka afrikaans tak, jak czynili to „patrioci”. Wykorzystywano przy tym specyficzną sytuację psychiczną po 1902 r., kiedy po utracie republikańskich państwowości burskich domena języka ojczystego, tj. afrikaans, stała się dla wielu właściwą ojczyzną, a odrębna tożsamość narodowa najpełniej wyrazić się mogła poprzez odrębną tożsamość językową. (Sytuacja, dodajmy, podobna do sytuacji 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 konkurować będzie musiał afrikaans – język pozbawiony większego kulturalnego zaplecza. 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), zasłużony dla przywrócenia językowi niderlandzkiemu statusu urzędowego na terenie rządzonego przez Anglików Kraju Przylądkowego⁶. 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 zruszczyć, znaczenie języka polskiego rośnie z każdym dniem, a polska literatura zamiast zamierać stopniowo zyskuje sławę europejską. (Aplauz)”⁷ (Hofmeyr 1905).

Niechże te dwa przykłady pokażą, iż sprawa polska była elitom afrykanerskim

⁵ „En kyk watter moete 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 ook in Vlaanderen, Priesland, Ierland en ander lande”. Wszystkie przekłady na język polski moje – J.K.

⁶ Hofmeyr był od 1879 r. deputowanym do parlamentu w Kapsztadzie i to dzięki zainicjowanym przez niego spektakularnym akcjom znów wprowadzono niderlandzki jako drugi – obok angielskiego – oficjalny język obrad parlamentu (1882) i sądownictwa (1884) Kraju Przylądkowego.

⁷ „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 vermaandheid in plaats van uit te sterven. (Toejuiching)”.

dobrze znana, skoro nawet w wewnętrznych polemikach powoływano się na specyficzny status języka i kultury polskiej pod zaborami. Ustalenie powyższe jest wprawdzie ogólne, lecz jest przy tym niezwykle ważne, gdyż warunkuje dalszą dyskusję na temat ewentualnych zależności.

IV. JAN F. CELLIERS (1865–1940)

Czas już najwyższy, by przybliżyć sylwetkę południowoafrykańskiego pisarza. Johannes François Elias Celliers urodził się w roku 1865. W Kapsztadzie uczęszczał do szkoły z angielskim językiem wykładowym. Następnie, kiedy rodzina przeniosła się do Pretorii, chodził do szkół niderlandzkich⁸.

W latach 1887–1890 Jan F. Celliers studiował w Holandii, gdzie złożył egzaminy mierniczego-geodety. W owym czasie, wystawiony na bezpośrednie oddziaływanie kultury europejskiej, w szczególności holenderskiej, zaczął namiętnie czytać, choć czynił to bez większego przygotowania.

Po powrocie do Afryki pracował w zawodzie krótko i już w roku 1894 z zadowoleniem przyjął posadę głównego bibliotekarza bibliotek transwańskich.

Kiedy w 1899 r. 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”. Wzięty do niewoli uciekł w kobiecym przebraniu z zajętej przez Anglików Pretorii.

Po zawarciu pokoju (1902) Celliers wyjechał wraz z rodziną do Europy. Osiedlił się w Szwajcarii, gdzie 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. Odkocznią od tej monotonnej pracy dla chleba była działalność literacka. Celliers rozpoczął ją na emigracji i z powodzeniem kontynuował w Afryce. Właśnie w tym okresie poeta zaczął publikować. Współzależny też pierwsze stricte literackie pismo w afrikaans, dla którego sam obmyślił nazwę „Die Brandwag” (‘strażnica’, 1910–1922). Publikował tu artykuły i okolicznościowe przemówienia o ideałach narodowych i o literaturze ojczystej. Celliers był członkiem-założycielem Południowoafrykańskiej Akademii Języka, Literatury i Sztuki (Zuid-Afrikaanse Akademie voor Taal, Letteren en Kunst, 1909).

Aby umożliwić mu zajęcie się wyłącznie pisarstwem, zaproponowano mu w roku 1919 stanowisko profesora nadzwyczajnego Uniwersytetu w Stellenbosch, najstarszej uczelni południowoafrykańskiej. Dziesięć lat później przeszedł na emeryturę (1929). Ostatnie lata, częściowo wskutek głuchoty postępującej od ósmego roku życia, spędził w samotności. Zmarł w 1940 r.

⁸ Jego ojciec był redaktorem dwóch ważnych czasopism niderlandzkojęzycznych. Początkowo kapsztadzkiej „Gazety Ludowej” („Het Volksblad”, 1863–1872), potem wydawanego w Pretorii „Głosu Ludu” („De Volkstem”, 1873–1951).

V. TWÓRCZOŚĆ POETYCKA

Dzieło literackie Jana Celliers pod wieloma względami stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy autorami dziewiętnastowiecznymi a współczesnymi mu pisarzami z początku nowego stulecia. Twórczość pierwszych była inspirowana emancypacyjną działalnością na rzecz uznania języka afrikaans; przyświecały im ideały narodowego wychowania i dydaktyzm inspirowany protestancką moralnością. Drudzy natomiast poczeli zwracać się ku indywidualizmowi i subiektywizmowi, nawiązując tym samym do postulatów europejskiego romantyzmu i do nowszych neoromantycznych ruchów artystycznych Starego Kontynentu.

Ale jakiegokolwiek rozróżnienie by tu dokonywać, Celliers bez wątpienia należy do tych pisarzy, którzy aktywnie i świadomie współkształtowali język afrikaans jako pełnowartościowe narzędzie artystycznego wyrazu, jako język literacki.

Dla literatury narodowej Celliers zasłużył się w pierwszym rzędzie jako poeta. A jako poeta funkcjonuje do dziś przede wszystkim jako autor dwóch książek poetyckich, choć wydał ich w sumie dziesięć. Za najważniejszy uważany jest zbiór wierszy *Równina i inne wiersze* (1908; *Die Vlakte en ander gedigte*) oraz poemat narracyjny *Martjie* (1911). Są to utwory z pierwszego i zarazem najlepszego okresu jego twórczości, a swoją pozycję w literaturze zawdzięczają temu, iż to one w znacznym stopniu przyczyniły się do ugruntowania tradycji literackiej tworzonej już w sposób świadomy.

Krag tematyczny tych utworów wytyczają w zasadzie doświadczenia farmera burskiego, żyjącego w łączności z przyrodą i w zgodzie z tradycyjnym systemem wartości i przekonań. Dydaktyzm – choć bez wątpienia występuje jeszcze w jego twórczości – nie jest już tak wszechobecny jak u pisarzy poprzedniego pokolenia. Nawet motywy przynależące do żelaznego repertuaru dawnej poezji afrikaans są przez Celliers opracowywane inaczej niż dziesięć czy piętnaście lat wcześniej. Ma to związek i z poszerzeniem artystycznego spektrum, i z większym doświadczeniem, po 1902 r. wzbogaconym o pokoleniowe przeżycie wojny. Z doświadczeń wojennych wyrósł cały repertuar tematyczny, wzbogacając literaturę o nowe schematy sytuacyjne, typy zdarzeń i bohaterów.

Wiersze Celliers powstałe z czystej inspiracji patriotycznej cieszyły się pożytecznością właśnie dzięki ich ojczyźnianemu charakterowi. Poza tym wywarły niemały wpływ nie tylko na utrwalenie się pewnego istotnego nurtu w literaturze afrikaans, ale także na wykształcenie się ojczyźnianej martyrologii afrykanerskiej. (Także w tym pozaartystycznym aspekcie utwory te mogą budzić skojarzenia z polskim romantyzmem).

Ale obraz życia na południowoafrykańskiej wsi szkicowany przez Celliers, nie odpowiada w pełni rzeczywistości znanej z historycznych rekonstrukcji. I chodzi nie tylko o to, że życie farmera dalekie było na ogół od idylli, ale także o brak reakcji pisarza na liczne społeczne napięcia, z wyjątkiem militarnego konfliktu między Anglikami a Burami. Trudno jednak odmówić poecie prawa do ewokowania wybranych tylko wycinków rzeczywistości. Nie pretendował przecież do jej kronikarskiego odwzorowywania, lecz wobec przeszłości objawiał raczej kre-

acyjny stosunek⁹. (Podobnie rzecz się miała w polskich ujęciach narodowej historii – w XIX-wiecznej powieści historycznej pełnej rehabilitacji doczekała się np. szlachta zagrodowa, tak niecierpiana przez pisarzy oświeceniowych, zresztą początki apoteozy tej warstwy znajdujemy już w literaturze polskiego romantyzmu).

Ale mimo (czy też oprócz) tego patriotyczno-narodowego nastawienia u Celliers wyraźnie pojawia się estetyczne przeżycie jako takie. Odkrywane są na przykład całkiem nowe dla tej literatury motywy: południowoafrykańska przyroda oraz dziecko. Aczkolwiek i tu poeta najczęściej zwraca się ku nowej tematyce w kontekście wojny, która kojarzy mu się przede wszystkim jako niszczycielka domowego ogniska i idyllicznego środowiska.

U autora *Martjie* uwidacznia się dążenie, by wykorzystał osiągnięcia zachodnioeuropejskiej literatury. Po wzorce z Europy sięgał poeta świadomie i także to odróżnia jego dorobek od twórczości dziewiętnastowiecznej. Celliers był bowiem 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. Pamiętać musimy, że Celliers należał do pierwszego pokolenia pisarzy afrikaans, które działalność literacką zaczęło profesjonalizować.

VI. CELLIERS JAKO „VOLKSDIGTER”

Wybór tematów i motywów oraz sposób ich opracowania sprawiły zapewne, że Celliers nazywany bywa „volksdigter”. Określenie to ukuł Gustav Preller, krytyk literacki i historyk. We wstępie do pierwszego tomu wierszy z 1908 r. Preller napisał, że poeta „narodowy” wypowiada to, co naród nosi w sercu: „ponieważ jest to n a s z e życie, wyrażone w n a s z y m języku tak, jak tylko poeta z *naszego* narodu jest w stanie dla nas pisać!”¹⁰ (Preller 1936: 16).

Wybitny poeta następnego pokolenia, a zarazem krytyk literacki N. P. van Wyk Louw napisał później: „Celliers jest poetą narodowym [...] w znaczeniu poety prostego, który myśli i czuje jak większość członków jego narodu i adekwatnie potrafi wyrazić ich ból i ich wiarę”¹¹.

W innym miejscu przytoczonego tekstu van Wyk Louw powiada, że bardzo

⁹ Popelnilibyśmy jednak błąd, uznając, że Celliers tworzył utwory regionalne w typie *Smaku ziemi* (1881) Hiszpana Jose Marii de Peredry (1833–1906), *Poilieteru* (1916, wyd. pol. 1980) Flamanda Felixa Timmermansa (1886–1947) lub innych utworów uderzających w witalno-ojczyzniane tony, tekstów pełnych sielskich barw i woni, których bohaterowie nierealnie wolni od problemów cieszą oczy wodą, powietrzem, siłą i życiem.

¹⁰ „omdat dit ons lewe is, uitgebeel in ons taal, soos alleen 'n digter uit ons volk in staat is om dit vir ons te doen”

¹¹ „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”.

często tam, gdzie Celliers używa zaimka osobowego 'ja' czytać można 'zwykły, prosty człowiek'. Konkluduje zatem: „Celliers jest poetą narodowym, gdyż czuł jak maluczy”¹² (Van Wyk Louw 1972: 26, 27).

W tym kontekście należałoby zwrócić uwagę na fakt, iż swoim znaczeniem słowo „volk” obejmuje nie tylko „naród”, ale także „lud”. W pewnych sytuacjach należałoby zatem mówić o Celliers jako o „poecie ludowym”, jest bowiem jeszcze inny bardziej praktyczny wymiar owej „ludowości”. Autor komponował swoje poetyckie tomy jak książki dla ludu. Umieszczając obok siebie utwory o różnej tematyce i odmienne w nastroju, tworzył mozaikę charakterystyczną dla wydawnictw popularnych („volksboek”). A niektóre z jego utworów krążyły w formie swoistych południowoafrykańskich samizdatów, jeszcze zanim ukazały się drukiem. Wobec takiej ich poczytności można powiedzieć, iż zbłądziły pod przysłowiowe strzechy.

Ukazując sylwetkę Jana Celliers 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 zmieniających się obecnie (różnych od polskich) sposobów funkcjonowania narodowych mitów.

W ocenie charakterystyki przebiegu komunikacji literackiej stosujemy na ogół konwencję estetyczną; w każdym razie taka jest w zasadzie nasza 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, nie jest jednak 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 (Fokkema 1997).

W ujęciach historycznoliterackich mieszamy te konwencje. Wobec początków piśmiennictwa w danym języku stosujemy na ogół wyznacznik językowy i skłonni jesteśmy rodowód całych literatur datować, a tym samym wywodzić od „probatio pennae”, odnalezionych na okładkach inkunabułów, lub zdanków przytoczonych w łacińskich kodeksach sądowych. Śledząc piśmiennictwo rozwijające się z biegiem wieków wzbogacamy z czasem to kryterium o ujęcie historyczno-kulturowe. Potem – selekcyjnie nieprzebraną masę tekstów, by wybrać te, które

¹² „Celliers is volkdigter omdat hy soos die eenvoudiges gevoel het”.

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 sztywno zastosowanego kryterium zdarzają się niezwykle rzadko i prawie nikogo – może z wyjątkiem autorów – nie satysfakcjonują.

W przypadku literatury afrikaans, ze względu na czas powstania i stosunkowo krótkie istnienie, powyższe konwencje jeszcze bardziej nakładają się na siebie, a wynikające stąd problemy nawarstwiają się. 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 np. ujmować literaturę afrikaans z przełomu XIX i XX w. z pozycji konwencji estetycznej, nie zważając lub w ogóle nie zniekształcając jej ówczesnego znaczenia. Literatura ta na dobre się wówczas zaczynała, pełniąc przy tym różniczne narodowe powinności i dając uzasadnienie funkcjonowaniu afrikaans w wyższych rejestrach języka jako takiego. Dość wspomnieć, że wstęp do tomu wierszy Celliers *Równina i inne wiersze* z 1908 r., napisany przez Gustava Prellera, zalicza się do zbioru tekstów i mów obrończych na rzecz emancypacji języka afrikaans.

Należy o tym pamiętać, mówiąc o poezji Celliers, bo stąd biorą się istotne różnice w polskim postrzeganiu Mickiewicza i południowoafrykańskim widzeniu twórczości Celliers. To, co gwarantowało poczytność Celliers, co sprawiło, iż wobec niego tylko używano określenia „volksdigter”, to – tak jak już wskazaliśmy – zwerbalizowanie obrazu świata, do którego przyznawała się znaczna część Burów. Kiedy jednak warunki społeczno-polityczne i historyczne¹³ zmieniły się na tyle, że zmalała aktualność propagowanego przez literaturę wizerunku, niejako automatycznie musiał zmienić się sposób oceny tej poezji, znajdującej się na granicy pomiędzy literaturą sensu stricto patriotyczną a artystyczną.

Wprawdzie w przypadku obu kultur narodowych – polskiej i afrykańskiej – nad wyraz silnie akcentowane są dziejowe doświadczenia narodów, ale romantyczne koncepcje literackie, historiozoficzne i polityczne wydają się być zakorzenione silniej w Polsce. Trwała, bo wielopokoleniowa aktualność literatury romantycznej związana jest z pewnymi stałymi wyznacznikami geopolitycznej i historycznej sytuacji Polski na przestrzeni ostatnich dwustu lat. To w polskim przypadku ruch jak po kole czy może dokładniej spirali historii. W literaturze afrikaans natomiast – mimo obserwowanej współcześnie pewnej obsesji historią – za przyczyną pisarzy Pokolenia Lat Sześćdziesiątych (jak A. P. Brink, B. Breytenbach, E. Leroux) dokonana się istotna zmiana wektora zaangażowania: zamiast do wewnątrz, w stronę wykreowanego przez narodową ideologię centrum etnicznej wspólnoty, jest on kierowany na zewnątrz, a pisarze i intelektualiści starają się

¹³ Należałoby wymienić tu trzy istotne daty: 1948 – wprowadzenie segregacji rasowej jako oficjalnej polityki państwa, 1961 – powstanie Republiki Południowej Afryki, 1994 – pierwsze wolne wybory.

uzupełnić narodową tożsamość o elementy zaangażowania politycznego także na rzecz innych grup narodowych Afryki Południowej. W efekcie zmianom ulegają podstawowe wyznaczniki oceny historycznoliterackiej dawnej literatury.

VII. *MARTJIE* (1911)

Bogatsi teraz o wiedzę na temat literatury afrikaans, samego poety i czasu powstania *Martjie* przyjrzyjmy się bliżej utworowi. *Martjie* (1911) jest pierwszym poematem epickim w afrikaans. Jako miejsce akcji Celliers wybrał farmę Uitkyk (dosł. – 'widok' ['oeytkčik]), położoną w idyllicznym krajobrazie Bolandu (okolice Kapsztadu). Wydarzenia wojny anglo-burskiej posłużyły mu do zarysowania groźnego tła. Centralnie poeta umieścił motyw skrywanej, nieodwzajemnionej miłości między młodymi ludźmi – tytułową *Martjie* i Rulofem, którzy dopiero w obliczu śmierci odważą się mówić o swych uczuciach. Uwaga skoncentrowana jest na przeżyciach *Martjie* i – co intrygujące – jej psychiczny wizerunek naszkicowany jest wiarygodniej niż wielu innych postaci z późniejszych powieści w afrikaans!

Martjie ukazuje dziewiętnastowieczny model życia Burów. Celliers przywołuje bowiem nie tylko obrazy burskich tradycji i świąt, lecz również stosunków międzyludzkich, włącznie z piknikami i psotami. (Z tych ostatnich wymienić można psotny śmingus lub zapieczenie w naleśniku chusteczki). Czytelnik ma okazję poznać atmosferę przynależącą do minionej epoki, podobnie jak ludzie, którzy ją współtworzyli i żyli nią. Na ten obraz codzienności na południowoafrykańskiej farmie i burskiej obyczajowości nakładają się wypadki historyczne, decydujące o losach kraju i głównych bohaterów.

W *Martjie* nie ma sentymentalizmu lub patosu, którymi Celliers grzeszył czasem w wierszach patriotycznych, choć również w tym poemacie zwrócił się ku minionej bezpowrotnie przeszłości. Tęsknota za nią jest jednak zawsze wyrażona pośrednio czy będzie to opis wiejskiego życia, związku prostych ludzi z przyrodą, czy też tradycyjnej burskiej gościnności lub nienagannie moralnych postaw. Opisowe fragmenty przeplatają się z licznymi obserwacjami i spostrzeżeniami oraz systematycznie rozwijaną akcją. Utwór napisany jest wierszem białym, co w ówczesnej poezji afrikaans było znacznym novum. Poeta wprawdzie w inny sposób wprowadza elementy powtórzenia (asonanse, półrymy czy aliteracje). Wersy mają dość różną długość. Celliers raz po raz jakby powracał do określonego metrum, choć zmienia tempo. Ta swobodna forma wiersza umożliwiła mu adekwatne oddanie odmiennych obrazów – inna jest, kiedy oddawane są różne stany ducha bohaterów, inna w partiach opisowych; w tym ostatnim wypadku ma zresztą miejsce dalsze wewnętrzne zróżnicowanie na obrazy statyczne niczym martwa natura i wielowymiarowe, dynamiczne fragmenty.

W *Martjie* udało się Celliers osiągnąć artystycznie dojrzałą równowagę między poszczególnymi elementami, jak inspirujące uczucie tęsknoty za przeszłością, ówczesnie panujące poglądy artystyczne i osobiste predylekcje poety. Traf-

nie pogodził tu swoje ambicje literackie i tendencje patriotyczne. Znikł, by tak powiedzieć, nadmiar „literatury”. Także osobisty światopogląd poety nie jest obecny wprost. O kształcie artystycznym wiersza celnie wypowiedział się van Wyk Louw: „Wiersz swym metrum przypomina heksametr – czy to *Hermann und Dorothea*, a może jednak *Evangeline Longfellowa*? – i jest tak elastyczny, że sprawia wrażenie jakby owijał się wokół każdego zrównoważonego obrazu” (Van Wyk Louw 1972: 44).

Ale nie cały utwór jest taki. Do najbardziej udanych fragmentów należy część początkowa. Celliers zaczyna budować cały utwór z wrażeń „gorąca” i „chłodu”, tu służących jednocześnie jako obrazy przeciwstawne i dopełniające się. Tych pierwszych kilkaset wersów przedstawia przybycie młodego człowieka do domostwa dalekich krewnych, opis zewnętrzny domu, ogrodu i podwórza, zachowania zwierząt. Plastycznie oddana została skwama cisza południa. Fragment ten kończy się figleń, jak i płata Rulofowi podpatrująca go Martjie.

MARTJIE
(fragment)¹⁴

Jest upalnie...
i cicho.

Cisza króluje też w okazałym obejściu pod dębami;
na wół przymknięte okiennice
– zielone okiennice przy szybach –
niczym powieki sennie 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 floreesy w ścianie jakby go podtrzymywały;
pieszczony wybujałymi gałązkami,
królujący nad drzwiami,
cyfrą odcisniętą w białym wapieniu,
obwieszcza wiek domostwa.

Jest cicho,
Cisza taką, co zalega i dłuży się,
jakby wiedziała, że dzień jeszcze długi
i zachowa swe władanie
w cieniu starych drzew,
Na werandzie pod ławą leży Jafta, pies-stróż,
i leniwie się przeciąga przez sen,
przerzywany tylko przez rozbykane muchy.
Kury zbiły się w stadko
w cieniu ogrodowego murka,

¹⁴ Przekład filologiczny z języka afrikaans Jerzy Koch.

przycichły i dyszą.
 W strumieniu nieopodal glazu
 zleży prosiak Adam i tułowiem spiętrza wodę;
 pogrążony w bezgłośniej drzemce czasem budzi się
 i pochrząkuje cichutko 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 białe, bo to Dzień Pański,
 i na blasze czajnik
 pogwizduje w samotności.
 Na sam środek podłogi
 przez otwarte na wpół okiennice
 niskośnie pada złocisty snop żywego światła,
 drgający drobinkami kurzu,
 przecinany zuchwałym lotem mach,
 co też na szybach brzęczą
 i swą natarczywą nutę stroją
 do spokojnego letniego popołudnia.
 – Hau – Jafa szczeku 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 Jafa,
 teraz merdając ogonem podchodzi na skraj werandy,
 i oczekuje przybysza;
 Rulof, jak stary znajomy, przyjaźnie
 gładzi sierść psa.
 Nie chce przerywać poobiedniej drzemki
 gospodarzy, wuja Koota i ciotki Miety,
 siada więc na ławie i czeka
 w cieniu dębów.

Tam w dali i tu niedaleko unosi się spomiędzy drzew
 wesoty błękitny dymek
 i kłębiąc się niemrawo
 głosi światu, że czas na kawę,
 przyjazne sąsiedztwo i pokój.
 Obok bramy, za którą uprawne już 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 żalobną 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
strącony z liści przez słońce;
mroczno mu w oczach i kręci się
i głowa ciężka coraz bardziej i bardziej...
aż pogrąży się w spokojnej drzemce...

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

Jeszcze mija czas jakiś i zza rogu werundy
wylania się siwka dziewczyna,
w śnieżnobiałym ubraniu, odświętna,
wolno krocząc przybliży się,
wzrok utkwiony w robótcę przed sobą,
pochłonięta pracą nuci piosenkę,
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 udając zdziwioną
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 uciesznie na miejscu się wierci,
że już trudno powstrzymać jej śmiech;
jak muzyka perli się w jej ustach,
jak kamyczki klaszczące o wodę.



1. Południowoafrykańskie „Soplicowo”

VIII. MARTJIE A PAN TADEUSZ

VIII. 1. PARALELE

I. Na początek wyjdźmy od tytułu. Czy coś różni *Martjie* od *Pana Tadeusza*? Na pierwszy rzut oka „pleć”, by sprafrazować odpowiedź pewnego ucznia na pytanie, co różni *Grażynę* od *Pana Tadeusza*?

Ale, już na serio – choć *Martjie* jest imieniem żeńskim, a *Tadeusz* męskim, to przecież w obu wypadkach mamy do czynienia z imieniem młodej osoby, co zapowiada prezentację losów konkretnego człowieka. (Proszę zwrócić uwagę na korespondujące ze sobą zdrobnienie imienia w afrikaans – końcówka *-tjie* – i bezpośrednio zwrotu „Pan Tadeusz”; imię zostało tu użyte bez nazwiska). W ten sposób zejście się młodych bohaterów (*Tadeusza* i *Zosi* czy *Martjie* i *Rulofa*) już w pierwszych scenach jest natychmiastową odpowiedzią na oczekiwania wzbudzone tytułem i kreśli ważny – uczuciowy – wątek utworów. Tytuł zatem w obu wypadkach definiuje charakter utworów i zasadniczą tematykę.

II. W obu utworach mamy do czynienia z tym samym schematem fabularnym: przyjazd / przybycie młodzieńca, opis domostwa, spotkanie chłopca i dziewczyny. Proszę zwrócić uwagę, że opisywany dworek / farma naprawdę odpowiada naszym tradycyjnym wyobrażeniom sielanki: wśród pól biały dom położony nad strumieniem i otoczony drzewami.

W pamięci pozostaje czytelnikowi intensywna biel budynków, świadcząca przecież nie tylko o schludności mieszkańców, ale reprezentująca tu wewnętrzną czystość. Akcentowana jest zarówno dawność, zasiedloność, ale też pewna skromność.

Skupmy się na jednym tylko elemencie opisu. Zabudowania otoczone są drzewami: w *Panu Tadeuszu* jest to brzozy gaj, a w *Martjie* dęby. Mowa jest jeszcze o topolach, które chronią *Soplicowo* „od wiatrów jesieni”, oraz o wierz-

bach, które „rozmarzone” otaczają staw niedaleko Uitkyku. Drzewa są tu nie tylko biernym upiększeniem pejzażu, ale spełniają również konkretne zadanie – chronią Uitkyk od słońca i Soplicowo od wiatru.

Wypada przypomnieć, że i dęby, i brzozy symbolizują oś świata. To tak jakby poprzez symbolikę roślinną podkreślony został fakt, że mikrokosmos szlacheckiego dworku i farmerskiego obejścia to jedynie reprezentacja znacznie większej rzeczywistości.

Zauważmy też ciekawą komplementarność tytułów i symboliki drzew: w *Martjie* pojawiają się dęby, reprezentujące zasadę męską, siłę fizyczną i duchową, w *Panu Tadeuszu* natomiast brzozy – w słowiańskiej symbolice utożsamiane z rytualną czystością, dziewięcością, niewinnością i zamieszkiwane przez nimfy brzozowe, wyobrażane jako smukłe dziewczęta o falujących włosach.

Ale to nie wszystko, bowiem te drugie gatunki drzew, rosnące jakby w pewnym oddaleniu od dworku / obejścia, dopełniają nie tylko poetyckiego obrazu, ale też symbolicznego wyrazu. 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 Uitkyk także wyraża aspekt żeński, ale jej symbolika obejmuje również dziewictwo, bezpłodność i porzuconą kochankę, i jakby dopełniona zostaje dalszym rozwojem akcji *Martjie* (Kopaliński 1990; Forstner 1990).

Oprócz uderzających zbieżności schematu fabularnego początkowej sceny możemy wyróżnić jeszcze paralelizm na wyższych niejako poziomach. Najbardziej uderzający jest topos powrotu do domu. Wprawdzie Mickiewicz i Celliers dość ciekawie adaptują go do własnych potrzeb, wyznaczanych przez specyfikę

Adam Mickiewicz	Jan F. Celliers
Imię własne jako tytuł	
<i>Pan Tadeusz</i> męskie	<i>Martjie</i> żeńskie
Opis zabudowań: biel budynków, obejście gospodarskie, otaczające pola, drzewa świadczenia dostatku i gospodarności	
zajeżdża	wchodzi
Przyhywa młody człowiek	
sam na podwórzu	
niepoznaje otoczenie	poznaje go pies
Nie niepokoi innych	
Opis wnętrza domu	
oglądany przez Tadeusza	ukazany przez narratorkę
odpowiada (miejscowym) wyobrażeniom	
szlacheckiego dworku	burskiej farmy
Spotkanie chłopca i dziewczyny	
element aktywny – on	element aktywny – ona
motyw akwizycyjny	

przestrzeni geograficznej i kulturowej, ale nawiązują też do jego przebogatej historii w Biblii i mitologii, by wspomnieć powrót Odysa do Itaki, gdzie poznaje go pies, czy z późniejszych przykładów opis wizyty w zamku dzieciństwa w *René* (1802) Chateaubrianda (1768–1848), opis odwiedzin Tocqueville'a (1809–1859) w rodzinnym château w *Souvenirs*, a w końcu powrót Gustawa w IV części *Dziadów* (Grudzińska-Gross 1995: 221).

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 najbardziej ogólną można uznać określony stopień rozwoju danej literatury. Nie wnikiem w to głębiej i poprzestanę na stwierdzeniu, że i w literaturze polskiej pierwszej połowy XIX stulecia, i w literaturze afrikaans początku XX w. postulowano powstanie dobrego poematu opisowego, najlepiej w typie eposu czy epopei narodowej, choć w obu przypadkach decydowały o tym inne przesłanki (por. Chmielowski 1898: 3; Bruchnański 1936: 3–5; Mulder 1942: 19).

Przyczyną bardziej szczegółową wydaje się osobista predylekcja poetów. Celliers jest autorem wierszy, których zasadniczy ton można scharakteryzować jako patriotyczno-państwowotwórczy, by posłużyć się skrótem myślowym. Ale ma on też na swoim koncie nastrojową lirykę przyrody. W przypadku Mickiewicza należałoby zestawić *Grażynę* i *Pana Tadeusza*, utwory nie tak znów odległe w czasie, by wykazać zupełnie inne podejście poetyckie.

I na koniec owe harmonijne współbrzmienie lirycznych wynurzeń i realioznawczych opisów zarówno w *Panu Tadeuszu*, jak i w *Martjie*, wzięło się zapewne z logicznego i psychologicznie uzasadnionego powiązania wspomnienia przeszłości owianego melancholią z realistycznym opisem szczegółów; rzeczywistość odtwarzana z detalami stanowi 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 artyzmu trzeba jako przyczynę takiego wartościowania wymienić też 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 objawach, nierzadko realistycznie, mamy w obu utworach do czynienia z idealizacją. Pisarze niemieccy umiejscawiali życie o kształcie 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” (Witkowska 1975: 5–6).

Natomiast w tradycji burskiej takim miejscem była farma („plaas”). Do tego

stopnia, że do dziś dnia nurt powieściowy związany tematycznie z farmą (tzw. „plaasroman”), należy do najbardziej żywotnych. Nawet jeśli stosunek współczesnych autorów do tradycyjnego modelu tej powieści jest prześmiewczy, to „plaasroman” nadal pozostaje naturalnym punktem odniesienia w tradycji literackiej (jak romantyzm dla Gombrowicza, by posłużyć się polskim przykładem).

W tym kontekście przywołajmy jedynie jeden drobny element, np. rytuał wspólnego spożywania posiłków. Sentymentalne opisy posiłków u Mickiewicza mają także u Celliers swój odpowiednik w przedstawieniu burskich pikników. W obu przypadkach przekazywane jest głębokie przywiązanie do narodowych potraw i kulinarnego obyczaju. Stanowi to spektakularną, bo smakowitą próbke rodzimej tradycji w ogóle.

I Mickiewicz, i Celliers do pewnego stopnia idealizują ewokowany świat. Dotyczy to np. stosunków międzyludzkich. Ale w stopniu nie mniejszym odnosi się także do przyrody i pejzażu. To tak jakby zwrot ku przeszłości dawał autorom niebывалą 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” (Kallenbach 1927 II: 174). Takie idealizujące niewątpliwie podejście objawił poeta w innych opisach ojczystych stron. Musiał jednak nie tylko idealizować, ale również syntetyzować skoro pierwowzoru Soplicowa szukano i na Nowogródzczyźnie, i w Wielkopolsce, a sam dwór – jak pisze Jacek Łukasiewicz (1996: 118) – „gdy przyjrzeć się uważniej, czasem jest mniejszy, kiedy indziej rozszerza się ogromnie, jakby był z gumy”.

Również tłem poematu *Martje* jest krajobraz ziem rodzinnych. Wprawdzie początkowo Celliers umiejscawia opisywaną farmę w okolicach tzw. Bolandu, w zachodniej części Prowincji Przylądkowej, ale z czasem nadaje jej takie cechy, iż odnosi się wrażenie, że równie dobrze mogłaby być zlokalizowana w innych regionach Afryki Południowej (nawet klimatycznie nieco odmiennych).

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

VIII. 2. „POSZLAKI” BIOGRAFICZNE

Wymieniliśmy różne tekstowe zbieżności oraz paralele w zakresie doboru motywów i potraktowania tematyki. Niektóre z nich są uderzające. Nie odpowiadają jednak bezpośrednio na pytanie, czy Celliers znał *Pana Tadeusza*? Sięgnijmy zatem do biografii autora *Martje*.

Celliers znał kilka języków obcych: na pewno angielski, a także francuski, bo sam przetłumaczył trzy powieści francuskie, na pewno też niemiecki, bo z tego języka przekładał wiersze. Mógł zatem poznać *Pana Tadeusza* w przekładach na te języki.

Jeśli chodzi o przekłady niemieckie na początku XX w. było aż ich trzy:

Richarda Ottona Spaziera z 1836 r.¹⁵, Alberta Weissa z 1882 r.¹⁶ i Sigfrieda Lipinera z 1882 r., wznowiony sześć lat później¹⁷; wszystkie trzy opublikowane w Lipsku. W tym czasie były też tłumaczenia na angielski Maude Ashurst Biggs, który ukazał się w Londynie w 1885 r.¹⁸, oraz francuski Charles'a de Noire-Isle'a wydany w Paryżu w 1876/77 r.¹⁹

Wskażmy jeszcze na czytanie Celliers, który pracował jako bibliotekarz²⁰, jego pobytu w Europie 1887–1890 i 1902–1907, w szczególności zaś w Szwajcarii (Pallens sur Montreux). Tu, gdzie pisarz południowoafrykański na dobre poświęcił się studiom literackim, istniał ośrodek propagujący kulturę polską, a mianowicie muzeum polskie w Rappersvillu (1869). W 1898 r. skatalogowano miejscowe Mickiewicziana i udostępniono zwiedzającym. Kult Mickiewicza szerzyli tu Polacy zatrudnieni w katedrze literatur słowiańskich Uniwersytetu Fryburskiego, jak Józef Kallenbach (1889) i Stanisław Dobrzycki (1902). Ten ostatni poświęcał w swych wykładach dużo miejsca polskiemu romantyzmowi, np. wiosną 1903 r. w oddzielnym cyklu wykładów 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 r.²¹ Lutosławski, który w 1902 r. objął też docenturę w Genewie, zajmował się głównie Platonem i Mickiewiczem. (Wellisz 1956; Bronarski 1958)

W momencie przybycia Celliers do Szwajcarii i w okresie jego pobytu (1902–1907) wiele się tam o Mickiewiczu mówiło i wiele wokół wieszczą działo się.

VIII. 3. PRAKTYKA ARTYSTYCZNA

Jeszcze za życia autora krytykowano go za niektóre rozwiązania artystyczne. Na przykład za skłonność do posługiwania się archaicznym idiomem. Celliers

¹⁵ *Herr Thaddäus oder der letzte Sajasid in Lithauen. Eine Schlachtschütz-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 Bde. Leipzig 1836.*

¹⁶ *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 1882.*

¹⁷ *Herr Thaddäus oder der letzte Eintritt in Lithauen. Übers. Von Siegfried Lipiner. Leipzig 1882. (=Poetische Werke; Bd. 1), Dass. Leipzig 1898.*

¹⁸ *Master Thaddeus or the Last Foray in Lithuania. An Historical Epic Poem in twelve Books. Tr. Maude Ashurst Biggs, London 1885.*

¹⁹ *Monsieur Thadée de „Soplica“ ou Le dernier procès en Lithuanie. Sui generis récit historique en douze chants, tr. Charles de Noire-Isle, partie 1, 2, Paris 1876/77.*

²⁰ Swoich nowoczesnych jak na owe czasy projektów bibliotekarskich nie był niestety w stanie zrealizować z powodu braku odpowiednich środków.

²¹ *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 Wincenty Lutosławski, Privat-docent aux Universités de Genève, de Lausanne et de Cracovie. Genève et Bale 1902.*

bronil się mówiąc, że nie wolno po bakalarsku pętać zbytnio młodego języka artystycznego. Ale nie ulega wątpliwości, że nadużywał on niderlandyzmów; jego okolicznościowa *Kantata na cześć unii* (1910; *Unie kantate*) w pierwszej oryginalnej wersji może wręcz uchodzić za skrzyżowanie afrikaans z niderlandzkim²².

Można się także wspólnie z wieloma krytykami zastanawiać czy celowe było wprowadzanie przez poetę (naiwnych niekiedy) przypisów odautorskich. Celliers objaśniał w nich co trudniejsze, jego zdaniem, fragmenty własnych utworów lub zastosowaną symbolikę. Cóż, widać tak, w aspekcie wychowawczym i oświatowym, pojmował rolę przypisaną „poecie ludowemu / narodowemu” („volksdichter”).

To rzuca także nowe światło na fakt, iż poeta dość często wyjaśniał genezę powstania konkretnych utworów. Dzięki temu wiemy, że podniętą 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 i Holandii, Celliers miał okazję zapoznać się z wieloma prądami literatury europejskiej w sposób bardziej dogłębny i intensywny, niż mógłby to uczynić w Afryce.

Jeśli chodzi o zagranicznych pisarzy, Celliers niewiele miał zrozumienia dla najnowszych tendencji. Zapewne odegrał tu rolę jego osobisty smak artystyczny, jak i określone stadium rozwoju literatury afrikaans i jej uwikłanie w narodowe powinności (np. z obu tych względów hasło „sztuka dla sztuki” nie mogło zostać zaakceptowane). Z drugiej strony artyzm słowa jako takiego stawał się coraz ważniejszy. Dlatego zapewne istotnym punktem odniesienia byli dla pisarza twórcy europejskiego romantyzmu. Dla literatury afrikaans najważniejsze okazało się przyswojenie przez Celliers europejskiej liryki przyrody m. in. pod wpływem poetów angielskich, jak Percy Bysshe Shelley (1792–1822), niemieckich, jak Karl Theodor Körner (1791–1813), czy flamandzkich, jak Guido Gezelle (1830–1899)²³. W tym kontekście niepodważalne jest znaczenie Celliers dla literatury ojczystej.

Celliers objawiał zresztą predylekcję do autorów spoza uznanego poetyckiego

²² Celliers, który w okresie młodzieńczym rozpoczynał od prób poetyckich w języku angielskim i niderlandzkim, ma na swym koncie kilka opublikowanych utworów napisanych po niderlandzku; w *Vlakke en ander gedigte* np. jest ich dwa.

²³ Dodajmy przy tym, że zarówno holenderski, jak i flamandzki romantyzm zna zjawisko późnych romantyków (przez przykład Norwida nicobee zresztą literaturze polskiej). A w przypadku piśmiennictwa Flamandów romantyczna odnowa literacka była ściśle związana ze wzrostem tożsamości narodowej zagrożonej w swym bycie przez dominację kultury i języka francuskiego (paralele z Afryką Południową i pozycją kultury w języku afrikaans są tu zatem ewidentne). Zresztą bardzo ceniony przez Celliers – a lubiany również przez innych pisarzy południowoafrykańskich – Flaman Guido Gezelle starał się tak poetycko wyzyskać dialekt zachodnioflamandzki, by wykreował nowy południowoniderlandzki wariant języka literackiego, swoistą przeciwagę 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, którzy sięgali po medium języka afrikaans, nie zaś języka angielskiego czy niderlandzkiego.

Olimpu, by wymienić poetów anglojęzycznych Felicję 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 nawet w odautorskie uwagi o źródle inspiracji, np. w tomie *Równina i inne wiersze* (1908) znajdujemy wzmianki: „podług niemieckiego [wiersza] R. Hamerlinga” (*Liefdesklag; Skarga miłosna*), czy „według Longfellowa” (*Die smid; Kowal*). Natomiast w zbiorze *Siewca i inne wiersze* (1918; *Saaier en ander gedigte*) czytamy – „Tłumaczenie anonimowego angielskiego wiersza” lub „podług Th. [eodora] Körnera”²⁴.

W niektórych innych wypadkach – nawet jeśli autor sam nie podał źródła inspiracji – krytycy wykazali zależność jego wierszy od zagranicznych pierwowzorów. Najbardziej znane przykłady to *Równina* (*Vlakte*), wiersz wzorowany na Shelleyowskim *Obłoku* (*The cloud*), dalej *Zaprzęg wołów* (*Die ossewa*), utwór powstały pod wpływem *Dwóch koni* (*Twee horsen*) Gezellego oraz, na przykład, *Walka* (*Die stryd*), będąca echem wolnościowej liryki Körnera. Notabene Körner wymieniany bywa pośród pisarzy czytanych również przez Mickiewicza i wywierających na niego wpływ (Bruchnalski 1936: 2).

Trzeba przy tym wszystkim zaznaczyć, że obce wpływy w poezji Celliers 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. Celliers jakby programowo próbował własnych sił na mniej lub bardziej znanych i uznanych pisarzach europejskich. A mierząc się z europejskimi twórcami jakby testował na afrikaans różnorodne formy literackie, przez co przyswajał je młodej tradycji literackiej²⁵.

X. ZAKOŃCZENIE

Przyznaję na zakończenie, by uniknąć dwuznaczności, iż nie ma dziś jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy wspomniane wyżej paralele były zamierzone czy przypadkowe. Oprócz tekstowych zbieżności i pewnych, powiedzmy, „poszlak”, brak nam mocnych dowodów. Być może przyszłe badania archiwaliów w RPA pozwolą na uściślenia w tej mierze.

Nie chciałbym jednak, abyśmy się zafiksowali li tylko na poszukiwaniu zależności. Być może dogadzałoby naszej narodowej dumie, gdyby okazało się, że

²⁴ Przy wierszu *Die oue dag* (*Stary dzień*) podano „Tłumaczenie anonimowego angielskiego wiersza”, a przy utworach *Gebed gedurende die slag* (*Modlitwa w czasie bitwy*) i *Lutzow se stormgejaag* (*Atak Lutzowa*) – „podług Th. [eodora] Körnera”.

²⁵ W tym miejscu dopowiem tylko jedną uwagę, że w początkowym okresie rozwoju literatury afrikaans jakby w skróty sposób, eksternistycznie, powtarzała europejskie średniowiecze wraz z jego specyficznym podejściem do tekstu, kwestii oryginalności i autorstwa.

południowoafrykański poeta tworzył pod bezpośrednią inspiracją polskiego wiejszcza. Być może byłby to ciekawy, bo egzotyczny przyczynek do międzynarodowej recepcji dzieła Mickiewicza. Skoro jednak w oparciu o dostępne obecnie dane nie jesteśmy w stanie potwierdzić postawionej wyżej hipotezy, to nie o sensacyjną zależność lub pokrewieństwo winno nam chodzić. Przecież tak naprawdę w literaturze nie sensacja jest najistotniejsza. Literackie reminiscencje są również widoczne w *Panu Tadeuszu*. W tym kontekście mówi się przecież o eposie Homera, Scottowskiej powieści historycznej, klasycystycznym poemacie opisowym Delille'a i serafickiej epopei Chateaubrianda czy idylli mieszczańskiej Goethego. Ale sposób ustalenia zakresu i głębokości inspiracji może za każdym razem budzić wątpliwości.

W centrum naszego zainteresowania postawiłbym zatem w pierwszym rzędzie związek pomiędzy *Panem Tadeuszem* a *Martje* wynikające z analogii, a nie z genealogii. Innymi słowy przyglądać się należy nie chronologicznemu następstwu przyczyny i skutku, nie monologowi zapożyczenia czy naśladownictwa, lecz przede wszystkim równoczesności w obrębie przestrzeni literatury typowej dla wszelkiej dziedziny sztuki dialogicznej (por. Groenewegen 1997: 12). W tej równoczesnej przestrzeni dokonuje się to, co opisał Heiner Müller, wspominając swoje pisarstwo jako dialog 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”²⁶ (Jenny & Karasek 1986: 137–138).

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 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 jednorazowymi ewenementami, ale na szczęście 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.

²⁶ „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”.

BIBLIOGRAFIA

- „Afrikaanse Patriot” 1974. *Die Afrikaanse Patriot 1876. 'n Faksimile-weergawe van die eerste jaargang*. Kaapstad-Johannesburg.
- Bronarski A. 1958. *Z dziejów pobytu i kultu Adama Mickiewicza w Szwajcarii* [odbitka z książki zbiorowej *Adam Mickiewicz 1855-1955*. Londyn 1958].
- Bruchnański W. 1936. *Paralele niektóre między „Panem Tadeuszem” a „Męczennikami” Chateaubrianda* [odbitka z Księgi pamiątkowej ku czci L. Pińskiego t. 1]. Lwów.
- Celliers J. F. E. 1936. *Die vlakke en ander gedigte*. Kaapstad.
- Chmielowski P. 1898. *Estetyka Mickiewicza*. Lwów.
- Claes P. 1987. *Bijzondere en algemene literatuurwetenschap*. „Spiegel der Letteren” (jrg. 29) nr 1-2.
- Fokkema D. W. 1997. *Apologie van de literatuurgeschiedenis*. „Spiegel der Letteren” (jrg. 39) nr 3-4.
- Forstner D. 1990. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa.
- Groenewegen H. 1997. *Woorden vooraf*. [W:] H. Groenewegen (red.). *Die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey*. B. m.
- Grudzińska-Gross I. 1995. *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna*. Warszawa.
- Hofmeyr J. H. 1905. *Is 't ons ernst?* [W:] P. J. Nienaber, J. A. Heyl: *Pleidoosie in belang van Afrikaans*. Deel II, Kaapstad-Bloemfontein-Johannesburg, b. r. s. 30-31.
- Jenny U. & Karasek H. 1986. *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.
- Kallenbach J. 1927. *Adam Mickiewicz*. Wyd. 4. Lwów.
- Kopaliński W. 1990. *Słownik symboli*. Warszawa.
- Kowalski P. 1998. *Lekykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa-Wrocław.
- Lednicki W. (red.). 1956. *Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium Edited by...* Berkeley & Los Angeles.
- Lukasiewicz J. 1996. *Mickiewicz*. Wrocław.
- Mulder H. A. 1942. *Twee wêreldes. Opstelle oor Afrikaanse en Nederlandse letterkunde*. Pretoria.
- Preller G. 1936. *Inleiding tot Jan Celliers*. [W:] Celliers 1936.
- Raidt E. H. 1983. *Einführung in Geschichte und Struktur des Afrikaans*. Darmstadt.
- Ree S. van der. 1996. *Caleidoscoop. Een bibliografisch overzicht van literatuur uit Zuid-Afrika in Nederlandse vertaling*. Amsterdam.
- Van Wyk Louw N. P. 1972. *Opstelle oor ons ouer digters*. Kaapstad.
- Webb V. & Dirven R. & Kock E. 1992. *Afrikaans: feite en interpretasies*. [W:] Webb 1992: 25-68.
- Webb V. N. (red.). 1992. *Afrikaans ná apartheid*. Pretoria.
- Wellisz L. T. 1956. *Mickiewicz in Switzerland*. [W:] Lednicki 1956: 221-242.
- Witkowska A. 1975. *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa.