

Małgorzata Nowak

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Angielskie strofy i polska lutnia.
O przekładach *Melodii hebrajskich*
George'a Gordona Byrona
pióra Antoniego Edwarda Odyńca

W 1813 roku czytelnicy londyńskiego „The Gentleman's Magazine” mogli zapoznać się z ogłoszeniem o następującej treści: „J. Nathan is about to publish «Hebrew Melodies»”, all of them upwards of 1000 years old and some of them performed by the Ancient Hebrews before the destruction of the Temple” [cyt. za: Slater 1952: 75]¹.

J. Nathan – w rzeczywistości Isaac Nathan – był młodym angielskim Żydem (według rodzinnej legendy potomkiem Stanisława Augusta Poniatowskiego w prostej linii [Spector 2008: 394]), który zrezygnował z kariery rabina, by zająć się muzyką. Samodzielnie skomponował zbiór melodii, ale szukał jeszcze poety, którego wiersze mógłby wykorzystać jako teksty pieśni, a uściślając – próbował nawiązać współpracę z twórcą o określonych przymiotach: primo, sprawnie władającym piórem, a więc utalentowanym; secundo, noszącym nazwisko dające rękojmię sukcesu [Thomas 1993: 60].

1 „J. Nathan wkrótce opublikuje zbiór *Melodii hebrajskich*. Każda z nich liczy sobie ponad 1000 lat, a część z nich grali już starożytni Żydzi przed zniszczeniem świątyni”. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa – M.N.

Nathan po prostu potrzebował pieniędzy [zob. więcej Douglas 1986: 12–13].

Wbrew zapowiedziom z ogłoszenia muzyka, którą opracował, nie nawiązywała do utworów starożytnych. Kilka utworów bazowało na nutach rozbrzmiewających w synagogach w Londynie i Canterbury, przy czym kompozytor przedkładał tradycję aszkenazyjską nad sefardyjską [Douglas 1986: 14–15]. W początkach XIX wieku wydawanie dawnych melodii narodowych stanowiło w Anglii całkiem dochodowy interes. Warto wspomnieć, że ukazały się takie zbiorki, jak *A Selection of Irish Melodies* z tekstami Thomasa Moore'a i muzyką sir Johna Stevensona, *A Selection of Scottish Melodies* z tekstami Horace'a Twissa i muzyką Henry'ego R. Bishopa, a także *A Select Collection of Original Welsh Aires* z tekstami m.in. Waltera Scotta, Matthew Gregory'ego Lewisa czy Samuela Rogersa i muzyką Josepha Haydna, opublikowany przez George'a Thomsona [Slater 1952: 76–77]. Ponieważ publiczność była przychylna tego typu inicjatywom, miały duże szanse na powodzenie, ale musiały wyróżnić się na tle konkurencji.

Z tą świadomością Nathan przedłożył swoją propozycję współpracy Scottowi; ten jednak odmówił. Co ciekawe, w roku 1815 muzyk ponownie zwrócił się do autora *Pieśni ostatniego minstrela*, tym razem zachęcając go do opracowania polskich melodii [Slater 1952: 88]. Niestety, z tym samym skutkiem. Drugim wyborem Nathana był lord Byron. Muzyk wysłał list z propozycją współpracy, ale niestety nie otrzymał odpowiedzi. Warto pamiętać, że w 1813 roku Byron, który już odniósł sukces dzięki publikacji dwóch pierwszych pieśni *Wędrówek Childe Harolda*, odmówił Thomsonowi napisania tekstów do planowanego przezeń tomu melodii irlandzkich [Slater 1952: 76–77]. Coraz bardziej zaprzętały go w tym czasie własne długi, poszukiwanie kupca na posiadłość Newstead Abbey i starania o rękę Annabelli Milbanke [Thomas 1993: 54]. Nathanowi udało się jednak dopiąć swego z pomocą Douglasa Kinnairda, przyjaciela Byrona. Kinnaird namówił go do zaangażowania się w projekt niedoszłego rabina [Thomas 1993: 62].

Pierwszy tom zawierający melodie oraz teksty ukazał się drukiem w kwietniu 1815 roku staraniem Nathana (*A Selection of Hebrew Melodies, Ancient and Modern with Appropriate Symphonies*

& *Accompaniments*, by I. Braham & I. Nathan, *the Poetry Written Expressly for the Work by the Right Honorable Lord Byron*) drugi – w listopadzie. Jednak już w maju John Murray wydał pt. *Hebrew Melodies* tylko liryki Byrona [Ashton 1972: 665], co przyczyniło się do oderwania ich od pierwotnego kontekstu muzycznego (szczególnie szybko zdobywały popularność jako wiersze sztambuchowe [Pont 1999: 54]). Ponieważ opublikowane utwory jedynie częściowo wiązały się z żydowską sferą sacrum, opinie krytyków były negatywne. Mało przychylne recenzje ukazały się m.in. na łamach „The Christian Observer” czy „The British Review” [zob. Cochran 2006: 198]. Byron może nie był idealnym kandydatem do pisania pobożnych wierszy trafiających w gusta religijnych odbiorców, ale ponieważ miał dystans do kwestii wiary, udało mu się stworzyć coś obejmującego znacznie szerszy obszar ludzkiego doświadczenia. Thomas L. Ashton stawia następującą tezę:

Byron put together nationalism and Jews to write poems about Jewish nationalism, but in those poems, he joined Jewish nationalism and Calvinistically inclined understanding of the Old Testament to create metaphors of man and man's condition. In the plight of the exiled Jews Byron found man's plight, and the tears he shed for fallen nationhood were shed for men as well². [Ashton 1972: 669]

Symbolizm zawarty w historii narodu wybranego mógł być odczytywany w kontekście uniwersalizującym (choć, rzecz jasna, poezja Byrona była też pewnym komentarzem do aktualnej sytuacji angielskiej diaspory [Slater 1952: 89–91; Ben-Merre 2006: 19–21]), ale z polskiej perspektywy stanowił paralelę do wydarzeń politycznych końca XVIII stulecia i klęski kolejnych powstań.

- 2 „Byron połączył nacjonalizm oraz Żydów, aby napisać wiersze o żydowskim nacjonalizmie. W wierszach tych jednak złączył żydowski nacjonalizm z kalwińskim sposobem odczytywania Starego Testamentu, by stworzyć metaforę człowieka i jego kondycji egzystencjalnej. W położeniu wygnanych Żydów widział niedolę człowieka, łzy zaś, które wylał nad upadkiem narodu, wylane zostały również nad ludzkością”.

W pierwszej połowie lat 20. XIX wieku Byron był już obecny nie tylko w polskiej świadomości literackiej, ale również w samej polszczyźnie. Tłumaczenie jego utworów rozpoczął Julian Ursyn Niemcewicz, który przed 1820 rokiem opublikował wiersz *Bądź zdrowa* (ang. *Fare Thee Well*); później pojawiły się kolejne: *Narzęczona z Abydos* (przeł. W. Ostrowski, 1818), *Żale Tassa* (przekład anonimowy, 1820), *Korsarz* (przeł. B. Kiciński, 1820), *Oblężenie Koryntu* (przeł. B. Kiciński, 1820), *Paryżyna* (przeł. I. Szydłowski, 1822) i pierwsze fragmenty *Wędrówek Childe Harolda* (przeł. S. Jaskowski, 1821) [zob. Żuławski 1961: 9–10]. Szczególne zainteresowanie angielski poeta wzbudził wśród wileńskiego środowiska literatów, w tym młodzieży z kręgu Towarzystwa Filaretów. Swoich sił w przekładzie próbował np. Adam Mickiewicz³, a wkrótce również – pozostający pod jego silnym wpływem – Antoni Edward Odyniec, który z twórczością Byrona zetknął się po raz pierwszy dzięki Aleksandrowi Chodźce [Makaruk 2012: 53–62].

Odyniec, student Uniwersytetu Wileńskiego, stały bywalec salonu Salomei Becú i jej niekwestionowany ulubieniec – zadebiutował trzy lata po Mickiewiczu. Jego pierwsze utwory ukazały się w dwóch tomach, odpowiednio w latach 1825 i 1826 w Wilnie. Jak wskazuje Maria Makaruk, podział ten jest skutkiem inspiracji Mickiewiczowskimi *Poezjami* i oba tomiki należy taktować jako całość [Makaruk 2012: 122–123]. Pierwszy z nich zawiera zbiór ballad i legend, w tym tłumaczenia (m.in. dzieł Gottfrieda Augusta Bürgera), drugi zaś listy i wiersze różne, w tym *Widzenie Baltazara* (podtytuł: z *Angielskiego (Hebrew Melodies)*) oraz *Sarneczkę* (podtytuł: z *Angielskiego*). Choć tego poeta nie podaje, to warto wiedzieć, że *Sarneczka* pochodzi z tego samego zbioru co odpowiadający jej liryk Byrona *The Wild Gazelle*. W rozszerzonym wydaniu poezji Odynca z 1832 roku jest częścią większego bloku zatytułowanego „*Melodye hebrajskie*” (z *lorda Byrona*). Towarzyszą jej *Pieśni w niewoli babilońskiej* – dwa wiersze oznaczone cyframi rzymskimi I i II – to jednak są przekłady kolejnych utworów z *Hebrew Melodies* – *Oh! Weep for Those* oraz *On Jordan's Banks*.

3 W latach 1822–1824 przetłumaczył *Pożegnanie Czajld Harolda*, *Euthanasię*, *Sen* oraz *Ciemność*.

Na poszerzenie wyboru z *Melodii hebrajskich* w 1832 roku wpłynęła sytuacja polityczna – niedawny upadek powstania listopadowego i początek Wielkiej Emigracji. Już w pierwszej połowie 1832 roku zarówno Odyniec, jak i Mickiewicz przebywali w Dreźnie, gdzie jednocześnie tłumaczyli dwie powieści poetyckie Byrona – Odyniec *Korsarza*, a Mickiewicz *Giaura* – podkreślając obecne w nich kwestie wolnościowe. Po porażce kolejnego zrywu niepodległościowego *Melodie hebrajskie* zyskały szczególny potencjał interpretacyjny dzięki aktualizacji zawartych w nich znaczeń. Odyniec, wybierając utwory do tłumaczenia, myślał z pewnością o potencjalnej reakcji, jaką te teksty wywołają wśród polskich odbiorców.

Po zwrocie kulturowym, który na obszarze *translation studies* był widoczny m.in. w propozycjach szkoły manipulistów (reprezentowanej np. przez Theo Hermansa i Gideona Toury'ego), uwagę przekładoznawców przyciąga w dużej mierze funkcjonowanie tekstu właśnie w kulturze docelowej. Jak zauważa Lawrence Venuti:

Przekład nigdy nie jest bezproblemowym aktem komunikacji, ponieważ tłumacz musi pokonywać językowe i kulturowe różnice (*differences*) tekstu obcego, które niweczy, by zastąpić je innym zestawem różnic, zasadniczo rodzimych, wywiedzionych z języka i kultury tłumacza, po to, aby obcy tekst mógł zostać odczytany w tym języku i kulturze. Ów obcy tekst jest więc nie tyle przekazywany w akcie komunikacji (*communicated*), ile inskrybowany (*inscribed*) rodzimymi sposobami rozumienia i rodzimymi interesami. Owa inskrypcja zaczyna się już na poziomie wyboru obiektu przekładu, wyboru zawsze wysoce selektywnego i silnie motywowanego, a ciąg dalszy znajduje w tworzeniu strategii dyskursywnych na potrzeby przekładu, w wyborach konkretnych rodzimych dyskursów. [Venuti 2009: 267]

Celem niniejszego tekstu jest analiza sporządzonych przez Odyńca przekładów *Melodii hebrajskich* pod względem zastosowanych przezeń transformacji modyfikujących sensy oryginałów [Balcerzan 2013: 5], a więc zmian, które miały ulokować liryki

Byrona w czytelnej dla polskiego odbiorcy tradycji poezji porozbiorowej. Ponieważ literacka spuścizna okresu porozbiorowego jest wyjątkowo obszerna – w czasach Odyńca pozostawała w większości w rękopisach – ograniczam się do przywołania najbardziej reprezentatywnych i znanych przykładów.

1. *Vision of Belshazzar*

Vision of Belshazzar to siedemnasty utwór w wydaniu Murraya z 1815 roku. Stanowi poetyckie streszczenie rozdziału 5 *Księgi Daniela*. Warto przypomnieć, że żydowski prorok objaśnia w nim babilońskiemu władcy znaczenie tajemniczego napisu: „MENE, MENE, TEKEL, UPHARSIN” (Dn 5,25), który niespodziewanie pojawił się na ścianie komnaty podczas wystawnej uczy. Byron ujął historię ostatniej biesiady Baltazara w sześciu ośmiowersowych strofach o układzie rymów męskich ababcdcd. Silnie zrytmizowane, pisane trójstopowcem jambicznym wersy składają się w większości z jednosylabowych słów, np. „The King was on his throne” [VB: 1]⁴, „The Mede is at his gate!” [VB: 47], „He read it on that night” [VB: 39], przez co stanowią szczególne trudne wyzwanie dla polskiego tłumacza. Problemy z oddaniem warstwy rytmicznej pojawiają się zresztą w każdym z przekładów Odyńca. Nie są one najważniejszym elementem przeprowadzanej tu analizy, jednak warto poczynić na ich temat kilka krótkich uwag.

Odyńec za każdym razem zmienia sylabotoniczny tok wierszy Byrona na sylabiczny, zawsze zwiększając liczbę sylab w wersie (np. w *Sarneczce* zamiast sześciu lub ośmiu sylab w wersie jest ich trzynaście) i zastępując ewentualne rymy męskie rymami żeńskimi (tu najlepszym przykładem jest właśnie *Widzenie Baltazara*). Nie odstępuje przy tym od zasady przyjętej w polskich przekładach poezji pisanej w większości pięciostopowcem jambicznym. Stanisław Barańczak przywołuje ją przy okazji refleksji nad przekładem dzieł Williama Shakespeare’a:

4 W nawiasach umieszczam skróty tytułów cytowanych utworów (zob. *Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)*, s. 107), a po dwukropku – numery wersów.

W polskiej tradycji translatorskiej, poza izolowanymi przypadkami tłumaczenia krótkich utworów lirycznych, na ogół – i arcysłusznie – unika się „substancjalnego” rozumienia wierności wersyfikacyjnej, które w tym wypadku musiałoby polegać na oddawaniu *iambic pentameter* przez pięciostopowy jamb. Dzieje się tak z kilku naraz względów, z których wystarczy [...] wymienić pierwszy i najważniejszy: w polszczyźnie, z jej niemal bezwyjątkowo paroksytonicznym akcentem, sam tok jambiczny jako taki „źle siedzi”, toteż siłą rzeczy jego użycie w dłuższym tekście albo krępuje i ogranicza prozodyczne i semantyczne możliwości wypowiedzi, albo sprawia, że schemat jambu rozpada się pod naporem licznych nieregularności i zakłóceń. W ogólniejszym sensie zresztą, utrzymanie przez dłuższy czas konsekwentnego toku sylabotonicznego bez znużenia odbiorcy katarynkową powtarzalnością rytmu przedstawia w polskim wierszu znaczną trudność. [Barańczak 2004: 267–268]

Przekształcenia w zakresie rytmiki, uzasadnione odmiennością obu języków, nie są jedyną różnicą widoczną pomiędzy oryginałem a przekładem. Polskie odpowiedniki wersów Byrona tak bardzo odbiegają od tekstu angielskiego, że modyfikują wydźwięk wiersza w kluczowych momentach. Jednym z nich jest pojawienie się napisu. Jak czytamy u Byrona:

In that same hour and hall,
 The fingers of a hand
 Came forth against the wall,
 And wrote as if on sand:
 The fingers of a man; –
 A solitary hand
 Along the letters ran,
 And traced them like a wand. [VB: 9–16]

Opis ten jest niemal kopią fragmentu z *Biblii króla Jakuba*: „In the same hour came forth fingers of a man’s hand, and wrote over against the candlestick upon the plaister of the wall of the king’s

palace: and the king saw the part of the hand wrote" [BJ: Dn 5,5]. *Biblia Jakuba Wujka* podaje w tym miejscu: „Tejże godziny ukazały się palce jako ręki człowieczej, piszącej przeciw lichtarzowi na ścianie sale królewskiej, a król patrzył na członki ręki piszącej” [BW: Dn 5,5]. Tymczasem Odyńiec proponuje:

Ale cóż to za zjawienie,
Radosne przerywa doby? –
Dłoń się zjawiała na ścianie,
Dłoń niewidomej osoby.
Zamilkła wrzawa godowa;
Palce przebiegając ścianę,
Ogniem na niej piszą słowa,
Wskazując już napisane. [WB: 9–16]

Po pierwsze, tłumacz w miejsce oznajmienia wprowadza pytanie kojarzące się polskiemu czytelnikowi z poetyką Mickiewicza ballady (by wspomnieć narratora *Świtezii* dociekającego znaczenia dziwnych zjawisk obserwowanych przez miejscową ludność nad jeziorem). Po drugie, stwarza bardziej złowieszczą atmosferę, wspominając o zamknięciu biesiadników, nastrojonych – jak wskazuje przymiotnik „godowa” – dość orgiastycznie. Jakkolwiek z przekazu biblijnego można domniemywać, że zgromadzenie było niezwykle liczne (mowa o tysiącu królewskich dostojników, nie licząc żon i nałożnic Baltazara), *expressis verbis* wyrażone jest tylko bałwochwalstwo. Nie znamy też reakcji tłumu na pojawienie się dłoni – być może w pierwszej chwili dostrzegł ją tylko król, a reszta biesiadników zareagowała na jego silne emocje? W obu wersjach Baltazar jest bowiem przerażony, jednak w wersji Byrona, rozkazując przywołanie mędrców, którzy mogli odczytać znaczenie zagadkowego napisu, podkreśla, że niespodziewane zdarzenie przerwało radosny przebieg uczt: „And expound the words of fear, / Which mar our royal mirth” [VB: 23–24]. W utworze Odyńca władca odchodzi od zmysłów ze strachu, zapomina już całkowicie o zabawie, co tłumacz podkreśla, dodając do – zaznaczonej przez Byrona – woskowej wręcz bladeści twarzy Baltazara, spowodowanej nagłym odpływem krwi,

„wzrok obląkany” [WB: 20]. Zwyczajny epitet „tremulous his voice” [VB: 20] Odyńca oddaje metaforą: „słowa na ustach mu drżały” [WB: 19]. Strach tyrana jest silniej wyeksponowany w przekładzie, prawdopodobnie z uwagi na czytelnika, który dzięki temu łatwo mógł przeprowadzić paralelę pomiędzy Baltazarem a władcami państw zaborczych – wyobrażenie ciemieżców ojczyzny, drżących w przeczuciu strasznego wyroku z zaświatów musiało wpływać krzepiąco na morale odbiorców.

Wróć teraz do cytowanego dłuższego fragmentu. Prawdziwej grozy przydaje tekstowi Odyńca wypalanie słów w ścianie żywym ogniem, który nie powoduje pożaru. Ogień jest w *Biblii* znakiem obecności Jahwe (Wj 3,2; Wj 13,21; Dz 2,3–4), więc metaforycznie można powiedzieć, że tłumacz widzi karzącą rękę boskiej sprawiedliwości nad Babilonem. Dość trudno także wyobrazić sobie poczynania dłoni – składnia Odyńca sugeruje jednoczesne pisanie i wskazywanie na już utworzone słowa. Byron zaś używa słowa „wand”, skupiającego w sobie różne sensory. Najbardziej dosłowne odczytanie akcentuje wyrazistość liter, które wyglądają jak nakreślone przy pomocy kijka bądź patyka. Kolejne znaczenie słowa „wand”, czyli „magiczna różdżka”, kieruje skojarzenia czytelnika w stronę okultyzmu oraz charakterystycznej dla Starożytnego Bliskiego Wschodu astrologii. Inne użycia tego rzeczownika łączą go z władzą i wymiarem sprawiedliwości. Znaczenia już archaiczne to „berło” oraz „różga” (jako narzędzie chłosty), a aktualne – to „laska” (jako symbol urzędu). Użyte przez Odyńca sformułowanie: „wskazując już napisane” odnosi się, być może, do jeszcze innego przedmiotu „wand” – długiego, drewnianego wskaźnika. Można je jednak dostrzec tylko po skonfrontowaniu przekładu z oryginałem, w tym miejscu znacznie bogatszym semantycznie.

Rozbieżności widoczne są także w opisach poczyniń mędrców wezwanych na pomoc przez króla. Zacznijmy ponownie od słów Byrona:

Chaldea's seers are good,
But here they have no skill;
And the unknown letters stood

Untold and awful still.
 And Babel's men of age
 Are wise and deep in lore;
 But now they were not sage
 They saw – but knew no more. [VB: 25–32]

Angielski poeta podkreśla mistrzowskie opanowanie tajemnych sztuk przez chaldejskich jasnovidzów oraz głęboką mądrość babilońskich starców, by następnie (za pomocą tej samej konstrukcji składniowej zaczynającej się słowem „but”) uwypuklić ich niemoc i bezradność. Tu i teraz, wobec niespodziewanego fenomenu, budzącego grozę i jednocześnie odstręczającego („awful”), ich umiejętności okazują się po prostu niewystarczające. Odyniec widzi ten moment następująco:

Biegli są wieszczce Chaldei;
 Lecz choć mądrością gwiazd doszli,
 Choć dumnej są pełni nadziei,
 Przyszli, spojrzeli i poszli.
 Mądre starce z nad Tygrysu,
 Lecz tu ich mądrość daremna;
 Treść nieznanego napisu
 Trwa zawsze groźna i ciemna. [WB: 25–32]

Tłumacz oddaje paralelizm składniowy oryginału, na pierwszy rzut oka dziwią jednak dodatkowe określenia chaldejskich proroków. Skąd duma? O jaką nadzieję chodzi? Odyniec odwołuje się tu bezpośrednio do znajomości *Biblii* przez czytelnika. Baltazar obiecał bowiem, że ten, komu uda się rozszyfrować znaczenie napisu, otrzyma część władzy w królestwie. Duma mezopotamskich uczonych odzwierciedla poznawcze zapędy człowieka, znacznie przekraczające możliwości jego umysłu, które pozostają bezradne wobec Bożych tajemnic. Mędracy, podobnie jak starzec w *Romantyczności* Mickiewicza, nie są w stanie przeniknąć istoty tajemniczych zjawisk. Słowo Boga pozostaje „groźne i ciemne” jak On sam, przejawiający się w gwałtownych zjawiskach przyrody, np. grzmocie i piorunach (Ps 18,12; Ps 77,18–19). Prawdłowo może

odczytać je tylko ktoś obdarzony łaską Jahwe – w tym przypadku Daniel.

W strofie 6 ten prorok mówi w prostych słowach o bliskim już końcu królestwa, podzielonego między Medów i Persów, a także o nadchodzącej śmierci Baltazara, na którego już czeka grób. Przekład Odyńca znacząco odbiega tu od oryginału. Gdy Byron pisze: „He in the balance weighed / Is light and worthless clay” [VB: 43–44], polski poeta daje: „Zważon na niebieskiej szali, / Był jako listek zimowy” [WB: 43–44]. Waga jest biblijnym atrybutem Jahwe (np. Prz 16,11), nie dziwi więc przywoływanie jej właśnie w kontekście wyroku na Baltazara (zresztą pojawia się również w pieśni XXII *Iliady* – gdy Zeus kładzie na szali losy Achillesa i Hektora). Paradoksalnie o potępieniu decyduje w przypadku Baltazara lekkość, kojarzona raczej z czystością serca i pośmiertną nagrodą (np. według starożytnych Egipcjan na Sądzie Ozyrysa serce umarłego nie mogło być cięższe od pióra).

Byron do obrazu z *Księgi Daniela* („Thou art weighed in the balances, and art found wanting” [BJ: Dn 5,27]) dodaje znaczący szczegół: symbolizującą Baltazara bezwartościową glinę. Poeta cały czas porusza się w obrębie odniesień do Pisma Świętego – obraz Boga garncarza pojawia się w *Księdze Jeremiasza*: „O house of Israel, cannot I do with you as this potter? Saith the LORD. Behold, as the clay is in the potter’s hand, so are ye in mine hand, O house of Israel” [BJ: Jer 18,6]. Zbiorowość, także w sensie politycznym, jest tworzywem, któremu Bóg nadaje kształt według własnego uznania. Jeśli oceni materiał jako wadliwy, może go odrzucić. Ta zasada w wierszu Byrona działa nie tylko w odniesieniu do Żydów, związanych z Jahwe przymierzem, ale i do sąsiadujących z nimi ludów pogańskich. Podobnie jak w przekazie biblijnym śmierć Baltazara łączy się więc u poety z podbojem Babilonii przez Medów i Persów.

Odyniec dość zaskakująco wybiera tutaj obraz zimowego liścia, który pozornie tylko sugeruje, iż potęgę następcy Nabuchodonozora może zdmuchnąć nawet lekki wiatr, nie mówiąc już o tym, co może uczynić moc Boga! Opadający liść jest jednak także biblijnym symbolem grzesznika: „I staliśmy się jako nieczysty wszyscy my, a jako szmat miesięcznej niewiasty wszystkie sprawiedliwości

nasze: i opadaliśmy wszyscy jako liście, a nieprawości nasze jako wiatr zniosły nas” [BW: Iz 64,6].

Zestawienie *Vision of Belshazzar* z *Widzeniem Baltazara* pokazuje, że choć Odyniec w wielu miejscach znacznie odszedł od obrazowania przyjętego przez Byrona, to tak naprawdę zachował jego strategię twórczą. Przedstawił bowiem znany biblijny epizod (dość wiernie w planie fabularnym), akcentując wybrane przez siebie fragmenty i precyzując ich szczegóły zgodnie z własną wizją poetycką. Warto dodać, że być może Odyniec przełożył właśnie ten utwór, by wskazać analogię pomiędzy upadkiem królestwa Baltazara a spodziewaną w przyszłości ruiną mocarstw zaborczych.

2. *The Wild Gazelle*

Utwór *The Wild Gazelle* Nathan napisał do melodii, na którą śpiewa się *Yigdal*, czyli żydowski hymn oparty na prawdach wiary [Spector 2008: 400]. Warstwa muzyczna stanowi kontrastowe tło tekstu będącego zapisem skarg Żydów rozproszonych po zburzeniu Świątyni Jerozolimskiej. Bezpośrednie wezwanie do Jahwe nie pojawia się w utworze ani razu, podobnie jak przebłyśki nadziei związane z opieką, jaką Bóg roztacza nad swoim ludem. Przeciwnie – tekst jest przepełniony rozgoryczeniem i tęsknotą za utraconą ojczyzną.

Strofa 1 jest opisem tytułowej gazeli, która swobodnie poszukuje źródeł wody. Jak stwierdza David Ben-Merre, wybór właśnie tego zwierzęcia jest intertekstualnym nawiązaniem do opisu oblubieńca w *Pieśni nad Pieśniami* [Ben-Merre 2006: 19]. I rzeczywiście, w cytowanym przez badacza tłumaczeniu Pisma Świętego, w wersecie 9 rozdziału 2 tej księgi czytamy: „My lover is like a gazelle / Or like a young deer of rams” [Ben-Merre 2006: 19], choć *Biblia króla Jakuba* podaje: „My beloved is like a roe or young hart” [BJ: PnP 2,9]. Mimo tych rozbieżności powyższą tezę należy uznać za prawdziwą, gdyż Byron dobrze znał Pismo Święte. Zmiana gatunku zwierzęcia na bardziej orientalne („roe” to przecież dobrze znana Europejczykom sarna) była więc u niego celowa – niezwykła gracia gazeli („Its airy step and glorious eye” [WG: 5]) ma podkreślać urodę pojawiających się w kolejnej sestynie młodych

Żydówek – o wiele wspanialszych niż gazela – które zostały wzięte w niewolę.

Obie strofy są przełożone przez Odyńca bardzo wiernie – ich skrócenie poeta rekompensuje wydłużeniem poszczególnych wersów, dzięki czemu nie pomija żadnego istotnego elementu. Tłumacz dobrze wychwytyje nawiązanie do *Pieśni Salomona* – zamiast gazeli „po wzgórkach Izraela skacze sarna dzika” [S: 1], a w tytule pojawia się zdrobniała „sarneczka”. W *Biblii Jakuba Wujka* czytamy: „Podobny jest miły mój sarnie i jelonkowi” [BW: PnP 2,9]. Zastąpienie gazeli swojską sarną nie tylko zacieśnia związek z literą Pisma Świętego, ale także jest pierwszym przejawem domestykacji, którą Odyńiec zastosuje również w kolejnej strofie.

Skontrastowawszy swobodę gazeli ze zniewoleniem Izraelitek: „The cedars wave on Lebanon, / But Judah’s statelier maids are gone!” [WG: 11–12], Byron przechodzi do porównania palmy, która po zapuszczeniu korzeni nie może zostać przeniesiona w inne miejsce, oraz narodu, który musiał udać się na wygnanie:

More blest each palm that shades those plains
Than Israel’s scattered race;
For, taking root, it there remains
In solitary grace:
It cannot quit its place of birth,
It will not live in other earth. [WG: 13–18]

Odyńiec w tym miejscu zaczyna wprowadzać znaczące zmiany:

Stokroć szczęśliwsza topol na dolinach Judy!
Zielonym zdobiąc chłodem miejsce swego rodu,
Nie pójdzie błagać ziemi obcego narodu,
Jak rozpierschłte po świecie Izraela ludy. [S: 9–12]

Topola jest elementem polskiego krajobrazu (na terenach Izraela występuje topola eufracka, różniąca się wyglądem od spotykanych w naszym kraju topoli czarnych, białych i osik); Odyńiec przekłada więc sytuację Żydów przebywających z dala od Izraela na położenie Polaków pozbawionych ojczyzny.

W poezji porozbiorowej wątek wygnania (czy szerzej: różnych postaci bezdomności) pojawia się stosunkowo często, obok motywów funeralnych, sarmackich czy martyrologicznych [Nalepa 2003: 32]. Jak zauważa Piotr Żbikowski, stanowi on rodzimą wariację na temat popularnego ówczesnie w literaturze zachodnioeuropejskiej motywu wygnańca-tulacza w sensie egzystencjalnym. W tym kontekście wyobcowanie bohatera ze zbiorowości było najczęściej skutkiem wykroczenia poza obowiązujące normy społeczne (np. z powodu homoseksualizmu czy fizycznego upośledzenia) [Żbikowski 1998: 232]. Z kolei w polskich uwarunkowaniach po roku 1795 wygnanie z własnej ziemi rozumiano dosłownie, a więc jako emigrację (jak np. w *Wierszu do Legionów polskich* Cypriana Godebskiego), lub metaforycznie, jako poczucie obcości i wydziedziczenia (m.in. w *Trenach i śnie* Józefa Morelowskiego). Obie te perspektywy połączył Jan Paweł Woronicz w swojej *Świątyni Sybilli*:

Gdzież się teraz podziejem, sieroty zbląkanę,
 Jak pszczoły bez macierzy z ula rozsypane?
 Bez znaczenia, jestestwa, języka, nazwiska,
 Przestrojeni w szyderski kubrak pośmiewiska,
 Nowych panów pomiotło, knechty, posługacze,
 Wzgardzeni w kraju własnym, a w obcych tulacze!

[śs: 192–197]

Według poety pod nowymi, brutalnymi rządami Polacy będą żyć na łaskawym chlebie zaborców i prawdopodobnie zatracą własną tożsamość. Nawet wśród znajomego krajobrazu nigdy nie będą już we własnym domu. Wyrażona przez poetę opinia wynika z przekonania o nierozzerwalnym związku trwania narodu i państwa jako tworu politycznego. Jedyne, co można jeszcze zrobić, to kultywować pamięć narodowej przeszłości tak długo, jak tylko będzie to możliwe (np. zbierając eksponaty dawnej świetności narodu, jak to czyniła Izabela Czartoryska).

Odyniec, tłumacząc Byronowskie „scattered race”, podkreśla tulactwo pokonanego narodu i wyraziście lokuje swój przekład w metaforze czytelnej dla polskiego odbiorcy. Dodaje – nieobecny

w oryginale – dramatycznie wybrzmiewający motyw błagania w cudzoziemskich stronach, co można odczytywać jako aluzję do wysiłków politycznych podejmowanych przez Polaków na obczyźnie (np. zakrojonej na wielką skalę działalności dyplomatycznej Hotelu Lambert w celu przekonania do sprawy polskiej rządów francuskiego i brytyjskiego).

Szczególny wydzźwięk dla polskiego czytelnika ma ostatnia strofa *The Wild Gazelle*:

But we must wander witheringly,
 In other lands to die;
 And where our fathers' ashes be,
 Our own may never lie:
 Our temple hath not left a stone,
 And Mockery sits on Salem's throne. [WG: 19–24]

W ujęciu angielskiego poety sytuacja jest beznadziejna: Izraelitów czeka już tylko śmierć na wygnaniu i groby daleko od domu. Ze Świątyni nie został nawet kamień na kamieniu, a w Jerozolimie zamiast Boga króluje Szyderstwo. Wiara w Opatrzność okazała się jednym wielkim żartem. Wygląda na to, że Jahwe los narodu, rzekomo wybranego, jest obojętny. A może w ogóle nie ma Boga?

W polskiej poezji porozbiorowej w podobne tony uderza Adam Jerzy Czartoryski w *Bardzie polskim*. Jeden z jego bohaterów, Starzec, który podczas rzezi warszawskiej Pragi stracił syna, a następnie patrzył na śmierć córki, wcześniej zgwałconej przez żołdaków Suworowa, rzuca się w nurt Wisły. Swój desperacki krok poprzedza przeklinaniem Katarzyny II. Jego samobójstwo motywowane jest utratą wiary w opiekę Boga nad światem:

Na toż tyle lat pobożnie przeżyłem,
 Byś w końcu życia, o potworo sroga!
 Przyczyną była, że nawet zwątpilem
 O rządzie prawej Opatrzności Boga!... [BP: 475–478]

Nieszczęście kraju przekłada się na cierpienia jednostkowe, wywołując „głęboki kryzys filozoficzno-moralny, który w znacznym

stopniu zdewaluował obowiązujący dotychczas system wartości” [Żbikowski 1987: 40].

Odyniec nie podejmuje tego wątku. Pozostaje wierny chrześcijańskiemu potępieniu rozpaczy, którą uznaje za przejaw nihilizmu [Żbikowski 1987: 37]. Całkowicie odchodzi więc od dykcji oryginału, tonując tym samym jego nastrój. Pozostawia wprawdzie obraz prochów spoczywających z dala od ojczyzny, jednak wyjaśnia zaistniałą katastrofę: „Gniew nas Jehowy zemstą uderzył widoczną, / Spustoszenie zasiadło na tronach Salemy” [s: 13–14].

Po pierwsze, usuwa niebezpiecznie upersonifikowaną kpinę, podstawiając w jej miejsce spustoszenie. Obraz zgłiszcz czy ruin stanowił bowiem jeden z popularniejszych motywów poezji porozbiorowej (także u twórców anonimowych bądź minorum gentium) z uwagi na jego metaforyczną nośność oraz na realia upadku państwowości: obce wojska plądrowały wieś i niszczyły pola uprawne, a kraj obracał się w ruinę. Takiej sytuacji sprzyjały także warunki atmosferyczne – zima 1795 roku była wszak niezwykle ostra [Nalepa 2003: 344]. Warto zauważyć, że motyw spustoszenia pojawia się także w obrazie zniszczonej Świątyni Jerozolimskiej z *Hymnu do Boga Woronicza*. Poeta żali się, iż „Gościńce sławy naszej chwastami zarosły, / Rozwalinom Syjonu pokrzywy panują” [HB: 163–164].

Po drugie, Odyniec interpretuje podbój Izraela jako odwet Boga za nieprzestrzeżenie zasad Przymierza, nie wskazując przy tym precyzyjnie przewinienia Żydów. Dokładnie ten sam zabieg stosuje Woronicz w *Hymnie do Boga*, stwierdzając, iż rozbiory są następstwem grzechów narodu (również nie dookreśla przy tym jakich): „Więc gdy nie możesz karać bez przyczyny, / Los nasz musi być płodem własnej winy” [HB: 191–192]. Oryginał tłumaczonego wiersza, ze względu na wskazywaną wyżej nieobecność Boga, nie daje podstaw do takiego rozumowania – u Byrona Izraelici zostali zmuszeni do tułaczki tylko wskutek wydarzeń historycznych, których być może nie sankcjonuje wola Jahwe. Odyniec, wybierając rozwiązanie Woroniczowskie, ocala wiarę w odrodzenie – ciężka pokuta i poprawa pod względem moralnym powinny prześlagać Boga, a więc skłonić Go do interwencji i zmiany biegu historii. Tłumacz nie dopowiada jednak bezpośrednio konsolacji w zakończeniu tego wiersza. Czyni to w innym przekładzie.

3. *Oh! Weep for Those*

W kolejnym wierszu pt. *Oh! Weep for Those* Nathan wykorzystał muzyczny motyw towarzyszący modlitwie pokutnej *Kol nidre*, otwierającej celebrowanie święta Jom Kippur (zwanego także „sądnym dniem”) [Spector 2008: 409]. Byron już w pierwszej strofie sięga po Psalm 136 (137) i związany z nim topos *super flumina Babylonis*:

OH! WEEP FOR THOSE that wept by Babel's stream,
Whose shrines are desolate, whose land a dream;
Weep for the harp of Judah's broken shell;
Mourn – where their God hath dwelt the Godless dwell!

[WT: 1–4]

Tak naprawdę tylko ostatni wers Odyńiec tłumaczy zgodnie z obrazowaniem oryginału; wcześniejsze odwołania do psalmu zastępuje wołaniem do innych narodów:

Płaczcie narody, płaczcie Izraela doli,
Wiara nasza w pogardzie, ojczyzna w niewoli,
My wygnańcy, tułacze, ubodzy podróźni,
Gdzie mieszkał Bóg nasz prawy, panują Bezbożni. [I: 1–4]

Wołanie o litość kierowane do obcych ludów jest najprawdopodobniej kolejnym pogłosem sytuacji polskiej emigracji po powstaniu listopadowym.

Motyw harfy pojawia się w polskim tłumaczeniu w strofie 2, ale w zupełnie innym kontekście aniżeli w oryginale. Tam, gdzie Byron uderza w tony melancholijne, pisząc o „słodkich pieśniach” („songs sweet” [WT: 6]) i „niebiańskim głosie” („heavenly voice” [WT: 8]) instrumentu oraz wywoływanej przezeń radości, Odyńiec wybiera poetykę bojową:

Kiedyż się znów Syońska Arfa rozweseli
I wojenną pieśń Judy grając nam na przedzie,
Do boju nas, do zemsty, do chwały powiedzie? [I: 6–8]

Z oczywistych powodów cenzuralnych (tomik ukazał się w Poznaniu) tłumacz pominął obecną w wersji 1 oryginału personifikację Izraela jako kobiety o skrawionych stopach, zastępując ją pytaniem (retorycznym) o to, gdzie wygnańcy znajdą przyjaciół. Odyniec aktualizuje tu jednocześnie dwa motywy charakterystyczne dla poezji porozbiorowej. Pierwszym z nich jest wskazana już harfa (czy też lutnia) stanowiąca zarówno biblijny, jak i klasycystyczny atrybut poezji. Jej odwieszanie symbolizuje zamknięcie poezji w obliczu ostatecznego kresu państwowości. Ten motyw został zaczerpnięty z Psalmu 136 (137) i występuje w utworach napisanych po roku 1795, np. w *Żalach Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* Franciszka Karpińskiego, gdy podmiot liryczny składa przy miejscu spoczynku władcy: „szablę, wesołość, nadzieję / I tę lutnię biedną” [żs: 58–59], oraz w *Bardzie polskim*:

Ty, próżne teraz w mym ręku narzędzie,
Lutni, już twój głos więcej słyszanim nie będzie.
[...]
Tu, kędy dzicz się sroży, miejsce znajdziem tobie:
Tam cię złożymy, jakby na ojczyzny grobie.
Tu zostań! Chyba odżyć dozwolą jej losy,
Wtedy razem świetniejsze odżyją twe głosy. [BP: 547–548,
551–553]

Zestawienie utworu Odyńca z utworem Czartoryskiego pozwala przypuszczać, że w przytoczonym przekładzie poeta może pytać zarówno o kolejny zryw narodowowyzwoleńczy, jak i o ostateczne odzyskanie niepodległości, a więc moment, w którym instrument będzie mógł odezwać się pełnym głosem. *Żale Sarmaty...* natomiast opierają się na tradycji rycerskiej, będącej podstawą choćby sarmackiego mitu Rzeczypospolitej jako przedmurza chrześcijaństwa, a także mitu złotego wieku Rzeczypospolitej [zob. Rejman 1997: 103]. Do dziejów narodu, z naciskiem na jego sukcesy militarne, odwołuje się m.in. Woronicz w *Hymnie do Boga*, przypominając o piastowskich wyprawach na Ruś czy zwycięstwach nad Krzyżakami i Turkami. Potęga Rzeczypospolitej Obojga Narodów była w tym ujęciu konsekwencją przestrzegania zasad przymierza zawartego

przez naród z Bogiem w momencie chrztu Mieszka I. Wspomnienie momentów chwały polskiego oręża miało podnosić na duchu naród mówiący o sobie w przekładzie Odyńca: „ściga nas Prześladowca, urąga Błuźnierca” [I: 10]. Zastosowanie wielkich liter sugeruje czytelnikowi, że pod tymi pospolitymi rzeczownikami kryją się nazwy własne krajów zaborczych bądź imiona ich władców. U Byrona nie ma podobnych odniesień, pojawia się jedynie następująca apostrofa do wygnańców: „How shall ye flee away and be at rest!” [WT: 10].

Dodane przez polskiego poetę słowa „urąga Błuźnierca” – „urąga” nam, a więc bezdomnemu narodowi – odsyłają także do obrazu z *Lamentacji* Jeremiasza, gdy mijający Jerozolimę kpią z jej ruiny: „Klaskali nad tobą rękoma wszyscy mijający drogą, świstali i chwiali głową swoją nad córką Jerozolimską, mówiąc: «I onóż to jest miasto doskonałej piękności, wesele wszystkim ziemie?»” [BW: Lm 2,15]. Nawiązanie to silnie wybrzmiewa również w poezji porozbiorowej, szczególnie w *Hymnie do Boga* Woronicza. Poeta zarysowuje sylwetkę obcokrajowca szydzącego z dawnej wielkości upadłej Rzeczypospolitej. Aby nadać swojej skardze większą siłę, odwołuje się także do fragmentu *Księgi Joela* (Jl 2,17)⁵:

Pamięć naszą uczciwą, głośną w poprzek świata
 Jak skorupę garncarską o kamień stłuczoną,
 Pogwizdując wędrowiec depce i pomiata!
 A patrząc na bram naszych postać okopconą,
 Potrząsa głową i pyta zdumiany:
 „I gdzież ich teraz ów Bóg zawołany?” [HB: 181–187]

Odyniec, zgodnie z dykcją oryginału, zatrzymuje się na pozycji lamentacyjnej, uniemożliwiając przejawy jakiegokolwiek krytycznej refleksji nad dziejami, nie mówiąc już o głośnym zadawaniu pytania o rolę, jaką w ich biegu odgrywa Bóg – pytania, dodajmy, dopuszczającego odpowiedź przeczącą. Skargę uciśnionego, upokorzonego ludu wzmaga także ponowne przywołanie motywu

5 Pokutujący kapłani błagają Jahwe, by ten przebaczył nieprawości Izraela, choćby przez wzgląd na błuźnierstwa pogan, którzy panując nad Żydami, pytaliby: „gdzież jest Bóg ich?”

bezdumności, zamykającego zarówno oryginał, jak i tłumaczenie. Byron kończy utwór dwuwersem: „The wild-dove hath her nest, the fox his cave, / Mankind their Country – Israel but the grave!” [WT: 11–12], który w przekładzie Odyńca brzmi: „Ptak wietrzny ma swe gniazda, zwierz leśny swejamy [!], / Ludzie dom swój – my nawet i grobu nie mamy” [I: 11–12]. Słowo „Country” ze względu na sytuację polityczną musiało zyskać uniwersalizujący odpowiednik w postaci „domu”, jednak tłumacz ocala jednoznaczny wydzźwięk aluzji poprzez zastosowanie zaimka „my”. Podkreśliwszy tułactwo i rozpacz dotkniętego katastrofą historyczną ludu, Odyniec zamyka swój tryptyk przekładów z *Melodii hebrajskich* utworem, w którym przełamanie pesymistyczne nastroje.

4. *On Jordan's Banks*

Utwór *On Jordan's Banks* powstał do radosnej melodii pieśni śpiewanej w święto Chanuka (inaczej: Święto Świąteł) upamiętniające drugie poświęcenie Świątyni Jerozolimskiej, które miało miejsce w 165 r. p.n.e. Połączenie radosnej muzyki wykonywanej podczas uroczystości związanych z obchodami powrotu Żydów z wygnania oraz lamentacyjnego tekstu wzmacnia oskarżenie przeciw Bogu, który opuścił swój lud [Spector 2008: 403–404]. Pod względem translatorskim to najtrudniejszy do zakwalifikowania tekst Odyńca – wiersz Byrona jest dla niego tylko punktem wyjścia do własnej refleksji. Spójnie łączy się ona z poprzednim tłumaczeniem, jednak ma niewiele wspólnego z wizją roztoczoną przez angielskiego poetę.

Różnice widać już w strofie 1 opisującej rzeczywistość Ziemi Świętej po zdobyciu jej przez nieprzyjaciół. Kluczowy jest tutaj ostatni wers. Odyniec wiernie oddaje obrazy wielbłądów nad brzegiem Jordanu oraz pogańskich obrzędów na Synaju, jednak kiedy Byron po wymienieniu tych wszystkich bluźnierstw wobec Jahwe pisze: „Yet there – even there – Oh God! Thy thunders sleep” [JB: 3] („Jeszcze tam – nawet tam – Ach, Boże! Śpią twe pioruny”), Odyniec daje odpowiednio: „A Bóg żyje, a gromu jeszcze nie zapala!” [II: 3], rezygnując z bezpośredniego zwrotu do Stwórcy. To na pozór niewielka zmiana, ale w rzeczywistości ustanawiająca zupełnie inną perspektywę.

Byron swoim prowokacyjnym pytaniem rzuca Bogu wyzwanie: co jeszcze musi się stać, żeby niebiosa zareagowały w jakikolwiek sposób? To Jahwe przez swoje zaniechanie jest winny złamania Przymierza, jakie zawarł przed wiekami z Mojżeszem. Przypięcie tej umowy przekazaniem patriarsze tablic z Dekalogiem (mające także, a może przede wszystkim, wymiar polityczny) przypomina jest z oburzeniem w strofie 2:

There – where thy finger scorch'd the tablet stone!
 There – where thy shadow to thy people shone!
 Thy glory shrouded in its garb of fire:
 Thyself – none living see and not expire! [JB: 5–8]

Do świętokradztwa dochodzi w najświętszym miejscu, czyli na Synaju. Mimo iż to Świątynia, w której przechowywano Arkę Przymierza, była jedynym miejscem oficjalnego kultu Boga, to obecność Jahwe miała w niej wymiar symboliczny. Na Synaju natomiast Mojżesz stanął z Bogiem nieomal twarzą w twarz (nieomal, gdyż bezpośredniego spojrzenia zapewne by nie przeżył). Sam Jahwe wybrał to miejsce do zawarcia z Narodem Wybranym najważniejszego kontraktu w dziejach; On również ustalił zasady gry, które nagle z niewiadomych przyczyn przestały Go obowiązywać.

Jako polski odpowiednik zbezczeszczonego Synaju można postrześć zrujnowaną salę obrad sejmowych na Zamku Królewskim, w której uchwalono *Konstytucję 3 maja*. Jak pisze Ryszard Przybylski:

Parlamentarne przedstawicielstwo narodu, najwyższa władza Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, jak każde demokratyczne zgromadzenie, miało charakter sakralny, toteż miejsce obrad sejmu ordynaryjnego traktowano powszechnie jako Święty Krąg Polaków. Za panowania króla Stanisława Augusta, podczas prac Konstytuanty, znajdował się on na Zamku warszawskim. Zgodnie z prawem kardynalnym Rzeczypospolitej, mieściły się w nim dwie izby: poselska i senatorska. Obie wzbudzały u cudzoziemców podziw i szacunek. [Przybylski 1983: 180]

Sale darzono szacunkiem dopóki, dopóty trwała polska suwerenność – po III rozbiornie znajdujące się w nich sprzęty bezceremonialnie wyrzucał przez okno pogwizdujący Niemiec w kubraku, co wywarło szczególne wrażenie na Woroniczu [Przybylski 1983: 181]. Echa tej sceny, widzianej przez niego na własne oczy, pobrzmiewają w cytowanym już fragmencie *Świątyni Sybilli* (zob. s. 94) oraz *Hymnu do Boga* (zob. s. 96). W świetle tradycji porozbiorowej, odżywających wspomnień sarmackiej przeszłości i czasów największej potęgi państwa opartego na demokracji szlacheckiej, będącej rezultatem przestrzegania przymierza zawartego przez naród z Bogiem w akcie chrztu, wykorzystanie przez Odyńca tego kontekstu w tłumaczeniu strofy 2 liryku Byrona, wskazującej na dewastację najważniejszego miejsca symbolicznie koncentrującego ducha narodu, narzuca się wręcz samoistnie.

Polski tłumacz nie dąży jednak do konfrontacji z Bogiem. Sięga po inny element poezji Woronicza: jej głęboki providencjalizm. Odyńca w zakończeniu strofy 1 wyraźnie stwierdza dwie rzeczy. Po pierwsze, Bóg istnieje, po drugie – nie reaguje na bieg wydarzeń, ale jest to bezczynność pozorna. W związku z tym w strofie 2 przekładu pojawia się wezwanie do zdecydowanego ukroczenia wszelkich ludzkich zapędów do narzucania Bogu czasu i sposobu działania:

Nie szemraj Izraelu! Bóg cię sam uderzył,
 Zbudził cię byś zwyciężał – a tyś nie uwierzył.
 Posłał ci swą Nadzieję – a tyś przyjął Trwogę.
 Rzekł ci: wstań i chodź wolny! – a tyś rzekł: nie mogę.

[II: 5–8]

Tłumacz prawdopodobnie odnosi się tutaj do niedawno przegranego powstania, którego liderzy byli zdecydowanie krytykowani za opieszałość i podejmowanie rokowań z carem Mikołajem I. Rozliczenie z przywódcami zrywu wolnościowego w kontekście wypełniania woli Boga powiela schemat znany już z poezji porozbiorowej. Woronicz w *Zjawieniu Emilki* twierdził, że insurekcja kościuszkowska nie powiodła się, ponieważ świętą sprawę walki o wolność narodu sprofanowały samosądy insurgentów na targowiczanych. To

z ich powodu Bóg odstąpił od wspierania polskiej sprawy. Odyniec, kontynuując tradycję poezji patriotycznej z przełomu wieków, prezentuje nieco inne spojrzenie na grzech skutkujący militarną klęską – w jego przekładzie Izrael (czyli Polska) odmawia wypełnienia Bożego planu, który zakładał odrodzenie kraju po świetnej wiktorii. Strach przed kolejną porażką i zaostrzeniem represji wprowadzonych przez zaborców zdecydowanie uniemożliwił podjęcie skutecznych działań zbrojnych – to własne tchórzostwo narodu stało się przyczyną jego kolejnych niedoli.

Byron w strofie 3 (ostatniej), trzymając się obrazowania Boga objawiającego się w blasku (najpierw ognia, teraz błyskawicy), odwołuje się do Jego potęgi. Dostrzega, że Stwórca, aby uśmiercić człowieka, nie musi podejmować w zasadzie żadnych działań. Wystarczy zaledwie przebłysk, w którym ukaże własną istotę. W związku z tym usunięcie napastników z ziemi Jego ludu oraz odnowienie kultu w Świątyni nie powinno być problemem:

Oh! in the lightning let thy glance appear!
Sweep from his shiver'd hand the oppressor's spear:
How long by tyrants shall thy land be trod!
How long thy temple worshipless, Oh God! [JB: 9–12]

Podmiot liryczny, przez cały utwór akcentujący nie tyle niedolę Żydów, ile niepojętą dla niego skalę bluźnierstw najeźdźców, sięga tutaj po ostateczny argument, który może nakłonić Jahwe do interwencji: po zajęciu ziemi Izraela przez pogan nikt nie oddaje Bogu czci w Świątyni, której budowę rękami Salomona On sam zapowiedział. Warto podkreślić, że Jahwe nie tolerował kultu innych bóstw i określał siebie mianem Boga zazdrosnego (Wj 20,5), więc teraz nie powinien zbyt długo pozwalać na odmawianie modlitw do obcych bóstw na własnym terytorium. Metafora wytrącenia włócznie z rąk okupanta budzi także skojarzenia militarne – Bóg starotestamentowy był wszak Bogiem wojowników oraz ich najwyższym wodzem.

Odyniec z kolei kontynuuje swoją narrację obciążając Izrael winą za nieszczęście, które na niego spadło. Dodaje jednak elementy pocieszenia:

Narodzie małej wiary! tyś sam nie chciał cudu,
 Cierp a ufaj! – Bóg widzi ucisk swego ludu.
 Wróg twój czyni nieprawość, i woła: Ja Bogiem!
 Ciesz się! Bóg słyszał; wróg twój, stał się jego wrogiem.

[II: 9–12]

Zalecenie pokornego znoszenia cierpień stawia tutaj jednak Boga w ambiwalentnym świetle. Jego interwencja nie ma bowiem bezpośredniego związku z niedolą Żydów. Oczywiście, Bóg ją dostrzega, ale do działania prowokują go najeźdźcy uzurpujący sobie prawo do boskości. Wynika z tego, że Jahwe mści się za zniewagi, których doznał tylko i wyłącznie On sam, pozostawiając swój lud własnemu losowi. Pobrzmiewa tutaj dalekie echo zawartych w oryginale próśb o przepędzenie świętokradców.

Odyniec jednak nie idzie dalej tym tropem, ale dopisuje własne zakończenie stanowiące najwyrazistszy dowód jego wiary w Opatrzność:

A Bóg dumnych na wzgardę, złych na zgubę wyda,
 Przyjdzie do Izraela Zbawca z krwi Dawida.
 A lud wierny po gruzach Najeźdźnika tronu,
 Wejdzie, cześć Panu śpiewać, na wierzchy Syonu. [II: 13–16]

Połączenie obrazu nadejścia Mesjasza z klęską jego wrogów spowodowaną przez Jahwe pojawia się również w Psalmie 89 (88)⁶:

Nalazłem Dawida, sługę mego:
 pomazałem go olejkim świętym moim.
 Bo mu ręka moja będzie pomagala
 i posili go ramię moje [...].
 I wysiekę przed nim nieprzyjacioly jego:
 i uczynię, że tył podadzą ci, którzy mają go w nienawiści.

[BW: Ps 88,21–22.24]

Z uwagi na wojenną metaforykę i podtekst powstania można postawić też hipotezę, iż „Zbawca z krwi Dawida” jest specyficzną realizacją toposu *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*. Słowa z *Eneidy* Wergiliusza mówiące o nadejściu mściciela z prochów pokonanych obrońców ojczyzny nader często pojawiały się w poezji porozbiorowej i romantycznej, np. w *Dumaniach Polaka w zamku jazłowieckim* Niemcewicza, *Wierszu do legionów polskich* Godebskiego czy *Zjawieniu Emilki* Woronicza [Ingłot 1971: 62–63].

Odyńiec zakończył swój wybór przekładów z *Hebrew Melodies* pełnym nadziei przesłaniem kontynuującym premesjaniistyczny wydzźwięk poezji Woronicza [zob. Janion, Żmigrodzka 1978: 66–69] i skłaniającym się już ku pełnemu mesjanizmowi romantyzmu polskiego – zapewne nie bez wpływu Mickiewicza, który w tym samym roku pracował nad częścią III *Dziadów*. W dopisanej przez Odyńca, a więc nieobecnej w oryginale, ostatniej strofie przekładu *On Jordan's Banks*, widać moment przejścia do tradycji w pełni romantycznej. Poezja porozbiorowa, wpisująca katastrofę kraju w bieg historii świętej bliższa była wczesnemu mesjanizmowi żydowskiemu, skoncentrowanemu na wybraństwie narodu i Przymierzu z Bogiem przejawiającym się w wymiarze politycznym, a więc takim, w którym jednostkowy zbawca nie był potrzebny. Dopiero po roku 1830 do literatury polskiej weszły wątki podkreślające rolę Mesjasza i wagę ofiary koniecznej do zmartwychwstania – z ducha już chrześcijańskie. Otwierało to drogę do swoistego „ubóstwienia” narodowej martyrologii [Nalepa 2003: 262–263].

• • •

Wprowadzone przez tłumacza zmiany względem oryginałów można określić za Andrém Lefeverem mianem „translatorskich refrakcji”. Badacz precyzuje to pojęcie następująco:

[...] refrakcje – adaptowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane – istnieją w literaturze od zawsze.

Do refrakcji dochodzi w oczywisty sposób w tłumaczeniach oraz w mniej oczywisty w krytyce (przykładem może być całkowita alegoryzacja literatury antycznej dokonana przez ojców Kościoła), w komentarzach, historiografii (w sensie streszczeń fabuły znanych dzieł i ich oceny, która bez skrupułów opiera się na bieżącym przekonaniu o tym, czym powinna być „dobra” literatura), w nauczaniu, układaniu antologii, produkcji dzieł scenicznych. Takie refrakcje mają niezwykle wpływ na ustalenie reputacji danego autora i jego dzieł. [Lefevere 2009: 227]

Analiza przekładów Odyńca wskazuje, że jego wpisywanie *Melodii hebrajskich* Byrona w polską tradycję literacką było nie tylko procesem inskrypcji, zachodzącym w przypadku każdego tłumaczenia (w mniejszym lub większym stopniu), na który zwracał uwagę Venuti (zob. s. 85), ale przede wszystkim świadomym projektowaniem odbioru wskazywanym przez Lefevere’a. Odejścia od dykcji oryginału nie wynikają z niedostatków warsztatu tłumacza, ale są efektem konsekwentnie realizowanej strategii wpisywania przekładów w określony kontekst dziejowy i historiozoficzny. Ceną takiego postępowania było zawężenie uniwersalnego przekazu oryginałów do puli znaczeń możliwych do odczytania jedynie w polskim kontekście, co obecnie jest utrudnione z uwagi na dystans czasowy dzielący czytelnika i tekst. Tym niemniej translatorska świadomość Odyńca sprawia, że jego przekłady stanowią jedno z ważniejszych i ciekawszych świadectw polskiej recepcji Byrona doby romantyzmu.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- I – Odyniec Edward Antoni (1832), *** (*Płaczcie narody, płaczcie Izraela doli...*), w: tegoż, *Poezye*, Nowa Drukarnia Pompejusza i Spółki, Poznań, s. 72–73.
- II – Odyniec Antoni Edward (1832), *** (*Nad Jordanem Arabskie pasą się wielbłądy...*), w: tegoż, *Poezye*, Nowa Drukarnia Pompejusza i Spółki, Poznań, s. 73.

- BJ – *The Holy Bible. King James Version* (2004), American Bible Society, New York, <https://archive.org/details/holybiblekingjamooamer> [dostęp: 15 grudnia 2022].
- BP – Czartoryski Adam Jerzy (2006), *Bard Polski*, w: *Między rozpaczą a nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej*, wstęp Piotr Żbikowski, oprac. Marek Nalepa, Collegium Columbinum, Kraków, s. 107–112.
- BW – *Biblia, to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. d. Jakuba Wujka* (1898), drukiem W. Druglina, Lipsk.
- HB – Woronicz Jan Paweł (2012), *Hymn do Boga*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 145–154.
- JB – Byron George Gordon (1815), *On Jordan's Banks*, w: tegoż, *Hebrew Melodies*, printed by John Murray, London, s. 12.
- s – Odyniec Antoni Edward (1832), *Sarneczka*, w: tegoż, *Poezye*, Nowa Drukarnia Pompejusza i Spółki, Poznań, s. 72.
- śs – Woronicz Jan Paweł (2012), *Świątynia Sybilli*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 83–106.
- VB – Byron George Gordon (1815), *Vision of Belshazzar*, w: tegoż, *Hebrew Melodies*, printed by John Murray, London, s. 33–36.
- WB – Odyniec Antoni Edward (1826), *Widzenie Baltazara*, w: tegoż, *Poezye*, t. 2, drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno, s. 89–91.
- WG – Byron George Gordon (1815), *The Wild Gazelle*, w: tegoż, *Hebrew Melodies*, printed by John Murray, London, s. 9–10.
- WT – Byron George Gordon (1815), *Oh! Weep for Those*, w: tegoż, *Hebrew Melodies*, printed by John Murray, London, s. 11.
- żs – Karpiński Franciszek (2006), *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*, w: *Między rozpaczą a nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej*, wstęp Piotr Żbikowski, oprac. Marek Nalepa, Collegium Columbinum, Kraków, s. 154–155.

Literatura

- Ashton Thomas L. (1972), *Byronic Lyrics for David's Harph. The Hebrew Melodies*, „Studies in English Literature 1500–1900”, vol. 12, nr 4, s. 665–681, <https://doi.org/10.2307/449959>.
- Balcerzan Edward (2013), *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. Piotr de Bończa Bukowski, Magda Heydel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 103–118.

- Barańczak Stanisław (2004), *Jak tłumaczyć wiersz Shakespeare'a?*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Malej antologii przekładów-problemów*, wyd. 3 popr. i poszerz., Wydawnictwo a5, Kraków, s. 262–280.
- Ben-Merre David (2006), *Reading Hebrew Melodies*, „Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, vol. 24, nr 2, s. 11–32, <https://doi.org/10.1353/sho.2006.0005>.
- Byron George Gordon (1815), *Hebrew Melodies*, printed by John Murray, London.
- Cochran Peter (2006), *Byron and Orientalism*, Cambridge Scholar Press, Newcastle.
- Douglass Paul (1986), *Hebrew Melodies As Songs. Why we Need a New Edition*, „The Byron Journal”, vol. 14, z. 1, s. 12–21, <https://doi.org/10.3828/BJ.1986.2>.
- Inglot Mieczysław (1971), „*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*” w literaturze i historii polskiej, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 57–80.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria (1978), *Romantyzm i historia*, PIW, Warszawa.
- Lefevere André (2009), *Ogórki Matki Courage*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Znak, Kraków, s. 224–246.
- Makaruk Maria (2012), *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Między rozpaczą a nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej lat 1793–1806* (2006), wstęp Piotr Żbikowski, oprac. Marek Nalepa, Collegium Columbinum, Kraków.
- Nalepa Marek (2003), *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Odyniec Antoni Edward (1826), *Poezye*, t. 2, drukiem Józefa Zawdzkiego, Wilno.
- Odyniec Antoni Edward (1832), *Poezye*, Nowa Drukarnia Pompejusza i Spółki, Poznań.
- Pont Graham (1999), *Byron and Nathan. A Musical Collaboration*, „The Byron Journal”, vol. 27, z. 1, s. 51–65, <https://doi.org/10.3828/BJ.1999.5>.
- Przybylski Ryszard (1983), *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, PIW, Warszawa.

- Rejman Zofia (1997), *Żale, sny i smutki – o poezji patriotycznej 1795*, „Napis”, seria 3, s. 101–113, <https://doi.org/10.18318/napis.1997.1.6>.
- Slater Joseph (1952), *Byron's Hebrew Melodies*, „Studies in Philology”, vol. 49, nr 1, s. 75–94.
- Spector Sheila A. (2008), *The Liturgical Context of the Byron-Nathan „Hebrew Melodies”*, „Studies in Romanticism”, vol. 47, nr 3, s. 393–412.
- Thomas Gordon (1993), *Finest Orientalism, Western Sentimentalism, Proto-Zionism. The Muses of Byron's Hebrew Melodies*, „Essays in Romanticism”, vol. 1, z. 1, s. 51–66, <https://doi.org/10.3828/EIR.1.1.3>.
- Venuti Lawrence (2009), *Przekład, wspólnota, utopia*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Znak, Kraków, s. 267–293..
- Woronicz Jan Paweł (2002), *Pisma wybrane*, oprac. Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Żbikowski Piotr (1987), *Kiedy rozpacz staje się rzeczywistością. Uwagi o poemacie Adama Jerzego Czartoryskiego „Bard Polski”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 25–56.
- Żbikowski Piotr (1998), *... bolem śmiertelnym ściśnione mam serce... Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Leopoldinum, Wrocław.
- Żuławski Juliusz (1961), *Słowo wstępne*, w: George Gordon Byron, *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. Juliusz Żuławski, PIW, Warszawa.

Małgorzata Nowak

**English Songs and Polish Lute. Antoni Edward Odyńiec's
Translations of Byron's *Hebrew Melodies***

The article discusses the translation of four poems by George Gordon Byron: *Vision of Belshezzar*, *The Wild Gazelle*, *Oh! Weep for Those, On Jordan's Banks* from the collection *Hebrew Melodies* published in 1816 as a result of the poet's cooperation with the composer Isaac Nathan. The Polish translations by Antoni Edward Odyńiec were published in his collections in 1826 (*Vision of Belshezzar*) and 1832 (the remaining ones).

The first part of the text is dedicated to the circumstances in which the originals were written. The second part constitutes a detailed analysis of the translation choices of Odyńiec, which places them in the context of Polish poetry of the post-partitions period (among others, poems by Jan Paweł Woronicz and Adam Jerzy Czartoryski) and in the context of translation studies (Lawrence Venuti, Stanisław Barańczak, André Lefevere).

Keywords: George Gordon Byron; Antoni Edward Odyniec; *Hebrew Melodies*; Polish post-partition poetry; translation studies.

Małgorzata Nowak – doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Zajmuje się problematyką zła w literaturze romantycznej, polską recepcją George’a Gordona Byrona oraz historią i krytyką przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim” oraz „Przestrzeniach Teorii”.

ORCID: 0000-0001-7923-6793