

REKONSTRUKCJA TEKSTU PIEŚNI DEBORY

(Sędz. roz. V)

Wszyscy egzegeci zgodnie stwierdzają, że tekst pieśni Debory doszedł do naszych czasów w stanie bardzo skażonym. Odosobnione jest zdanie Mauryce Vernesa¹⁾, który odmawia pieśni jej charakteru starożytnego, twierdząc, iż pochodzi ona z okresu upadku literatury hebrajskiej. Zdaniem Vernesa w pieśni jest wiele arameizmów, forma zbyt płytka, treść często niejasna. Cała zaś seria wyrażeń zupełnie nowoczesnych przemawia za podobieństwem pieśni do naszych ksiąg biblijnych. Trafnie zbija zarzuty Vernesa, Lagrange²⁾, stwierdzając, że nie brak krytyków, którzy przeczytali ten poemat po hebrajsku, a mimo to nie napotkali na trudności wysunięte przez Vernesa³⁾. Starożytność języka pieśni nie pozwalała nam wprowadzenie do tekstu daleko idących zmian, już to ze względu na niepewność samych poprawek, już to z racji piękna archaicznych wyrażeń, które domagają się, aby je zachować nie naruszone.

Dużo światła do rozwiązywania tego problemu, znajdziemy w odpowiedzi na pytanie: Jaki jest stosunek pieśni D. do takiego samego opowiadania prozą, zapisanego w ks. Sędziów w rozdz. IV?

Egzegeci pod tym względem bronią dwóch hipotez: zależności opowiadania prozą od utworu poetyckiego, oraz zupełnej niezależności obojga od siebie. Wellhausen³⁾, wychodząc z założenia, że pieśń D. jest starszą, twierdzi, że opowiadanie prozą

¹⁾ M. Vernes, De la place faite aux legendes locales par les livres historiques de la Bilbe, Paris 1897, s. 12.

²⁾ J. M. Lagrange, Le livre de Judge, Paris 1909, s. 105.

³⁾ J. Wellhausen, Prolegomena zur Geschichte Israels, Göttingen 1905, s. 249.

jest reprodukcją pieśni. Reprodukacja ta jednak umniejsza i fałszuje specyficzne cechy pieśni. Lagrange⁴⁾, zaś stoi na stanowisku, że pieśń została napisana pod wrażeniem wypadków, o których wspomina, za czym przemawia żywy i barwny styl pieśni, dynamika opowiadania oraz uczciwość, możliwa tylko do przedstawienia przez naocznego świadka. Opowiadanie prozą nosi na sobie charakter epiczny, zrównoważony i spokojny, co przemawia za tym, że autor czerpał do niego wiadomości z pewnych źródeł historycznych, jeśli nie współczesnych wypadkom opisywanym przez siebie, to pewno nieco późniejszych. Słusznie stwierdza Lagrange, że opowiadania prozą nie można żadną miarą traktować jako wstępu do naszego poematu. Takie postawienie zagadnienia pozwala nam od razu na sformułowanie twierdzenia: Nie będziemy robić żadnych poprawek tekstu pieśni w oparciu o prozaiczne opowiadanie. Pieśń posiada pewne niedomówienia tekstowe, które dla współczesnych, znających całość wydarzeń w niej opisanych nie stanowiły żadnej zagadki.

Czy można jednak choćby w części dopatrzeć się pewnych analogii między pieśnią D., a współczesnymi jej poetyckimi utworami hebrajskimi? W. 4 „*Gdy wychodziłeś Bóże ze Seiru, gdy kroczył z pól Edomu*“, żywo przypomina błogosławieństwo Mojżesza; „*Bóg ze Synaju przychodzi i ze Seiru dla nich nie wznosi*“⁵⁾, zaś początek pieśni, w którym jest zwrot do panujących tej ziemi, jest tak samo zbudowany, jak krótki utwór poetycki zawierający błogosławieństwo Lamecha⁶⁾ czy też Jakuba⁷⁾. O. Hummelauer⁸⁾ twierdzi, że autor pieśni D. znał te utwory, jak w ogóle znał tekst Pięcioksięgu. Lagrange jest zdania, że są one wszystkie późniejsze od pieśni D., aczkolwiek nie znaczy to, aby uważał samą pieśń za najstarszy dokument literatury hebrajskiej. Najważniejsze jest jego stwierdzenie, że: „pieśni czy poematy Pięcioksięgu nie tworzą integralnych i niepodzielnych części z jego tekstem pisanym

4) J. M. Lagrange, d. c. s. 114.

5) Ks. Ppr. 33, 2.

6) Ks. Rodz. 4, 23.

7) Ks. Rodz. 49, ln.

8) Por. d. c. s. 103.

prozą⁹⁾. To pozwala nam na postawienie przypuszczenia, że wszystkie utwory poetyckie z okresu formowania się państwa izraelskiego, były zwykłymi pieśniami ludowymi, układanymi przez przygodnych autorów, którzy często przypisywali autorstwo danej pieśni głównym postaciom swoich poematów.

Pieśń D. była by zatem zwykłą pieśnią ludową, za czym przemawiają także rozsiane po całym jej tekście tzw. „*hapax legomena*“, wyrażenia jej tylko właściwie. Prymitywny i prosty styl, cecha wczesnej poezji hebrajskiej, tylko potwierdza to przypuszczenie. Jeśli tak, to powstaje nowe pytanie, czy jest to pieśń ludowa świecka, czy religijna?

Artur Węser¹⁰⁾ stwierdza, że Izraelici byli narodem pieśniarzy. Pieśń odgrywała wielką rolę, zarówno w ich prywatnym jak i publicznym życiu, bez względu na to czy była to pieśń świecka, czy religijna. Świeckie pieśni jednak pojawiają się u Izraelitów dopiero w późniejszym okresie ich historii i będą to zwykle pieśni okolicznościowe. Ale nawet i tym pieśniom prorocy nadadzą charakter religijny, posługując się nimi, jako narzędziem swego przepowiadania. Najstarsze pieśni śpiewane w Izraelu mają charakter ściśle religijny. Do tego typu pieśni stwierdza A. Weiser należy pieśń D. Zdanie to przyjmujemy tylko z pewną poprawką. Jeśli zważymy na to, że forma rządów w tym czasie w Izraelu była teokratyczna, że to co było narodowe było i Boże, nie będziemy mogli wprowadzić rozróżnienia między pieśniami religijnymi a narodowymi. Pieśń D. jest pieśnią religijno-narodową.

Pod względem formy nie jest ona, jak chce wyżej wspomniany autor¹¹⁾ splotem różnych rodzajów literackich, a m. hymnu, pieśni pochwalnej i satyry. Jest ona, jak to zobaczymy niżej, jednolita w swej budowie, zaś jej pierwiastek satyryczny jest tylko zwyczajnym uwypukleniem paralelizmu antytetycznego, którego najlepszym dowodem jest zakończenie pieśni: „*Tak zginą wszyscy wrogowie Jahwy, zaś przyjaciele Jego są jako wschód słońca, w całym swym majestacie* (w. 31). Tego

⁹⁾ Por. d. c. s. 103.

¹⁰⁾ Por. A. Weiser, *Einleitung in das Alte Testament*, Stuttgart 1939, s. 22—28.

¹¹⁾ Por. d. c. s. 27.

typu pieśni były śpiewane u Izraelitów w czasie sprawowania funkcji liturgicznych, dlatego wstęp u nich jest prawie wszędzie identyczny, jak to możemy szczególnie zauważyć w hymnie Mojżesza i Marii, śpiewanym po przejściu Izraelitów przez Morze Czerwone¹²⁾. Jahwie jest poświęcony wstęp i zakończenie, a i oprócz tego w tenorze pieśni ciągle powtarza się refren zachęcający do uwielbienia Boga. Pieśń D. była by za tem śpiewana w czasie nabożeństwa dziękczynnego, po zwycięstwie Izraelitów nad Kanaanitami. To tłumaczy jej modliwszy charakter.

Skąd jednak Izraelici doszli do tego typu utworów literackich? Jest pewne, że sami nie mieli jeszcze na tyle bogatej tradycji, by dysponować utworami literackimi już na samym początku swego państwowego bytu. A. Weiser¹³⁾ stwierdza, że wzory do tego rodzaju pieśni zaczerpnęli od sąsiadów. Hymn bowiem, w którym uwielbiano Boga, był w tym czasie nie tylko u Izraelitów, ale także u wszystkich narodów ościennych, jedynym gatunkiem religijnej pieśni szeroko rozpowszechnionej i śpiewanej w czasie religijno-narodowych uroczystości. Jeśli porównamy pieśni sumeryjskie, akkadyjskiej i babilońskie z 2000 i więcej lat przed Chr., uderza nas wielkie podobieństwo pieśni D. do nich zarówno pod względem treści jak i formy. Słynny asyriolog Scheil¹⁴⁾ podaje nam w swoim tłumaczeniu urywek takiego poematu babilońskiego zatytułowanego „Poemat Aguszaja“. Brzmi on następująco:

„Ja chcę opiewać największą
najznakomitszą między bogami
córkę najstarszą Ningala
ja chcę wysławiać jej potęgę jej imię.
Isztarę największą
najznakomitszą między bogami
córkę najstarszą Ningala
ja chcę podkreślić jej potęgę“.

Pod względem treści przypomina ten urywek początkowe słowa D.:

¹²⁾ Ks. Wyjść. 15, 1—21.

¹³⁾ Por. d. c. s. 28.

¹⁴⁾ Por. Scheil, *Revue d'Assyriologie* 1918, s. 169 n.

„Oto ja, oto ja będę śpiewać Bogu
zanucę pieśń Jahwie Bogu Izraela“ (w. 3).

W obu tych poematach, autor najpierw ogólnie zapowiada temat, że będzie wysławiać kogoś wielkiego a potem rozwija myśl szczegółowo wymieniając nazwiska tych wielkich osób, w tym wypadku Isztary i Jahwe. Z podobnym układem i budową pieśni spotykamy się także, jak stwierdza Zimmern¹⁵⁾ w poezji sumeryjskiej i akkadyjskiej. Budowanie pieśni, zwłaszcza religijnych przez Izraelitów w podobny sposób, nie jest żadną nowością. Przypuszczenie to potwierdza także i ten fakt, że co do formy istnieje również wielkie podobieństwo między utworami babilońskimi a pieśniami religijnymi Izraelitów. Br. Meissner¹⁶⁾ stwierdza, że już Summerowie budowali swoje pieśni z wiersza, podzielonego na dwie połowy, z których każda miała dwie, trzy lub cztery akcentowane sylaby. Między dwoma takimi wierszami, które tworzyły dystych, w oryginalnym piśmie klinowym, można zauważyć pionową kreskę, którą umieścił autor na znak rozdziału między tymi wierszami. Dystychy są łączone w zwrotki po 4 i więcej wierszy. Cały poemat składał się z 6—8 zwrotek. M. Witzel¹⁷⁾ w szeregu swoich prac na temat poezji sumeryjskiej zwrócił specjalnie uwagę na budowę zwrotkową jej poematów. Na podstawie analizy hymnu do „*Lipit-Ishtar*“, doszedł do przekonania, że system zwrotkowy stanowi podstawę lirycznej poezji sumeryjskiej.

Bardzo interesujące są również dla nas wyniki badań Fr. Thureau-Dangina, z bardzo wczesnej epoki babilońskiej z XIX w. przed Chr. Hymn ten jego zdaniem zachował się w całości i składa się z 14 czterowierszowych zwrotek, zakończonych dystychem śpiewanym przez chór. Hymn ten przypomina nam żywo pieśń reau-Dangina¹⁸⁾ nad odkrytym przez niego hymnem do bogini

¹⁵⁾ Cyt. u. A. Condamin'a, *Poemes de la Bible*, Paris 1913, s. 269.

¹⁶⁾ Bruno Meissner, *Babilonien und Assyrien*, t. II, s. 153.

¹⁷⁾ M. Witzel, *Perlen sumerischer Poesie in Transcription u. Übersetzung mit Kommentar*, 1930, zeszyt 7, s. 5.

¹⁸⁾ Fr. Thureau-Dangin, *Revue d'Assyriologie*, 1925, s. 169 n.

D., którą T. Piatti¹⁹⁾, także dzieli na 14 zwrotek, dodając jeszcze XV, która właściwie w porównaniu z cytowanym wyżej hymnem do Isztary nie jest niczym innym jak tylko konkluzją podsumowującą myśli rozwijane przez D. w całej pieśni. A. Condamin²⁰⁾, badając strukturę poetycką wzmiankowanego wyżej hymnu do Isztary, doszedł do przekonania, że rzuca ona dużo światła na pewne istotne cechy stroficznej poezji Hebrajczyków.

Reasumując powyższe wywody stwierdzamy, że: pieśń D. w układzie swoim tak pod względem treści jak i formy przypomina stare babilońskie poematy. Odtwarzając jej treść jak i formę poetycką zmuszeni jesteśmy odwoływać się do tych babilońskich wzorów. Nie wolno nam jednak zapomnieć o wpływie jaki wywarła na mentalność Izraelitów, poezja kanaanejska. Jak stwierdza W. Albright²¹⁾, nie była ona w okresie przed wkroczeniem Izraelitów do Kanaanu tak bardzo subtelna w swoich niuansach jak współczesna jej poezja egipska. Natomiast posiadała właściwą tylko sobie rodzimą siłę i ekspresywność, czego brakowało Egipcjom. Zdaniem W. Albrighta pod względem artystycznym stała ona wyżej od współczesnego jej akkadyjskiego wiersza. Gdy w utworach assyryjsko-babilońskiej poezji przeważa monotonna, u kanaanejczyków spotykamy się z wielu retorycznymi przepisami, odnoszącymi się zarówno do podniesienia efektywności rytmu jak i akompaniamentu. „Izraelici — mówi W. Albright — przejęli wiele z tych retorycznych przepisów od Kanaanitów, używając ich bardziej jeszcze wydatniej, jak to możemy zauważyć w pieśni Debory i lamentacji Dawida nad Saulem i Jonatanem. Zarówno we wczesnych czasach jak i późniejszych zapożyczyli oni w bardzo szerokiej mierze od Kanaanitów hymnologię rugując politeistyczne wyrażenia i odrzucając szorstkości“²²⁾.

Na podstawie powyższych danych stwierdzamy: 1) W pieśni D. nie widać wpływów poezji egipskiej. Izraelici byli bo-

¹⁹⁾ T. Piatti, Una nuova interpretazione de Cantio di Debora, art. w: *Biblica* 1946, s. 163 n.

²⁰⁾ A. Condamin, d. c. s. 270.

²¹⁾ W. Albright, *Archeology and the Religion of Israel*, Baltimore 1946, s. 14 n.

wiem separatystycznie nastawieni do wszystkiego co egipskie. 2) Pieśń D. jest hymnem śpiewanym na cześć Boga-Jahwy, bardzo podobnym do hymnów assyryjsko-babilońskich i kanaanejskich. Z tego względu wykluczamy w układzie jej możliwość systemu zwrotkowego, co przyjmują nieliczni zresztą egzegeci²²⁾. Pieśń jest zbudowana na zasadzie tzw. paralelizmu stopniowanego, w którym myśl pierwszego stychu jest mocniej wyrażona w drugim lub trzecim stychu. Przyjęcie tego paralelizmu tłumaczy nam dwa, trzy lub nawet cztery stychy w jednym wierszu. 4) W pieśni zauważamy dużą dozę emocji, ekspresji i dynamiki, tak bardzo właściwej poezji kanaanejskiej. Ma to swoje źródła w muzyce, która w tym czasie bardziej aniżeli kiedy indziej, była spokrewniona z poezją i stanowiła integralną część utworów poetyckich, które zawsze były wtedy śpiewane lub recytowane przy akompaniamencie muzyki. 5) Charakterem emocjonalnym pieśni tłumaczymy niektóre niejasności tekstu, który nie został wypracowany do ostatniego szczegółu, na zimno, lecz napisał go autor pod wrażeniem chwili, mając w pamięci przeżyte świeżo jeszcze wypadki.

Brak ciągłości opowiadania i urywanie niektórych myśli, nasunęło pewnym egzegetom przypuszczenie, że pieśń D. nie jest jednolitym utworem. H. Ewald²⁴⁾, opierając się na analizie treści, jest zdania, że pieśń D. jest sztuczną kompozycją dwóch luźnych utworów połączonych ze sobą. Pierwszy utwór był pieśnią śpiewaną na nabożeństwie dziękczynnym w Silo po odniesionym zwycięstwie nad Kanaanitami i obejmuje wiersze od 12—31, śpiewana była przez orszak triumfalny, wtedy defilowali przed nim wzięci do niewoli jeńcy kanaanejscy. Podobnego zdania jest Winckler²⁵⁾, który twierdzi, że w pieśni D. można wydzielić dwa utwory: Hymn na cześć Jahwy i wojenną pieśń śpiewaną przez wojsko po odniesionym zwycięstwie.

Zdania powyższe są jednak odosobnione. Cały szereg egze-

²²⁾ Por. W. Albright, d. c. s. 15.

²³⁾ Por. G. Hillinger, Das Deborah-Lied, Giessen 1867.

²⁴⁾ Por. H. Ewald, d. c. t. II, s. 101 nn.

²⁵⁾ Por. Wicler, d. c. s. 28.

getów uznaje pieśń D. za utwór jednolity. Hummelauer²⁶⁾ widzi cechę jedności pieśni w idei naczelnej, która przejawia się we wszystkich wierszach całego utworu, jak również wyraźnie zarysowuje się w w. 1, 15 i innych. To, że autor pieśni z racji zwycięstwa nad Kanaanitami wspomina o teofanii Boga na Synaju, pomaga mu to do przeprowadzenia jednej myśli, o uwielbieniu Jahwy. Lagrange²⁷⁾ uważa wszelki podział pieśni za czysty wytwór fantazji. Nötscher²⁸⁾ nie tylko broni jedności pieśni, ale odwołując się do przedstawionej w niej żywo i barwnie akcji, gdzie sceny i obrazy szybko i sprawnie się zmieniają, stawia ją na wzór jak powinny być budowane wszystkie pieśni o podobnej tematyce. G. Gerlemann²⁹⁾ za podstawę jedności pieśni przyjmuje jej styl. Aczkolwiek stwierdza, że pieśń rozważana sama w sobie nie przedstawia całości zagadnienia, to jednak stwierdza, że ma cechę jedności, co wysoko podnosi jej wartość literacką. Opowieść jego zdaniem rozpada się na małe sceny jakby migawkowe zdjęcia fotograficzne, które z powodzeniem mogą istnieć same dla siebie. Można by je usunąć z pieśni, bez szkody dla jedności opowiadania. Jednakże pieśń ta posiada tak bardzo ważną dla niej jedność. Jedność ta spoczywa raczej w atmosferze uczucia niż w kompozycji, raczej w emocjonalnym kolorycie niż w zarysie układu. Najnowsze badania A. Fernandez³⁰⁾ nad w. 12. który dla przeciwników jedności pieśni stanowi główny argument, dowiodły, że wiersz ten nie tylko nie rozbija pieśni, ale stanowi pomost między poprzedzającym go a następującym po nim tekstem. Słowo: „szir“ zdaniem Fernandez, nie jest śpiewem pobudzającym do walki, ale jest hymnem wdzięczności za zwycięstwo. A przecież o to chodzi w całej pieśni. Gdy z punktu tej naczelnej idei uwielbienia Boga podejmiemy do pieśni znikną wszelkie uprzedzenia na temat jej jedności.

Nie wyklucza to jednak możliwości podziału pieśni na

²⁶⁾ Por. F. Hummelauer, d. c. s. 104.

²⁷⁾ Por. J. Lagrange, d. c. s. 106.

²⁸⁾ Por. F. Nötscher, *Das Buch der Richter*, Würzburg 1950, s. 21.

²⁹⁾ Por. G. Gerlemann, *The Song of Deborah in the Light of Stylistics*, art. w *Vetus Testamentum*, Leiden 1951, s. 171.

³⁰⁾ Por. a. Fernandez, a. c. s. 54 n.

różne części. Większość egzegetów jednak tego nie czyni. Kautsch, Schulz, Nötscher, nie widzą w pieśni żadnych zarysowujących się wyraźnie części, chociaż niektórym wierszom, lub grupie wierszy nadają bliżej określające ich treść tytuły. Hummelauer dzieli pieśń wyraźnie na dwie części, z których pierwsza jest wezwaniem do śpiewania pieśni (w. 2—11), druga zaś opiewa zwycięstwo Izraelitów nad wrogiem, odniesione dzięki Jahwie (w. 12—31). Lagrange dzieli pieśń na trzy części, przyjmując za punkt podziału w. 12 i 23. Pierwszy odnosi się do Debory i Baraka, drugi (tj. w. 23) jest zwrotem do słuchaczy. Między tymi ramami mieszczą się takie obrazy, jak obraz Jahwy-zwycięzcy (część I), obraz rozegranej bitwy poprzedzony wyliczeniem pokoleń biorących w niej udział (część II), oraz cudownie kontrastujące ze sobą dwie sceny Jaela i matka Sisery (część III). Najbardziej oryginalny, ale za to najmniej realny jest podział Piatti'ego na 7 równych części. Już samo to, że każda część (za wyjątkiem czwartej) posiada równą ilość wierszy, a nawet akcentowanych sylab, świadczy o jego sztuczności.

Pragnąc przedstawić nasz podział pieśni, musimy najpierw zacząć od ustalenia tekstu poematu. Rekonstrukcja tekstu sprowadza się w naszym ujęciu do trzech zasadniczych problemów: 1) przesunięcia międzywierszowe, 2) opuszczanie zbędnych słów i małych nieraz zwrotów, oraz 3) poprawki tekstowe dotyczące zmiany spółgłosek czy też punktacji masoretów.

Przesunięcia międzywierszowe dotyczą tych miejsc, które w obecnym stanie pieśni przerywają jasny tok myśli i burzą całość poematu. Tak np. zachęta do uwielbiania Jahwy przez wszystkich wyrażona w w. 11 jest nagle przerywana zwrotem do D., aby zaczęła śpiewać swą pieśń, w w. 12. Z tego względu przesuwamy w. 13, umieszczając go bezpośrednio po w. 11. Drugie przesunięcie dotyczy opisu walki Izraelitów z wojskami Sisery. Całość walki jest przedstawiona w ww. 19, 20 i 22, gdy tymczasem w. 21 mówiący o zakończeniu bitwy i śmierci pokonanych, którzy utonęli w Kiszonie, przerywa całość opowiadania. Dlatego przesuwamy w. 22 na miejsce w. 21. Zakończenie tego w. 21, wyrażające radość z odniesionego zwycięstwa („*podnieś się duszo moja silnie*“) usprawiedliwia zupełnie wy-

starczająco konieczność tego przesunięcia. Najmniej istotne jest przesunięcie trzecie, jakie dokonuje się jedynie w obrębie w. 30, ale jest nie mniej konieczne. W. 30 mówi o sugestiach podsuwanych strapionej matce Sisery przez towarzyszące jej damy dworu. Paralelizm myśli jak również i słów domaga się w tym wierszu, aby po wyrażeniu: „*niewolnica, dwie niewolnice na głowę wojaka*“, nastąpiły słowa: „*tkanina, po dwie tkaniny na szyję branek*“. Tymczasem słowa te w T. M. znajdują się na samym końcu wiersza. Aby zatem zadosyć uczynić wymaganiom logiki w odniesieniu do paralelizmu myśli przedstawiamy kolejność wyrażen w omawianym wierszu następująco: 30a, 30c, 30b.

Opuszczenie pewnych słów i wyrażen stanowią największą część wniesionych przeze mnie poprawek do całego tekstu pieśni D. Wychodząc z założenia, że prawie każdy kopista przepisyjący tekst biblijny unowocześnił go lub dodawał do niego swoje poprawki, należy przypuszczać, że to samo spotkało także i tekst pieśni D. Opuszczenia proponowane w niniejszym opracowaniu pieśni dzielę na dwie grupy: 1) obejmują wyjaśniające glossy, które z marginesu dostały się do samego tekstu, oraz 2) dotyczą tzw. dittografii, tj. tego samego tekstu przepisanego omyłkowo dwa razy.

Za marginesową glossę uważają prawie wszyscy egzegeci z w. 5 słowa: „*zeh Sinai*“, oraz z w. 14 słowo: „*sofer*“. Z w. 11d opuszczam partykułę: „*az*“, jako zbytęczną, ponieważ następne słowo tłumaczę jako imper.: „*jardhu*“ — „*zejdź*“. Za nielicznymi uważam także za glossę z w. 23 słowo: „*malaki*“ — „*anioł*“. Do wyjaśniających gloss zaliczyć trzeba także z w. 24 słowa: „*żona Hebera Kenity*“, oraz z w. 30b: „*szelal ceba im*“ — „*łup tkanin*“ i z w. 30c: „*ceba*“ — „*tkanina*“.

Powtórzenia skreślam w trzech miejscach pieśni: w. 3: powtórne „*anokhi*“, w. 16b: „*w rozterce jest Ruben, wielkie podniesienie w sercu*“, oraz w. 27a: „*do stóp jej przykląkł, rozciągnął się, położył spać*“. Przez usunięcie powyższych zwrotów T. M. nie traci nic na wartości, ponieważ są to powtórzenia, a zyskuje dużo na jasności i przejrzystości.

Poprawki tekstowe dotyczą głównie w. 13 i 28, zmieniają znaczenie poszczęólnych słów, głównie przez zastosowanie odmiennej od masoreckiej punktacji: W w. 13a czytamy: „*jaradh*

Israel kaadirim“ — „wtedy stąpił Izrael jako bohaterzy“, w w. 13b: „*am Jahwe jaradh lo khagibborim*“ — „lud Jahwy wyszedł naprzeciw jako rycerze“. W w. 28 zamiast: „*watejabeh*“ — „narzeką“, czytam: „*watlabeth*“ — „patrzy uważnie w dal“.

Powyższe zmiany tekstowe pozwolą nam wydać sąd o całości. W pieśni D. nie można wyróżnić zasadniczych, wyraźnie odcinających się od siebie części. Jasno zarysowuje się tylko wstęp i zakończenie. Wstęp obejmuje w. 1, który jest zapowiedzią tematu, oraz w. 23, który wprowadza czytelnika w zasadniczą problematykę poematu. Zakończenie zawarte w w. 31 jest zarówno przestrogą dla złych, jak również zawiera nadzieję nagrody od Jahwy dla wiernych jego czcicieli. Zakończenie jest podsumowaniem myśli rozwijanych w pozostałych wierszach poematu. Myśli te są następujące: 1) Jahwe jest Bogiem majestatu (w. 4-5); 2) Stan religijno-moralny Izraela zależy od jego stosunku do Boga majestatu — Jahwy (w. 6—13); 3) Przebieg samej walki na tle ustosunkowania się do niej poszczególnych pokoleń izraelskich (w. 14—23); 4) Stosunek Jaeli i matki Sisery do biorących udział w walce (w. 24—30). Na podstawie powyższych danych, tekst pieśni jest następujący:

W S T Ę P

Wstęp ogólny: *Zapowiedź tematu* (w. 1).

Wstęp szczegółowy: *Wprowadzenie w akcję pieśni* (w. 2, 3).

- w. 1. Debora i Barak syn Abinoama
 w tym dniu śpiewali mówiąc:
- w. 2. Gdy niestrzyżone rosły włosy w Izraelu,
 gdy ochoczo stanął lud do walki —
 wysławiając Jahwę. —
- w. 3. Słuchajcie królowie
 nadstawcie uszu księżęta,
 Ja Jahwie zaśpiewam pieśń
 zagram Jahwie Bogu Izraela.

OSNOWA:

1) *Jahwe jest Bogiem majestatu* (w. 4, 5).

- w. 4. Jahwe, gdy wschodziłeś ze Seiru,
gdyś kroczył przez pola Edomu
ziemia drżała, także niebo się chwiało,
chmury też wylewały wodę.
- w. 5. Góry trzęsły się przed obliczem Jahwy
przed obliczem Jahwy Boga Izraela.

2) *Stan religijno-polityczny Izraela, zależny od jego stosunku do Jahwy* (w. 6—13).

- w. 6. Za dni Szamgara syna Anata
za dni Jaeli ustały karawany,
a wędrujący po drogach
chodzili ścieżkami krętymi.
- w. 7. Odpoczywali rządzący w Izraelu,
świętowali —
aż powstałaś Deboro,
powstałaś matko w Izraelu.
- w. 8. Gdy wybrano bogów nowych,
bogów, których dotąd nie znano,
i tarczy nie widziano i dzidy
u czterdziestu tysięcy w Izraelu.
- w. 9. Serce moje należało do wodzów Izraela,
do stojące chętnie ludu,
wysławiajcie Jahwę.
- w. 10. Ujeżdżający płowe oślice,
siedzący na kobiercu,
wędrujący po drogach,
wołajcie.
- w. 11. Głośniej od krzyku pasterzy przy wodopojach
tak wysławiajcie sprawiedliwość Jahwy,
sprawiedliwość rządów Jego w Izraelu.
— Zejdź ku bramom ludu Jehowy —

- w. 13. Wtedy stąpił Izrael
 jako bohaterzy,
 lud Jahwy wyszedł na przeciw
 jako rycerze.
- w. 12. Powstań, powstań. Deboro,
 Rozbudź się, powstań, zaśpiewaj pieśń,
 powstań, Baraku, uprowadź do niewoli
 jeńców twoich synu Abinoama.
- 3) *Przebieg samej walki na tle ustosunkowania się do niej poszczególnych pokoleń izraelskich (w. 14—23).*
- w. 14. Od Efraima zeszli w dolinę
 za nimi Beniamin ze swymi tłumami.
 Z Makiru przyszli dowódcy,
 a od Zabulona wychodzą z laską.
- w. 15. A książęta z Isachar byli z Deborą,
 także Neftali jak i Barak
 W rozterce jest Ruben.
 na dolinę poszedł jego śladami.
 wielkie podniecenie w sercu jego.
- w. 16. Dlaczego siedziałeś między parkanami,
 aby słuchać gry fletów przy trzodach?
- w. 17. Galaad w spokoju za Jordanem przebywa,
 a Dan dlaczego u obcych mieszka na okrętach?
 Aszer siedzi spokojnie nad morzem
 i nad zatokami jego odpoczywa.
- w. 18. Zabulon lud wydał duszę swoją na śmierć,
 a Neftali na pagórkach pól.
- w. 19. Przybyli królowie, walczyli,
 wtedy walczyli królowie Kanaanu,
 w Taanak nad wodami Megiddo,
 ani kawałeczka srebra nie zdobyli.
- w. 20. Z niebios walczyły gwiazdy,
 ze swoich szlaków walczyły ze Sisera.

- w. 22. Wtedy zatętniły kopyta końskie
w galopie, w galopie ich rumaków.
- w. 21. Potok Kiszon uniósł ich
potok rwący, potok Kiszon.
Podnieś się duszo moja silnie.
- w. 23. Przeklinajcie Meroz — mówi Jahwe
złorzeczcie klnąc mieszkańców jego,
bo nie przybyli z pomocą Jahwie,
na pomoc Jahwie z bohaterami.
- 4) *Stosunek Jaeli i matki Sisery do biorących udział w walce*
(w. 24—30).
- w. 24. Błogosławionaś między niewiastami Jael,
wśród niewiast w namiocie błogosławiona.
- w. 25. Wody zażądał mleka dała
na misie księżąt przyniosła śmietankę.
- w. 26. Ręką swoją do haka sięgnęła,
a prawica jej po młot robotników
i uderzyła Sisere, rozbiła głowę jego,
zgniotła i przebiła skroń jego.
- w. 27. U stóp jej przykląkł, rozciągnął się,
gdzie ukląkł tam padł zabity.
- w. 28. Przez okno wygląda i patrzy w dal
matka Sisery przez kratę.
Co się stało, że się opóźnia przyjazd wozu jego?
Dlaczego zwlekają z przybycie jego wozy.
- w. 29. Najmędrsza z księżniczek jej odpowiada,
sama też rozważa słowa swoje.
- w. 30. Pewnie natrafili i dzielą się zdobyczą,
niewolnica, dwie niewolnice na głowę wojaka,
tkanina, po parze tkanin na szyje branek
łup z szat wzorzystych — dla Sisery.

ZAKOŃCZENIE:

*Od stosunku do Jahwy zależy szczęście lub nieszczęście
człowieka (w. 31).*

w. 31. Tak zginą wszyscy wrogowie Twój Jahwe,
a miłujący Cię są jak wschód słońca
w całym swym majestacie.

— — — — —
I miał spokój kraj czterdzieści lat.

Kraków

Ks. STANISŁAW GRZYBEK

CHRYSTUS W KORANIE

Zagadnienie wzajemnego stosunku chrześcijaństwa i islamu od dawna stanowi przedmiot wnikliwych badań uczonych¹⁾. Nie ulega już dziś wątpliwości, że religia chrześcijańska bardzo wydatnie przyczyniła się do powstania religii Mohammeda. Jeszcze w czasach przedislamskich bowiem daje się zauważyć proces przenikania i wpływu idei chrześcijańskich na literaturę i kulturę arabską²⁾. Ślady chrześcijaństwa odnajdywane w literaturze arabskiej tak z czasów pogańskich, jak i w Koranie wskazują jednak na to, że do Arabii dotarło chrześcijaństwo nie w swej czystej formie, ale wypaczone przez różne sekty wschodnie. Do postawienia takiego twierdzenia upoważnia cały szereg sur Koranu, które zdradzają swe bliskie pokrewieństwo z chrześcijaństwem heretyckim i apokryficznym. Najwyraźniej występuje ta wzajemna zależność Koranu od sekt i apokryfów w historii Jezusa Chrystusa, któremu Mohammed poświęca w Koranie więcej miejsca, niż wszystkim innym prorokom poprzedzającym Chrystusa w dziejach objawienia.

Wiadomości Koranu dotyczące początków chrześcijaństwa, podobnie jak w apokryfach sięgają dalej, aniżeli dane przekazane przez kanoniczne ewangelie. Historia „Jezusa syna Marii rozpoczyna się od opisów narodzenia Jana prekursora Chrystusa oraz narodzenia i dzieciństwa Marii matki Jezusa.

¹⁾ Por. Bell, Tor Andrae, Bartholt, v. Kremer, Rudolph, Nöldeke-Schwally, Kowalski itd. Ostatnio zajął się tą kwestią autor ang. J. W. Sweetman, *Islam and Christian Theology*, London I, 1945, II 1947.

²⁾ J. W. Hirschberg, *Jüdische und christliche Lehren im vor- und frühislamischen Arabien*, Kraków 1939.

³⁾ Sura 19, 11.