

**Ks. Tadeusz Brzegowy**  
*Instytut Teologiczny, Tarnów*

## ZŁOŻONOŚĆ I JEDNOŚĆ LITERACKA *PIEŚNI NAD PIEŚNIAMI*

### WSTĘP

„Cały świat nie jest godny dnia, w którym Izraelowi została dana *Pieśń nad pieśniami*. Wszystkie *Pisma* są święte, lecz *Pieśń nad pieśniami* jest najświętsza” — takimi słowami rabbi Akiba uzasadniał przyjęcie *Pieśni* do kanonu.<sup>1</sup> Taki sam podziw budzi poetyckie i literackie piękno tego natchnionego pisma. D. Buzy nazwał je *un chef-d'oeuvre de poésie pure*, w którym słowa błyszczą muzycznością i sugestywnością.<sup>2</sup> Ten literacki i poetycki kształt *Pieśni* ekscytuje i urzeka zarówno zwykłego czytelnika jak i krytyka egzegetę. Badacz przystępujący do interpretacji tego poetyckiego tekstu nie uniknie jednak zasadniczego pytania o konstrukcję, o kościec, o literacki schemat, według którego dzieło zostało skomponowane. Odpowiedź na to pytanie zaś nie okazuje się łatwa. Po wielu studiach tego rodzaju wytrawny krytyk i orientalista Marvin Pope napisał, że żadna z prób rozwiązania go nie przekonuje i nadal pozostaje wrażenie jakiegoś *charming confusion*, gdy chodzi o porządek, logiczną sekwencję i rozwój myśli w *Pieśni nad pieśniami*.<sup>3</sup>

Nie ma mowy o zrozumieniu dzieła literackiego bez określenia jego gatunku literackiego. Reguła ta odnosi się w zupełności do pism natchnionych również.<sup>4</sup> Zaś określenie rodzaju literackiego *Pieśni nad pieśniami* zależy zasadniczo od odpowiedzi na pytanie, czy jest ona jednorodnym dziełem literackim czy też luźnym zbiorem niezależnych oryginalnie poematów. Literacka analiza *Pieśni nad pieśniami* musi się uporać z pytaniem o jedność czy złożoność dzieła.

---

<sup>1</sup> *Miszna, Jad* 3,5.

<sup>2</sup> D. B u z y, *Un chef-d'oeuvre de poésie pure: Le Cantique des Cantiques*, w: *Mémorial Lagrange*, ed. L.H. Vincent, Paris 1940, s. 147-162.

<sup>3</sup> M. P o p e, *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary* (Anchor Bible 7c), Garden City: Doubleday 1977, s. 40-54.

<sup>4</sup> Por. KO nr 12.

Komentatorzy, którzy uznawali jakąś zasadniczą strukturalną jedność, najczęściej określali *Pieśń* jako dramat albo poetycki dialog. Ci, którzy uznają *Pieśń* za kolekcję oryginalnie niezależnych utworów, miłosnych poematów, nie mogą nie podejmować pytania, czy ten tradycyjny materiał, podjęty przez autora/redaktora został niejako przypadkowo zestawiony jako luźna antologia, czy też autor zastosował tu jakiś plan, schemat. Jeżeli zaś jest ten plan, to co autor chciał przez niego osiągnąć: logiczny rozwój myśli, chronologiczny rozwój wydarzeń, rozbudowany rytuał, celebrację, czy też może jego zamierzeniem było jeszcze coś innego?

## I. OGÓLNE ZASZEREGOWANIE (GATTUNG)

Na samym początku trzeba postawić pytanie, czy istnieje jakiś rodzaj literacki dla określenia *Pieśni* jako całości.

Pierwszym komentatorem, który wyraźnie postawił to pytanie, był Orygenes. I chociaż zdecydował się na określenie *Pieśni* jako „pieśni weselnej (*epithalamium*) ... w formie dramatu (*dramatis in modum*)”, zauważył równocześnie, że są problemy z takim określeniem.<sup>5</sup>

1. **Dramat.** Wśród tych, którzy przyjmowali oryginalną jedność utworu, próbowano określać *Pieśń* jako dramat. Ujęcie to, głoszone w starożytności przez Orygenesę, jest też widoczne w tłumaczeniu etiopskim, które dzieli *Pieśń* na pięć części, co sugeruje dramat w pięciu aktach.<sup>6</sup> Teza ta odżyła i miała głośnych zwolenników zwłaszcza w XIX stuleciu (np. F. Delitzsch, J.W. Rothstein).<sup>7</sup>

Rzeczywiście *Pieśń* posiada jakąś atmosferę dramatu i złożona jest z mów, wygłaszanych przez różne osoby, a więc przynajmniej oblubienicę (1,5-6), oblubieńca (1,9-11) i chór (5,9; 6,1). Praktyka dzisiejszych wydawców, wypisujących obok tekstu osoby dialogu, sięga IV w. po Chr., kiedy to wydawca *Kodeksu Synajskiego* (S) wprowadził po raz pierwszy terminy *nymphios* (oblubieniec) i *nymphe* (oblubienica). Te wskazówki zostały rozwinięte jeszcze bardziej w *Kodeksie Aleksandryjskim*.<sup>8</sup>

Jednak, jak to już zauważył Orygenes, *Pieśń* nie wykazuje rozwoju akcji, jakiego słusznie oczekivalibyśmy w dramacie. Zwolennicy teorii dramatycznej musieli więc dorobić akcję przez nowe ułożenie tekstu do domniemanych aktów

<sup>5</sup> Origenis, *In Canticum Canticatorum. Prologus*, PG 13, 63; tenże, *Homélies sur le Cantique des Cantiques*, introd., trad. et notes de O. Rousseau (SC 37), Paris 1953, s. 61-62.

<sup>6</sup> Pope, jw. s. 34.

<sup>7</sup> Opinia ta jest dziś reprezentowana m.in. przez dobrze znany podręcznik biblijny egzegetów włoskich *Il Messaggio della Salvezza*, red. P.G. Canfora, Torino 1969, vol. 3, s. 515-518 (autorem opracowania *Pieśni nad pieśniami* jest A. Rolla).

<sup>8</sup> Zob. *Septuaginta id est Vetus Testamentum Graece iuxta LXX Interpretes*, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1965, vol. 2, s. 270-271.

i uzupełnić brakujące „wskazówki sceniczne”.<sup>9</sup> Ale brak zgody wśród tych autorów co do liczby i identyczności głównych osób (*dramatis personae*). Według Franza Delitzscha<sup>10</sup> głównymi bohaterami *Pieśni* są Salomon i wiejska dziewczyna z Galilei, Szulamitka. Akcja dramatu rozwija się wokół tego, jak król zaleca się do niej i sprowadza ją do swego pałacu do Jerozolimy, a potem następuje oczyszczenie ich miłości. Jednak według spopularyzowanego przez Heinricha Ewalda<sup>11</sup> poglądu są w *Pieśni* trzy główne postacie, które występują na przemian: król Salomon i biedny pasterz zabiegają o rękę prostej dziewczyny Szulamitki; choć najpierw oczarowana królewskimi pochlebstwami, ostatecznie odrzuca Salomona na korzyść prawdziwej miłości.

Próbowano też porównywać *Pieśń* z greckim mimem, ludowym przedstawieniem, w którym jeden i ten sam aktor odgrywał różne role, zmieniając głos, inspirował dialog, wykonując pieśni i tańce.

Choć i dziś takie spojrzenie ma swoich zwolenników, to zdecydowana większość uczonych się sprzeciwia tej tezie. Albowiem wszelkie uczciwe próby rozpoznania teatralnej inscenizacji albo jasnej sekwencji scenicznych zdarzeń okazują się płonne z powodu nagłych przeskoków w obrazach, scenach i dających się odkryć mówcach. Okazuje się bardzo szybko, że w *Pieśni* nie ma dramatycznego rozwoju fabuły, a cała poezja jest na wskroś liryczna.<sup>12</sup> W *Pieśni nad pieśniami* nie ma zewnętrznych wskazówek co do mówiących osób i nie ma tu dialogu w ścisłym sensie tego słowa, gdyż większość mów to zasadniczo monologi. Nie ma też żadnych podstaw rozróżnianie oblubieńca-pasterza od jego rzekomego rywala króla-kochanka, gdyż są to zaledwie różne nazwy tej samej osoby.<sup>13</sup> Wreszcie słusznie zauważa się, że Hebrajczycy nie byli obeznani z dramatem jako rodzajem literackim.<sup>14</sup> Dramat taki jaki znamy, przypuszczalnie

---

<sup>9</sup> Przeszło sto lat temu E. Reuss (*Le Cantique*, Paris 1879, s. 24-41) zakwestionował wysiłki rekonstrukcji dramatu, wydając w synoptycznym zestawieniu sześć różnych dramatycznych odczytań. W naszym stuleciu zwolennikami dramatycznego rozumienia Pnp byli G. Pouget i J. Guittou (Paris 1934), A. Hazan (Paris 1936), A. Bruno (Stockholm 1956), wydawcy polskiej płyty *Pieśń nad pieśniami* (Z. Ziółkowski — Warszawa 1985).

<sup>10</sup> F. Delitzsch, *Hoheslied und Koheleth* (BC 4/5), Leipzig 1851, <sup>2</sup>1875, s. 4-10.

<sup>11</sup> H.G.A. Ewald, *Das Hohe Lied Salomos*, Göttingen 1826.

<sup>12</sup> „There is a complete lack of any kind of dramatic development in a continuous plot and that the whole of the poetry is lyrical in character throughout” (A. Weiser, *The Old Testament. Its Formation and Development*, New York <sup>5</sup>1968, s. 300). Podobnie zresztą wypowiada się *Bible de Jérusalem*, Paris 1973, s. 946. Warto podkreślić, że A. Weiser odznacza się wielką wrażliwością na poetyckie formy wyrazu literatury biblijnej (L. Alonso Schökel).

<sup>13</sup> Interesujące wyjaśnienie tego zjawiska podaje J.P. Auld (*Le sens du Cantique des Cantiques*, RB (1955) s. 215): pierwotnie Pnp istniała i była przekazywana w dwóch wersjach w rozdzielonych królestwach. W Izraelu (na północy) Pnp rozwijała temat pasterza i wieśniaczego życia, zaś w Judzie śpiewano o królu, a sceneria była miejska. Obie te wersje miałyby połączyć i opracować jakiś mędrzec okresu po niewoli babilońskiej.

<sup>14</sup> Por. R. Denton, *The Song of Solomon*, w: *The Interpreter's Commentary on the Bible*, ed. by Ch.M. Laymon, Nashville, New York 1971, s. 325.

narodził się dopiero u Greków. Żaden z utworów biblijnych, albo nawet żaden utwór w całej poznanej dotychczas starożytnej literaturze bliskowschodniej, nie dostarcza wyraźnego przykładu dramatu jako formy literackiej. *Pieśń*, podobnie jak *Księga Hioba*, jest pod wielu względami dramatyczna, ale nie może być przekonująco opisana jako utwór dramatyczny.<sup>15</sup>

2. *Pieśń(i) weselne*. W tej sytuacji coraz szerszą akceptację zdobywa sobie pogląd, że *Pieśń nad pieśniami* w swej obecnej formie jest *epithalamium* czyli księgą śpiewów zaślubinowych. Wskazanie na ich *Sitz im Leben* pozwala zrozumieć kolekcję jako wytwór życia narodu. Interpretacja *Pieśni* jako kolekcji śpiewów zaślubinowych jest szczególnie związana z Karlem Budde.<sup>16</sup> Na Wschodzie, a więc i w starożytnym Izraelu, celebrowano zaślubiny wśród tańców i śpiewów, a tydzień, w którym trwały uroczystości, nazywano w wielu regionach (Syrii) tygodniem królewskim. Przedstawienia i tańce są odgrywane na cześć młodej pary, sadzanej jako król i królowa na zaimprovizowanym tronie, ustawianym w pośrodku klepiska, podczas gdy piękność króla i królowej jest wychwalana za pośrednictwem „opisujących pieśni” (arab. *wasf*). Przyjmując siedmiodniową celebrację zaślubin, w której oblubieniec i oblubienica przybierali odpowiednio role króla i królowej, Budde próbował odkryć w *Pieśni* szczegółowy scenariusz wspólnotowej uroczystości, obejmującej męskie i żeńskie chóry śpiewacze, jak również „taniec miecza” (idąc zresztą za sugestią J.G. Wetzsteina).<sup>17</sup>

Ta sytuacja zdaje się rzucać pewne światło na części składowe *Pieśni*. Obok śpiewu wykonywanego przy ustawianiu królewskiego tronu (3,6-11), występują tu pieśni opisujące piękność kobiety, a wykonywane przez mężczyznę (4,1-7) i piękność mężczyzny wychwalana przez kobietę (5,10-16) oraz piękność kobiety podnoszona przez uczestników obchodów (7,1-6). To występowanie nowożeńców w rolach królewskich tłumaczy, dlaczego oblubieniec jest nazywany Salomonem, najświetniejszym królem z przeszłości Izraela (por. Jezusowe powiedzenie: „Ani Salomon w całej swej piękności...”), a oblubienica — Szulamitką, uważaną zgodnie z 1 Krl 1,3 i 2,17 za najpiękniejszą panienkę w Izraelu. Obok takich utworów zostały wprowadzone do zbioru i inne, bardziej ogólne, pieśni miłosne, albowiem nie wszystkie jednostki, jakie składają się na *Pieśń nad pieśniami*, wiążą się bezpośrednio z zaślubinami. Niektóre z nich są zwyczajnymi utworami miłosnymi, takimi, jakie jeszcze dziś można napotkać w różnych regionach Bliskiego Wschodu arabskiego. Mamy dowody, że jeszcze w II w. po Chr. *Pieśń* czy jej fragmenty były wykonywane w życiu świeckim.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> R. Murphy, *The Song of Songs. A Commentary on the Book of Canticles or The Song of Songs* (Hermeneia), Minneapolis: Fortress Press 1990, s. 58.

<sup>16</sup> K. Budde, *Das Hohelied erklärt*, Freiburg im Br. 1898; por. J.G. Wetzstein, *Die syrische Dreschtafel*, ZE 5 (1873) s. 270-302; A. Weiser, *The Old Testament. Its Formation and Development*, New York 1968, s. 300 n.

<sup>17</sup> J.G. Wetzstein, *Die syrische Dreschtafel*, 1873.

<sup>18</sup> TosSanh 12,10 i bSanh 101a.

Bardziej ostrożne jest stanowisko E. Würthweina,<sup>19</sup> który utrzymuje, że *Pieśń* składa się z pieśni miłosnych (*Liebeslieder*) i śpiewów antyfonalnych (*Wechselgesänge*). Uważa on, że spośród 29 jednostek literackich, z jakich składa się cała *Pieśń*, 24 odnoszą się do różnych momentów izraelskich zaślubin.

Jeśli słuszną jest rzeczą przypuszczać, że jakieś części *Pieśni* były używane w starożytnych izraelskich uroczystościach zaślubin,<sup>20</sup> to nie ma jeszcze pewności, że małżeństwo stanowiło pierwotne *Sitz im Leben* dla całego utworu, ani że było ono celem, dla którego skomponowano większość pojedynczych jednostek poetyckich.<sup>21</sup> Wyraźne odniesienie do małżeństwa pojawia się tylko w Pnp 3,11, chociaż w 4,8-12 i 5,1 kobieta jest rzeczywiście nazwana „oblubienicą” (*kallah*). Jeszcze spora liczba innych możliwych sytuacji, związanych z różnymi zachowaniami i uczuciami zakochanych, może wchodzić w grę jako tło dla reszty poetyckich jednostek przechowanych w *Pieśni*. W tym ujęciu determinujące dla definicji rodzaju całej *Pieśni* czy też jej znacznej części staje się instytucjonalne *Sitz im Leben*, a więc usytuowanie socjalne. Gatunek więc jest definiowany bardziej na podstawie funkcji socjalnej aniżeli na bazie danych literackich. Tymczasem ta sytuacja jest zupełnie hipotetyczna. Albowiem trzeba wyraźnie stwierdzić, że syryjskie zwyczaje weselne XIX wieku nie mogą być rozstrzygające dla zilustrowania sytuacji i zwyczajów Izraela z epoki Starego Testamentu.

3. *Pieśń*. Inni komentatorzy uznali, że już słowo „p i e ś Ń” jest samo w sobie trafnym określeniem rodzaju literackiego.<sup>22</sup> Przypuszczają oni, że *Pieśń* została pomyślana jako libretto albo przechowuje jakiś zbiorek utworów (*Textbook*) przeznaczonych do śpiewania, jako luźna antologia 23 ballad miłosnych i „pieśni ludowych”.<sup>23</sup>

Tego rodzaju interpretacje trzeba jednak uznać za teoretyczne przypuszczenia wobec szczupłości danych o muzycznych partyturach, kompozycjach i wykonaniach tego rodzaju w Izraelu.<sup>24</sup> Być może już w starożytności liryki *Pieśni* były nucone czy śpiewane (zob. literaturę rabinacką), ale nie ma dowodu, że *Pieśń* została oryginalnie skomponowana dla takiego celu.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> E. Würthwein, *Das Hohelied* (HAT Erste Reihe 18,2 völlig neu bearb. Auflage), Tübingen 1969, s. 32; por. O. Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, neubearb. 3. Aufl., Tübingen: J.C.B. Mohr 1964, s. 657-661.

<sup>20</sup> J.P. Audet, *Le sens du Cantique des Cantiques*, RB 62 (1955) s. 211-214; R. de Vaux, *Les Institutions de l'Ancien Testament*, Paris 1961, vol. 1, s. 58-60 — o chórowych śpiewach zaślubinowych na podstawie powtarzanych zapowiedzi prorockich u Jr 7,34; 16,9; 25,10; 33,11.

<sup>21</sup> Murphy, jw. s. 60 — formułuje te zastrzeżenia o wiele silniej.

<sup>22</sup> Np. S. Potocki, *Księgi mądrościowe ST*, w: *Wstęp do Starego Testamentu*, red. L. Stachowiak, Poznań: Pallottinum 1990, s. 458.

<sup>23</sup> M. Jastrow (Jr.), *The Song of Songs. Being a Collection of Love Lyrics of Ancient Palestine. A New Translation Based on a Revised Text, Together with the Origin, Growth, and Interpretation of the Songs*, Philadelphia 1921.

<sup>24</sup> Zob. C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1981, s. 88-93.

<sup>25</sup> Murphy, jw. s. 59.

4. **Poematy miłosne.** R. Murphy<sup>26</sup> uważa, że określenie „poemat” wydaje się bardziej stosowne dla opisanego literackiej zawartości *Pieśni*, gdyż jest bardziej neutralne i mniej wymaga założeń. Określenie „poematy miłosne” (ang. *love poems*) ma tę przewagę nad innymi, że będąc raczej jakimś ogólnym zaszeregowaniem aniżeli szczegółowym gatunkiem, obejmuje tematy i motywy, które stanowią podstawowy wspólny materiał *Pieśni na Pieśni* i równocześnie są wyrazem uniwersalnych ludzkich doświadczeń miłości.

## II. RODZAJE POSZCZEGÓLNYCH JEDNOSTEK

Tradycyjny podział *Pieśni* na osiem rozdziałów nierównej długości nie odzwierciedla literackiej budowy utworu. Krytyka nowoczesna uważa kantyk za antologię poematów krótszych lub dłuższych połączonych w całość przez jednego czy więcej redaktorów.<sup>27</sup> Dla przykładu R. Kessler przeanalizował epitety miłosne odnoszące się do Oblubieńca i Oblubienicy i doszedł do wniosku, że w *Pieśni* występują różne poematy dopiero wtórnie skomponowane w jedno dzieło.<sup>28</sup> Do ugruntowania takiego spojrzenia na materiał *Pieśni* przyczyniły się z jednej strony studia *Formgeschichte* nad starożytną twórczością Izraela, a zwłaszcza odkrycia podobnych utworów miłosnych egipskich, mezopotamskich, arabskich i innych.<sup>29</sup> Badania krytyczno-formalne dążyły zatem do podzielenia *Pieśni* poprzez wyróżnienie pojedynczych poematów lub pieśni, które przypuszczalnie złożyły się na jej aktualną postać. W wyróżnianiu tych poematów bierze się pod uwagę nie tylko obecność tematu ale refreny właściwe, niezliczone powtórzenia, słowa kluczowe etc. Analiza tego rodzaju próbuje powiązać wyróżnione literackie formy z odpowiadającymi im sytuacjami społecznymi czy funkcjami. Uważa się bowiem,

<sup>26</sup> Tamże s. 60.

<sup>27</sup> Takie ujęcie Pnp zaproponował już w starożytności Teodor z Mopswestii, a na gruncie europejskim je zaszczerpił znany teolog i poeta równocześnie Johann Gottfried Herder. Por. A. Bentzen, *Introduction to the Old Testament*, Koebenhavn 1948, vol. 2, s. 181; Eissfeldt, jw. s. 659; H. LussEAU, *Les autres hagiographes*, w: *Introduction à la Bible*, éd. nouvelle. T. 2: *Introduction critique à l'Ancien Testament*, red. H. Cazelles, Paris 1973, s. 610.

<sup>28</sup> R. Kessler, *Some Poetical and Structural Features of the Song of Songs* (Leeds University Oriental Society, Monograph Series 8), Leeds 1957, s. 8n.

<sup>29</sup> Zob. E. S u y s, *Les chants d'amour du papyrus Chester Beatty I*, Bb 13 (1932) s. 209-227; J.B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry* (SBL Diss. Series 38), Missoula 1979; *Old Testament Parallels. Laws and Stories from the Ancient Near East*, ed. W.H. Matthews, D.C. Benjamin, New York/Mahwah: Paulist Press 1991 (egipskie pieśni s. 227-231); W.G. Lambert, *Divine Love Lyrics from Babylon*, JSS 4 (1959) s. 1-5; J.S. Cooper, *New Cuneiform Parallels to the Song of Songs*, JBL 90 (1971) s. 157-162; C. Perugini, *Cantico dei Cantici e lirica d'amore sumerica*, RiBl 31 (1983) s. 21-41. O pieśniach palestyńskich zob. G.H. Dalman, *Palästinischer Diwan*, Leipzig 1901; poematy arabskie znaleźć można w zbiorze *Księga tysiąca i jednej nocy*, wyd. w tłum. polskim, Warszawa: PIW 1974, wyd. 2 pod red. T. Lewickiego, t. 1-2, Wrocław: Wydawnictwo Astrum 1993.

że utwory te są niejednokrotnie w większej mierze odzwierciedleniem i owocem społecznych potrzeb i dążności, aniżeli osobistej pracy literackiej indywidualnego autora. Tak więc jako bardzo ważne traktuje się ujęcie ich życiowego zakotwiczenia, osadzenia w realiach życia społecznego i religijnego wspólnoty (*Sitz im Leben*).

Współczesną dyskusję nad szczegółowymi rodzajami poezji miłosnych, które złożyły się na *Pieśń nad pieśniami*, zapoczątkował Friedrich Horst.<sup>30</sup> Wyróżnione przez niego formy literackie po pewnych uściśleniach czy uzupełnieniach, są do dziś generalnie uznawane przez komentatorów. G. Krinetzki<sup>31</sup> w swych komentarzach z 1964 i 1980 r. podjął całą tę listę gatunków Horsta, przez szczegółowe analizy uzasadnił i uzupełnił o trzy dodatkowe. Lista owych gatunków poematów miłosnych w *Pieśni nad Pieśniami* przedstawia się następująco.

1. **Pieśni podziwu (*Bewunderungslied*)**. Ta forma pojawia się w Pnp w 1,9-11; 1,15-17; 2,1-3; 4,9-11; 6,4-5b; 6,10; 7,7-10. Wszystkie te pieśni są utrzymane w formie przemowy (*Anredeschema*). Przemowa jest kierowana do ukochanej przez ukochanego, ku niej kieruje się uwielbienie. Sytuacja odwrotna, a więc uwielbienie ukochanego przez kobietę, nie jest w *Pieśni*, być może przez przypadek, poświadczane. Ale dwa razy spotykamy rozbudowaną formę dwustronnego uwielbienia: 1,15-17 i 2,1-3. Cechy pieśni podziwu możemy najlepiej zaobserwować na przykładzie 7,7-10. Pieśń zaczyna się wprowadzeniem, które w formie retorycznego pytania wyraża podziw, dołącza pewne porównanie ilustrujące postać i piersi ukochanej, i kończy się bardzo rozbudowanym okrzykiem, w którym rozwijając porównanie do palmy i winogron, wyraża się życzenie zjednoczenia z ukochaną.

Tworzące pierwszą część pieśni ogólne wyrażenie podziwu i szczegółowe porównanie są ściśle ze sobą związane. Oba elementy zostały podwójnie wykorzystane w obopólnej pieśni 1,15-17; czasem retoryczne pytanie może wprowadzać bezpośrednio do porównania, jak w 6,10, albo podziw zostaje od razu wyrażony za pomocą konkretnego obrazu i tak jest w 2,1. W 4,9-11 zostały części pieśni przestawione: część końcowa postawiona na początku, a potem następują retoryczne pytania podziwiającej i porównania. Stoją one tutaj w o tyle ściślejszym związku, że już do owych pytań wnikają obrazy porównawcze, które potem zostają kontynuowane w formie twierdzącej. Przystawienie dwóch elementów pierwszej części pieśni ma miejsce w 1,9-11. Porównanie otwiera pieśń, a załączony rozwinięcie niewprost obrazu porównującego w formie pytania retorycznego, wyraża podziw.

<sup>30</sup> F. Horst, *Die Formen des althebräischen Liebesliedes*, w: *Orientalische Studien. Festschrift E. Litmann*, Leiden 1935, s. 43-54; (=tenże, *Gottes Recht. Gesammelte Studien zum Recht im AT*, München 1961, s. 176-187).

<sup>31</sup> L. (=G.) Krinetzki, *Das Hohelied. Kommentar zu Gestalt und Kerygma eines alttestamentlichen Liebesliedes*, Düsseldorf 1964; G. Krinetzki, *Hohelied* (Neue Echter Bibel), Würzburg, Echter Verlag 1980, s. 3-4; por. H.P. Müller, *Das Hohelied* (ATD 16/2), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992, s. 6-7.

Druga część pieśni podziwu, która też stanowi normalnie jej zakończenie, ukazuje „działanie” opiewanej piękności. I zwyczajnie przejawia się ono albo w życzeniu albo w tęsknocie za zjednoczeniem z ukochaną albo jako radość z takiego zjednoczenia (1,17.16b; 2,3b; 7,9n); ale zdarza się też wyznanie oczarowującego działania, jakie może sprawiać spojrzenie, naszyjnik oblubienicy (4,9), albo prośba skierowana do ukochanej, by odwróciła swoje czarujące spojrzenie (6,5a), lub obietnica sporządzenia dla niej jeszcze wspanialszej biżuterii (1,11).

Pieśni podziwu znane są również w arabskiej poezji miłosnej.<sup>32</sup>

**2. Porównania i alegorie (*Bildlieder*).** Podstawową formą samodzielnie stojącego porównania, bo tylko takie bierzemy tu pod rozwagę, jest krótkka na wzór przysłowia sformułowana linia ze zwięźle naszkicowanym obrazem porównawczym. Tak jest np. w 1,13n:

„Mój miły jest mi woreczkiem mirry,  
wśród piersi mych położonym.  
Gronem henny jest mi umiłowany mój  
w winnicach Engaddi”.

Przykład pokazuje, że tego rodzaju powiedzenia układano parami i dwie paralelnie zestawione linie dawały najkrótszą formę pieśni porównania. Inny sposób budowy przedstawia pieśń 4,12-15. I tutaj rdzeń stanowi linia zbudowana na wzór przysłowia:

„Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, Oblubienico,  
ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym” (w. 12).

Wokół tej linii podstawowej zbudowano pewne ornamentalne rozszerzenie, gdzie zostały szczegółowo opisane piękno i urodzajność ogrodu; tak dalece, że nawet przytoczone w w. 12 paralelnie „źródło zapieczętowane” też zostało wciągnięte do owego poszerzenia (w. 15). Zauważyć jednak należy, że 4,12-15 nie przedstawia się już jako czysta forma porównania samodzielnego. Prawdopodobnie została tutaj podjęta forma takiego porównania i włączona do szerszego opracowania jako pierwsza strofa większej pieśni. Następująca potem druga strofa mówi alegorycznie w formie wzajemnej przemowy i przy użyciu szczegółów podstawowego obrazu pierwszej strofy o rozkoszy miłości. Dzięki temu pieśń jako całość zbliża się wyraźnie do rodzaju pieśni podziwu i może być uznana za przykład wtórnej kompozycji powstałej albo przez połączenie albo przez rozbudowanie samodzielnych form pierwotnych.

Pieśń alegoryczną przedstawia fragment 6,2 („Miły mój zeszedł do swego ogrodu...”). Aktualne chórowe wprowadzenie 6,1 zamazuje charakter alegoryczny wypowiedzi i zdaje się narzucać jej proste znaczenie. Ale że i tu znajduje się przenośnie pomyślane przedstawienie, wynika jasno z przejrzystej kompozycji 4,16-5,1, jak również ze zdania 6,3 zamykającego chórową kompozycję 5,2-6,3 („Jam miłego mego... on pasie wśród lilii”). Tak więc ogród z grządkami

<sup>32</sup> Zob. D a l m a n, jw. s. 86, nr 13.

balsamowymi oznacza oblubienicę z jej wdziękami. Do alegorii trzeba też zaliczyć 2,16n, podczas gdy w podobnym fragmencie 8,14 alegoryczna myśl erotyczna została, przez niezrozumienie, zagubiona.

Porównanie i alegoria mają genezę w zagadkach weselnych. Jako zagadkę można by wziąć w Pnp już wspomnianą pieśń 2,15. Poza *Pieśnią* znajdują się dwie takie zagadki w Sdz 14,14 i 14,18. Sdz 14,14 przedstawia alegorię, która w okrojonym opowiadaniu już nie jest tak czytelna, a która oznaczała seksualne zjednoczenie. Druga zagadka (14,18) ma formę pytania i używa porównania. Została ona wprowadzona do tekstu jako odpowiedź na pierwszą zagadkę, ale w gruncie rzeczy jest ona samodzielną zagadką i domaga się odpowiedzi: „miłość”.

3. **Opis fizycznego wdzięku osoby ukochanej** (*Beschreibungslied*, arab. *wasf*).<sup>33</sup> Pieśni opisujące znajdują się w następujących miejscach kantyku: 4,1-7 z lekko różniącym się wariantem w 6,4a.5b-7 (tekst choć w dobrym stanie, wykazuje pewne luki); dalej w 5,10-16 i 7,1-6.<sup>34</sup>

Treściowo pieśni opisujące mają za przedmiot bardziej lub mniej szczegółowe przedstawienie w określonym porządku wszystkich cielesnych wdzięków ukochanej, narzeczonej względnie świeżo poślubionej kobiety, rzadziej ukochanego (narzeczonego). Poszczególne części ciała zostają wyliczone po kolei albo poczynając od głowy (oczy, włosy, zęby itd.; tak w 4,1nn; 6,4a.5b-7; 5,10nn), a kończąc na brzuchu, *vulva* względnie na brzuchu, lędźwiach i — zbierając razem — na postaci, podniebieniu (= pocałunek). Albo też przedstawienie zaczyna się, jak w 7,1nn, od podziwiania kroków tanecznych i przechodzi w opis bioder, łona, piersi, szyi, oczu, nosa, głowy i włosów — a więc z dołu do góry. Bezgraniczny podziw dla każdej z tych części ciała zostaje wyrażony za pomocą określonego, najczęściej już utrwalonego porównania (we współczesnej poezji arabskiej są to często obrazy szablonowe). Dlatego też można by pieśni opisujące uznać za odmianę pieśni podziwu, z tym jednak, że część porównawcza jest tu szczególnie szeroka. Ale stały brak „okrzyku”, który jest właściwy pieśniom podziwu, i szczególne *Sitz im Leben* mogą usprawiedliwiać traktowanie pieśni opisujących jako odrębnego gatunku.

Pieśni opisujące, podobnie zresztą jak arabskie *wasf*, zawierają przed częścią zasadniczą jakieś wprowadzenie. Z reguły to wprowadzenie w Pnp jest krótkie, bo zajmujące jedną linię albo nawet tylko pół linii jak w 4,1nn. Wypowiada ono w formie stwierdzenia (4,1) albo porównania (6,4a) albo retorycznego pytania (7,2a) ogólną pochwałę piękności osoby opiewanej, i pod tym względem przypominają wprowadzenia, jakie występują w pieśniach podziwu. Ale może ono

<sup>33</sup> Por. R.N. Soulen, *The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutic*, JBL 86 (1967) s. 183-190.

<sup>34</sup> *Księga z 1001 nocy* często włącza w tok opowiadań pieśni w rodzaju *wasf* w formie rymowanej prozy (np. I, 98, linie 1-3; I, 130; I, 157; II, 267). Por. F. Delitzsch, *Hoheslied und Koheleth* (BC 4/5), Leipzig <sup>2</sup>1875, s. 174nn.

również, jak w przypadku 5,10nn, przed szczegółowym przedstawieniem, formułować jakąś ogólną pochwałę:

„Miły mój śnieżnobiały i rumiany  
znakomity pośród tysięcy”.

W dwóch przypadkach wprowadzenie jest jeszcze poprzedzone specjalnym wprowadzeniem chórowym: 5,9 i 7,1. Jakaś kończąca linia przybiera formę podobną do wprowadzenia (4,7; 5,16b), albo jej nie ma wcale.

Obydwa chórowe wprowadzenia do pieśni opisujących, jak to mamy w 7,1 i 5,9, wskazują na pewne sytuacje związane z uroczystościami zaślubin. W 7,1 pieśń opisująca jest adresowana przez otoczenie do Oblubienicy, gdy ona wykonuje swój taniec, i nie jest to bynajmniej taniec w rodzaju dzisiejszego „tańca miecza”, znanego z syryjskich ceremonii zaślubin, jak chciał Wetzstein, ale (na co wskazuje 7,2) taniec popisowy (*Paradiertanz*, współczesny *dželwe*), który dziś bywa wykonywany w specjalnych pantoflach (*Stelzschuhen*), wysadzanych perłami.<sup>35</sup> Pieśń opisująca dla ukochanego zostaje związana z cyklem pieśni za pomocą jakiegoś zdania mówiącego już to o szukaniu zagubionego oblubieńca już to o odnalezieniu i zjednoczeniu z nim. Tu można domyślać się jakichś ceremonii zaślubin, które nawiązywały być może do wcześniejszych kultowych dramatyzacji mitu Tammuza i Isztar (czy innych pokrewnych bóstw), przenosząc je na płaszczyznę ludzkich przeżyć miłosnych.<sup>36</sup>

Jeśli można przypuszczać, że pieśni opisujące narodziły się w związku z ceremoniami zaślubin, a zwłaszcza w związku z tańcem popisowym oblubienicy (choć przy dzisiejszym tańcu *dželwe* nie śpiewa się takich pieśni), to prawdą jest, że z czasem były one wykonywane niezależnie od nich. I mogła taka pieśń następnie być użyta do opiewania wdzięku oblubieńca, czy jeszcze czegoś innego. Tak więc opisuje *Pieśń nad pieśniami* w pewnym dwuzwrotkowym poemacie 3,6-11 wyłaniającą się z pustyni lektykę Oblubieńca, rozpoczynając od wprowadzającego w opis retorycznego pytania i kończąc na apelu do mieszkańek Jeruzolimy, aby wyszły i podziwiały piękno króla, pana młodego. Ta pieśń przedstawia się więc jako forma mieszana między pieśnią opisową, od której się rozpoczęła, a pieśnią podziwu, do której bardzo jest podobna w budowie. Podobnie rozpoczynającą się pieśń możemy spotkać w 8,5a.

4. **Opis samego siebie** (*Selbstschilderung*). Ten rodzaj pieśni mamy w dwóch pełnych wdzięku śpiewach włożonych w usta Oblubienicy: 1,5-6 i 8,8-10. W obu przypadkach budowa poematu jest dwuczęściowa: najpierw ma miejsce przedstawienie za pomocą porównań obecnego wyglądu i następnie usprawiedliwienie tego stanu rzeczy przez wskazanie na postawę i zachowanie braci (jako opiekunów oblubienicy). W 1,5n ma miejsce najpierw przedstawienie obecnego wyglądu, po czym następuje usprawiedliwienie, a obie części związane za pomocą przemo-

<sup>35</sup> Por. Dalman, jw. s. 257, nota 2.

<sup>36</sup> Por. Th.J. Meek, *Canticles and the Tammuz Cult*, AJSL 39 (1922) s. 1-14.

wy. W 8,8-10 jest odwrotnie: zachowanie braci jest pokazane szeroko i wprowadzone bardzo żywo za pomocą przemowy wprost; potem samoprzedstawienie jest już krótkie, podejmuje bardzo wymownie jeden z użytych wcześniej obrazów i kończy stwierdzeniem, że teraz już wszystko będzie dobrze.

5. **Przechwalanie się (*Prahl lied*)**. Jako przechwalanie się można zakwalifikować 6,8-9 i 8,11-12. Oba fragmenty są tak ułożone, że okazałemu majątkowi króla (Salomona), czy to będzie wspaniała i dochodowa winnica w dalekim Baal Hamon, czy to jego znakomity harem ze swymi 60 królowymi, 80 żonami drugorzędnymi i niezliczonymi służącymi, zakochany przeciwstawia swoje bogactwo, to znaczy bliskość pełnej wdzięku Oblubienicy, jakąś „jedyność” „Gołąbki bez skazy”, która pozostaje w wyłącznym i niepodzielnym posiadaniu kochającego mężczyzny. Obie pieśni odznaczają się również tym, że pod koniec podkreślają jeszcze raz motyw dumy za pomocą zgrabnego wyrażenia nawiązującego do dokonanego przeciwstawienia: Oblubieniec jest gotów dać jeszcze 200 dukatów stróżom winnicy Salomona (8,12); a cały królewski harem musi uznać godną pozazdroszczenia pozycję Oblubienicy (6,9b).

6. **Żarty (*Scherzgespräch*)**. W pieśni 1,7-8 dziewczyna stęskniona za spotkaniem z ukochanym mężczyzną pyta, gdzie on odpoczywa ze swymi stadami podczas południowego skwaru; ona musi o to zapytać swych znajomych pasterzy. Odpowiedź, jakiej udziela „najpiękniejszej z niewiast” jeden z pasterzy, znaczy mniej więcej tyle: kiedy ludzie nie znajdują drogi do siebie, niechże naśladują instynkt zwierząt, które odnajdują się bezbłędnie. Trzeba przy tym zauważyć, że na starożytnym Wschodzie koziółek pozostawał w ścisłym związku z miłością i dlatego mógł posłużyć za pewnego przewodnika.

7. **Opisy doświadczenia (*Erlebnisschilderung*)**. Opisy doświadczenia są to poetycko sformułowane opowiadania w pierwszej osobie. Z ust Oblubienicy słyszymy o nocnej wizycie ukochanego w 2,8.9b (ta pierwotnie samodzielna pieśń została następnie za pomocą wiersza łączącego 10a związana z innym poematem 2,10-13). Motyw nocnej wizyty Ukochanego odgrywa też swą rolę w scenie snu 5,2-6, ale jest tu tak przekształcony, że Ukochany, gdy Oblubienica wstaje, aby mu otworzyć, znika, a przez to motyw przekształca się w motyw szukania i niemożności znalezienia. Do tej pieśni dołączono motyw spotkania ze strażnikami (5,7), o których tutaj się dowiadujemy, że szukającą dziewczynę pobili i źle potraktowali; dalej następuje zaklinająca wypowiedź w formie refrenu, która pierwotnie należała do pieśni tęsknoty i tutaj również podkreśla atmosferę tęsknoty za Ukochanym. O nocnym szukaniu Ukochanego i o spotkaniu ze strażnikami — tutaj bardziej organicznie wkomponowanym w pieśń — traktuje fragment 3,1-4ba; teraz jednak dochodzi do szczęśliwego znalezienia. Zaklinający refren (3,4bb-5) z nieco zmodyfikowanym wstępem i tutaj został dołączony wtórnie.

Gdy te fragmenty są relatywnie dużymi kompozycjami, to opisy doświadczeń Oblubienica ograniczają się do kilku zaledwie linii. Pieśń 6,11n opisuje zaskakujące i niespodziewane spotkanie z Ukochaną w ogrodzie i wtedy się

urywa. Panuje tu nastrój radości ze spotkania z Ukochaną. Należy to mocno stwierdzić, że w przeciwieństwie do arabskich przykładów z *Księgi 1001 nocy*, tu zrezygnowano z szerszego przedstawienia, zwłaszcza erotycznych detali.

Jeszcze krótszy jest w. 8,5b, o ile w ogóle nie jest to fragment jakiejś bliżej nieokreślonej pieśni. Podpadająca też jest tutaj forma przemowy.

8. **Pieśni tęsknoty** (*Sehnsuchtslieder*). Othmar Keel uważa, że pieśni miłosne są zasadniczo pieśniami tęsknoty.<sup>37</sup> Jest godne zauważenia, że w przeciwieństwie do literatury staroegipskiej<sup>38</sup> czy arabskich *Pieśni z 1001 nocy*,<sup>39</sup> gdzie znajdujemy pokaźną liczbę pieśni tęsknoty, w *Pieśni nad pieśniami* jest ich bardzo niewiele. Jest dalej i to znamienne, że często w arabskich pieśniach z tęsknotą jest związana, ale jeszcze częściej występuje samodzielnie skarga nad zawiedzioną czy utraconą miłością, utraconą przez rozłąkę bądź śmierć. W *Pieśni nad pieśniami* ta sytuacja w ogóle nie występuje. Zdaniem Horsta<sup>40</sup> należy to tak tłumaczyć, że do zbioru pieśni miłosnych przewidzianych na uroczystość ślubną świadomie nie włączono tego rodzaju poematów. Trudno bowiem przypuszczać, choćby z uwagi na opowiadanie o córce Jeftego (Sdz 11,37nn), że takich pieśni w Izraelu nie było.<sup>41</sup>

W przeważającej liczbie pieśni tęsknoty wyraża się treść tęsknego pragnienia w serii imperatywów, a następnie dołącza się, za pomocą spójnika „albowiem”, krótsze czy dłuższe uzasadnienie:

„Wprowadźcie mnie do domu wina,  
zawieście nade mną miłość jako sztandar!<sup>42</sup>  
Posilcie mnie plackami z rodzyneków,  
wzmocnijcie mnie jabłkami,  
albowiem chora jestem z miłości” (2,4-5).

Gdy tutaj po serii imperatywów następuje bardzo krótkie uzasadnienie, to w 8,6n jest odwrotnie:

„Połóż mnie jak pieczęć na twoim sercu,  
jak pieczęć na twoim ramieniu,  
albowiem...”

Tu zamiast szerszego przedstawienia własnego stanu ducha następuje szeroka wypowiedź o potędze miłości. Cechą charakterystyczną pieśni tęsknoty w 1,2-4 jest seria imperatywów z dołączonym uzasadnieniem i ponowne podjęcie serii

<sup>37</sup> O. Keel, *Deine Blicke sind Tauben. Zur Mataphorik des Hohen Liedes* (Stuttgarter Bibelstudien 114/115), Stuttgart 1984, s. 12-13.

<sup>38</sup> Por. J.B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry* (SBL Diss. Series 38), Missoula 1979, s. 116-119.

<sup>39</sup> Np. I 84; 97 n; 98 n; 176; 179; II 239; 242n; 247, 273.

<sup>40</sup> Horst, jw. s. 185.

<sup>41</sup> Zob. szerzej N.H. Snaith, *The Song of Songs. The Dances of the Virgins*, AJSL 50 (1933-34) s. 129-142.

<sup>42</sup> Tak *Bible de Jérusalem*. Por. R. Gordis, *The Root dgl in the Song of Songs*, JBL 88 (1969) s. 203-204: „and his glance is upon me loving”.

imperatywów. Motywacja przybrała tu ton znany z pieśni podziwu. W pieśni 2,14 (pokrewnej z 8,13) postawiono przed tymi zasadniczymi częściami szeroko pomyślaną przemowę. W pieśni 2,10-13 wezwanie i przemowa stanowią początek i zakończenie poematu. Znajdujące się między nimi uzasadnienie, pełen wdzięku obraz ustępującej zimy i rozkwitającej wiosny, wysuwa się na czoło jako zasadnicza część poematu. Odwrotnie zaś jest w poemacie 7,12-14, gdzie wezwania przechodzą stopniowo w wypowiedzi opisujące i wyparły całkowicie uzasadnienie. Równocześnie wiersz 13b, wypowiedziany niewątpliwie jako zakończenie, wyraźnie zastąpił motyw tęsknoty za Oblubieńcem obietnicą rychłego z nim zjednoczenia. Także w pieśni 4,8, na którą wpływ mogło wyrzucić fenicko-kananejskie dziedzictwo mityczne,<sup>43</sup> opuszczono zupełnie uzasadnienie, pozostawiając tylko serię czasowników w trybie rozkazującym.

Stylistyczną odmianę tego typu pieśni przy zachowaniu zasadniczych cech budowy mamy w 8,1-2. W miejsce imperatywów weszło życzenie: „O, gdybyś był moim bratem...” Dalszy ciąg mowy, a więc cała seria warunkowych obietnic, prezentuje pewien rodzaj uzasadnienia.

9. **Pieśni zaklinające** (*Beschwörungslied*). Stanowiły one pierwotnie część pieśni tęsknoty, która na warsztacie redaktora stała się pewnego rodzaju refrenem w formie zaklinającej prośby (2,7 = 3,5 = 8,4 por. 5,8).

10. **Wezwanie do radości** było pierwotnie częścią pieśni opisującej, w której druhny (3,10e-11) jak i partner miłości (5,1e-f) są zachęceni do radowania się dniem weselnym względnie wzajemną miłością.<sup>44</sup>

Mając taki opis form literackich można prześledzić ich występowanie w aktualnym tekście *Pieśni nad pieśniami*:<sup>45</sup>

- 1,2-4 Poemat tęsknoty mówiony przez kobietę
- 1,5-6 Opis samej siebie wypowiedziany przez kobietę
- 1,7-8 „Docinki” w formie dialogu między mężczyzną i kobietą
- 1,9-11 Poemat admiracji (adoracji) wypowiedziany przez mężczyznę
- 1,12-14 Poemat admiracji (porównanie do egzotycznych perfum), wypowiedziany przez kobietę
- 1,15-2,3 Poematy admiracji, powiązane przez dialog
- 2,4-7 Poemat tęsknoty (?); por. 8,1-4
- 2,8-13 Opis doświadczenia zawierający pieśń tęsknoty ww. 10-13
- 2,14-15 Docinki
- 2,16-17 Zaproszenie skierowane do mężczyzny przez kobietę
- 3,1-5 Opis doświadczenia (które wielu egzegetów uważa za sen)

<sup>43</sup> Tak po raz pierwszy A. Bertholet, *Zur Stelle Hoheslied 4:8*, w: *Festschrift Baudissin* (ZAWBeih 33), Giessen 1918, s. 47-53.

<sup>44</sup> Ostatnie dwie formy (9 i 10) zostały dodane przez L. Krinetzkiego. Wyróżnił on jeszcze jedną kategorię, a mianowicie „przemowy wzajemne” (*Wechselgespräche*). Sam jednak przyznał, że są to redakcyjne kompozycje 4,16-5,1d; 5,8-16; 6,1-2; 8,13-14, których poszczególne elementy tworzą odrębne gatunki. A zatem nie będziemy ich przyjmować jako odrębnej formy.

<sup>45</sup> Murphy, jw. s. 60-62.

- 3,6-11 Jednostka mieszana, wykazująca elementy gatunków opisu i admiracji
- 4,1-7 Klasyczny przykład *wasf*, czyli opisu fizycznego wdzięku kobiety
- 4,8 Zaproszenie wypowiedziane przez mężczyznę do kobiety (które należy być może połączyć z 4,9-5,1)
- 4,9-5,1 Poemat admiracji (4,9-15), który przechodzi w dialog (4,16-5,1a) i kończy się wezwaniem skierowanym do zakochanych (5,1b)
- 5,2-8 Opis doświadczenia (być może *sen*, por. 3,1-5)
- 5,9 Pytanie postawione kobiecie przez córki jerozolimskie
- 5,10-16 W odpowiedzi na poprzedzające pytanie kobieta wypowiada poemat *wasf* opisujący mężczyznę
- 6,1-3 Dialog składający się z pytania postawionego przez córki co do miejsca pobytu Oblubieńca (6,1) i odpowiedzi kobiety (6,2-3), w której mówi ona o rozkoszy, jaką Oblubieniec znajduje przy niej
- 6,4-7 Jednostka mieszana z elementami admiracji i opisu *wasf* (powtórzenie 4,1-3), wypowiedziana przez mężczyznę
- 6,8-10 Poemat pochwalny, w którym są też obecne przechwałki
- 6,11-12 Opis doświadczenia wypowiedziany przez kobietę
- 7,1-7 Opis piękności kobiety, poprzedzony dwuczęściową introdukcją wspominającą Szulamitkę (7,1)
- 7,8-11 Poemat admiracji i tęsknoty, który kończy się dialogiem, kiedy kobieta przerywa (7,10b) i formułą o wzajemnym posiadaniu (por. 2,16; 6,3)
- 7,12-14 Poemat tęsknoty
- 8,1-4 Poemat tęsknoty
- 8,5 Poemat admiracji (?)
- 8,6-7 Poemat na cześć miłości, wypowiedziany przez kobietę
- 8,8-10 Poemat samoopisujący albo przechwałki, mówiony przez kobietę
- 8,11-12 Przechwałka
- 8,13-14 Dialog wyrażający tęsknotę.

Łatwo policzyć, że w tym wykazie występuje 32 jednostki literackie przynależne do odrębnych gatunków literackich.<sup>46</sup> S. Segert, który też wyodrębnia 32 jednostki na bazie danych rzeczowych, pokazuje, że te jednostki wyróżniają się również pod względem formalnym czyli metrycznym. W szczególności pieśni opisowe i porównania cechuje regularne metrum *qinah* (3 plus 2 akcenty).<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Taką samą liczbę jednostek ma J. Gerleman (1965); K. Budde (1898) wyróżniał ich dwadzieścia trzy; O. Eissfeldt (1965) dwadzieścia pięć; E. Würthwein (1967), O. Loretz (1966) i J.B. White (1978) trzydzieści; M. Falk (1990) trzydzieści jeden; L. Krinetzki (1964) liczbę rekordową pięćdziesiąt dwie.

<sup>47</sup> S. Segert, *Die Versform des Hohenliedes*, w: *Charisteria Orientalia praecipue ad Persiam pertinentia. J. Rypka Festschrift*, hrsg. von. F. Tauer [i in.], Prag: Ceskoslovenské Akademie 1956, s. 286-299. Trzeba jednak zauważyć, że niektóre jednostki Segerta nie pokrywają się z naszym wykazem.

Co można sądzić o tych ustaleniach? Krytycy ze szkoły *Formgeschichte* swoje wysiłki koncentrują na klasyfikacji pojedynczych utworów według założonych typów i intencji (np. pieśni tęsknoty albo *wasf*). Kierują oni swą uwagę głównie ku protohistorii tekstu, ku pierwotnym kontekstom społecznym, które decydowały o powstawaniu takich czy innych gatunków. Ale tutaj jest duże ryzyko hipotetyczności, gdyż o tych sytuacjach życiowych bardzo mało wiemy. Drugie niebezpieczeństwo to wycinkowość analiz skupiających się na małych, nieraz bardzo małych porcjach tekstu. Tymczasem zasadnicza jest przecież wymowa tekstu definitywnego, jaki otrzymaliśmy w zbiorze kanonicznym. Tym niemniej te szczegółowe analizy formalne dają nam pewne wyobrażenie o literackich fragmentach i artykulacji całego tekstu (*movement of the text*). Nie mogą jednak być absolutnym argumentem za antologicznym charakterem zawartości *Pieśni*, zwłaszcza dlatego, że dwa lub więcej rodzajów (form) może być połączonych w jednym utworze przez zastosowanie takich zabiegów literackich jak choćby dialog.

### III. JEDNOŚĆ STRUKTURALNA

Teraz należy postawić pytanie czy poszczególne poematy składające się na *Pieśń nad pieśniami* tworzą jakąś nową całość, jakąś zwartą a więc zaplanowaną kompozycję.

Najpoważniejszych argumentów za jednością literacką *Pieśni* dostarczają analizy retoryczne, odkrywające pewne zjawiska łączące pojedyncze poetyckie jednostki i dowodzące artystycznej kompozycji, obejmującej całość dzieła.<sup>48</sup> Takim zjawiskiem są przede wszystkim powtórki i refreny. Otóż obecność licznych powtórek na całej rozciągłości dziełka przemawia na korzyść jakiejś jedności literackiej.

Tak więc Oblubienica wiele razy zwraca się do córek jerozolimskich. Pierwszy raz uczyniła to po dwóch strofkach początkowych (1,5) i kontynuuje w refrenach o przebudzeniu (2,7; 3,5; 8,4) i gdzie indziej 3,11 (córki Syjonu); 5,8-9 i 16 (po czym następuje odpowiedź córek w 6,1). To one niewątpliwie zabierają głos w 6,10 i 7,1 na sposób chóru. Podobnie komplement: „O najpiękniejsza z niewiast” (1,8) zostaje podjęty przez te same córki w 5,9 i 6,1. Można dyskutować rolę tych interwencji, często przypisywanych chórowi; jednak jedno jest pewne, że za każdym razem oznaczają one pauzę w rozwoju *Pieśni*.<sup>49</sup>

Łatwo przyjąć, że 2,6-7 służy za konkluzję dla pierwszego wielkiego poematu:

<sup>48</sup> Por. R. Murphy, *The Unity of the Song of Songs*, VT 29 (1979) s. 436-443.

<sup>49</sup> R.J. Tournay, *Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour. Etudes sur le Cantique des Cantiques*, Paris: Gabalda 1982, s. 22.

„Lewa jego ręka pod moją głową,  
a jego prawica mnie obejmuje.  
Zaklinam was, córki jerozolimskie,  
na gazele, na łanie pól:  
nie budźcie ze snu, nie przebudzajcie miłości,  
póki nie zechce sama”.

Podobnie powinno być w 8,3-4:

„Lewa jego ręka pod moją głową,  
a jego prawica mnie obejmuje.  
Zaklinam was, córki jerozolimskie [...],  
nie budźcie ze snu, nie przebudzajcie miłości,  
póki nie zechce sama”.

Brakuje tylko jednego stychu: „na gazele, na łanie pól”.

Refren o wzajemnej przynależności: „Mój miły jest mój, a ja jego; on stada swe pasie wśród lilii” (2,16) najpierw zamyka poemat, który się kończy w w. 17, przed opowiadaniem o „pierwszym poszukiwaniu” (3,1-5): „Wróć, bądź podobny mój miły, do gazeli, do młodego jelenia na górach Beter”. Ostatni werset kantyku (8,14) podejmuje w części to powiedzenie: „Biegnij, mój miły, bądź podobny do gazeli, do młodego jelenia na górach balsamowych drzew”. W 6,3 refren przynależności wzajemnej może również zamykać pewien poemat. Powraca on w 7,11 w formie nieco krótszej i odwróconej: „Jam miłego mego i ku mnie się zwraca jego pożądanie”. Tu również można widzieć koniec poematu przed apostrofą, która następuje: „Pójdź, mój miły, powędrujemy przez pola” (7,12).

W 3,6 pytanie: „Kim jest ta, co się wyłania z pustyni, jak jakaś kolumna dymu?” wprowadza opis pochodzenia ślubnego Salomona. W 8,5 podobne pytanie: „Kim jest ta, co się wyłania z pustyni wsparta na swoim Oblubieńcu?” wprowadza zapowiedź ostatecznego spełnienia miłości, jedności przypieczętowanej na zawsze. Oba te pytania zaznaczają początek nowego poematu.

Wychodząc z tych obserwacji literackich można wyróżnić pewną liczbę poematów. Ale nie osiągnięto zgody w ustalaniu liczby owych poematów. Niech to zilustruje następujące zestawienie.

W XII w. Abbé Rupert<sup>50</sup> wyróżniał w *Pieśni* cztery poematy ze względu na refren o przebudzeniu: „Zaklinam was, córki jerozolimskie, na gazele, na łanie pól, nie budźcie ze snu, nie przebudzajcie miłości, póki nie zechce sama” (2,7; 3,5; 8,4). A. Robert (1963) wyróżnił ich pięć (tak też BT); J.C. Exum (1973) sześć (tak też w BP); D. Buzy (1940) i D. Lys (1968) siedem; J. Angénieux (1965) osiem; R. Tournay (1982) dziesięć poematów i epilog.

Tym niemniej krytycy ponawiali wciąż próby odkrycia zamysłu redakcyjnego poprzez wskazanie na dobrze zaplanowaną strukturę dzieła. I tak cytowany już R. Kessler<sup>51</sup> podzielił księgę na cztery części prawie jednakowej długości: 1,2

<sup>50</sup> PL 168, kol. 839.

<sup>51</sup> R. Kessler, *Some Poetical and Structural Features of the Song of Songs*, Leeds 1957.

do 2,17 (33 wersety); 3,1 do 5,1 (28 werseł); 5,2 do 7,1 (28 werseł); 7,2 do 8,14 (27 werseł). Już Kessler zauważył, że werseł 5,1 stanowi najwyraźniejszą cesurę w utworze i dzieli go na dwie jednakowej długości części. Odpowiednio do czterech części są cztery sny miłosne z czterema zaklęciami miłosnymi. Inne powtarzające się elementy (a jest ich 15) występują zawsze w różnych częściach *Pieśni*. Można to, zdaniem Kesslera, tylko wtedy zrozumieć, gdy się przyjmie, że redaktor dla zachowania symetrii i równowagi rozłożył je po różnych częściach dzieła.

Spostrzeżenia te są godne uwagi, gdyż odkrywają pewne dobrze wyodrębnione i zrównoważone (objętościowo) sekcje, tworzące dwie pary, które mogą stanowić kompozycję symetryczną. Tego rodzaju analizy kontynuował J. Angénieux i doszedł do wniosku, że *Pieśń* składa się z ośmiu poematów, które dadzą się wyróżnić na podstawie refrenów oraz prologu i epilogu. J. Angénieux<sup>52</sup> podparł swój podział na bazie refrenów analizą metryki i strofiki. Doszedł do wniosku, że poza prologiem i epilogiem, które są napisane strofami z trzech dystychów, osiem pieśni jest skomponowanych z serii czterostychów między refrenami, które są odrębnymi dystychami.<sup>53</sup> Jednakże liczne i raczej dowolne rekonstrukcje tekstualne, konieczne dla uzyskania owych regularnych strof, znacznie osłabiają całą propozycję autora.

Bardzo szczegółową analizę stylistyczną i strukturalną przedstawiła J. Cheryl Exum.<sup>54</sup> Jej metodologia polega na wyizolowaniu poetyckich jednostek, zbadaniu formalnych i stylistycznych cech każdej z nich i na ustaleniu podobieństw pomiędzy poematami. Punktem wyjścia do ustalenia struktury pieśni jest dla Exum paralelizm między sekcjami 2,7 — 3,5 i 5,2 — 6,3 (s. 49-59). Te dwa bloki tekstu stanowią najbardziej przekonujące przykłady szerzej rozbudowanych poematów w *Pieśni*. Oba z nich zawierają wezwanie kobiety (2,8-14; 5,2-6a) i mają wspólny dominujący temat szukania/znajdowania (3,1-5; 5,6b — 6,3). Na bazie założonego paralelizmu między 2,7 — 3,5 i 5,2 — 6,3 Exum podejmuje następną identyfikację parzystych sekcji: 3,6 — 5,1 i 6,4 — 8,3 (s. 61-70). Pierwszy z tych poematów składa się zasadniczo z trzech jednostek: opis pochodzenia Salomona (3,6-10); *wasf* opisująca kobietę (4,1-11); rozszerzone podobieństwo do ogrodu, które stanowi punkt kulminacyjny poematu (4,12 — 5,1). I znowu refreny i powtórzenia kluczowych słów i motywów dostarczają głównych argumentów, na których bazie autorka wyróżnia sześć poematów, tworzących z kolei trzy chiastycznie ustawione pary: A: 1,2 — 2,6; B: 2,7 — 3,5; C: 3,6 — 5,1; B': 5,2 — 6,3; C': 6,4 — 8,3; A': 8,4-14

Zdaniem Cheryl Exum tak wyszukana konstrukcja wyklucza możliwość, by *Pieśń* była przypadkową kolekcją poezji miłosnych.

<sup>52</sup> J. Angénieux, *Le Cantique des Cantiques en huit chants à refrains alternants. Essai de reconstitution du texte primitif avec une introduction et des notes critiques*, *ETHL* 44 (1968) s. 87-140.

<sup>53</sup> Tamże s. 91.

<sup>54</sup> J.C. Exum, *A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs*, *ZAW* 85 (1973) s. 47-79.

Inną próbę ukazania *Pieśni nad pieśniami* jako dzieła literackiego przedstawił William Shea.<sup>55</sup> Wychodzi on z zasadniczej obserwacji, że autorzy biblijni z predylekcją stosują układ materiału według schematu A:B:A. Jego zdaniem literacki schemat kompozycyjny A:B:A może być utworzony nie tylko przez elementy odpowiadające sobie pod względem znaczenia (paralelizm semantyczny), ale również przez sekwencję czysto formalną: proza — poezja — proza, jak w *Księdze Hioba*, albo przez układ treściowy: pouczenia, przysłowia, pouczenia, jak w *Księdze Przysłów*. W odniesieniu do *Pieśni nad pieśniami* system zaproponowany przez Shea opiera się głównie na rozmaitych elementach literackich w wyróżnionych poetyckich sekcjach. Obserwacja tych literackich zjawisk (refreny, motywy, mowy takiego czy innego bohatera) pozwala mu odkryć następujący układ głównych sekcji *Pieśni*: A: 1,2 — 2,2; B: 2,3-17; C: 3,1 — 4,16; C': 5,1 — 7,11; B': 7,12 — 8,5; A': 8,6-14.

Podobną próbę podjął niedługo potem D.A. Dorsey.<sup>56</sup> Autor generalnie aprobuje ustalenia Exum i Shea, stara się je doprecyzować i na nowo uzasadnić. Stwierdza on, że dokładne zbadanie architektury księgi prowadzi do konkluzji, iż jest tu rzeczywiście zawarty jakiś całościowy schemat strukturalny. Liryki *Pieśni* zostały świadomie tak ułożone albo uporządkowane, aby utworzyć siedem cykli poematów. Zakończenia tych siedmiu cykli zostały zaznaczone przez refreny czy linie kończące (2,6-7; 2,16-17; 3,5; 4,16—5,1; 7,11; 8,3-4; 8,14), a zmiany sceny, których w *Pieśni* jest sześć, zapowiadają początek nowego cyklu (2,8; 3,1; 3,6; 5,2; 7,12; 8,5). Każda z tak wyróżnionych jednostek wykazuje się wewnętrzną zwarcią z wyraźną tendencją do siedmioczłonowej chiastycznej budowy wewnętrznej (poza dwiema). Te siedem jednostek tworzą bardzo wyraźny chiasm, którego centrum jest oczywiście 3,6 — 5,1, a w nim scena zaślubin, szczytowy punkt dramatu księgi (4,16 — 5,1).<sup>57</sup>

Sumarycznie można ten schemat przedstawić następująco:

A. Otwierające słowa o wzajemnej miłości i pragnieniu (1,2 — 2,7): 7 mów wymienionych między kobietą i mężczyzną, chiasm:

- 1 Salomon wymieniony po imieniu
- 2 Bracia źle traktują dziewczynę
- 3 Jej wypowiedź o własnej piękności
- 4 Jej winnica przeciwstawiona winnicy braci
- 5 Jabłoń jako miejsce spotkania i kochania
- 6 Ona chce go mieć jako woreczek mirry między piersiami
- 7 Zamknięcie refrenem: „Jego lewa ręka...”

B. Jego zaproszenie, by poszła z nim na pole (2,8 — 17): 3 lub 4 części, chiasm

- 1 Opis odnowienia natury i wiosny
- 2 Winnice w kwieciu

<sup>55</sup> W.H. Shea, *The Chiastic Structure of the Song of Songs*, ZAW 92 (1980) s. 378-395.

<sup>56</sup> D.A. Dorsey, *Literary Structuring in the Song of Songs*, JStOT 46 (1990) s. 81-96.

<sup>57</sup> Tamże s. 82.

- 3 On przychodzi do jej domu, by ją zaprosić
- 4 Zakończenie refrenem: „Mój miły jest mój...”

C. Jej sen o nim i ich połączenie (3,1 — 5): 7 części, chiazm

- 1 Zaczyna się opisem Oblubienicy w łóżu nocą
- 2 Ona tęskni za Oblubieńcem nieobecnym
- 3 Ona wychodzi i szuka Oblubieńca na ulicach
- 4 Ona zostaje znaleziona przez strażników
- 5 Refren: „Mój miły jest mój...” na początku

D. Zaślubiny (3,6 — 5,1)

- 1 Wspomnienie imienia Salomona
- 2 Dramatyczny punkt kulminacyjny w 4,16 — 5,1

C' Jej sen i ich wyrazy wzajemnego podziwu (5,2 — 7,11): 7 części, chiazm

- 1 Zaczyna się jej opisem w łóżu nocą
- 2 Ona tęskni za nieobecnym Oblubieńcem
- 3 Ona wychodzi na ulicę szukać Oblubieńca
- 4 Ona zostaje znaleziona przez strażników
- 5 Refren: „Jam miłego mego...” na końcu

B' Jej zaproszenie dla niego, by poszedł z nią w pola (7,12 — 8,4): 3 części

- 1 Opis odnowienia natury i wiosny
- 2 Winnice w kwieciu
- 3 Ona pragnie go sprowadzić do jej domu
- 4 Refren „Jam miłego mego...” na początku

A' Końcowe słowa o wzajemnej miłości i pragnieniu (8,5 — 14): 7 mów wymienionych między nią a nim, chiazm

- 1 Salomon wymieniony po imieniu
- 2 Bracia lekceważą (?) dziewczynę
- 3 Jej zapewnienie o własnej piękności
- 4 Jej winnica przeciwstawiona winnicy Salomona
- 5 Jabłoń jako miejsce kochania
- 6 Ona chce być pieczęcią na jego sercu
- 7 Refren „Lewa jego ręka...” na początku.

Dorsey z powodzeniem wykazuje, że ta sama symetria i siedmioczłonowa konstrukcja jest widoczna w poszczególnych sekcjach. Jako ilustracja niech posłuży sekcja centralna. I w niej, jak w poprzednich zachowany jest schemat: na początku Oblubieńcy są rozdzieleni a na końcu są razem. Ale całość jest tak ułożona, by tworzyć symetrię i układ siedmioczłonowy. Po obu stronach centralnej jednostki (sumarycznego stwierdzenia Oblubieńca o jej piękności 4,7) stoją wypowiedzi młodego mężczyzny o jego pragnieniu, aby on/ona przyszła z gór (4,6.8). Te z kolei są obrysowane dwiema jednostkami (4,1-5 i 4,9-15), w których młody mężczyzna podziwia piękno Oblubienicy, wyliczając za każdym razem jej oczy, wargi, szyję i piersi. Cała zaś sekcja jest obramowana wprowadzającą wizją zbliżającej się Oblubienicy rozsiewającej zapach mirry etc. (3,6-11) — zakochani są rozdzieleni — i końcowym akordem szczytowym

z ich wzajemnym połączeniem i powtórzeniem motywu rozchodzącego się zapachu mirry etc. (4,16—5,1).<sup>58</sup>

Skłonność autora/redaktora *Pieśni* do figur siedmioczłonowych jest zresztą widoczna na wielu innych mniejszych strukturach. Dla przykładu w jednostce 2,8-9 występuje seria siedmiu imiesłowów, w jednostce opisującej wiosnę (2,10-13) jest siedem zdań; siedem rzeczowników użyto dla opisanego lektyki Salomona (3,6-11); siedem części ciała młodej kobiety jest podziwianych w 4,1-5; ponownie siedem części jej ciała jest przedmiotem pieśni w 4,9-15 i siedem miejsc niedostępnych w 4,8.

W tym momencie można się zgodzić, że o rozłożeniu pojedynczych poematów w *Pieśni nad pieśniami* zadecydowało prawo symetrii i równowagi literackiej.<sup>59</sup>

Wydaje się jednak, że jako druga zasada kompozycyjna posłużyła autorowi forma dialogu pomiędzy dwiema zasadniczymi osobami, mężczyzną i kobietą, która pozwoliła scalić i nadać jakąś jedność myślową pomiędzy różnymi jednostkami literackimi (formami) na przestrzeni sekcji zaznaczonych przez refreny.

Jak poprzednio, tak i tu rysują się rozbieżności wokół pytania jaka jest liczba mówiących osób i komu należy przypisać poszczególne wypowiedzi. Powiedzieliśmy już wyżej, że hebrajski nie zawiera żadnych wskazówek co do mówiących osób ani formuł wprowadzających mowę, jak np. w *Księdze Hioba*. Jednak kontekst generalnie pozwala na przypisanie poszczególnych linii mężczyźnie czy kobiecie, zważywszy na to, że hebrajski rozróżnia rodzaj w zaimkach i czasownikach drugiej i trzeciej osoby, ale trudności pozostają. Większość krytyków uważa, że są dwie główne osoby dialogu: on i ona, natomiast inne, jak choćby „córki jerozolimskie” są postaciami drugorzędnymi. Najbardziej problematycznymi fragmentami pod tym względem są 1,2-4 (gdzie następuje nagła zmiana mówców); 8,8 gdzie mówiącą jest raczej kobieta a nie córki jerozolimskie; refren 2,7; 3,5 i 8,4 (prawdopodobnie mówiony przez kobietę); 3,6-11, 5,1b; 6,10; 6,11-12 (z widocznie zepsutym tekstem w. 12); 7,1-6 (w którym grupa zwraca się do Szulamitki) i 8,5. Przy wszystkich niepewnościach jest rzeczą pewną, że więcej linii trzeba przypisać kobiecie niż mężczyźnie.<sup>60</sup>

Jeszcze poważniejsza przeszkoda w przyjęciu dialogicznej struktury *Pieśni* tkwi w tym, że w wielu miejscach utworu jest najwyraźniej widoczny brak kontynuacji, następują niespodziewane zmiany sceny, treści i mówców. Tak dla przykładu nie wiadomo jak linie opowiadające o procesji Salomona w 3,6-11 wiążą się z opowiadaniem kobiety o jej szukaniu ukochanego w 3,1-5. Podobnie

<sup>58</sup> Tamże s. 87.

<sup>59</sup> E. C. Webster, *Pattern in the Song of Songs*, JStOT 22 (1982) s. 73-93, szczeg. s. 87. Webster dzieli *Pieśń* następująco: A: 1,2—3,5; B: 3,6—4,15; C: 4,16—6,3; B': 6,4—7,10; A': 7,11—8,14.

<sup>60</sup> D. Broadribb, *Thoughts on the Song of Solomon*, Abr-Nahrain 3 (1961-62) s. 18, przypisuje kobiecie 118 z 207 poetyckich linii, jakie wyróżnia w całej Pnp. Przewagę kobiecego elementu w Pnp podkreśla również C. Meyers, *Gender Imagery in the Song of Songs*, Hebrew Annual Review 10 (1986) s. 209-223.

w 2,8-13 kobieta opowiada o wizycie ukochanego w jej domu i jego zaproszeniu na spotkanie. Ale po tej scenie w 2,14 znajduje się jego przemowa do niej jakoby ukrytej gdzieś daleko w górskich rozpadlinach skalnych (por. 4,1-7 i 4,8). A już najbardziej wątpliwa jest ciągłość w 8,8-14, gdzie znajdują się prawdopodobnie trzy niezależne fragmenty (w. 8-10. 11-12. 13-14).

Wziąwszy teraz razem elementy dialogu oraz inne zjawiska literackie jak refreny i powtórzenia można się pokusić o naszkicowanie biegu myśli *Pieśni nad pieśniami*, a więc jakiegoś logiczne powiązanie niezależnych oryginalnie jednostek literackich:

1,2 — 2,7. Tutaj Oblubienica jest główną postacią i ona jest oczywiście przy głosie. Treścią jest jej tęsknota za nieobecny ukochanym. Zwracając się do ukochanego, kobieta przechodzi od trzeciej osoby do drugiej i być może łączy się w wypowiedzi z innymi (por. „my”, „dziewczęta” w 1,3). W ww. 5-6 wypowiada ona apologię samej siebie skierowaną do córek Jerozolimy i objaśnia, dlaczego ona jest opalona przez słońce. To wyjaśnienie wprowadza temat „winnicy” (tzn. samej kobiety). Tylko jakiś luźny związek istnieje między 2-4 i 5-6.

W 1,7 nadal mówiącą jest kobieta, ale tym razem przemawia do mężczyzny, który jest obecny. On odpowiada na jej zapytania (w. 8) i wybucha pieśnią admiracji (ww. 9-11), co z kolei powoduje jej słowa, opisujące go w trzeciej osobie jako źródło jej szczęścia (ww. 12-14). Następnie oboje zakochani uczestniczą w dialogu wzajemnej admiracji (1,15-17; 2,1-4); pod koniec dialogu Oblubienica znowu odnosi się do Ukochanego w trzeciej osobie, kiedy opisuje ich spotkanie. Teraz ona opowiada o swej chorobie z miłości dopraszając się o pokrzepienie (2,5). Jednostka kończy się opisem ich objęcia i zaprzysiężeniem córek jerozolimskich (które stanie się refrenem, por. 8,3-4 i również 3,5; 5,8). Wyrażenie „Winnice En-Gaddi”, tzn. „oko kozłęcia” (w. 14) wiąże w jedno wersety 6 (winnice), 8 (koźłeta) i 15 (oczy).

2,8-17. Dialog w tej sekcji nie przebiega płynnie, natomiast wyraźna się wydaje inkluzja w ww. 9 i 17 („gazela albo młody jelonek”. Dlatego całość może być pojmowana jako jedność literacka, przedstawiająca wspomnienie kobiety o wizycie Oblubieńca. Przypomina ona jego wzruszające przybycie do jej domu, jego zaproszenie (poemat o wiośnie w ww. 10-13), jego prośbę i jej kokieteryjną odpowiedź (w. 14-15), wreszcie jej powitanie jego odwiedzin (ww. 16-17).

3,1-5. Tematem tej jednostki jest obecność/nieobecność Oblubieńca i poszukiwanie przez kobietę tego, „którego miłuje ma dusza”. Ta fraza jest powtórzona cztery razy i podobnie jest ze słowem „szukać”. W końcu ona go znajduje i jednostka kończy się przemową zaklinającą do córek jerozolimskich.

3,6 — 5,1. Teraz następuje opis procesji lektyki Salomona „w dniu jego zaślubin” z zaproszeniem córek Syjonu do patrzenia na króla. Nie jest pewne kto przemawia w tych liniach (ww. 3,6-11), które robią wrażenie niezależnego poematu.

W tym momencie rozbrzmiewa pieśń opisująca *wasf*, w której Oblubieniec opisuje wdzięki fizyczne Oblubienicy (4,1-7). Po niej następuje najpierw za-

proszenie mężczyzny, by Oblubienica przyszła do niego z niedostępnego miejsca przebywania (Liban, w. 8), a potem pieśń admiracji pod jej adresem (ww. 4,9-16a). Ona odpowiada na jego zaproszenie, podejmując temat „ogrodu” (w. 16b); jego odpowiedź jest potwierdzeniem jego przyścia we wskazane miejsce (5,1a). Sekcja kończy się pewną mową, wygłoszoną przez jakiś niezidentyfikowany głos, zachęcający oblubieńców, by cieszyli się sobą (5,1b). Są tu pewne terminy, które mogą być uznane za elementy łączące, choć należy przyznać, że struktura dialogu jest tu trochę sztuczna i być może fragmenty 4,1-7.8.9-11 i 12-16 były oryginalnie niezależnymi utworami.

5,2 — 7,11. Poematy składające się na tę sekcję są różnego rodzaju, ale tworzą udaną całość jako dialog między Oblubienicą i córkami. Rozpoczyna Oblubienica od przypomnienia jej nocnych doświadczeń z Oblubieńcem; temat wiodący to znajdowanie/nieznajdowanie (5,2-8, podobnie jak w 3,1-5). Bardzo właściwie odpowiadają córki, prosząc o opisanie utraconego Oblubieńca (w. 9), w odpowiedzi na co ona wybucha pieśnią *wasf* na jego cześć (ww. 5,10-16). Ciekawość córek zostaje zaspokojona przez jej odpowiedź; teraz one sobie życzą „szukać go razem z tobą” (6,1). Ale Ona daje tryumfującą odpowiedź, że on jest „w swym ogrodzie”, tzn. że on w rzeczywistości się nie zgubił i jest z nią (6,2-3; por. 2,16 i 7,11).

Mały refren o wzajemnym posiadaniu w 6,3 stanowi przejście do pieśni opisującej, wygłoszonej przez Oblubieńca na jej cześć (6,4-7). Pieśń zaczyna się jak 4,1 okrzykiem: „Piękna jesteś, przyjaciółko moja!” Mówcą w całej jednostce jest Oblubieniec. Jednak jego obecność nie jest w żaden sposób zaznaczona przed jego przemową. Pod koniec poprzedniego poematu w 6,3 został on przedstawiony jako pasterz, podczas gdy w pieśni 3,11 występował jako król Salomon. Przemowę swą zaczyna pieśnią admiracji pod adresem Oblubienicy (w. 4) i przechodzi do pieśni *wasf* (ww. 5-7, zapożyczając się w 4,1b-3b), a kończy dumnie, że nawet „królowe i nałożnice” królewskiego haremu uznają nieporównywalną piękność jego Oblubienicy (ww. 8-10). Wyrażenie „piękna jak... groźna jak zbrojne zastępy” tworzy wyraźną inkluzję wyróżniającą poemat (ww. 4 i 10).

Zagadkowe ww. 6,11-12 stanowią pewien problem. Nie wiadomo kto jest mówcą, a ich związek z poprzedzającą sekcją jest słaby, ale nie jest wcale lepszy z sekcją następną. Jednak wyraz „książę” (hebr. *nadīb*), który się znajduje w 6,12 („wozy *Ammi-nadīb*) i 7,2 zwrot „córka księżęca” (hebr. *bat-nadīb*) przemawia za przynależnością tych wersetów do pieśni następnej.

Dialog między otoczeniem i Oblubienicą (7,1-2a) służy za wprowadzenie do *wasf* na jej cześć (2b-7). Słuszniejszą jest rzeczą uznać mężczyznę za mówiącego te słowa aniżeli osoby towarzyszące, gdyż w dalszych liniach wypowiada on jasno swą tęsknotę za Oblubienicą (ww. 8-10a). Ona oczywiście przerywa mu w w. 10b uzupełniając jego słowa: „Usta twoje jak wino wyborne” pozytywną odpowiedzią: „Płynie ono dla miłego mego” i następnie recytuje formułę o wzajemnym posiadaniu (w. 11, por. 6,3).

Refren „jam miłego mego...” (7,11) stanowi przejście do nowego poematu. W 7,13 zostało podjęte zdanie z 6,11: „Pójdźmy zobaczyć, czy kwitnie winorośl, czy w kwieciu są już granaty”. Oblubienica zaprasza ukochanego do wędrówki po ogrodzie o świcie i czyni obietnicę oddania mu swej miłości (7,12-8,2). Sekcja kończy się w 8,3-4 powtórzeniem refrenu z 2,6-7, skierowanego do córek. Po pasjonującej rozmowie Oblubieńców ten refren wydaje się być czymś sztucznym, jakimś załamaniem myśli (*antyclimax*).

8,5-14. Te wersety dość słabo się łączą między sobą i dają asumpt do patrzenia na *Pieśń* jako na luźną antologię niezależnych poematów miłosnych. Można tu odnaleźć echa poprzednich wypowiedzi, np. w. 5a powtarza 3,6a. Wiersze 8-10 przywołują na pamięć 1,6b („synowie mej matki”), przynosząc odpowiedź dziewczyny na plany braci względem jej osoby. Wersety 13-14 mogą być fragmentem rozmowy oblubieńców.

R. Murphy uważa, że

... w sumie, elementy dialogu wydają się dostarczać najmocniejszego argumentu za ciągłym ułożeniem poetyckich jednostek w *Pieśni nad pieśniami* i w ten sposób pozwalają patrzeć na nią jako na zwarte dzieło. Podkreślenie formy dialogowanej *Pieśni* zmierza do zrozumienia tekstu w jego obecnej przyjętej formie.<sup>61</sup>

Wszystkie te rozwiązania mają swoje ograniczenia i nie wiadomo do końca, w jakim stopniu przyjęte schematy tłumaczą literacką zawartość *Pieśni*. Przed wszystkim nie wiadomo czy refreny i powtórzenia, tak serio traktowane w wyodrębnianiu poematów, są owocem pracy autora/redaktora, czy też przynależą wewnątrz do pierwotnych pieśni, za czym przemawia styl powtórkowy poematów ugaryckich.<sup>62</sup> Dalej wydaje się, że zbyt różne zjawiska literackie są brane pod uwagę do uzasadnienia całościowego schematu dzieła. W wielu zaś przypadkach te przesłanki, zwłaszcza paralelizmy, sprowadzające się do jednego słowa, jednej linii lub jednego miejsca sceny mogą się wydawać dość słabe czy nawet wątpliwe. Niezależnie od tego czy ostateczne konkluzje co do ogólnej struktury *Pieśni* są słuszne, zasługą tych studiów pozostaje dokładne opisanie artystycznej i literackiej strony *Pieśni nad pieśniami* (jak powtórzenia, paronomazje i chiazmy), uwypuklenie artystycznych walorów dzieła poetyckiego, co oczywiście toruje drogę do lepszego, a więc poprawnego rozumienia.<sup>63</sup>

Pomimo tych wszystkich słabości owe analizy dają nam jakąś pewność w zasadniczych kwestiach. Po pierwsze *Pieśń* jest jednością, jakkolwiek składa

<sup>61</sup> Murphy, *Song of Song*, s. 66 n.

<sup>62</sup> Por. O. Loretz, *Das althebräische Liebeslied. Untersuchungen zur Stichometrie und Redaktionsgeschichte des Hohenliedes und des 45. Psalms* (Studien zur althebräischen Poesie 1), Neukirchen-Vluyn 1971, s. 60; Pope, jw. s. 51-53; White, jw. s. 37-44.

<sup>63</sup> Dla interpretacji zob.: T. Brzegowy, *Jak rozumieć Pieśń nad pieśniami?*, RBL 38 (1985) s. 185-199; tenże, *Ku dosłownej interpretacji Pieśni nad pieśniami*, STV 26 (1988) cz. 1 s. 67-95; J. Warzecha, *Miłość potężna jak śmierć (Pieśń nad pieśniami)*, w: *Pieśni Izraela* (Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych 7), Warszawa: ATK 1988, s. 153-175; J. Frankowski, *Oblubieniec i Oblubienica (O potrzebie pewnych uściśleń w interpretacji Pnp)*, w: *Agnus et Sponsa. Prace ofiarowane O. Prof. A. Jankowskiemu OSB*, red. T.M. Dąbek, T. Jelonek, Kraków 1993, s. 65-86.

sie z wielu pieśni. Nie można wykluczyć, że redaktor, który nać księdze niespotykany gdy idzie o formę tytuł *šir hašširim*, chciał powiedzieć, że prezentuje kolekcję „pieśń z [wielu] pieśni” złożoną.<sup>64</sup> Nie ma raczej wątpliwości, że oryginalne krótkie formy zostały przez autora/redaktora użyte jako budulec do stworzenia pewnych cykli, które z braku lepszego określenia moglibyśmy nazwać odsłonami. Jest też znamienne, że w miarę studiów nad tekstem *Pieśni* liczba tych cykli, odsłon zaznaczonych refrenami czy innymi zabiegami literackimi, okazuje się raczej niewielka, w granicach 6, 7, 8.<sup>65</sup> Krytycy dość zgodni są w tym, że wiersz 5,11 stanowi *culmen*, punkt zwrotny, a więc i zasadniczą cezurę *Pieśni*.<sup>66</sup> Nie ma też wątpliwości, że sekcje 2,7 — 3,5 i 5,2 — 6,3 tworzą widoczny paralelizm. Większość krytyków zgadza się również, że sekcje początkowa (1,2-2,7) i końcowa (8,5-14) stanowią parzystą czyli paralelną kompozycję.<sup>67</sup> To pozwala wysnuć wniosek, że autor zastosował symetrię, chiazm jako schemat kompozycji całego dzieła,<sup>68</sup> podobnie jak to się stało np. w *Księdze Eklezjastesa*.<sup>69</sup> Paralelizmy między sekcjami mogą być wyrażone czy zaznaczone na wiele sposobów. I tutaj jest droga do dalszych analiz i uściśleń. Nie wymagajmy jednak, by te paralelizmy były stuprocentowe i niemal namacalne. Przymiotem zasadniczym poezji jest swoboda twórcza. Hebrajscy poeci, stosując od wieków utarte formy, zawsze zachowywali ową swobodę w konkretnych utworach i dlatego rzadkie są „gatunki czyste” i nie ma w tej poezji dwóch strof, które byłyby pod względem metrycznym dokładnie takie same.<sup>70</sup> Nasz twórca był dodatkowo związany jakością materiału tradycyjnego, jakiego użył jako tworzywa w komponowaniu *Pieśni*.<sup>71</sup> Prawdopo-

<sup>64</sup> Por. M. Falk, *The Song of Songs. A New Translation and Interpretation*, San Francisco: Harper 1990, s. 165.

<sup>65</sup> Tu chciałbym zwrócić uwagę, za tacy autorzy jak M. Pope, R. Tournay czy R. Murphy, którzy nie chcą przyjąć owego symetrycznego schematu *Pieśni*, zniechęcają czytelników do rezultatów tych badań, mówiąc że liczba zidentyfikowanych poematów rozciąga się między 4 (Kessler) a 52 (Krinetzki). Nie jest to jednak słuszne zestawienie, gdyż owe duże liczby (między 28 a 52) dotyczą dających się wyodrębnić „form”. Zaś autorzy szukający klucza kompozycji *Pieśni* widzą, że te „formy” zostały połączone i wbudowane w pewne cykle, których jest znacznie mniej.

<sup>66</sup> F. L and y, *The Song of Songs*, w: *The Literary Guide to the Bible*, ed. R. Aiter, F. Kermodé, Cambridge: MA Harvard Univ. Press 1987, s. 316; Dorsey, jw. s. 93.

<sup>67</sup> R.J. Tournay, *The Song of Songs and its Concluding Section*, Immanuel 10 (1980) s. 5-13. F. L and y, *Beauty and Enigma. An Inquiry into some Related Episods of the Song of Songs*, JStOT 17 (1980) s. 55-106 — analizuje i wykazuje związki leksykalne i metaforyczne między Pnp 1,5-12 i 8,8-12.

<sup>68</sup> Taka też jest teza siostry M.T. Elliot, *The Literary Unity of the Canticle* (Europäische Hochschulschriften. Ser. XXIII. Theol. vol. 371), Frankfurt a. Main 1989. Rozprawa, niestety, nie była mi dostępna. Podaję za Old Testament Abstracts 14 (1991) s. 227n.

<sup>69</sup> Zob. T. Brzegowy, *Krytyka tradycyjnej mądrości w Księdze Koheleta*, ACr 25 (1993) s. 27-31.

<sup>70</sup> Por. Eissfeldt, jw. s. 85.

<sup>71</sup> W.F. Albright, *Archaic Survivals in the Text of the Canticles*, w: *Hebrew and Semitic Studies Presented to G.R. Driver*, ed. D.W. Thomas, Oxford 1963, s. 1-7 — wychwala nadzwyczajny entuzjazm, smak i pieczołowitość naszego „zbieracza” w starannym przekazaniu starożytnych poezji z końca II tysiąclecia (s. 7).

dobnie i dla niego musiała wystarczyć jakaś odpowiedniość poszczególnych poematów, a więc obecność tego samego motywu, tematu, terminu, zdania czy też zjawisko formalne, by budować odpowiadające sobie sekcje.

Skoro autor wymodelował swój materiał tak, by utworzył figurę chiastyczną obejmującą cały utwór, to sekcja centralna zawiera i dobitnie wyraża ideę centralną dla całego utworu.<sup>72</sup> Przedmiotem zaś sekcji centralnej są zaślubiny. Dlatego można przypuszczać, że większość użytych tutaj poematów wywodzi się z kontekstu zaślubin, a inne poematy przez to literackie wkomponowanie nabrały w jakiejś mierze charakteru pieśni zaślubinowych. Zaś ich rozłożenie w całości nie odzwierciedla rozwoju idei czy akcji, nie odtwarza chronologicznie celebracji zaślubin, lecz jest owocem zamierzeń artystycznych. Traktując zasadniczo ten sam temat, poszczególne jednostki nie tyle dodają do niego nowe prawdy, co pogłębiają zasadniczy wątek, potęgują uczucie, eksponują przez kolejne obrazy, symbole, sceny, zachowania niezrównaną godność i wartość oblubieńczej miłości.

## LA STRUCTURE LITTÉRAIRE DU CANTIQUE DES CANTIQUES

### R é s u m é

A la base des analyses stylistiques détaillées du Cantique des Cantiques on peut constater que le livre est composé d'un certain nombre des petites unités littéraires. On peut admettre avec une grande probabilité que le Cantique transmet environ 32 pièces littéraires distincts. Le livre quand même n'est pas une anthologie hasardé mais il forme une composition bien considérée par le rédacteur. On voit assez facilement que le rédacteur a assemblé ces unités dans les cycles marqués par les refrains ou changements des personnes, des lieux de la scène etc. On discerne aussi que le verset Cant 5,11 forme un élément central et une césure véritable autour de laquelle sont disposés les cycles parallèles. On peut donc conclure que le rédacteur a appliqué le schème symétrique ou plus exactement le schème chiastique comme le principe organisateur des matériaux littéraires provenant des auteurs différents et des époques diverses. Dans cette composition la scène centrale est formée par l'ensemble Cant 3,6-5,1 qui a pour thème les fiançailles. On peut donc supposer que la majeure part des poèmes transmis dans le Cantique provient des célébrations nuptiales en Israël. Mais par cette composition aussi les autres poèmes ont acquis cette nuance nuptiale. Et leur lieu dans la composition complète ne reflète pas un développement de l'idée ou de l'action, ne reproduit pas la célébration matrimoniale, mais elle est le résultat de la conception artistique. En traitant principalement le même sujet les différentes unités n'ajoutent pas des vérités nouvelles mais approfondissent le thème fondamental, rendent plus intense l'admiration, le sentiment et par cela elles axaltent la dignité et la valeur incomparable de l'amour mutuel entre l'homme et la femme.

<sup>72</sup> Por. A.R. Ceresco, *The Function of Chiasmus in Hebrew Poetry*, CBQ 40 (1978) s. 1-10.