

Ks. Tadeusz Brzegowy
Instytut Teologiczny, Tarnów

PIERWSZY POEMAT OPISUJĄCY W *PIEŚNI NAD PIEŚNIAMI* (4,1-7)

W żadnej innej księdze Biblii hebrajskiej obrazowość nie zaznacza się tak wybitnie jak w *Pieśni nad pieśniami*. Bogactwo i niezwykle piękno figuratywnej mowy przemożnie wciąga słuchacza w świat, w którym tak radośnie się poruszają zakochani bohaterowie. Poetycka siła nieznanego autora czy autorów objawia się szczególnie na poziomie opisowym, ukazując barwność naturalnego środowiska, jak również piękno, jakie młodzi zakochani znajdują w fizycznym wyglądzie mężczyzny i kobiety. Nic przeto dziwnego, że ta tak niezwykła poezja była od dawna przedmiotem ogromnego zainteresowania. Ale nawet nowoczesne krytyczne studia, które wyzwoliły badania *Pieśni* z zakrętów alegorii i które pokazały, że *Pieśń* traktuje o ludzkiej miłości,¹ rzadko się zajmowały samym owym językiem miłości. Jest to w dużej mierze usprawiedliwione. Studia biblistyczne, jakie się rozwinęły na przestrzeni XIX i XX w., koncentrowały się przede wszystkim na *Pięcioksięgu*, *Prorokach* czy innych księgach historycznych, a wypracowane narzędzia i metody na niewiele się zdały w zetknięciu z utworem, który tak istotnie się różni od reszty *corpus biblicum*. Nauki biblijne z reguły zorientowane na religijne znaczenie wydarzeń znalazły się w kłopotcie, mając tym razem do czynienia z utworem, który zawiera nie tyle wezwanie Boga czy ludzką na nie odpowiedź, ale który przynosi lirykę opiewającą ludzką miłość.²

I. WAŚF JAKO PROBLEM HERMENEUTYCZNY

Na tle różnych materiałów *Pieśni nad pieśniami* wyróżniają się pewne kompozycje zawarte w rozdziałach 4-7. Poematy te opisują w szczegółowy i dość wyszukany sposób rzeczywistości żeńskiego i męskiego ciała, przy czym temu

¹ Na ten temat zob. szerzej: T. Brzegowy, *Jak rozumieć Pieśń nad pieśniami?*, RBL 38 (1985) s. 185-199; tenże, *Ku dosłownej interpretacji Pieśni nad pieśniami*, SThV 26 (1988) nr 1 s. 67-95; tenże, «Miłość mocniejsza niż śmierć». *Egzegeza Pnp 8,6-7*, AK 125 (1995) z. 1 s. 26-33; 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.

² Por. C. Meyers, *Gender Imagery in the Song of Songs*, Hebrew Annual Review 10 (1986) s. 210.

ostatniemu poświęcono znacznie mniej uwagi. Po studiach porównawczych literatur narodów sąsiadujących z Izraelem okazało się, że ta dość niezwykła forma poematu opisowego była bardzo rozpowszechniona w środowisku bliskowschodnim od drugiego tysiąclecia prz. Chr. aż po czasy międzytestamentalne. Jej przykłady odnajdujemy w starożytnych lirykach mezopotamskich opowiadających o miłości bogów, w egipskich poezjach miłosnych, jak też we współczesnych syryjskich pieśniach obrzędowych związanych z zaślubinami. W języku arabskim wyraża się „opis” za pomocą rzeczownika *wasf*. Zaczęto więc za jego pomocą określać tego typu arabskie utwory opisujące. Podobieństwo pewnych fragmentów Pnp do arabskich *wasf* dostrzeżono pod koniec zeszłego wieku i odtąd arabskie określenie *wasf* stało się terminem technicznym w studiach nad Pnp. W Biblii nie znajdujemy takich form poza Pnp, i być może Ps 45, choć w starożytnym Izraelu forma ta przetrwała aż do czasów międzytestamentalnych, czego przykład mamy w opisie Sary w tzw. *Apokryfie Genesis* z I Groty Qumran.³

Chociaż *wasf* podziela z resztą *Pieśni* takie zjawiska stylistyczne, jak obrazowość, poetyckie metafory, paralelizmy, gry wyrazów i dźwięków, to jednak formalnie jest bardziej określona niż pozostały materiał kolekcji. *Wasf* jest sformalizowana nie tylko w ogólnej strukturze i materii, ale również w opracowaniu szczegółów. *Wasf* jest z założenia słownym sportretowaniem postaci kobiety czy mężczyzny, opisującym w serii obrazów słownych po kolei (z góry na dół albo odwrotnie) części męskiego czy kobiecego ciała. Zaś w potraktowania detali poemat również jest schematyczny, o ile poszczególne części ciała są „opisywane” za pomocą specjalnych, niekiedy dość wyszukanych obrazów, czerpanych ze świata natury czy sztuki. Znamienne jest to, że poeta sięga do najróżniejszych pól semantycznych, by opisać różne aspekty ciała, zachowania i atrakcyjności osób zakochanych. Najczęściej szuka obrazów w świecie natury, a więc odwołuje się do dzikich krajobrazów, do flory i fauny, do winnic i ogrodów, do architektury miejskiej, do sztuki i rodzinnego gospodarstwa. Ta obrazowość jest najczęściej wizualna, ale niekiedy odwołuje się do innych zmysłów, jak dotyk (*piersi jak dwoje koźląt*) czy powonienie (*wargi jak lilie*).⁴ Ponieważ *wasf* są poezją, to zawsze i w sposób zasadniczy operują dźwiękiem dobieranych wyrazów i ich złożzeń, powtórzeń i zestawień, i nieustannie odwołują się do słuchowej wyobraźni odbiorcy. *Wasf* pojawia się, jeżeli nie w całości to w części, w różnych typach poematów *Pieśni*. Kompletnie *wasf* są cztery: trzy odnoszą się do kobiety (Pnp 4,1-7; 6,4-7; 7,1-6) i jedna do mężczyzny (5,10-16).

Egzegeta nie może nie pytać o sens obrazów tu użytych, o ich funkcję i cel. Pytanie dotyczy głównie kwestii, czy ta poetycka kompozycja służy przede wszystkim poznaniu, to znaczy ma dać słuchaczowi wizualne przedstawienie osoby

³ Tekst z Mezopotamii: ANET 496; teksty egipskie: 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; z dzisiejszej Syrii: J.G. Wetzstein, *Die syrische Dreschtafel*, ZE 5 (1873) s. 270-302; Apokryf Genesis: J. Fitzmyer, *The Genesis Apocryphon of Qumran Cave I* (BibOr 18a), Rome: PIB 1971.

⁴ Meyers, jw. s. 211n.

ukochanej i jej przymiotów, podsuwając mu różne paralele do kształtów, koloru czy innych fizycznych jej właściwości. Jeżeli tak, to znaczenie metafory spoczywałoby głównie w sferze percepcyjnej. Ale dla naszej wrażliwości obrazy te albo nic nie mówią, albo nieraz okazują się kłopotliwe czy wprost komiczne. Żydowski egzegeta M.H. Segal utrzymuje, że

tylko jako zabawne żartowanie może być racjonalnie objaśniony groteskowy opis ukochanej, a więc jej szyi jako Wieży Dawida czy nosa jako Baszty Libanu, jej głowy jako Karmelu i tym podobne komiczne porównania. Ponieważ te obrazy są tak fantazyjne, intencją poety nie mogło być opisanie, lecz parodia, albo też nasze gusty zupełnie się różnią od gustów poety.⁵

Na trudność tę odpowiada R. Alter, który poświęcił *Pieśni nad pieśniami* piękny rozdział swego studium nad poetyką hebrajską, zatytułowany „The Garden of Mataphor”⁶ Zauważa on, że sposób użycia metafory będzie się wydawał dziwny tylko wtedy, jeżeli ktoś będzie przykładał do tekstu pryncypia estetyczne późniejszego czasu. Błędna jest ta konkretność biblistycznego poszukiwania, która w obrazowości metalowych ozdób dopatrywała się statui bogini płodności, która w realnościach z dziedziny architektonicznej widziała dowód na nadnaturalny charakter przedstawianej kobiety.⁷ Jeśli wizualne przedstawienia biblijnego poety są dla dzisiejszego czytelnika obce i dziwne, to egzegeta powinien je tak zgłębić, wyjaśnić i przybliżyć, by się stały żywe i zdolne zaoferować dzisiejszemu czytelnikowi te same lub przynajmniej podobne skojarzenia, jakie mieli starożytni mieszkańcy pod wpływem ówczesnych krajobrazów. One były źródłem owych obrazów poetyckich, które dla słuchaczy były czymś zupełnie zrozumiałym.⁸

Tak więc staje się jasne, że poezje *Pieśni* trzeba czytać, a raczej słuchać uszami jej starożytnych odbiorców żydowskich, czyli trzeba się uzbroić w tę wiedzę i niejako w tę wrażliwość, jaką oni posiadali, ponieważ tak język metafor, obrazów, jak w ogóle język funkcjonuje tylko w ramach konwencji – jakiejś harmonii pomiędzy mówiącym poetą i słuchającym odbiorcą.

Twórcy poematów, przekazanych nam jako Salomonowe, nie byli inaczej zakochani niż ludzie dzisiejsi, ale swoje uczucia i doświadczenia zapisali w zupełnie innym niż nasz języku. Othmar Keel przypomina podstawowe zasady interpretowania konwencjonalnych obrazów *Pieśni nad pieśniami* na tle ówczesnej literatury i szeroko pojętej kultury.⁹ Jak znaczenie jakiegoś słowa, tak i znaczenie utypizowanych sytuacji, porównań i metafor *Pieśni* może być wydobyte z jego bezpośredniego kontekstu, a więc z powstałego w Palestynie Starego Testamentu. Na ST jako najbliższy kontekst wskazują liczne paralele między Pnp i ustępami literatury mądrościowej (np. Prz 5,18-20; Ps 45; Rdz 2 i in.), do jakich się ona wciąż

⁵ M.H. Segal, *Song of Songs*, VT 12 (1962) s. 480.

⁶ R. Alter, *The Art of Biblical Poetry* (Basic Books), Harper Collins Publisher 1985, s. 185-203.

⁷ Tamże s. 196.

⁸ Meyers, jw. s. 211.

⁹ O. Keel, *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes*, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 1984.

odwołuje. Na Palestynę jako punkt odniesienia wskazują przede wszystkim rozliczne nazwy geograficzne, od Kedar i En Gedi na południu po Liban i Damaszek na północy.¹⁰

Gdy Palestyna i ST nie wystarczają, jako pole odniesień trzeba na pierwszym miejscu postawić kręgi kulturowe: mezopotamski i egipski. Błędem jednak by było, jak to się robiło w I. połowie naszego wieku, wyprowadzać Pnp w całości z mezopotamskich kultycznych pieśni miłosnych.¹¹ Trzeba brać pod uwagę poważne różnice. Najpierw sumeryjskie teksty rytualne z II tysiąclecia są kierowane do boga Tammuza, natomiast poematy *Pieśni do króla*. Tam jest wiele skarg nad umarłym bogiem, podczas gdy Pnp wyraża radość. Trudno też wyjaśnić wzajemny wpływ tych literatur przy 1500 latach różnicy i ok. 1000 km odległości między krajem i kulturą Sumerów a zamieszkałą przez pokolenie Judy południową Palestyną. Trzeba by wskazać na jakieś ogniwa pośrednie łączące te kultury, ale na razie takich nie ma.

O wiele bardziej prawdopodobny jest wpływ czasowo i geograficznie bliższych poezji egipskich. W egipskich poematach miłosnych A. Hermann¹² wyróżnił trzy główne gatunki, które odznaczają się tym, że rozwijają nieprzerwanie jeden temat w całym poemacie. Jako pierwszy gatunek wyliczył *pieśni opisujące*, które zdefiniował jako poetyckie opisy fizycznych wdzięków jednego z partnerów miłości przy użyciu obrazowości wspólnej dla starożytnej egipskiej kultury. Wielki rozkwit tej sztuki i poezji miłosnej w Egipcie i jej utrzymywanie się przez całe wieki skłania do wnikliwego przyjrzenia się im. Pieśni opisujące pojawiają się pod koniec okresu Amarna (1330 prz.Chr.) i są tworzone do ok. 700 prz.Chr. Ta poezja z okresu ok. 700 r. jest ważniejsza dla tego studium, ponieważ w tym czasie Egipt utrzymywał bardzo ożywione stosunki z Judą/Jerozolimą (zob. np. Iz 30,1-7; 31,1 i in.), a w Jerozolimie rozpoczął się wówczas intensywny ruch literacki, opracowujący dotychczasowy dorobek mądrościowy (Prz 25,1). To pokazuje, że nie tylko w czasach Salomona czy później w czasach Ptolemeuszów zauważa się egipskie wpływy na twórczość Izraela, ale także epoka Ezechiasza jawi się również możliwa jako czas powstania Pnp.

Utwór ku czci Mutiridis z okresu etiopskiego (25 dynastia, 712-664 prz.Chr.) jest pięknym przykładem gatunku pieśni opisowej. W pieśni tej, zawartej na papiirusie przechowywanym w Luwrze,¹³ kapłanka Hathor, Mutiridis, jest opisywana jako „najpiękniejsza z kobiet”, „córka królewska”, ktoś „do kogo podobnej nikt nie widział”. Po tym ogólnym opisie są wyliczone następujące jej przymioty fizyczne: włosy „czarniejsze aniżeli ciemność nocy”; zęby „bielsze aniżeli odpryski (białego) kamienia podczas ciosania”; i piersi, jak „dwa wianuszki, położone

¹⁰ K e e l, *Deine Blicke*, s. 16, nota 19, zauważa, że w geografii *Pieśni*, przy założeniu, że Jerozolima jest w centrum, dominuje tendencja do nawiązywania do peryferyjnych, a nawet egzotycznych miejscowości.

¹¹ T. J. M e e k, *Canticles and the Tammuz Cult*, *AJSL* 39 (1922-23) s. 1-14.

¹² A. H e r m a n n, *Altägyptische Liebesdichtung*, Wiesbaden 1959, s. 124.

¹³ Tłumaczenie w: S. S c h o t t, *Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichten*, Zürich ²1950, s. 100; K e e l, *jw.* s. 20.

w jej ramionach” (Louvre 16,3-4). Kierunek opisywania ciała kobiety ukochanej biegnie od dolnych części ku górze: vulwa, a dalej piersi, ramiona, oczy i czoło. Odwrotny jest kierunek w poemacie z papyrusu Chester Beatty C 1/2-5: oczy, wargi, szyja, ramiona, palce, siedzenie, stopy.¹⁴ Tylko fraza „prawdziwe lapis-lazuli są twe włosy” zakłóca ten porządek. Obrazowość jest złożona i nie zdradza środowiska życiowego. Lapis-lazuli i złoto mogą wskazywać na rzeźbę, a kwiaty lotosu na deltę Nilu, ale obrazy są zbyt ogólne, by przesądzały wyraźnie o związku z jakimś elementem kultury egipskiej. Warto zauważyć, że nie tylko podkreśla on idealne przymioty fizyczne kobiety, lecz i opanowanie w mowie: „nie ma w niej zbyteńnego słowa” Jest to zaleta dobrze znana z egipskiej twórczości mądrościowej, zaleta milczenia i poprawnej mowy, od czego zależy porządek świata.¹⁵ Po badaniach Schotta i Hermanna nad tą literaturą egzegeta niemiecki G. Gerleman ustawnie wyjaśnia Pnp w świetle twórczości i sztuki egipskiej.¹⁶ Oczywiście, byłoby błędem dostrzeganie tylko egipskiego wpływu i uzależnianie od niego całego kształtu *Pieśni nad pieśniami*.

Wskazując na „Palestynę” jako tło, nie myślimy tak po prostu o krajobrazie, lecz o jej świecie kultury, o jej tradycyjnej symbolice. Kiedy bowiem piękno i miłość wyraża się w poezji, to dzieje się to zwyczajnie, również i dziś, za pomocą pewnych konwencjonalnych obrazów i symboli. Co za naszych dni wciąż zachowuje swoją moc, to o wiele bardziej liczyło się w starożytnej sztuce. Pieśni i poematy są zawsze sztuką. E.H. Gombrich¹⁷ sformułował takie prawo: „Art is born of art not of nature” Oczywiście, także natura inspiruje poezję. Ale generalnie jest to udział o wiele mniejszy, niż się to utrzymuje. Natura wyzwala uczucia, ale kiedy przychodzi do tworzenia poezji czy obrazu, to twórca zwraca się do poprzedników i szuka reguł, które modyfikują przedmiot.¹⁸ Jak mało odzwierciedlenia krajobrazu mamy w Pnp, pokazuje choćby dobór jego elementów. Gdy jest tu granatowiec i palma daktylowa (jak w miłosnej poezji Egiptu i Mezopotamii), to nie ma tu w ogóle drzewa oliwkowego, bez którego krajobrazu Palestyny w ogóle nie można sobie wyobrazić, a które w innych rodzajach poezji odgrywa poważną rolę (np. Ps 52,10; 128,3; Sdz 9,9 Oz 14,7). Spośród zwierząt pojawiają się dobrze znane z syryjskich i mezopotamskich koneksji z boginiami pantera i lew (Pnp 4,8). Ale niedźwiedź, który jak lew należał do krajobrazu palestyńskiego (por. 1 Sm 17,34.36; Am 5,19; Prz 28,15) w Pnp się nie pojawia.

Pod mianem Palestyny rozumiemy również pomniki kultury stworzone przez ludzi. Z miast wyraźnie wymieniona jest Jerozolima i Tirsza (6,4), z budowli Wieża Dawida i Wieża Libanu (4,4; 7,5), nadto „dzieła rąk mistrza” (7,2), jak rzeźby w złocie, lapis-lazuli, kości słoniowej i inne kosztowne materiały (5,14), tekstylia

¹⁴ Tekst papyrusu Chester Beatty C 1/2-5 w: J.B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula 1979, s. 177-178; por. E. S u y s, *Les chants d'amour du Papyrus Chester Beatty*, Biblica 13 (1932) s. 209-227

¹⁵ R.N. S o u l e n, *The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutic*, JBL 86 (1967) s. 115.

¹⁶ G. G e r l e m a n, *Ruth – Das Hohelied* (BKAT 18), Neukirchen-Vluyn 1965.

¹⁷ E.H. G o m b r i c h, *Art and Illusion*. Oxford ⁵1977, s. 20.

¹⁸ K e e l, jw. s. 23.

(1,5; 3,9-11), pieczęć (8,6), ozdoby (1,9; 4,9) i wiele innych. Obrazowy repertuar dzieł sztuki syryjsko-palestyńskiej dostarcza obok ST najważniejszych paraleli dla topiki Pnp.¹⁹ Całe to kosztowne rękodzieło, które – według powiedzenia H. Matisse'a – tworzy obszar „luksusu, wygody i rozkoszy”, należy tradycyjnie do świata miłości i twórczości miłosnej (Por. Prz 7,16-18). Przy tym wyroby z kości słoniowej, klejnoty, pieczęcie i podobne przedmioty z Palestyny, które przed tłoczeniem monet i wynalezieniem sztuk graficznych stanowiły jedyny środek masowej komunikacji, przedstawiają barwną i wymowną mieszaninę wpływów mezopotamskich, egipskich, syryjskich i fenickich. Nawet drogie kolorowe tkaniny, zwykle bogato zdobione, które się nie dochowały do naszych czasów, były najczęściej importowane tak z Babilonii (Joz 7,21), jak i z Egiptu (Prz 7,16). Kwiaty lotosu, owoce granatu, palmy, gołębie, gazy, lwy, które w Pnp grają tak doniosłą rolę, zajmują również poczesne miejsce w tamtej sztuce rękodzielniczej. I zwłaszcza wtedy, kiedy mamy do czynienia z takimi samymi połączeniami owych przedmiotów i w Pnp, musimy przyjąć fakt zależności.

Dla zrozumienia liryk miłosnych ważne są ponadto inne prawidłowości. W świecie politeistycznym owe liryki nasiąknięte są postaciami boskimi z tendencją do ubóstwiania osoby ukochanej. Przytoczmy tylko jeden przykład z literatury ugaryckiej, która tak wiele ma wspólnego z twórczością poetycką Hebrajczyków. W eposie o Kerecie król Keret poprosił Pabila o rękę jego pierworodnej. I mówi o niej: „Jak piękność Anat jest jej piękność, jak wdzięk Asztarty jest jej wdzięk”²⁰ W religiach monoteistycznych ukochana bywa zbliżana do istot niebieskich, do dziewic rajszych albo anielskich: „To jest księżniczka i dziewica rajska (*hurrija*)”²¹

Ponadto trzeba pamiętać o pewnych prawidłach antropologii biblijnej. Wielu autorów uskarża się, że w Pnp „występują jedynie opisy zewnętrznych rysów ciała i ani słowem się nie mówi o istotnych cechach charakteru”²² Podobnie też charakteryzuje się palestyńskie pieśni.²³ Ale równocześnie egzegeci dobrze wiedzą to, co napisał choćby H.W. Wolff w swej antropologii ST:²⁴ „Takie pojęcia jak serce, dusza, ciało, duch, ale też ucho i usta, ręka i ramię są w hebrajskiej poezji nieraz zamiennie. W paralelizmie członów mogą one zamiennie, tak łatwo jak zaimki, stać za całego człowieka” Dalej jest wiadome, że ile razy ST wymienia jakąś część ciała, to ma równocześnie na myśli jej funkcję. Użycie kilku określeń służy wyrażeniu różnych aspektów tego samego podmiotu. Używając terminów o znaczeniu

¹⁹ Keel, jw. s. 24.

²⁰ Krt linie 145-147. Tekst w: G.R. Driver, J.C.L. Gibson, *Canaanite Myths and Legends*. Edinburgh 1978, s. 86; C.H. Gordon, *Ugaritic Textbook* (AnOr 38), Rome: PIB 1965, s. 251.

²¹ G.H. Dalman, *Palästischer Diwan. Als Beitrag zur Volkskunde Palästinas*, Leipzig 1901, s. 258, 260.

²² E. Würthwein, *Das Hohelied* (HAT Erste Reihe 18,2 völlig neubearbeitete Auf.), Tübingen 1969, s. 63; por. G. Gerleman, *Ruth – Das Hohelied* (BKAT 18), Neukirchen-Vluyn 1965, s. 58.

²³ Dalman, *Palästischer Diwan*, s. XIII.

²⁴ H.W. Wolff, *Anthropologie des Alten Testaments*, München 1973, s. 22.

zbliżonym przedstawia się rzecz w całej jej złożoności i szerokości semantycznej. Wymieniając różne organy i części człowieka opisuje się całą jego przestrzeń witalną.²⁵ Autor poematu miłosnego opisuje nie tyle to, co widzi, lecz mówi to, co wie, jaka powinna być osoba ukochana. Ubierając tę wizję w tradycyjne obrazy, chce wypuklić bardziej funkcje i znaczenie aniżeli same kontury czy wygląd postaci. Części ciała i ich skuteczne działanie są ogarniane niejako jednym i tym samym spojrzeniem.²⁶

Twórcy *wasf* nie zamierzają podać realistycznych konturów ciała osoby ukochanej. Raczej w obrazowości *wasf* należy widzieć środki do obudzenia uczuciowości zgodnej z tą, jakiej doświadcza zakochany, kiedy ogląda pełnię doskonałości swej ukochanej (albo jak czuje dziewczyna kiedy mówi o swym ukochanym w 5,10-16). Właśnie ponieważ duchowe i zmysłowe doświadczenia miłości, piękna i radości są żywe, lecz tak naprawdę niewyraźne, to opis, który się koncentruje na ujęciu tych bardzo subiektywnych uczuć, musi dla tego samego powodu być nieanalityczny i nieprecyzyjny.²⁷ Pisarz nie jest zainteresowany tym, by jego słuchacz zdołał opowiedzieć w języku opisującym szczegółowe zalety czy wygląd opisywanej kobiety; on jest o wiele bardziej zainteresowany tym, aby słuchacze podzielali jego radość, obawę i rozkosz. Poeta jest świadomy uczuciowej zgodności między jego doświadczeniem wielorakiej piękności ukochanej osoby i jego doświadczeniem powszechnych cudów świata. Mając to w świadomości, próbuje ubrać swe odkrycie w liryczną obrazowość, stwarzając w słuchaczach uczucie podobne do tego, jakie sam przeżywa w spotkaniu z ukochaną.²⁸

II. KONTEKST I TEKST PIERWSZEJ *WASF*

W Pnp 4,1 rozpoczyna się nowa sekcja niezależna od poprzedzającego opisu procesji Salomona (3,6-11). Można też łatwo dostrzec, że sekcja ta kończy się w 5,1 zaproszeniem do jedzenia i picia z owoców „ogrodu” I oczywiście sekcja ta odróżnia się od powtórnego opisu doświadczenia kobiety poszukującej Oblubieńca w 5,2-8 (por. 3,1-5).²⁹

Z punktu widzenia krytyki form mamy w tej sekcji parę jednostek literackich. Wiersze 4,1-7 przedstawiają typowy opis (*wasf*) piękności kobiety. W 4,8 jest

²⁵ M. Filipiak, *Biblia o człowieku*, Lublin 1979, s. 30-31.

²⁶ Taka była właśnie zasada sztuki egipskiej celnie sformułowana przez cytowanego już E.H. Gombricha (*Die Geschichte der Kunst*, Stuttgart-Zürich 1992, s. 46): „Das wesentliche ist, daß die ägyptische Kunst sich nicht daran richtet, was der Künstler in irgendeinem bestimmten Augenblick sehen konnte. Es kam darauf an, daß er wußte, was zu einer Person oder einer Szene gehörte. Er baute seine Darstellung aus der Formen auf, die er gelernt hatte, sowie ja auch die primitiven Künstler ihre Gestalten aus den Elementen aufbauten, die sie handhaben konnten. Und der Künstler bringt in seinen Bildern nicht nur zum Ausdruck, was er von der Formen und Gestalten, die er darstellen will, weiß, sondern auch, was ihm von ihrer Bedeutung bekannt ist.”

²⁷ Soulen, jw. s. 189.

²⁸ Tamże s. 190.

²⁹ Por. R. Murphy, *The Song of Songs. A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs* (Hermeneia), Minneapolis: Fortress Press 1990, s. 158.

zaproszenie wypowiedziane przez mężczyznę do kobiety, które stanowi preludium do pieśni podziwu (4,9-11) i opisu ogrodu (4,12-5,1). Podział ten zależny jest od podmiotów lirycznych i treści ich wypowiedzi. Linia dialogu jest dość dobrze widoczna: mężczyzna opisuje piękno kobiety (1-7), po czym zaprasza ją do siebie (w. 8) i wyraża swój podziw pod jej adresem (9-16a). W w. 16b ona zaprasza go do ogrodu, a w 5,1 on przyjmuje jej zaproszenie. Sekcja kończy się ogólnym zaproszeniem do jedzenia i picia (5,1b).

Aż do tego miejsca w *Pieśni Oblubieniec* nie zabierał głosu, tylko w odpowiedzi na pytania Oblubienicy czy też gdy ona przytaczała jego słowa (np. 2,10). W tym momencie Oblubieniec już nie zwleka i nie czeka na żadne zachęty; z własnego poruszenia wybucha podziwem pod adresem Oblubienicy. Mowa Oblubieńca jest nasycona obrazami i metaforami, które niekiedy sprawiają nam trudności interpretacyjne, a niekiedy nawet wprawiają nas w zażenowanie. Pewne obrazy czy porównania są bowiem dość dalekie od naszej mentalności i naszego zachodniego sposobu opisywania piękności kobiecej. Zwolennicy interpretacji alegorycznej uważają, że w tym fragmencie powinno się zacieśnić alegorię do jakiegoś minimum i poprzestać na rzeczach najbardziej ogólnych. Ich zdaniem poeta szuka obrazów, które w jakiejś mierze odnoszą się do szczegółów ciała i równocześnie do wyższej rzeczywistości (Joüon, s. 199). Jednakże porównanie z literaturą starożytną, zwłaszcza egipską, pozwala nam stwierdzić, że są to obrazy i metafory, jakie stosowali twórcy starożytnych poematów miłosnych.

Przekład poematu opisującego:

- ¹ Jakże piękna jesteś, moja przyjaciółko,
jak piękna!
Twoje oczy są jak gołąbki
za twoją zasłoną.
Twe włosy jak stado kóz,
które zbiegają z gór Gileadu.
- ² Tve zęby są jak stado owiec strzyżonych,
kiedy wychodzą z kąpieli.
Wszystkie idą parami
i żaden nie jest jej pozbawiony.
- ³ Jak wstążka purpury są twoje wargi,
a twoje usta pełne rozkoszy.
Jak połówki granatu są twoje policzki
za twoją zasłoną.
- ⁴ Twoja szyja jest jak Baszta Dawida,
zbudowana warstwami;
zawieszono na niej tysiąc tarcz,
wszystkie zbroje wojowników.

- ⁵ Twoje piersi są jak dwa koziołki,
bliźnięta gazeli,
które się pasą wśród lilii.
- ⁶ Nim zaświta dzień
i uciekną cienie,
wstąpię na górę mirry
i na wzgórze kadzidła.
- ⁷ Cała jesteś piękna, moja przyjaciółko,
i żadnej skazy nie ma w tobie.

III. EGZEGEZA

W 1: Oblubieniec zaczyna swą wypowiedź ogólnym okrzykiem podziwu, a następnie przystępuje do opisu wybranych części ciała Oblubienicy.

Pełna pokory i zupełnego oddania postawa Oblubienicy zmusza niejako Oblubieńca, by zerwał ze swą powściągliwością i wypowiedział swoje uczucie w głośnym okrzyku podziwu. W tym okrzyku skierowanym wprost do Oblubienicy wychwala jej nieporównywalną piękność: „Jakże piękna jesteś!” Zdanie jest identyczne z użytym w 1,15, co więcej, cały dystych jest powtórzony dosłownie z małym jedynie dodatkiem: „za twoją zasłoną” Poeta zaczyna swój opis od znamiennej szczególności – oczu Oblubienicy. Potęga oczu kobiecych w procesie miłości jest podkreślana na wielu miejscach w Pnp (4,9; 5,12; 6,5) i w innych miejscach Biblii.

Powiedzenie o oczach ma w TM charakter zdania nominalnego (*'enaik jônîm*) i różnie może być tłumaczone. Powiedzenie to użyte dwukrotnie o Oblubienicy (1,15; 4,1) i raz o Oblubieńcu (5,12) należy uznać za ustaloną metaforę czy stereotypowe porównanie.³⁰ Jakie jest jego znaczenie? Dosłownie czytane daje taki sens: „Twoje oczy – gołębie” Przyzwyczajeni jesteśmy do przekładu „gołębice” (BT), być może z tego powodu, że rzeczownik hebr. *jonâ* ma końcówkę żeńską. Ale pluralis *jônîm* ma końcówkę męską. Przed słowem *jônîm*, tzn. gołębie, brak partykuły porównawczej *ke* i R. Murphy uważa, że powiedzenie nie jest porównaniem, lecz metaforą.³¹ Ale liczni krytycy uważają ten stan rzeczy za wynik haplografii (poprzednie słowo kończy się na tę samą spółgłoskę *kaf*). Już starożytne przekłady uzupełniały tę partykułę porównawczą (*Peszitta, Akwila, Wulgata*). Tak też jest w tłumaczeniu ks. J. Wujka: „Oczy twoje jak oczy gołębicy”³² Już Ch.D. Ginsburg³³ uznał powiedzenie hebrajskie za elipsę mającą sens: „Twoje oczy (są [jak] oczy)

³⁰ K e e l, *Deine Blicke*, s. 53.

³¹ M u r p h y, *Song of Songs*, s. 135.

³² *Pismo święte*, w tłum. ks. J. Wujka, w opr. W Michalskiego, P Stacha, Poznań [etc.] 1926-1927, t. III, s. 479.

³³ Ch.D. G i n s b u r g, *The Song of Songs*, translated from the Original Hebrew with a Commentary. Historical and Critical, London 1857, s. 140. Podobnie F B r o w n [i in.], *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, based on the *Lexicon* of W. G e s e n i u s, Oxford 1972, s. 401.

gołębi” W tym ujęciu oczy Oblubienicy byłyby porównywane z oczami gołębia. Jaki jest jednak sens takiego porównania? Oczy gołębia bowiem nie wyróżniają się niczym szczególnym, przeciwnie przez gałkowaty kształt i czerwoną otoczkę, a także swą ruchliwość są zdecydowanie brzydkie.³⁴ G. Gerleman odwołuje się do sztuki egipskiej, w której konwencjonalnie rysowano ludzkie oko jako oko ptaka.³⁵ Trudno powiedzieć, czy ta egipska zależność tu występuje, a nawet po jej przyjęciu, samo znaczenie metafory niewiele zyskuje na jasności. Marcia Falk zauważa, że w literaturze arabskiej gołębie były znane jako obdarzone sentymentalnymi oczami, ale i ta analogia nie tłumaczy wiele.³⁶

Lepiej przeto będzie przyjąć, że metafora dotyczy samych gołębi, tak samo jak w dalszym ciągu poematu poszczególne części ciała Oblubienicy (włosy, zęby, piersi) są zestawiane z różnymi zwierzętami, a nie z częściami ich organizmów. Tak rozumie powiedzenie wiele nowoczesnych przekładów: „Twoje oczy są jak gołębie”³⁷ Skoro punktem odniesienia są gołębie, to może podstawa porównania tkwi w szarobiałym kolorze gołębia skalnego, który miał być w starożytnym Izraelu idealnym kolorem oczu.³⁸ Ale to nie był ideał starożytnej urody.

I tu trzeba zacząć od tego co metafora oświecla, od przedmiotu objaśnianego czyli od oczu. W hebrajskiej myśli termin „oko”, podobnie jak „szyja”, nie koncentruje się na kształcie, formie, wyglądzie, lecz przywołuje jego działanie, funkcję: pożądanie (Ez 24,16), spojrzenie, błyszczenie, iskrzenie (Prz 23,31; Ez 1,7; Dn 10,6; Ap 1,14).³⁹ Że ten sposób mówienia nie jest obcy *Pieśni nad pieśniami*, widać z takich powiedzeń, jak: „poruszyłaś moje serce jednym twoim okiem, tzn. spojrzeniem” (4,9), albo: „odwróć ode mnie twoje oczy (tzn. twoje spojrzenia), bo mnie niepokoją” (6,5). Podobnie jest w Iz 3,16, gdzie córki syjońskie są ganione za ich „rzucanie oczyma” czyli zalotne spojrzenia. W powiedzeniach tych chodzi o jakąś dynamiczną władzę oczu pięknej dziewczyny.⁴⁰

W ST znane jest ujęcie gołębia w roli zwiastuna (Ps 56,1; 68,12nn; Rdz 8,8-12). On zanoszą posłanie tam, gdzie się ukazuje, a nie z powrotem, jak nasz gołąb pocztowy. Powiedzenie więc „twoje oczy są gołębie” stawia osobę opiewaną w związku z mówiącym, w dynamicznej relacji. Oczy Oblubienicy coś komunikują ukochanemu. Co zatem komunikują? W starożytności gołąb był świętym ptakiem

³⁴ G. N o l l i, *Cantico dei Cantici* (La Sacra Bibbia di S. Garofalo), Roma 1958, s. 74 z powołaniem się na Joüona.

³⁵ G. G e r l e m a n, *Ruth – Das Hohelied* (BKAT 18), Neukirchen-Vluyn 1965, s. 114; K e e l, jw. s. 72-75.

³⁶ Żydowska autorka M. F a l k, *The Song of Songs. A New Translation and Interpretation*, San Francisco: Harper-Collins 1990, s. 172, nota 6 na s. 205, z powołaniem się na osobistą korespondencję z Chaimem Rabinem.

³⁷ „Deine Augen wie Tauben” – *Einheistübersetzung*; podobnie *Revised Standard Version, New American Bible, Bible de Jérusalem*.

³⁸ K. B u d d e, *Das Hohelied erklärt* (Kurzer Handkommentar zum AT), Freiburg i.Br. 1898, s. 29.

³⁹ F B r o w n [i in.], *A Hebrew and English Lexicon*, s. 744.

⁴⁰ K e e l, *Deine Blicke*, s. 53-62.

bogini miłości, a więc babilońskiej Isztar, wschodniosemickiej Aszarte i popularnej w Grecji Afrodyty.⁴¹ A zatem przesłaniem może być tylko miłość i czułość.

Dlaczego w starożytności gołąb był ptakiem bogini miłości? Już starożytni autorzy opisywali znamienne trzymanie się gołębi parami. Arystoteles w *Historii zwierząt* pisze, że gołębie dziobią się wzajemnie, kiedy samiec chce spółkować z samiczką (6,2; 560b; 26nn). Poeci starożytni to dziobanie ukazywali jako całowanie.⁴² U. Winter zebrał bogaty materiał ikonograficzny ukazujący związek gołębi z boginiami miłości.⁴³ Materiał ten dowodzi, że od trzeciego tysiąclecia aż po czasy hellenistyczne na całym terenie „żywnego Półksiężycza” to zestawienie było żywe. Szczególnego znaczenia nabiera obraz na wczesnosyryjskiej pieczęci (ok. 1750 prz.Chr.), na którym bogini miłości obnaża się przed swoim partnerem, bogiem burzy, podczas gdy gołąb frunie w jego kierunku. Na innej pieczęci z tego samego środowiska wyryto obraz ukazujący siedzących naprzeciw siebie mężczyznę i kobietę, gdy gołąb frunie od niego w jej stronę.⁴⁴ Ok. V w. prz.Chr. ta symbolika dotarła na Zachód, czego ilustracją jest etruskie lustro z wyrytą podobizną siedzącej na tronie Afrodyty z gołąbkim ulatującym do Adonisa.⁴⁵ Na wszystkich tych przedstawieniach gołębie pełnią rolę zwiastunów miłości.

Ponadto gołębie, jako symbol prostoty i czystości, podkreślają słodycz, szczerść i niewinność oczu Oblubienicy. Mamy więc w zestawieniu oczu Oblubienicy z gołębiami do czynienia z bardzo subtelną i bogatą konstrukcją literacką. Wiele wskazuje na to, że poeta przywołując jako termin objaśniający „gołębie”, nie brał ich w sensie realnym, choć tego nie wykluczał, lecz jako obraz idealny, symbol, metaforę. Byłaby więc tutaj metafora w metaforze.

Sprawę komplikuje jeszcze bardziej dodana uwaga: „za twoją zastoną” Powiedzenie to, nieobecne w 1,15 i nie posiadające paralelnego członu, jest dość często uważane przez krytyków za głosę wprowadzoną tu z w. 3.⁴⁶ Ale tak nie musi być. Jakie jest znaczenie terminu *šammâ*, który poza Pnp (4,1.3; 6,7) występuje w ST tylko raz w Iz 47,2? Już starożytne przekłady miały pewną trudność z jego oddaniem. LXX przetłumaczyła: „za twoim milczeniem (czy sekretem)” Św. Hieronim, który wyraz *šammâ* przełożył w Iz 47,2 jako *turpitude*, tutaj uciekł się

⁴¹ H.-P Müller, *Das Hohelied*, w: *Das Hohelied, Klagelieder, Das Buch Esther* (ATD 16/2), Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1992, s. 21; G.J. Botterweck – W von Soden, *jônâh*, TWAT III kol. 586-594; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań: Pallottinum 1989, s. 60n.

⁴² Pliniusz, *Historia naturalis*, X, 158.

⁴³ U. Winter, *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im alten Israel und in dessen Umwelt* (Orbis Biblicus und Orientalis 53), Freiburg/Schweiz-Göttingen 1983.

⁴⁴ Według O. Keela (s. 61 i 149. rys. 49) cylindryczna pieczęć znajduje się w zbiorach muzealnych Krakowa. Jak na razie, nie udało mi się dotrzeć do tego cennego eksponatu.

⁴⁵ Keel, *Deine Blicke*, rys. 46-53.

⁴⁶ D. Buzzy, *Le Cantique des Cantiques*, w: *La Sainte Bible*, ed. de Pirot-Clamer, Paris 1946, vol. 6, s. 322 z powołaniem się na Dalmana, Dussauda. H.-P Müller, *Das Hohelied*, s. 41, nota 116, objaśnia, że celem glosatora było ograniczyć spojrzenie Oblubienicy zgodnie z zastrzonym obyczajem.

do pewnego opisu: „*praeter ea quae intrinsecus latent*” (ks. J. Wujek: „oprócz tego co się wewnątrz tai”). Rabini myśleli albo o siateczce, która utrzymywała włosy i swą wolną częścią spadała na oczy (Rashi), albo sądzili, że chodzi tu o warkocze, sploty włosów (Kimhi, Ibn Ezra i *Talmud*). Jednak to ostatnie objaśnienie nie wydaje się trafne z tej racji, że zaraz dalej jest wyraźnie mowa o włosach. Termin *šammâ* należy wyprowadzać od rdzenia *šāmam*, który z czasem wyszedł w hebrajskim z użycia, ale zachował się w aramejskim, i należy je rozumieć w sensie zasłona, welon.⁴⁷ Co zatem ta uwaga mówi o Oblubienicy? G. Nolli zauważa, iż wskazuje ona na nową sytuację Oblubieńców. W 1,15 Oblubienica była bez zasłony i Oblubieniec mógł patrzeć prosto w jej oczy bez żadnych przeszkód. Ale teraz Oblubienicy znajdują się w sali weselnej, a to oznacza, że Oblubienica nosi jakiś uroczysty strój, a więc i welon.⁴⁸ Czy jednak Oblubieniec „zagląda” do oczu swej ukochanej poprzez ten welon? Gdyby to był dzisiejszy przezroczysty welon ślubny, takie patrzenie byłoby możliwe. Może taki welon dodawałby nawet uroku oczom kobiety. Ale w środowisku izraelskim okrycie głowy kobiety, i w jakimś stopniu jej twarzy, służyło właśnie ukryciu tego wyglądu przed oczami niepowołanych. Ideałem było dla kobiet niezamężnych w ogóle nie pokazywać publicznie swej twarzy. Wyjątkiem od tej reguły był pochod zaślubinowy, w którym kobieta, o ile była dziewczicą a nie wdową, występowała bez zasłony.⁴⁹ Oglądanie oczu poprzez taki welon nie wydaje się rzeczą idealną. Oblubieniec nie jest jednak w sytuacji kogoś, kto jakby ukradkiem i przelotnie zaglądał tam, gdzie nie powinien. Przeciwnie, on patrzy w oczy swej ukochanej z zupełną swobodą, obserwując i podziwiając najmniejsze szczegóły; on się przegląda w tych czystych oczach gołębicy. Zasłona na twarzy Oblubienicy nie jest i nie może być przeszkodą dla Oblubieńca. On ją po prostu spokojnie usuwa, by cieszyć się bezpośredniością twarzy ukochanej. Przeto wyrażenie „za twoją zasłoną” zdaje się tu mieć znaczenie nie statyczne, lecz dynamiczne, a więc Oblubieniec kontempluje to, co jest za welonem przez niego jak najspokojniej odsuniętym.

„Twe włosy są jak stado kóz” Porównanie włosów Oblubienicy do stada kóz wydaje nam się nieco dziwne najpierw dlatego, iż jesteśmy przyzwyczajeni do innego, a mianowicie białego koloru kóz. Jest natomiast jasne, że Oblubienica ma włosy czarne. Ale właśnie kozy palestyńskie są koloru czarnego, który obserwowany z bliska zdradza jakiś odcień czerwony. Gdy się jednak patrzy na takie kozy z daleka, dominuje czerń. Ponieważ kozy te mają o wiele bogatsze uwełnienie aniżeli nasze i ponieważ zestawienie bierze pod uwagę całe ich stado, poeta podsuwa barwnie obfitość i czerń włosów Oblubienicy. Ale jakie znaczenie dodaje zdanie: „które schodzą z gór Gileadu” (dosł. falują z góry Gilead)? Gilead to nie góra, lecz górzysta kraina na wschód i południowy-wschód od Jeziora Galilej-

⁴⁷ G.H. Dalman, *Aramäisch-neuhebräisches Handwörterbuch zu Targum, Talmud und Midrasch*, Frankfurt a. Main ³1938, s. 349: *šāmam* – (niem.) *zusammenbinden, verschleiern*.

⁴⁸ Nolli, *Cantico dei Cantici*, s. 101.

⁴⁹ J. Jeremias, *Jerusalem in the Time of Jesus*, London: SCM Press LTD, London 1969, s. 359n.

skiego, pomiędzy wschodnimi dopływami Jordanu, Arnonem i Jarmukiem, kraina urodzajna i od dawna sławna ze swoich bogatych pastwisk i wielkich stad bydła. Na pamięć przychodzą historie o patriarchach, a zwłaszcza o Jakubie, który wybrał wzgórza Gileadu na pastwiska dla swoich niezliczonych i pięknych stad (Rdz 31,21). Poeta mówi dość zagadkowo o kozach, że one *galešû* z gór Gileadu. Etymologia tego jedyny raz w Biblii użytego czasownika *glš* jest niepewna (por. 6,5 gdzie werset 1b jest powtórzony w podobnym zwrocie). Starożytne przekłady różnią się między sobą i nawet nie wiadomo, czy czytały tu to samo słowo. Wydaje się, iż nie należy wiązać słowa z arabskim *galaš*, tzn. „siedzieć”, ponieważ wtedy byłby to obraz stada rozłożonego na ziemi dla spoczynku. Tymczasem przyimek *mîn*, tzn. „z (gór)” oraz następny werset przemawiają zdecydowanie za ideą ruchu. I tak interpretowały słowo *Wulgata* i *Peszitta*, tłumacząc je „wstępują” (analogicznie do w. 2b *‘ālû*). Tak więc raczej słowo zbliża się znaczeniowo do hebr. *gālâ*, tzn. ukazywać, zjawiać się. Byłaby więc tu zawarta idea pojawiania się na szczytach, a następnie na zboczach stad kóz o nastaniu brzasku dnia. Jeszcze lepsze wydaje się znaczenia rdzenia *gālaš* w nowohebrajskim: „ześlizgiwać się, wylewać, kipieć”⁵⁰ Mamy tu więc obraz spływania jakiejś kolorowej miękkiej plamy po zboczach gór, jakiegoś płynnego falowania odpowiednio do posuwania się po falistym terenie.⁵¹ Jest tu oczywiście zawarta obfitość i długość oraz miękkość czarnych włosów Oblubienicy (por. 5,11; 7,8), które spadają na ramiona i falują przy każdym jej ruchu.⁵²

W 2: Na zasadzie kontrastu poeta przechodzi od czarnych włosów do śnieżnej bieli zębów. Nic tak się nie wyróżnia na tle czarnych włosów i śniadej twarzy jak właśnie białe zęby, które przy uśmiechu błyszczą jak sznury pereł. Nic też tak nie szkodzi widokowi roześmianej twarzy jak brakujący ząb, pozostawiający czarną dziurę w białej serii pereł między czerwonymi wargami. I poeta w swym opisie podkreśla całe to piękno, jakie dają białe i kompletne, ładnie ułożone zęby. I tym razem poeta sięga po porównanie z życia pasterskiego, ale zrobione z wielkim mistrzostwem, jako że poeta chwyta rzeczywistość w ruchu i jednym swym spojrzeniem wybiera jeden moment, zatrzymując go i utrwalając jak na fotografii. Poeta mówi: „Twe zęby są jak stado owiec strzyżonych, które wychodzą z kąpieli” Biel wełny była w Izraelu przysłowiowa i bardzo często używana w porównaniach (Iz 1,18; Dn 7,9; Ps 147,16). Nasz poeta w zaskakujący ale charakterystyczny dla siebie sposób nie bierze wełny w jej prostej i martwej rzeczywistości, ale ukazuje owce jak odziane w swe bogate płaszcze wełniane wychodzą na scenę

⁵⁰ M. Szir – D. Szir, *Słownik hebrajsko-polski. Milon 'ibri-polani*, Tel Aviv 1958. vol. I, s. 96.

⁵¹ Najnowszy słownik języka hebrajskiego Davida Clinesa (*The Dictionary of Classical Hebrew*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, vol. II, s. 357) przypisuje słowu znaczenie „flow or leap” Piszący te słowa miał okazję zaobserwować to bardzo poetyckie zjawisko „falowania” stada kóz na wzgórzach Synaju, kiedy o świcie owo stado zaczęło schodzić ku źródłu wody.

⁵² Ładną ilustracją może tu być naturalnej wielkości statua bogini z Mari z pierwszej połowy II tysiąclecia prz. Chr. Jej obfite włosy spadają falisto na ramiona i są z tyłu spięte w ciężki kok. ANEP nr 516.

(Nolli 102). O jakim to momencie mówi poeta? Hebrajski imiesłów *qesubôt* (słowo *qsb* poświadczony poza naszym miejscem jedynie w 2 Krl 6,6) można by przetłumaczyć „ostrzyżone” („postrzyżone” – J. Wujek). Ale świeżo ostrzyżone owce nie są wcale ładne, ani nawet białe. Są bowiem na ich ciele dokładne ślady cięć nożyc, jest prześwitująca skóra i niekiedy nacięcia, widać ułożenie i kierunek włosów. Same zaś zwierzęta wyglądają nieco nieswojo i niezgrabnie. Na pewno nie ten moment uchwycił poeta w swym porównaniu. On patrzy na owce wychodzące z kapieli, aby mogły być strzyżone. Pasterze wiedzieli, że lepsza jest wełna, gdy się ją umyje na zwierzęciu, a nie po strzyżeniu. Dlatego też kapali swe owce bardzo starannie przed stryżą i tylko wtedy były one naprawdę czyste, a więc białe, i wtedy wyglądały naprawdę okazale w swej puszystej wełnie. Dlatego też P. Joüon⁵³ każe interpretować ten imiesłów w sensie aktywnym, choć jego forma jest bierna i tak go odczytywali starożytni tłumacze. Owce więc nie są postrzyżone, lecz gotowe do strzyżenia („to be shorn” – Murphy).

Metafora owiec jest kontynuowana, ale dość zagadkowo i dlatego różnie objaśniana: *šekullam mat'imôt wešakullâ 'ên bāhem*. W najprostszym tłumaczeniu: „z których każda ma bliźniaczkę i żadnej z nich nie brakuje” powiedzenie odnosiłoby się do owiec: są one białe, bo dopiero umyte i zarazem płodne, gdyż każda z nich urodziła bliźnięta (J. Wujek: „każda mając po dwojgu jagniąt i niepłodnej nie masz między nimi”). Imiesłów *hifil mat'imôt* pochodzi od denominatywu *t'm*, tzn. być bliźniakiem, mieć bliźniaka (*te'ômim* = bliźnięta). Rzecz jest do pomyślenia, tylko nie wiadomo, co by to miało za znaczenie dla zębów, które przecież nie rodzą swoich bliźniaków. Ponadto należałoby przyjąć, że owce wychodzą parami ze swymi bliźniętami, co stanowiłoby dobry obraz dla zębów, ale byłaby to czysta supozycja poetycka, bo w życiu tak się przecież nie dzieje. Toteż lepiej będzie to powiedzenie rozumieć w całości o zębach.

Wieloznaczność TM bierze się już stąd, że zarówno owce, jak i zęby są rodzaju żeńskiego. Otwierający powiedzenie zaimek *šekullam*, tzn. „z których wszystkie”, jak i zamykający powiedzenie zaimek *bāhem*, tzn. „w nich”, jest rodzaju męskiego i odnosi się do zębów. Niezgodność rodzaju można rozumieć jako *licentia poetica*, dość częsta gdy chodzi o zaimki drugiej i trzeciej osoby. Ale rzeczownik *šēn* może też być rodzaju męskiego.⁵⁴ Natomiast owce są zdecydowanie rodzaju żeńskiego. Lepiej zatem jest tę drugą część wersetu rozumieć tylko o zębach. Uzębienie człowieka wykazuje doskonałą symetrię poziomą i pionową i każdemu zębowi odpowiada jakiś inny po lewej czy prawej stronie, na dole czy na górze. Idea bliźniąt, bez reszty do siebie podobnych, oddaje znakomicie tę sytuację symetrii i podobieństwa. Przy czym wyrażenie *šekullam* może być brane albo w sensie dystrybutywnym (każdy poszczególny ząb) albo może jeszcze lepiej kolektywno-dystrybutywnym (każda grupka zębów), przez co powiedzenie nabiera jeszcze większego bogactwa i różnorodności odcieni, a sam opis nabiera barwy

⁵³ P. Joüon, *Grammaire de l'hébreu biblique*, Rome: PIB 1965, § 121 i.

⁵⁴ F. Brown [i in.], *A Hebrew and English Lexicon*, s. 1042.

i plastyczności. Jak bowiem owce wychodzą z kąpieli grupkami, tak i zęby tworzą grupy do siebie podobne i wzajemnie sobie odpowiadające.

W. 3: „Jak wstążka purpury są twoje wargi” Wargi Oblubienicy są porównane do wstążki purpury (hebr. *šānī*). Jest tu coś z luksusu, kosztowności i subtelności (por. ewangeliczne powiedzenie „ubierał się w purpurę i bisior” – Łk 16,19). Przede wszystkim jest tu jednak podkreślony kolor czerwony warg, dzięki czemu poeta otrzymał zdecydowaną serię barw: czarne włosy, białe zęby i czerwone wargi (Buzy). Nollī⁵⁵ każe zauważyć, że poeta nie używa na określenie warg liczby podwójnej, jak to się zwykle dzieje, lecz liczby mnogiej. Liczba podwójna, która przez się samą nie wskazuje jak na symetrię, mogłaby tu oznaczać, że wargi są złączone. Natomiast liczba mnoga zdaje się wskazywać, że usta są otwarte w uśmiechu i przedzielone dwoma rzędami zębów i językiem pośrodku. Twarz więc w tym ujęciu nabiera żywszego wyrazu. W tym geście uśmiechu wargi zostają rzeczywiście zredukowane do jakiejś niteczki, która jednak swoją czerwienią wyraźnie się odcina, ale zarazem wiąże w jedno dwa białe rzędy zębów. Z tej całości wyraźnie wynika druga część wersetu „i twoje usta są słodkie”

Wyraz „usta” jest tłumaczeniem hebr. *midbār*, rzeczownika pochodnego niewątpliwie od czasownika rdzenia *d-b-r*, tzn. „mówić” Tak utworzony rzeczownik powinien więc oznaczać słowo czy mowę (por. LXX *laliá* i Vg *eloquium*). Joüon daje pierwszeństwo temu znaczeniu, jako że harmonizuje ono z podobnie utworzonymi słowami w języku aramejskim. Również Buzy⁵⁶ przyjmuje to znaczenie, uważając, że w pojęciach „wargi” i „zęby” poeta już wyraził „usta” Jest rzeczą oczywistą, że Oblubieniec jest bardzo wrażliwy na głos, a więc to, co wychodzi z ust Oblubienicy, którą jest zachwycony. Ale trzeba zauważyć, że pojawienie się pojęcia abstrakcyjnego w opisie, gdzie poeta już wyliczył włosy, zęby, wargi, a w dalszym ciągu szyję, piersi wydaje się najmniej stosowne i dlatego trzeba i to określenie rozumieć jako dotyczące fizycznej części ciała Oblubienicy, a więc ust. Na potwierdzenie tego rozumowania można wskazać i na to, że kiedy autor chce mówić przenośnie o mowie, używa odpowiednio słów „wargi” i „język” (4,11).

Pomimo tej całej logiki widocznej w pieśni, warto jednak wskazać na zaskakującą paralelę z egipskim poematem opisującym na papirusie Chester Beatty C 1/2-5, który wymienia po kolei oczy wargi, szyję, ramiona, palce, siedzenie, stopy osoby ukochanej i niespodziewanie podkreśla zaletę jej mowy: „nie ma w niej zbytniego słowa” Jest to zaleta dobrze znana z egipskiej twórczości mądrościowej, według której równowaga języka podtrzymuje porządek świata. Tak więc i tutaj musimy chyba przyjąć, że poeta i tu widzi element ciała w jego funkcji i dynamice. Zastosował więc i tutaj ulubioną przez siebie wielopoziomowość odniesień *double entente*: wyraża słodycz ust jako elementu urody, ale równocześnie podkreśla ich rolę zarówno zmysłową w komunikowaniu miłości (por. Pnp 1,2) jak i duchową w dzieleniu się wewnętrznym bogactwem (por. Prz 31,26).

⁵⁵ *Il Cantico dei cantici*, s. 102.

⁵⁶ B u z y, *Le Cantique des Cantiques*, s. 324.

„Jak połówki granatu są twoje policzki” Następna część ciała Oblubienicy jest wyrażona słowem *raqqâ*, co dosłownie znaczy skroń (por. Sdz 4,21-22). Ale powstaje pytanie, jak poeta może właśnie skroń brać jako element urody? Można przypuścić, że „skroń” obejmuje też szczękę, a wtedy przedmiotem porównania są policzki (Murphy). Trudność pewna jest jednak w tym, że zarówno słowo „policzek” jak i „połówka granatu” (*pelah*) są w hebrajskim użyte w liczbie pojedynczej. Buzy uważa, iż trudno sobie w tym wypadku wyobrazić, by poeta opisywał tylko jedną część twarzy i dlatego wyrazy należy rozumieć w sensie liczby mnogiej. Kiedy poeta opisuje jeden policzek, to całkiem naturalnie odnosi się to do obydwu policzków.

Jako termin porównania dla policzków wybrał poeta wspaniały owoc granatu, hebr. *rimmôn*, który zwiadowcy przynieśli na Synaj jako ilustrację bogactwa Kanaanu (Lb 23,33) i który wyliczano wśród siedmiu owoców, jakimi Jahwe ubłogosławił Ziemię Obiecaną (Pwt 8,8). Rozcięty na dwie równe połówki granat zachwyca ich okrągłością, soczystą czerwienią wnętrza i bardziej delikatną czerwienią, przechodzącą w kolor oliwkowy skórki. Taki owoc wyobraża znakomicie policzki Oblubienicy, które wyglądają „spoza zasłony” Ten szczegół, nieco kłopotliwy w w. 1, tutaj zdaje się być zupełnie na miejscu. Welon okrywający loki Oblubienicy opada na jej policzki, ale jego końce odstaniają rumieńce policzków tak jak za poruszeniem wiatru uchylają się liście granatowca i pozwalają owocom błyszczeć ich czerwienią.

Owoc granatu miał swoją bogatą symbolikę. Z uwagi na niezwykle liczne ziarenka był od najdawniejszych czasów ludowym symbolem płodności. W mitologii greckiej miał odniesienie do miłości małżeńskiej (czerwony miąższ) i płodności (liczne pestki). Drzewo to poświęcone było opiekunce małżeństwa Herze. Jabłko granatu posiadało podobne znaczenie także w innych kulturach, np. jako atrybut głównej kartagińskiej bogini Tinnit oraz buddyjskiej Hariti, do dziś bardzo popularnej wśród ludu jako dawczyni liczego potomstwa.⁵⁷ Nic przeto dziwnego, że owoc granatu miał wielkie powodzenie w zdobnictwie na starożytnym Bliskim Wschodzie tak w sztuce sakralnej jak i świeckiej. Dokumentacja archeologiczna z terenu Palestyny rozciąga się na czasy od XIII w. prz.Chr. (kultowy trójnóg z Ugarit ozdobiony wisiorami w kształcie jabłek granatu aż po I wiek naszej ery (żydowska moneta *shekel* z kiścią jabłek granatu w środku). Jako szczególnie cenną ilustrację dla naszego tekstu wspomnijmy pochodzące z Megiddo z okresu izraelskiego, dokładnie z VIII w. prz.Chr., kiedy to Izajasz ganił „córki Syjonu” za ich próżność i świecidełka, dwa brązowe kolczyki w kształcie jabłek granatu.⁵⁸ Widać

⁵⁷ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków: Znak 1994, s. 217

⁵⁸ Jak dotychczas jedynym przedmiotem ze Świątyni Salomona, jaki się dochował do naszych czasów, jest świeżo wystawiona w Muzeum Narodowym Izraela w Jerozolimie niewielka rzeźba w kości słoniowej przedstawiająca owoc granatu. Rzeźba jest szczególnie cenna z powodu inskrypcji wykonanej alfabetem starohebrajskim w brzmieniu: *lbjt JHWH qdš khnm*, co daje się przetłumaczyć: „Należące do świątyni Jahwe, święte dla kapłanów” Kształt liter pozwala datować znalezisko na połowę VIII w. prz.Chr. Por. N. Avigad, *The Inscribed Pomegranate from the 'House of the Lord'* „The Israel Museum Journal” 8, Spring 1989, s. 7-16 (tam też znajdują się rysunki i opisy wspomnianych przedmiotów).

więc wyraźnie, że Izrael przyjął ten motyw sztuki kananejskiej i zastosował go również w ornamentyce Świątyni Salomona (1 Krl 7,42; Jr 52,53; 2 Krn 3,16).

Zatem porównanie policzków Oblubienicy do połówek granatu jest niezwykle bogate w skojarzenia. Najpierw porównanie wyraża piękne kształty i rumieńce twarzy Oblubienicy, jej urodę i witalność. Podkreśla delikatnie jej miłość i płodność. Jeżeli w jej uszach były kolczyki w kształcie granatu, to policzki podobne do granatu świadczyły, że jej cała twarz jest klejnotem, doskonałą pięknnością.

W. 4: „Twoja szyja jest jak Baszta Dawida” Po opisaniu głowy i twarzy Oblubienicy poeta kieruje wzrok na jej szyję i porównuje ją, dla nas dość zaskakująco, do Wieży Dawida. Nazwa „Wieża Dawida” niewiele nam mówi, gdyż z archeologii nic pewnego nie wiemy o tej budowli. Zdaje się ona zakładać, że taką nazwę nosiła jedna z wież czy fortyfikacji w Jerozolimie, nazywanej przecież Miastem Dawida, czy gdzieś na terenie Królestwa Judy. Dalej jest powiedziane o tej wieży, że jest zbudowana *letalpijjôt* (w warstwy). Znaczenie tego *hapax* jest dość trudne do ustalenia i podejmowano najróżniejsze próby jego objaśnienia.⁵⁹ Najprawdopodobniej należy je wyprowadzać od arabskiego rdzenia *lpj*, znaczącego „ułożyć warstwami”⁶⁰ Dalej jest powiedziane, że „na niej” zawieszono tysiąc tarcz wojowników. Warto zauważyć paronomazję, jaką tworzą dwie identyczne formy czasownikowe *bānûj* i *tālûj* (imiesłów bierny: zbudowana, obwieszona). I tu jest pewna zagadka. Ponieważ „szyja” i „wieża” w hebrajskim są rzeczownikami rodzaju męskiego, to i zaimek męski *‘ālājw* (na nim) może się odnosić zarówno do szyi, jak i wieży. Jeżeli to rozwinięcie odnosi się do „szyi”, to tarcze trzeba rozumieć przenośnie – ozdoby szyi czyli naszyjniki. Jest jednak bardziej prawdopodobne, że rozwinięcie dotyczy obrazu porównania, a nie samego przedmiotu objaśnianego. Te zawieszane zbroje to są przede wszystkim tarcze (*māgēn*) i bardziej nieokreślone narzędzia walki *šelet*. Jest całkiem możliwe, że to ostatnie określenie postawione w paralelizmie z *māgēn* oznacza tu również te same tarcze.

Poeta może czynić tu aluzję do pewnego historycznego zdarzenia z życia króla Dawida. Po pokonaniu króla Soby Hadadezera Dawid zebrał złote tarcze (hebr. *šiltē hazzāhāb*) jego wojowników, przeniósł je do Jerozolimy i rozmieścił zapewne w pałacu czy w jakiejś wieży fortyfikacyjnej (2 Sm 8,7.11). Płaskorzeźba, na której Sennacheryb kazał uwiecznić oblężenie i zdobycie miasta judzkiego Lakis w r. 701 prz. Chr., ukazuje nam wieże z drewnianymi nadbudowami, które służyły do widocznego rozmieszczenia i pokazania tarcz pokonanych nieprzyjaciół. Te konstrukcje wydają się podobne do tych, które sporządził według pomysłu „zdolnych rzemieślników” król judzki Ozjasz (por. 1 Krn 26,15). Sztuka starożytnego Wschodu bardzo często pokazuje, jak to tarcze, zwykle dzieła sztuki zdobione złotem i innymi szlachetnymi metalami, były umieszczane w wieżach dla

nych przedmiotów); K. P i l a r c z y k, *Zabytek z jerozolimskiej Świątyni Salomona?*, *Mówią Wieki* 8 (1989) s. 30-33.

⁵⁹ Por. P o p e, *Song of Songs*, s. 465-468.

⁶⁰ A. H o n e y m a n, *Two Contributions to Canaanite Toponymy*, *JTS* 50 (1949) s. 50-51.

ozdoby i splendoru, by w czasie wojny mogły być wygodnie zabrane na mury i tam służyć za osłonę dla łuczników i miotających kamienie (por. Ez 27,10-11).

Jaki to ma związek z szyją Oblubienicy? Dla wielu egzegetów porównanie zdaje się wykraczać poza licencję poetyckiej hiperboli. Biorąc pod uwagę wymiary wieży czy jej masywność wysuwają wniosek, że tu może chodzić tylko o silną, muskularną szyję Salomona (M. Jastrow, L. Waterman, R. Gordis), lub że opis nie może odnosić się do wiejskiego dziewczęcia, lecz do postaci nadprzyrodzonej, a więc bogini.⁶¹ Czy jest jakiś związek znaczeniowy między szyją i wieżą, gdy chodzi o wygląd? Kiedy my myślimy o wieży, to naturalnie wyobrażamy sobie graniaste i spiczasto zakończone wieże katedr gotyckich z ich licznymi gzymsami, wieżyczkami i oknami. Taki obraz oczywiście nie harmonizuje z szyją kobiety. Ale oddajmy hebr. *migdāl* wyrazem „baszta” i pomyślimy o okrągłych basztach zamków warownych czy okrągłych minaretach, tak charakterystycznych dla krajów Bliskiego Wschodu. Okrągłe wieże były znane na starożytnym Wschodzie, czego dowodzi jasno choćby okrągła kamienna wieża z Jerycha, sięgająca VIII tysiąclecia prz.Chr.⁶² Jeszcze lepszym przykładem jest okrągła wieża z Samarii z epoki hellenistycznej, której 19 warstw pięknie wyciosanych kamieni robi wrażenie do dziś.⁶³ Wieże tego rodzaju czy baszty są zawsze wyróżniającymi się dziełami architektury. Do ich budowy wybiera się najlepsze i najładniejsze kamienie, a ich forma ma zawsze coś z samoistnego dzieła sztuki. Wieża zawsze kończy się jakimś zwieńczeniem, które ją poszerza u szczytu i uroczyście zamyka. Teraz widać, że porównanie ma swoją głęboką wymowę. Szyja kobiety, która wyrasta ponad ramiona i dumnie unosi głowę, dobrze przypomina kształt baszty, która wystaje ponad resztę budowli, tworząc jej ozdobę. Nikogo nie trzeba przekonywać, że długa, prosta, biała szyja stanowi o urodzie dziewczyny. Starożytni widzieli to tak samo. Wystarczy popatrzeć na doskonale znany portret królowej egipskiej Nefertiti z Tell-Amarna.⁶⁴

Zawieszenie na wieży tysiąca tarcz może nawiązywać do naszyjnika kobiety (por. Pnp 1,10-11).⁶⁵ Starożytna sztuka dostarcza w tym względzie bardzo licznych ilustracji. Pochodząca z Kalah (nad Tygrysem na południe od Niniwy, IX w. prz.Chr.) rzeźba w kości słoniowej ukazuje portret kobiety wykonany w mieszanym stylu syro-mezopotamskim. Jej szyja jest bogato ozdobiona naszyjnikiem składającym się z wielu rzędów małych tarcz oczywiście wykonanych ze szlachetnego metalu.⁶⁶ Z czasów XVIII dynastii egipskiej (1550-1350) pochodzi szeroki naszyjnik składający się z pięciu rzędów fajansowych paciorków w formie

⁶¹ P o p e, *Song of Songs*, s. 465.

⁶² EAEHL II s. 554; por. ANEP nr 863 i podobna okrągła wieża z epoki Wczesnego Brązu z Arad pod nr 864.

⁶³ ANEP nr 720.

⁶⁴ J. B a i n e s – J. M á l e k, *Wielkie kultury świata. Egipt*, przeł. T. Derda, Warszawa: Penta 1995, s. 124; ANEP nr 404.

⁶⁵ A. Robert, T.J. Meek, G. Gerlemann.

⁶⁶ Zob. *Illustrated World of the Bible Library*, ed. B. M a z a r [i in.], New York, Toronto, London: McGraw-Hill Comp. 1961, vol. IV, s. 146.

małych tarcz, przy czym każdy rząd ma inny kolor: żółty, zielony, czerwony, niebieski i biały.⁶⁷ Podobnie przedstawia się naszyjnik Nefret, żony księcia Ra-hotepa z czasów IV dynastii (2650-2500), składający się z 6 rzędów, pomalowanych na przemian na czerwono i niebiesko i obramowany paciorkami w kształcie łez.⁶⁸ Zresztą i współczesne kobiety arabskie noszą takie naszyjniki, a witryny jubilerów w Betlejem czy innym mieście Autonomii Palestyńskiej pełne są tego rodzaju biżuterii. Nawet beduinki w Beer Szewie na bazarze przymierzają takie naszyjniki, nie bacząc na cenę.

Zatem w tym ujęciu powiedzenie ma sens następujący: Jest gdzieś piękna wieża zwana Wieżą Dawida. Tysiąc sławnych wojowników zawiesiło na niej swe tarcze. A twój naszyjnik z tysiącem klejnotów czyni twoją szyję tak piękną jak owa Wieża Dawida z tysiącem tarcz.⁶⁹ Myśl tę można poprowadzić jeszcze dalej. Dlaczego sławni żołnierze zawiesili swe tarcze na Wieży Dawida? Aby uczynić ją jeszcze piękniejszą, aby pokazać, jak dobrze ona jest broniona, jak bezpiecznie czują się w pod jej protekcją. Wspaniała Wieża Dawida jaśnieje takim blaskiem i rozacza takie bezpieczeństwo, że żołnierze nie wahają się jej zawierzyć swoje bezpieczeństwo i przysiąc jej swe usługi. Porównanie wtedy nabiera sensu: twoja szyja jest tak spokojna i bezpieczna, jak Wieża Dawida, gdy tysiąc bohaterów jej broni.

Jeszcze inne światło rzuca na porównanie obraz z Ez 37,11, gdzie jest pokazane jak wspaniałość Tyru przyciąga mnóstwo kupców i żołnierzy, którzy chcieli jej służyć i przydawać blasku. Tak jest i ze sławną Wieżą Dawida, która przyciąga tysiące żołnierzy chcących jej służyć. Zawieszając na niej tarcze, przysięgają jej wierność. Szyja Oblubienicy jest właśnie taką wieżą. Jest tak piękna, że zdobywa poddaństwo tysiąca dzielnych wojowników, którzy są gotowi przysiąc jej swoje poddaństwo.⁷⁰

A jeżeli poeta nie miał na myśli konkretnej Wieży Dawida, to porównanie się dzieje na poziomie samej nazwy. Wyraz „Dawid” w pisowni spółgłoskowej ma znaczenie „ukochany, oblubieniec, miłość” Szyja Oblubienicy jest więc „wieżą miłości”. W określeniu *d-w-d* zawiera się zatem miłość, ale też imię największego wojownika Izraela, Dawida. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że nasz poeta jest mistrzem w operowaniu *double entente*.⁷¹ Co więc chce poeta powiedzieć w obecnym porównaniu? Przywołując zasadę hebrajskiej antropologii, zgodnie z którą części ciała są wymieniane nie dla ich kształtu, ale dla ich witalnej siły czy funkcji, zauważmy, że szyja na wielu miejscach ST oznacza dumę czy nawet

⁶⁷ ANEP nr 73.

⁶⁸ ANEP nr 17 Dokumentacja archeologiczna w tej materii jest wyjątkowo bogata: ANEP nry 4, 6, 8, 15, 17, 65, 72, 74-75, 157, 394, 441, 464-466, 469, 479 etc.

⁶⁹ K.R. Crim, „Your Neck is like Tower of David” *The Meaning of a Simile in Song of Songs* 4:4, *The Bible Translator* 22 (1971) s. 74.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ J.R. Tournay, *Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour Etudes sur le Cantique des Cantiques* (Cahiers de la RB 21), Paris: J. Gabalda 1982, s. 82. Zob. moje omówienie w CT 54 (1984) f. 2 s. 183.

pychę (np. Hi 15,25n; Ps 75,6 Iz 3,16). Tak oto „szyja” plasuje się w rzędzie takich terminów jak nos – parskanie, gniew (7,5b) czy miasto – niezdożytość (8,10). Takie znaczenie szyi dobrze harmonizuje z obrazem wieży, która, czy to samotnie w polu czy jako element murów miejskich, pełni zasadniczo funkcję militarną, obronną. Na militarny charakter wieży w naszym porównaniu wskazują dodatkowo imię Dawida, wielkiego wojownika, i wzmianka o tysiącu dzielnych żołnierzy i ich narzędziach walki. Powiedzenie zatem nabiera sensu: Twoja dumna postawa jest niedostępna jak Wieża Dawida.⁷² Ale taka postawa Oblubienicy zdaje się nie licować z generalnym jej zachowaniem i poszukiwaniem osoby ukochanego.⁷³ Jednak ta niedostępność ukochanej nie jest czymś sprzecznym z jej nastawieniem miłości względem ukochanego, tym bardziej, że to jest punkt widzenia ze strony Oblubieńca. Te rysy mogą współistnieć ze sobą. Dobrą ilustrację tego spojrzenia na dziewczynę przytacza Wetzstein z pieśni palestyńskich, gdzie noc zaręczyn przedstawiano jako noc zdobycia dotychczas niezdożytej twierdzy.⁷⁴

W 5: „Twoje piersi są jak dwa koziołki, bliźnięta gazeli” Werszet ten zostanie powtórzony w paralelnym opisie Oblubienicy w 7,4, za wyjątkiem uwagi końcowej: „które się pasą wśród lilii” W trzech miejscach w Pnp Oblubieniec został porównany do gazeli (2,9.17; 8,14). Teraz w sposób dość zaskakujący piersi kobiety porównane są do dwojga małych kozłat, bliźnięt gazeli.

Trzeba powiedzieć, że zestawienie osoby ukochanej z gazelą należy do obiegowych w literaturze zarówno hebrajskiej, jak i pozahebrajskiej: „Przemiała to gazela i wdzięczna kozica” (Prz 5,19). Jaka jest myśl tego porównania? Gazela to zwierzę znane z piękności i gracji. Zestawienie kobiety z gazelą wyraża najpierw jej delikatność, słodkość i może zwinność.⁷⁵ Obraz kozłat (*'opārîm*) zdaje się podkreślać ideę młodości Oblubienicy. Dwoje bliźnięt (*te'ômê*) oddaje doskonale symetrię tych dwóch elementów ciała kobiecego. Nadto młode ruchliwe zwierzątka obrazują owo poruszenie piersi kobiecych, zwłaszcza gdy kobieta jest w ruchu, a jej ubiór jest luźny, jak to było u kobiet Wschodu.

Bardzo zagadkowe jest rozszerzenie obrazu o uwagę: „które się pasą się wśród lilii (*šôšanîm*)” Te *šôšanîm* zostaną potem związane z brzuchem (łonem) Oblubienicy (7,3). Co to dodaje do obrazu kobiecych piersi? Ci, którzy obstają przy wizualnej stronie obrazu, przy niemal fotograficznym obrazku natury, mówią nawet, iż jest on nonsensowny. Jednak i od strony wizualnej obrazek jest malowniczy: na zielonym pastwisku umalowanym białymi liliami, jak to jest wiosenną porą na Bliskim Wschodzie, pasą się i frywolnie brykają, zwłaszcza za pojawieniem się jakichś odgłosów, dwa małe brunatne koziołki. Być może jest tu jakieś

⁷² Th. B o m a n, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen 1952, 1959, s. 63n., K e e l, *Deine Blicke*, s. 45.

⁷³ Pope (*Song of Songs*, s. 465) trochę przesadza mówiąc, iż w całej *Pieśni* „female is the aggressor” oczywiście w stosunku do ukochanego.

⁷⁴ J.G. W e t z s t e i n, *Die syrische Dreschtafel*, ZE 5 (1873) s. 290.

⁷⁵ A l t e r, *The Art of Biblical Poetry*, s. 198.

odniesienie do mieniającej się kolorami sukni Oblubienicy, która w jakiejś mierze tworzy tło i przestrzeń dla opisywanych piersi.

I tym razem nie będzie od rzeczy przypomnieć dwie reguły hermeneutyczne, przytoczone we wstępie niniejszego opracowania: ile razy Hebrajczyk mówi o jakiejś części ciała, to ma na myśli raczej jej funkcję i dynamikę. Kiedy zaś poeta formułuje swą myśl, to korzysta z kanonów artystycznych wypracowanych przez jego poprzedników. Jest to o tyle bardziej aktualne, że poeta dochodzi w swym opisie do piersi, elementu jakże ważnego w seksualności kobiety, a zarazem do obrazu kończącego jego opis. Trudno więc przypuścić, by tutaj poprzestał na jakimś banalnym skojarzeniu czysto fizycznym. Tak więc piersi małżonki są zasadniczym źródłem rozkoszy małżeńskich. Cytowany wyżej mędrzec, autor *Przysłów*, przestrzegając mężczyznę przed pokusami ze strony obcej, złej kobiety, zachęca go, by „pił ze swojego źródła”, by „szukał radości u żony swej młodości” I dodaje uzasadnienie; „bo to przemiła gazela i wdzięczna kozica, jej piersią upajaj się zawsze, w jej miłości znajduj stale rozkosz!” (Prz 5,15-19; por. Ez 16,7; 23,3.8.21). Ponadto piersi są symbolem błogosławieństwa: „Błogosławieństwo piersi i łona” (Rdz 49,25) i na odwrót, wyschnięte piersi (i łono roniące) są oznaką przekleństwa (Oz 9,14). Piersi dają pokarm, darzą czułością i udzielają bezpieczeństwa (Ps 22,10; Hi 3,12), a więc są czymś zasadniczym, co zabezpiecza życie.

Czy jeszcze jakieś oświetlenie na tak już bogate znaczenie piersi Oblubienicy rzuca obrazek gazeli i kwiatów lilii? Zaczniemy objaśnienie od ostatniego elementu, od lilii. Rozumienie hebr. *šûšan* jako lilia (*lilia candida*) zostało przesądzone przez tłumaczenie LXX (*krínon*) i jest dziś dość powszechnie uważane za oczywiste.⁷⁶ Ale jest sporo racji, by z tym tłumaczeniem zerwać. Dzisiejsi filologowie przyjmują, że hebr. *šûšan* jest zapożyczeniem z egipskiego *sššn* lub *sšn* w znaczeniu „kwiat lotosu”⁷⁷ Zaś kwiat lotosu jest czymś najbardziej powszechnym w sztuce egipskiej jak i zależnej od niej sztuce syryjsko-kananejskiej. W Egipcie jest to podstawowy symbol życia i jego regeneracji. Do rocznego cyklu wegetacji lotos dorzuca jeszcze przez swoje zachowanie cykl dzienny znikania i ponownego pojawiania się, gdy wieczorem zamyka się w wodzie, a rankiem znowu się wyłania i otwiera. Lotos urósł w Egipcie do podstawowej zasady kosmogonii i dziecko Słońce wyłania się z kwiatu lotosu. Przykładem tego ujęcia jest fenicka rzeźba w kości słoniowej pochodząca z Samarii z IX w. prz.Chr.⁷⁸ Na licznych pieczęciach i amuletach z terenów Syrii/Palestyny widoczne są ujęcia, na których kwiat lotosu towarzyszy nagiej bogini miłości czy innym symbolom płodności, udziela kształtu jakiemuś bogu czy przybiera postać drzewa życia. To ten motyw (*ma'ašeh šûšan*) został zastosowany w ornamentyce kolumn Świątyni Salomona i morza

⁷⁶ M. Zohary, *Plants of the Bible*, Cambridge: Cambridge University Press 1982, s. 176. Ale już Herodot, *Historia naturalis*, II, 92, twierdził, że dla Greka *krínon* mogło oznaczać lotos. Z. Abramowiczówna (red.), *Słownik grecko-polski*, Warszawa 1965, t. II, s. 715, odnotowuje znaczenie „lotos egipski” na drugiej pozycji po „białej lilii”

⁷⁷ H. Schmidt, *šûšan*, TWAT VII kol. 1205-7; W Baumgartner [i in.], *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, Leiden 1967-1990, s. 1990.

⁷⁸ ANEP nr 566; K e e l, *Deine Blicke*, s. 76 i rys. 58.

miedzianego w 1 Krl 7,19.22.⁷⁹ Kapitele w kształcie kwiatu lotosu były w Palestynie dobrze znane, podczas gdy nie spotyka się tu ornamentu w kształcie kwiatu lilii.⁸⁰

Co więcej, na obiektach tej sztuki występuje dość często owo, według naszego spojrzenia nietypowe, połączenie gazeli względnie koziołków i kwiatów lotosu. Kosztowne naczynia metalowe, jakie płatnicy azjatyccy trzymają w dłoniach i ofiarują władcy egipskiemu z XVIII dynastii (1540-1295), są bogato zdobione rzędami kwiatów lotosu i podobiznami głów gazeli lub koziołków.⁸¹ Z Megiddo z VII/VI w. (serce Palestyny, skąd widać Szunem, ojczyznę Szulamitki Dawidowej) pochodzi szyjka fajansowego flakonu w formie kwiatu lotosu, a zachowany uchwyt ma kształt głowy kozła.⁸² Na jednym z papyrusów w British Museum wymalowano kapitel kolumny w kształcie kwiatu lotosu, z którego wyglądają dwie wdzięczne główki gazeli.⁸³ Najwymowniejsza jest fajansowa patera z Gurob z ok. 1190 r. prz.Chr., przechowywana z muzeum w Oxfordzie: pasąca się gazela z młodym ssącym kozłatką jest otoczona dwoma bukietami niebieskich i białych kwiatów lotosu, a podstawę całej sceny stanowi duży kwiat lotosu. Na pewnej egipskiej skrzyni z XIII/XII w. prz.Chr. wymalowano dwie gazele z ssącymi kozłętami wokół lotosu jako drzewa życia.⁸⁴ Takie kompozycje często zdobią komnaty grobowe Egipcjan. Kompozycje kwiatu lotosu i gazeli umieszczano nawet na szatach. Z tych tylko przykładowo wyliczonych ilustracji wynika jasno, że mamy tu do czynienia z ustaloną symboliczną kompozycją. I jest to wyraźnie kompozycja pojęciowa, a nie obrazek z natury.

Wymowa tego przedstawienia zdaje się być jasna. Gazele, kozły, jelenie żyją z reguły na suchym stepie, w pustynnych górach, a więc tam, gdzie normalne życie ludzkie jest niemożliwe. Tak więc te dziko żyjące zwierzęta stają się symbolami witalności, życia przewyciężającego pustynię i chaos. Zaś kwiat lotosu, pojawiający się na wodach, ma dokładnie tę samą wymowę: obrazuje odnowienie i świeżość życia. Wbrew naszemu pojmowaniu starożytny Hebrajczyk widział podobnie suchy step, jak i rozlewisko wód jako pustynię. W *Księdze Rodzaju* mamy oba te spojrzenia w rozdziałach 1 i 2: w pierwszym świat jest pustynny, ponieważ jest zalany przez wody pierwotnego oceanu, a w drugim jest również pustynny, ponieważ jest suchy, bezwodny. Gazela i kwiat lotosu są zatem wielkim symbolem życia, jego świeżości i odnowienia. Poeta więc przez połączenie piersi kobiety, już samych z siebie symbolizujących życie, z gazelami, kozłętami i kwiatem lotosu potężnie zintensyfikował wymowę symboliczną tej sfery ciała kobiety, a mianowicie jej życiodajną siłę.⁸⁵ Jak gazela i lotos przewyciężają wszelki rodzaj pustyni,

⁷⁹ M. Noth, *Könige I I. Könige 1-16* (BKAT 9,1), Neukirchen-Vluy 1968, s. 151: „Lotoswerk, d.h. in Gestalt einer Lotosknospe oder -blüte”; por. s. 155; S c h m o l d t, jw. kol. 1206.

⁸⁰ Zob. ANEP nry 799 i 800.

⁸¹ K e e l, *Deine Blicke*, rys. 83 i 84.

⁸² Tamże rys. 85.

⁸³ Tamże rys. 86.

⁸⁴ Tamże rys. 87 i 89.

⁸⁵ Tamże s. 88.

tak zaznaczona przez piersi i łono siła miłości Oblubienicy przewycięża wszędzie zagrażającą potęgę chaosu śmierci i stwarza błogosławiony porządek i życie.⁸⁶

W. 6: „Nim zaświta dzień...” Cały ten werset jest echem 2,17, a stych 6a jest dokładnie taki sam jak 2,17a, zaś para terminów góra/wzgórze przypominają „góry Beter” z 2,17b. Jednakże werset 2,17 przedstawia zaproszenie kobiety, zaś w. 5,6 zawiera postanowienie mężczyzny. Ponadto w. 6 przerywa opis piękności kobiety, który kończy się naturalnie w 4,7. Być może, że powtórzenie frazy „który pasie wśród lili” (4,5 za 2,16) pociągnęło za sobą powtórzenie tutaj w. 2,17a. Dlatego niektórzy krytycy uważają ten werset za dodatek, rozrywający ciągłość myśli werse-
setów 5 i 7 (Horst w BHS). Liczni egzegeci proponują przestawić kolejność werse-
setów: 5,7,6 (Grätz, Nolli, Loretz, Rudolph). W tym ujęciu w. 6 stanowi podsumo-
wanie, zamknięcie całego opisu; jest jego naturalną konsekwencją i najlepszym
przygotowaniem tego, co nastąpi dalej. Tak zaś przesunięty w. 7 przedstawia
konkluzję tego jak wygląda Oblubienica: „Cała jesteś piękna” Murphy nie widzi
wcale potrzeby takiej zmiany kolejności, ponieważ w. 7 jako ogólne stwierdzenie
tworzy inkluzję z w. 1. Tekst 4,5-6 w takiej właśnie formie jest w sposób zamie-
rzony podjęciem wypowiedzi 2,16-17. Za pozostawienie tekstu w formie przeka-
zanej przez tradycję przemawiają następujące argumenty: 1° cechą wyróżniającą
naszego Autora jest powracanie do raz już wyrażonych myśli; 2° całe jego dzieło
jest utkane z powracających motywów i obrazów; 3° bardzo często te powtórki,
czasem z małymi retuszami, służą zamierzeniom kompozycyjnym i artystycznym,
których tak do końca nie znamy; 4° w. 7 pełni w aktualnej całości 4,1-7 rolę
inkluzji.

W w. 6 Oblubieniec wyraża swe pragnienie odwiedzenia i przebywania razem
z ukochaną, którą określa poetycko w wyszukanych określeniach „góra mirry”
i „wzgórze kadzidła” Otwierające werset wyrażenie hebr. *‘ad še-* może znaczyć
„gdy” Takie ma znaczenie w 1,12 i takie może mieć znaczenie w 2,17. Ale może
ono też znaczyć „aż”, „zanim” i to znaczenie wydaje się właściwsze w naszym
miejscu jak i w 2,17. Zaś wyrażenia „powiew dnia” (hebr. *pûah*) i „uciekanie
cieni” (hebr. *nûs*) mogą i bywają interpretowane w zupełnie przeciwnych zna-
czeniach: już to jako koniec dnia już to jako koniec nocy. Dla jednych wyrażenie
wskazuje na czas popołudniowej bryzy (por. Rdz 3,8), a wydłużanie się cieni ozna-
cza zbliżającą się noc (BT). Dla innych to samo wyrażenie oznacza poranny wiatr
i zniknięcie ciemności, kiedy świta dzień.

Znaczenie aromatycznych gór/wzgórz pozostawiono nieokreślone. I raczej nie
należy próbować geograficznych identyfikacji owych gór mirry i kadzidła (Gerle-
man). To krókie powiedzenie przygotowuje szersze rozwinięcie obrazu wonności
Oblubienicy w ww. 13-14. Na innym miejscu również Oblubieniec zostanie
porównany do góry (5,15), co więcej do łańcucha górskiego (Libanu), co czyni
porównanie jeszcze bardziej niezwykłym. Starożytne poematy miłosne lubują się

⁸⁶ Por. N.J. Tromp, *Wisdom of the Canticle. Ct., 8.6c-7b: Text, Character, Message, and Import*, w: *La Sagesse de l'A.T.* ed. M. Gilbert. Leuven: Leuven University Press²1990, s. 94.

w kumulowaniu zapachów zwłaszcza w opisach kobiety. W egipskiej poezji narzeczony, który całuje narzeczoną, jest kimś, „kto przybywa z Arabii, nasycony zapachami”⁸⁷ W tekście pochodzącym z Deir el Bahari w opisie przywiezionych z daleka pachnideł, kraina Punt jest nazwana „tarasem mirry”, które to określenie dobrze tłumaczy zwrot „góry mirry” Zdają się to być stereotypowe określenia cudownej wyimaginowanej krainy miłości.⁸⁸ Te opisy, w których kosztowne pachnidła, importowane z Arabii, Indii czy Afryki, są rzucane pełnymi garściami, zdradzają klimat miłosny tej twórczości i być może pierwotne Salomonowe środowisko ich powstania. Ta zaś pachnąca cudowna kraina symbolizuje nie poszczególne części ciała Oblubienicy, ale całą jej postać, jak na to wskazuje kończące podsumowanie w. 7: „Cała jesteś piękna”

W. 7: „Cała jesteś piękna, moja przyjaciółko, i żadnej skazy nie ma w tobie” Jak już powiedzieliśmy wyżej, w. 7 zawiera konkluzję tego, jak wygląda Oblubienica. Hebr. złożenie *kullāk* znaczy dosłownie „wszystko twoje”, a więc ty jako całość. Podobnie użyte zostanie słówko *kōl* w 5,16, gdzie Oblubienica podsumuje swoją pochwałę pod adresem Oblubieńca. Rzeczownik *mûm*, tzn. plama, skaza, może być orzekany zarówno o skazie fizycznej, jak i o plamie moralnej. W naszym miejscu, gdzie zdanie podsumowuje opis fizycznego wdzięku kobiety, wyrażenie stwierdza, że Oblubienica jest pod względem fizycznym naprawdę doskonała. Stwierdzenie to przypomina przytoczoną w 2 Sm 24,25 przez pisarza historycznego pochwałę ludową pod adresem Absaloma: „Od stóp do głowy nie było na nim skazy” Zdaje się, że nasz poeta sięgnął w tym miejscu do tego wspólnego skarbcza pieśni miłosnych, które w ten sposób opisywały piękność osoby ukochanej.⁸⁹

Warto uświadomić sobie i podkreślić postępowanie, ale i zarazem powściągliwość Oblubieńca w opisywaniu fizycznego uroku ukochanej. Za pierwszym razem w 1,15 opisał jej oczy, resztę zamykając w jednym ogólnym zdaniu. W obecnym opisie 4,1-7 Oblubieniec kreśli bardziej szczegółowy portret ukochanej, zatrzymując się jednak na jej piersiach. Powróci do tego portretu po raz drugi w 6,4-7, ale i tam poprzestanie na tym samym miejscu. Dopiero w 7,2-8 będziemy mieli kompletny opis piękności Oblubienicy, od stóp aż po fryzurę na głowie. Ale jak zobaczymy, ta ostatnia analiza zdaje się być obrazem widzianym przez kobiety, patrzące na Oblubienicę w czasie, kiedy ona wykonuje swój popisowy taniec w uroczystość zaślubin. Wydaje się, że niecierpliwość nie pozwala Oblubieńcowi kontynuować aż do wyczerpania opisu, który zamiast go uspokajać, rozpała w jego sercu coraz większy ogień miłości.

⁸⁷ G. N o l l i, *Canti d'amore dell'Antico Egitto*, Roma 1958, s. 31.

⁸⁸ Drzewa mirrowe, rosnące w boskiej krainie Punt, były poświęcone bogini Hathor, która była panią wonności i panią Puntu. M. L u r k e r, *Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan*, Warszawa: Czytelnik 1995, s. 136.

⁸⁹ N o l l i, *Cantico dei Cantici*, s. 104.

ZAKOŃCZENIE

Z przeprowadzonej analizy pierwszego poematu opisującego Pnp 4,1-7 widać, że pieśni tego rodzaju nie są pomyślane jako łatwa lektura. Okazało się bowiem, że natchniony poeta starożytny rozkoszuje się poetycką twórczością, urodą słowa, obrazu, przenośni, symbolu. Potrafi on zestawiać ze sobą rzeczywistości, zdawać by się mogło, zupełnie niepodobne, wydobywając z nich jakieś nieoczekiwane oświetlenie opisywanej postaci, choć prawie nigdy nie pokazuje, w czym tkwi zasada porównania (*tertium comparationis*). Cała seria metafor wydaje się zależeć od pierwszej, w której oczy są pokazane jako zwiastuny miłości. Dzięki temu cała kompozycja staje się rozwiniętym obrazem metaforycznym o jedności tematu i niesamowitej sile wyrazu i głębi uczuć. Uderza przy tym niezwykła swoboda poety w przechodzeniu od porządku literalnego do figuratywnego, od realnego do idealnego, od konkretnego do symbolicznego, od detalu do jego funkcji czy działania. Wskazaliśmy na pewne znaczenia, jakie płyną z przedmiotu objaśniającego na objaśniany. Ale równocześnie uświadomiamy sobie, że mowa symboliczna ma swoje ukryte sensy, które są właściwie niewyczerpane. I dlatego też zdajemy sobie sprawę z semantycznej unikalności tej poetyckiej mowy i niemożności jej dokładnego przełożenia. Musimy być bardzo ostrożni w wyrokowaniu, że już odkryliśmy, albo jeszcze bardziej, że już wyczerpaliśmy znaczenie danego powiedzenia zamierzone przez poetę. On jest mistrzem *double entente* i od wrażliwości słuchacza zależy, jak wiele poziomów owej figuratywnej mowy potrafi oczyma duszy zobaczyć i przeżyć. Wydaje się pewnym, że poeta bardziej jest nastawiony na stworzeniu w sercu odbiorcy uczucia i przeżycia, aniżeli na stworzeniu idei w jego umyśle. Jego mowa nigdy nie jest statyczna i prawie zawsze widzi swój obiekt, to znaczy osobę ukochaną w ruchu i działaniu, przynajmniej tym działaniu, jakie ona wywiera na patrzącego. Najbliżsi intencji poety jesteśmy wtedy, gdy dzielimy z nim jego podziw, radość, obawę. Żeby tak czytać poemat opisujący, trzeba oczywiście wyzbyć się wszelkich przedzałożeń i spróbować myśleć, zwłaszcza odczuwać, tak, jak to odbierali i odczuwali jego bezpośredni słuchacze żyjący na łonie palestyńskiej przyrody i wychowani na bliskowschodniej twórczości miłosnej, zarówno tej literackiej jak i artystycznej rękodzielniczej.

Na koniec powrócić wypada do pytania, które się nasuwało od samego początku, o to, czy *Pieśń nad pieśniami* tak czytana nie jest pieśnią świecką, a więc jaki jest sens jej obecności w *corpus biblicum*. Przypomnijmy zatem najpierw, że w starożytnym Izraelu nie było podziału na świeckie i boże. Bóg mieszkał w niebie, ale równocześnie był obecny w każdym zakątku ziemi (Ps 139). Cała ziemia była boża: „Popatrz na niebo i ziemię i wszystko co na nich jest... i wiedz, że Bóg to wszystko z niczego uczynił!” (2 Mch 7,28). Bo „Pańska jest ziemia i wszystko, co ją napelnia” (Ps 24,1). Ta zaś ziemia to wielki boży ogród, gdzie Pan każe tryskać źródłom, i gdzie zwierzątka od Pana oczekują żeru (Ps 104,10.21). W tym wielkim i cudownym ogrodzie Bóg postawił człowieka, by się jego owocami żywił i rozkoszował jego pięknem. Jednak wszystkie cuda stworzenia nie były

w stanie zaspokoić tęsknoty Adama za kimś do niego podobnym. I Bóg przypro-wadził mu Ewę. Na jej widok Adam zdziwił się i zachwyił, a swoje uczucie wyraził w pierwszej pieśni miłosnej: „Ta jest kością z kości mojej i ciałem z ciała mego!” (Rdz 2,22). Bóg też powiedział ludziom: oto was stworzyłem „na nasz obraz” jako mężczyznę i kobietę, abyście byli razem i sobie pomagali przede wszystkim w pokonywaniu samotności. Niechże więc mężczyzna przylgnie (hebr. *dābaq*) do swojej kobiety i niech się staną jakby jedno ciało! Niech się mnożą i napełniają ziemię! W tym też celu wam błogosławię (por. Rdz 1,26n).

Oblubieńcy w *Pieśni nad pieśniami* poruszają się w tym oto ogrodzie bożym. Przeżywają tęsknotę, ból rozstania i szczęście zjednoczenia. Są przy tym kompletnie zdziwieni i zachwyceni. Nie ma nic ważniejszego jak ich miłość. W osobie ukochanej jest obecne całe piękno świata, ale i wszelkie piękno stworzenia natychmiast przypomina i ucieleśnia piękno osoby ukochanej. Czy szukając siebie nawzajem pozostają ludźmi? Tak. Czy są w tym dziećmi bożymi? Tak. Czy spełniają boży plan względem ludzkości? Tak. Czy zatem księga celebrująca ich oblubieńczą miłość nie jest religijna? Ależ tak!

Można zatem zapytać, czemu Autor natchniony nie wiązał całej tej rzeczywistości z Bogiem? Są po temu pewne racje. Cała ówczesna pozaizraelska literatura miłosna była naszpikowana imionami bóstw, a bohaterowie poematów stawali się raz po raz bogami.⁹⁰ Izraelici, stawszy się narodem rolniczym, mieli czasem ochotę na udział w rytach kultycznych ku czci bóstw płodności i miłości. Prorocy z całą mocą piętnowali te praktyki jako idolatrię. Toteż teologowie ST wykazywali niezwykłą staranność, by nawet wtedy, kiedy mówili o Bogu jako Oblubieńcu narodu, nie przypisywać Bogu przeżyć seksualnych. Nasz Autor zechciał zapewne również uniknąć tych skojarzeń. Tak więc z pieśni, które przecież naśladują w treści i formie pieśni ówczesnych ludów, usunął wszelkie bezpośrednie nawiązania do Boga. Zresztą postępuje on tak jak inni natchnieni twórcy hymnów, które są zasadniczo opowiadaniem o dziełach Bożych, a konkluzja o wielkości Stwórcy jest pozostawiana słuchaczowi. Tak dla przykładu w Ps 114 poeta szeroko opisał niezwykle zachowanie zdumionej natury, ale dopiero na końcu poematu powiedział, co jest tego zachowania przyczyną: ukazanie się Oblicza Pana! Czy i nasz Autor nie czyni podobnie, kiedy dopiero w epilogu pozwolił sobie na określenia miłości, w których można się dopatrzyć, a raczej dosłuchać, imion bóstw związanych z życiem (Reszef i Mot). W końcu powiedział ów Autor o miłości, że „jej płomień jest płomieniem Jahwe” (Pnp 8,6).⁹¹ A więc jest to płomień przez Pana dany, Pana zamysł i wolę realizujący, a więc i do Pana ostatecznie prowadzący.

⁹⁰ Próbkę takiej literatury przekazał nam hagiograf w Rdz 6,1-4, referując podania o zakochaniu się „synów bożych” w „córkach ludzkich” Zob. szerzej T. B r z e g o w y, *Pięcioksiąg Mojżesza*, Tarnów: Biblos 1995, s. 195-197

⁹¹ Zob. T. B r z e g o w y, «Miłość mocniejsza niż śmierć». *Egzegeza Pnp 8,6-7*, AK 125 (1995) z. 1 s. 26-33.

PREMIER POÈME DESCRIPTIF
DU *CANTIQUE DES CANTIQUES* (4,1-7)

R é s u m é

Le *Cantique des Cantiques* est unique livre dans la Sainte Ecriture qui s'occupe de célébration de l'amour nuptial entre l'homme et la femme. Parmi des nombreuses formes littéraires composant au livre canonique se distinguent quatre poèmes qui décrivent d'une manière détaillée, parfois un peu inhabituel, les beautés et les attractions de la femme ou de l'homme. Ces poèmes montrent une ressemblance remarquable aux anciennes compositions littéraires mésopotamiennes, égyptiennes et modernes arabes (waf) qui dépeignent la taille de la personne chère. Pour interpréter correctement ces cantiques inspirés il faut prendre en considération cet arrière-plan littéraire extraisraélite ancien, les paysages palestiniens et surtout les oeuvres artistiques de l'époque, parce que le poète tire de ces domaines les images et les symboles pour décrire la personne adorée.

Le sujet du présent article est une analyse du premier poème descriptif, dans lequel l'époux chante les charmes de la bien-aimée (Cant. 4,1-7). L'orateur commence son poème par acclamation d'amiration vers la personne représentée et ensuite il caractérise les parties choisies de son corps comme yeux, cheveux, dents, lèvres, bouche, joues, cou et seins. Les métaphores et les images utilisés confirment le principe plus général de l'anthropologie hébraïque, où l'évocation d'un organe du corps ne veut pas tellement spécifier sa forme qu'accentuer sa signification et surtout son agir. Ainsi les yeux de la bien-aimée, mis en rapport avec les colombes, symbolisent son amour, sa simplicité, son innocence. Ses lèvres et sa bouche sont pleins de volupté, mais à la fois ils sont instrument de la parole douce et sage qui fait plaisir à l'époux. Ses joues, comme moitiés de grenades, expriment sa beauté extraordinaire, mais aussi son amour et fécondité. Le cou, mis en relation avec la tour de David, est jolie, élevée et inaccessible, digne de rivalité du mille des vaillants. Le dernier élément de la description, les seins de la bien-aimée, associés aux deux faons, jumeaux d'une gazelle, qui paissent parmi les fleurs du lotus, signifient la force vitale, qui nourrit la descendance, donne le calme et sécurité, offre le plaisir et le bonheur. C'est pourquoi l'époux désire d'être avec la bien-aimée, montrée comme la colline de l'encens et de la myrrhe, afin de jouir de sa présence.

Le poème garde donc une unité parfaite du thème, et par l'abondance des comparaisons et des métaphores, donne aux locutions une force admirable de l'expression et la profondeur insolite du sentiment. Il est donc difficile, et même impossible, d'épuiser tout de suite les significations cachées de chacune de ces locutions. Le poète se sert avec plaisir de double entente et le lecteur est constamment invité à découvrir successivement ces sens et ces nuances voulus, et surtout, à partager avec le poète son admiration et son amour.