

# Kalina Wojciechowska

---

## Pieśń nad Pieśniami jako utwór liryczny : ustalenia genologiczne

---

Studia Theologica Varsaviensia 40/2, 147-165

---

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KALINA WOJCIECHOWSKA

## PIEŚŃ NAD PIEŚNIAMI JAKO UTWÓR LIRYCZNY. USTALENIA GENOLOGICZNE.

### 1. WSTĘP

Wielu autorów piszących o *Pieśni nad Pieśniami* podkreśla trudności w określe-  
niu jej rodzaju, gatunku oraz struktury literackiej. W zależności od tego, czy przy-  
jmie się założenie o jedności utworu, czy też o jego kompilacyjnym charakterze,  
można mówić o różnych rodzajach i gatunkach występujących w *Kantyku*<sup>1</sup>. Nie-  
mniej wydaje się słuszne ustalenie i uściślenie pewnych terminów, jakie zwykle wy-  
stępują przy próbach określenia, czym w istocie jest *Pieśń nad Pieśniami*.

Bez wątpienia należy stwierdzić, że jest to utwór poetycki. Trudności pojawiają  
się przy precyzowaniu, czym jest poezja, zwłaszcza poezja hebrajska. Wbrew pozoro-  
rom, współcześnie nie trzeba czynić zastrzeżeń, aby poezję hebrajską rozumieć  
inaczej niż poezję kręgu śródziemnomorskiego związanego z kulturą grecko-rzym-  
ską<sup>2</sup>, opozycja bowiem pomiędzy poezją a nie-poezją (często utożsamianą z prozą)  
polega głównie na organizacji wypowiedzi z zaakcentowaniem autotelicznej funk-  
cji języka<sup>3</sup>, czyli jakości i układu znaków słownych. Odrębność językowa utworu  
poetyckiego może mieć różne oblicza; w przypadku poezji hebrajskiej będzie to  
przede wszystkim rytm oraz paralelizmy poszczególnych kolonów wypowiedzi, po-  
za tym, wspólna już dla każdej poezji, obrazowość pośrednia i bezpośrednia<sup>4</sup> oraz  
bogata metaforyka.

Powyższe stwierdzenia nie wyczerpują oczywiście problematyki rozumienia po-  
ezji, tym bardziej, że w różnych epokach słowo to miało różny zakres znaczeniowy,

<sup>1</sup> Por. np. T. Brzegowy, *Psalmy i inne pisma*, Tarnów 1997, s. 189; J. Warzecha, *Miłość potężna jak śmierć*, w: *Pieśni Izraela (Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych, t.7)*, red. J. Frankowski, Warszawa 1988, s. 156.

<sup>2</sup> Takie zastrzeżenie czyni m.in. J. Synowiec, *Mędrcy Izraela, ich pisma i nauka*, Kraków 1990, s. 64.

<sup>3</sup> S. Sawicki, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 29.

<sup>4</sup> Por. H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: H. Markiewicz, *Prace wybrane*, t. 3, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 16-162.

co nie zawsze jest dość wyraźnie zaznaczane przez egzegetów. Te same zastrzeżenia można wysunąć w stosunku do używanego w pracach na temat *Pieśni nad Pieśniami* terminu „liryka”, który wydaje się priorytetowy przy określaniu rodzaju literackiego tej księgi. Zastanawiająca wydaje się dysproporcja pomiędzy używanymi nazwami rodzajowymi a gatunkowymi oraz uzasadnieniem użycia tych nazw.

## 2. PRZEGLĄD STANOWISK

Większość współczesnych egzegetów, posługując się terminami genetycznymi, opowiada się przeciw odczytywaniu *Pieśni nad Pieśniami* w kategoriach utworu dramatycznego. Do najczęściej spotykanych argumentów zaprzeczających tezie, jakoby *Kantyk* był dramatem, należą: brak wyraźnie zarysowanej akcji, niemożność dokładnego ustalenia ilości *dramatis personae* oraz ich kwestii, brak didaskaliów, nieznanostwo tej formy przez Izraelitów i Judejczykw<sup>5</sup>. Istnieje jednak pewien gatunek dramatu, tzw. dramat niesceniczny, który już z założenia nie jest przeznaczony do odtwarzania na scenie i dlatego nie musi mieć wszystkich elementów występujących w dramacie klasycznym (np. didaskaliów, które zresztą w starożytnym dramacie pojawiają się sporadycznie). Do tej kategorii dramatu zaliczają się zwykle utwory o rozbudowanych elementach lirycznych lub epickich<sup>6</sup>. Kwestionowaniu *Pieśni nad Pieśniami* jako dramatu nie towarzyszą jednak żadne argumenty, które uzasadniałyby jej przynależność do liryki jako rodzaju literackiego. Zwykle występuje stwierdzenie, że jest to utwór liryczny<sup>7</sup>, poezja liryczna<sup>8</sup>, liryka miłosna<sup>9</sup>. Jedynie G. Gerleman stara się uzasadnić, że liryki hebrajskiej, która ma charakter opisowy, nie można traktować tak samo jak liryki w romantycznym rozumieniu tego słowa, traktującej o przeżyciach i uczuciach podmiotu lirycznego. Polemizuje on przy tym z tezami E. Statera, który w liryce utożsamia podmiot nadawczy z bohaterem i odbiorcą, podczas gdy liryka hebrajska wyraźnie rozdziela te funkcje<sup>10</sup>. Wydaje się, że większość autorów lirykę rozumie wciąż w kategoriach romantycznych.

<sup>5</sup> Por. np. W. Rudolph, *Das Buch Ruth. Das Hohelied. Die Klagelieder. (Kommentar zum Alten Testament)*, Gütersloh 1962, s. 94–98; T. Brzegowy, *Psalmy...*, dz. cyt. s. 190-191, O. Keel, *Pieśń nad Pieśniami*, Poznań 1997, s. 35-36; S. Potocki, *Rady mądrości*, Lublin 1993, s. 159,

<sup>6</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1994, s. 50.

<sup>7</sup> Np. J. Warzecha, *Miłość potężna jak śmierć*, dz. cyt. s. 156 i 157.

<sup>8</sup> Np. O. Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, Tübingen 1964 s. 657; G. Krietzki, *Kommentar zum Hohenlied*, (BET 16), Frankfurt am Main-Bern 1981, s. 19.

<sup>9</sup> Np. A. Weiser, *Einleitung in das Alte Testament*, Göttingen 1963, s. 262.

<sup>10</sup> G. Gerleman, *Ruth. Das Hohelied*, (Biblicher Kommentar. Altes Testament XVIII), Neukirchen-Vluyn 1965, s. 227-228.

Obok określenia rodzaju *Pieśni nad Pieśniami*, choć bez podania jakiegokolwiek kryterium tej klasyfikacji, pojawiają się też nazwy gatunkowe. Pomyłką jest jednak podawanie gatunku bez określenia rodzaju. Tak jest np. u T. Brzegowego, który za R. Murphy'm twierdzi, iż *Kantykt* należy zaliczyć do poematów miłosnych<sup>11</sup>. Podstawowym znaczeniem terminu „poemat” jest utwór, a jako utwór poemat może być zarówno epicki (taki jest jego pierwotny charakter), jak i liryczny. Określenie „poemat miłosny” sugeruje jedynie zawartość treściową utworu. Można ewentualnie uznać „poemat” za określenie gatunku (nie rodzaju!) literackiego, a cały termin „poemat miłosny” za odmianę gatunkową, ale nawet wtedy nie ma odpowiedzi na podstawowe pytanie, do jakiego rodzaju literackiego zalicza się *Pieśń nad Pieśniami*? Ten sam termin „poemat miłosny” również bez podania kryteriów klasyfikacji, stosuje W. J. Harrington<sup>12</sup>. Podobne określenie gatunku znajduje się u O. Keela, ale przy terminie „poemat” nie ma żadnych wskazówek rodzajowych<sup>13</sup>. „Poemat” jako określenie *Kantyktu* pojawia się również w pracy S. Potockiego<sup>14</sup>. Bliższy określenia rodzajowego wydaje się J. Kudasiewicz, który pisze o „poemacie lirycznym”<sup>15</sup>, choć prawdopodobnie termin „liryczny” znaczy tu to samo, co „miłosny”, „uczuciowy”. Sam gatunek poematu lirycznego pojawia się w historii literatury dopiero w romantyzmie<sup>16</sup>.

Bardzo często komentatorzy pozostają przy określeniu znajdującym się w tytule księgi „pieśń”, co jest oczywiście terminem gatunkowym, nie rodzajowym<sup>17</sup>. Niemieńskie pieśń należy do najstarszego gatunku lirycznego pierwotnie ściśle związanego z muzyką<sup>18</sup>. Również w poetyce hebrajskiej widać zależność niektórych utworów lirycznych, określanych mianem „pieśń”, od muzyki. Warto tu wspomnieć o specyficznym dla poetyki hebrajskiej rozróżnieniu wśród pieśni. Otóż termin *šir* jest używany na oznaczenie wszelkiego rodzaju pieśni; występuje w tytule *Kantyktu*, ale występuje też np. w Ps 46,1, a więc jest określeniem utworu *stricte* religijnego. W psalmach niejednokrotnie wraz z mianem *šir* pojawia się inna nazwa ga-

<sup>11</sup> T. Brzegowy, *Psalmy...*, dz. cyt. s. 195.

<sup>12</sup> W.J. Harrington, *Klucz do Biblii*, Warszawa 1997, s. 289.

<sup>13</sup> O. Keel, dz. cyt., s. 35 – 36.

<sup>14</sup> S. Potocki, *Pieśń nad Pieśniami*, w: L. Stachowiak, *Wstęp do Starego Testamentu*, Poznań 1990, s. 456.

<sup>15</sup> J. Kudasiewicz, *Biblia, historia, nauka*, Kraków 1987, s. 188.

<sup>16</sup> A. Kulawik, *Poetyka*, Kraków 1997, s. 315.

<sup>17</sup> Np. E. Sellin, G. Fohrer, *Einleitung in das Alte Testament*, Heidelberg 1965, s. 329; W. Schmidt, *Wprowadzenie do Starego Testamentu*, Bielsko-Biała 1997, s. 260-261; W. Rudolph, dz. cyt., s. 94-100.

<sup>18</sup> Sama nazwa rodzajowa „liryka” wywodzi się od pieśni wykonywanych z towarzyszeniem liry, w przeciwieństwie do meliki, czyli utworów wykonywanych z towarzyszeniem fletu. Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 273.

tunkowa *mizmôr*, bardziej charakterystyczna dla poezji religijnej (np. Ps 48,1; 66,1; 83,1; 88,1; 108,1). W grece termin *šir* najczęściej przekładany jest jako *oide*, natomiast nazwa *mizmôr* jako *melos* lub *psalmos*, co sugeruje, że *mizmôr* oznacza utwór wykonywany z towarzyszeniem jakiegoś instrumentu<sup>19</sup>. Nie można jednak do końca sugerować się przekładem greckim, ponieważ w Helladzie melika należała do tzw. niższych gatunków poetyckich, natomiast liryka, czy nawet liryka wyższa, poświęcona była sprawom takim jak kult bóstw, problemy i refleksje filozoficzne itp. W tym świetle psalmy należałoby raczej przypisać liryce niż melice.

Ta pozorna synonimia, liryka-pieśń, przy czym pieśń jest przez egzegetów rozumiana prawdopodobnie jak Horacjańska *carmen* (jej treść obejmuje rozważania filozoficzne, religijne i to, co J. K o c h a n o w s k i określa jako *sprawy ważne na ziemi, sprawy ważne w niebie*) usprawiedliwia w niewielkim stopniu brak klasyfikacji rodzajowej. Chociaż trzeba dodać, że zdarzają się również pieśni epickie i eposy, większe utwory epickie, często mające zrytmizowaną formę, wywodzące się właśnie z pieśni epickich. W tym przypadku można by dopatrywać się jakiegoś podobieństwa pomiędzy np. utworami H o m e r a a *Pieśnią nad Pieśniami*. Widać zatem, że nazwa gatunkowa „pieśń” również nie przesądza *a priori* o przynależności *Kantyku* do liryki. Możliwe jednak, że autorzy komentarzy do *Pieśni nad Pieśniami*, nie poświęcając wyjaśnieniu terminu „pieśń” wiele uwagi, mieli na względzie starożytne pochodzenie tego gatunku, jego Horacjańskie rozumienie i wspomniane wyżej pozorne utożsamienie pieśni z liryką.

Obecnie przy badaniu przynależności genetycznej utworu literackiego nie należy kierować się względami historycznymi, gdyż podział na rodzaje literackie uważany jest za podział ahistoryczny, ponadczasowy i trwały, niemniej podział na gatunki i odmiany gatunkowe jest już uzależniony historycznie. Jednak, mimo założonej ahistoryczności, w ciągu wieków kryteria przynależności rodzajowej ulegały pewnym zmianom, dlatego pragniemy skupić się na określeniu rodzaju literackiego *Pieśni nad Pieśniami*, tym bardziej, że, jak już wspomniano, zdania co do przynależności genetycznej *Kantyku* są podzielone.

### 3. HISTORYCZNE KRYTERIA GENOLOGICZNE

Dla pierwszych teoretyków literatury, P l a t o n a i A r y s t o t e l e s a<sup>20</sup>, którzy dokonywali rozróżnienia biorąc głównie pod uwagę podmioty mówiące, *Pieśń nad Pie-*

<sup>19</sup> W. E w a l d, *Die Dichter des Alten Bundes*, t.1, *Allgemeines über die hebräische Dichtung und über das Psalmenbuch*, Göttingen 1866, s. 30.

<sup>20</sup> A r y s t o t e l e s wyróżnia właściwie tylko dwa rodzaje: dramati i epos, trójpodział pojawia się dopiero u H o r a c e g o.

*śniami* byłaby utworem dramatycznym, gdyż poeta znika za postaciami, które są elementami świata przedstawionego<sup>21</sup>, a za takie należy uznać oblubieńca, oblubienicę i charakterystyczny dla dramatu antycznego chór. Podobny wniosek można wysnuć na podstawie klasyfikacji dokonanej przez żyjącego w IV w. po Chr. D i o m e d e s a. Wyróżnił on również trzy rodzaje literackie odpowiadające w przybliżeniu klasycznemu podziałowi: *genus dramaticum (dialogus)*, gdzie przytaczane są wypowiedzi postaci stworzonych przez autora, *genus enarrativum (narratio simplex)*, co oznacza wypowiedź samego poety, a więc rodzaj utożsamiany z liryką, oraz *genus commune (mixtum)* wiążący narrację autorską z wypowiedziami osób wykreowanych przez poetę<sup>22</sup>.

Ten starożytny podział w swojej czystej, klasycznej postaci obowiązywał aż do czasów romantyzmu. Warto przy tym wspomnieć, że aż do początku XIX w. powszechne było utożsamianie poezji z literackością (literaturą piękną) w ogóle. Widać to jeszcze w romantycznej klasyfikacji J. W. G o e t h e g o, który pisał o trzech naturalnych formach poezji: epepei, czyli formie, która w jasny sposób opowiada; liryce, formie, która wyraża entuzjastyczne podniecenie; i dramacie, formie przedstawiającej osobiste działanie<sup>23</sup>. W świetle tego rozróżnienia *Pieśń nad Pieśniami* można zaliczyć zarówno do liryki, jak i do dramatu, tym bardziej, że każde dzieło literackie jest utworem synkretycznym, łączącym elementy należące do różnych rodzajów<sup>24</sup>, ale zawsze istnieje jakaś dominanta. W *Kantyku* zatem byłyby przedstawione działania oblubienicy poszukującej ukochanego (forma dramatyczna) oraz wypowiedzi obojga bohaterów świadczące o ich zaangażowaniu uczuciowym (forma liryczna).

Romantyzm ukształtował rozumienie liryki jako „mowy uczuć”, rodzaju literackiego charakteryzującego się emotywnością, przekazującego nie tyle wiedzę o rzeczywistości obiektywnej, lecz postawy, uczucia i oceny podmiotu mówiącego<sup>25</sup>. Takie też jest tradycyjne pojmowanie tego terminu nawet współcześnie. Ale nie jest to pełen obraz romantycznego rozumienia liryki. Pozostaje jeszcze kreatywna, a nie mimetyczna, jak dotychczas, rola poety, który odsłania nawet prawdy transcendentne i dotyka absolutu<sup>26</sup>, otrzymując taką misję od Boga i stając się, wedle określenia A. M i c k i e w i c z a, „duszą natchnioną”<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Por. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 309.

<sup>22</sup> Za: H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*; w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 152.

<sup>23</sup> J.W. Goethe, *Naturalne formy poezji*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Wrocław 1959, s. 105.

<sup>24</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 263.

<sup>25</sup> H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 60.

<sup>26</sup> H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, w: H. Markiewicz, *Prace wybrane*, t. 4, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 16.

<sup>27</sup> Z. Mitosek, *Mimesis*, Warszawa 1997, s. 193.

W takim romantycznym ujęciu *Pieśń nad Pieśniami* można interpretować jako utwór liryczny, gdyż nie da się zaprzeczyć emotywności tego dzieła, a uczuciowość stała się jednym z głównych kryteriów liryki, obok formy wierszowanej (rytmicznej) i metaforyzacji języka<sup>28</sup>. Wszystkie te warunki są spełnione w *Kantyku*: treścią utworu jest miłość, nawet fragmenty opisowe zawierają duży ładunek emocjonalny; pojawiają się elementy charakterystyczne dla poezji hebrajskiej (rytm<sup>29</sup>, paralelizmy, instrumentacja głoskowa); występuje bardzo bogata metaforyka. Ale jeżeli przyjmuje się romantyczne założenia, należy je przyjąć w całości, uwzględniając dominującą rolę podmiotu lirycznego, niejednokrotnie utożsamianego z samym autorem, oraz idee charakterystyczne dla tej epoki dotyczące poezji w ogóle. Skoro *Pieśń nad Pieśniami* została uznana za utwór liryczny w romantycznym rozumieniu, to musi także dotyczyć absolutu, a więc być czymś więcej niż tylko wyrazem zafascynowania urodą ukochanego i ukochanej. Tutaj romantyczna koncepcja poezji (na tym etapie już utożsamianej z liryką, a nie z literackością w ogóle) czerpie wiele z filozofii Hegla, który poezję obok filozofii i religii uznał za najwyższe stadium rozwoju ducha, zbliżające człowieka do doskonałego poznania, a więc dotykające sfery sacrum<sup>30</sup>. Poezja jest sztuką nadawania znaczenia duchowego temu, co konkretne i przypadkowe<sup>31</sup>. Łatwo więc zauważyć, że w takim ujęciu *Pieśń nad Pieśniami* nabiera nadprzyrodzonego charakteru i najwłaściwszą jej interpretacją wydaje się interpretacja mistyczna.

Zupełnie inaczej wyglądają kryteria podziału rodzajowego w pozytywizmie, epoki charakteryzującej się konkretnością, niechęcią do metafizyki, dążnością do rozpatrywania nawet dzieł sztuki jako faktów. To właśnie wtedy powstały pierwsze konkretne kryteria oceny dzieła literackiego, które wywarły ogromny wpływ nie tylko na teorię literatury, ale również na biblistkę. H. Taine, przedstawiciel naturalizmu i psychologizmu, zwrócił uwagę na czynniki, które według niego miały decydujący wpływ na powstanie dzieła literackiego: rasę, środowisko i czas<sup>32</sup>. Elementy te przyczyniły się niewątpliwie do dziewiętnastowiecznych badań środowiska, w jakim powstała *Pieśń nad Pieśniami*, do powstawania hipotez dotyczących czasu jej powstania i pokrewieństwa z utworami o podobnych motywach. Teorie te w dużej mierze opierały się na założeniu Taina, że poszczególne prądy w literaturze są wynikiem pokrewieństwa wewnętrznego poetów żyjących w tym samym

<sup>28</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys...*, dz. cyt., s. 274.

<sup>29</sup> Por. T. Brzegowy, *Psalm...*, dz. cyt., s. 230; szerzej o rytmie będzie mowa dalej.

<sup>30</sup> Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa, 1997, s. 57.

<sup>31</sup> Tamże, s. 58.

<sup>32</sup> Tamże, s. 80. Por. także: H. Taine, *Historia literatury angielskiej*, w: *Z problemów teorii literatury*, wybór S. Tomala, Warszawa 1997, s. 46-62.

czasie<sup>33</sup>. Jednak mimo tych wyraźnie genetycznych skłonności pożytywiści nie stworzyli własnej koncepcji ani kryteriów przynależności do rodzajów literackich. W tej dziedzinie opierali się na dokonaniach poprzednich epok. Uważali bowiem, że ani podziały gatunkowe, ani przeznaczenie tekstów nie odgrywa większej roli w ilustracji historii danego narodu, co jest, według nich, nadrzędnym celem każdej literatury<sup>34</sup>.

Bardzo popularna stała się wtedy teoria o dramatycznym charakterze *Pieśni nad Pieśniami*, prawdopodobnie ze względu na opinie dotyczące czasu powstania tej księgi (epoka hellenistyczna) i pokrewieństwa rodzajowego z greckimi dramatami oraz tzw. *mimem*, w którym jeden aktor kreował różne postaci i odtwarzał sceny najczęściej z życia miejskiego<sup>35</sup>. Klasyfikacja do rodzaju literackiego, jakim jest dramat, opierała się tu prawdopodobnie na kryteriach starożytnych, tym bardziej, że właśnie H. T a i n e, w przeciwieństwie do kracjonizmu romantycznego, podkreślał mimetyczny charakter utworów literackich<sup>36</sup>, co oznacza powrót do teorii A r y s t o t e l e s a, ale, jak wspomniano, nie zajmowano się wtedy szczegółowo podziałami rodzajowymi.

Reakcją na pozytywistyczne badania zewnętrznych uwarunkowań powstawania dzieł literackich stała się pod koniec XIX w. metoda filologiczno-historyczna, która zdobyła wielkie uznanie wśród biblistów i jest wykorzystywana także współcześnie. Przedmiotem badań stał się sam tekst. Najpierw ustalano historię, wersję i autorstwo utworu, następnie rekonstruowano tekst, ostatnią fazę stanowiła hermeneutyka filologiczna. Prekursorem tej metody był W. S c h e r e r, jego naśladowcami m.in. G. L a n s o n i J. K l e i n e r.

U K l e i n e r a widać wyraźny powrót do starożytnego rozróżniania rodzajów literackich ze względu na podmiot mówiący. Lirycznymi nazywa on te utwory, w których podmiot jest zindywidualizowany, należący do rzeczywistości pozaliterackiej, bardzo często, jak to miało miejsce u romantyków, jest to autor dzieła. A zatem podmiot mówiący nie należy do świata przedstawień. Przy tym założeniu *Pieśń nad Pieśniami* trudno byłoby zaliczyć do liryki. K l e i n e r jednak przewiduje ten szczególny przypadek, kiedy podmiot mówiący w liryce może być wykreowany i nieutożsamiany z autorem, a sam utwór otrzymuje wyraźne zabarwienie dramatyczne. Wtedy należy mówić o „liryce roli”<sup>37</sup>. Bardzo ciekawe jest też spostrze-

<sup>33</sup> P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury*, Warszawa 1899, s. 266, za: H. Markiewicz, *Prądy i typy twórczości literackiej*, w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 190.

<sup>34</sup> Z. Mitosek, *Teorie badań...*, dz. cyt., s. 88.

<sup>35</sup> Por. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1968, s. 566-567.

<sup>36</sup> Z. Mitosek, *Teorie badań...*, dz. cyt., s. 85.

<sup>37</sup> J. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, liryce i poezji dramatycznej*, w: J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 35.



żenie K l e i n e r a na temat związku liryki z muzyką, również bazujące na teorii starożytnej. *Pierwotną formą podawczą utworu lirycznego jest śpiew, pierwotnym rodzajem literackim jest pieśń. Łączenie słowa z muzyką odpowiada istocie liryki*<sup>38</sup>. Wziąwszy więc pod uwagę tytuł *Pieśni nad Pieśniami* sugerujący gatunek utworu należy, opierając się na tej tezie K l e i n e r a, zaliczyć tę księgę do liryki.

Do romantycznego rozumienia liryki reprezentowanego przez G o e t h e g o i H e g l a nawiązuje krytykowany przez G. G e r l e m a n a E. S t a i g e r. Utożsamia on podmiot mówiący z przedmiotem, a niejednokrotnie również z odbiorcą. Uważa, że w liryce słowo jest nosicielem ładunku zmysłowo-emocjonalnego. Podkreślając ważność brzmieniowej strony utworu, zbliża się do poglądów K l e i n e r a. Jednocześnie odchodzi, powołując się na G o e t h e g o i H e g l a, od sztywnego rozróżniania rodzajów i w każdym utworze dopatruje się działających z różną siłą trzech pierwiastków rodzajowych<sup>39</sup>. Rzeczywiście, pozornie podmiot liryczny *Pieśni nad Pieśniami*, jeżeli będzie nadal romantycznie utożsamiany z autorem a tak to prawdopodobnie rozumie G e r l e m a n, nie przedstawia własnych emocji i przeżyć, lecz skupia się głównie na opisie wyglądu dwojga zakochanych. Jednak ze względu na „rozpamiętywanie nastroju” utwór ten bez wątpienia da się zakwalifikować jako liryczny.

Kryterium przynależności do któregoś z rodzajów literackich może stanowić również świat przedstawiony. Np. wedle założeń K. H a m b u r g e r *Pieśń nad Pieśniami* byłaby dramatem z elementami lirycznymi, ponieważ liryka jest wypowiedzią egzystencjalną o rzeczywistości, a epika i dramat kreują rzeczywistość fikcjonalną.

Pod względem czasu właściwego różnym rodzajom literackim za J e a n P a u l e m można w *Kantyku* dopatrywać się dominacji liryki, dla której charakterystyczny jest czas teraźniejszy (przewaga zdań nominalnych w tekście hebrajskim), ale obecne są też elementy epiki z charakterystycznym dla niej czasem przeszłym. Podobną klasyfikację czasową można spotkać już u romantyków, np. u S c h i l l e r a, który twierdził, że poezja (liryka) uwspółcześnia wszystko zmysłom<sup>40</sup>.

#### 4. WSPÓŁCZESNE KRYTERIA GENOLOGICZNE

Współcześnie widać odwrót od schematycznego, ścisłego podziału na trzy rodzaje literackie. Genologia ma charakter opisowy, nie tworzy i nie ogranicza reguł twórczych poszczególne rodzaje i gatunki. Przyjmuje się też o ponadczasowym cha-

<sup>38</sup> Tamże, s. 37.

<sup>39</sup> H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 153-155.

<sup>40</sup> *Goethe i Schiller o teatrze i dramacie*, dz. cyt., s. 348.

rakterze trzech głównych rodzajów, a jednocześnie o synkretyczności poszczególnych utworów<sup>41</sup>. Ukształtowało się nowe rozumienie poezji jako opozycji w stosunku do prozy i synonimu liryki, o czym była mowa na samym początku omawiania genologii. Należy jednak pamiętać, że poezja to swoista organizacja językowa w utworze, liryka zaś to koncepcja utworu<sup>42</sup>. Podstawowym kryterium poezji stała się odmienna niż w prozie składnia, słowotwórstwo, semantyka, bogata metaforyka, obrazowanie pośrednie i bezpośrednie oraz funkcje autoteliczne języka poetyckiego<sup>43</sup>. Funkcje autoteliczne dotyczyły niegdyś tylko utworów krótkich. Być może właśnie z tego względu wielu komentatorów podejmuje próby podziału *Pieśni nad Pieśniami* na mniejsze jednostki, gdyż jako całość nie mieściłaby się w kategorii liryki<sup>44</sup>.

Obecnie funkcja autoteliczna bywa niekiedy pojmowana jako symboliczny równoważnik uczucia, a nawet jako objawienie sfery transcendentnej, co nieco przypomina romantyczne kryteria liryczności. Poezja, wedle S a i n t – J o h n a P e r s e'a, *najbardziej zbliża się do rzeczywistości absolutnej dzięki myśleniu analogicznemu, symbolicznemu, niezwykłym skojarzeniom*<sup>45</sup>. Symboliką, analogią i silną metaforyzacją nasycone są zazwyczaj teksty religijne, cechy te zatem muszą być również uznane za wyznacznik poetyckości. Zarówno w poezji jak i w religii chodzi, wedle S. S a w i c k i e g o, o przybliżenie tego, co niewyraźne w języku pojęciowym, i odsłonięcie tego, co znajduje się pod powierzchnią rzeczywistości, o dotarcie do sedna. Relacja o spotkaniu z tajemnicą, samym istnieniem, absolutem, z konieczności staje się poezją, jeżeli ma choć w niewielkim stopniu przybliżyć ogrom doznań i przeżyć<sup>46</sup>. Jeśli więc przyjmie się te kryteria: autoteliczną funkcję, symbolikę, metaforyczność, to *Pieśń nad Pieśniami* jawi się jako utwór poetycki, który należy odczytywać stosując alegorezę.

Wziąwszy pod uwagę kryteria rodzajowego podziału zaproponowane przez M. G ł o w i ń s k i e g o, A. O k o p i e ń – S ł a w i ń s k ą i J. S ł a w i ń s k i e g o: podmiot literacki, stylistykę i świat przedstawiony<sup>47</sup>, stwierdzamy, że *Kantyk* można zaliczyć do liryki.

<sup>41</sup> Por. R. Wellek, A. Warren, dz. cyt., s. 320; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 263.

<sup>42</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 275.

<sup>43</sup> Por. tamże, oraz H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim, a jego zawartość poznawcza*, w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 127.

<sup>44</sup> Por. np. bardzo drobiazgowy podział Krinetzkiego na 52 utwory, Keela na 42, Gerlemana na 34, Rudolpha na 30.

<sup>45</sup> Saint-John Perse, *La Mission du poete*, L'Express 1960 nr 496, za: H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 127.

<sup>46</sup> S. Sawicki, dz. cyt., s. 190-191.

<sup>47</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 256.

Podmiot literacki jest integralną częścią utworu, w dziele lirycznym nawet najbardziej istotnym elementem, któremu podporządkowana jest zarówno struktura jak i kompozycja. Zwykle w liryce podmiot liryczny utożsamiany jest z autorem dzieła. Nie można jednak tego kryterium zastosować w przypadku *Pieśni nad Pieśniami*, nawet wtedy, gdyby przyjmowało się Salomonowe autorstwo utworu. Wypowiadając się na temat swoich uczuć, przeżyć podmiot liryczny wciela się niejako w postać oblubienicy, co pozwala zakwalifikować *Kantyk* do liryki roli. Za liryką roli przemawia fakt, że to właśnie oblubienica zwierza się ze swojej miłości, tęsknoty, mówi o tym, co ma dla niej najistotniejsze znaczenie w chwili, gdy wypowiada swoje słowa. Wszystko, o czym mówi, nosi znamiona subiektywizmu, ma formę monologu lirycznego, który jest dominantą w *Pieśni nad Pieśniami*. Ale postać oblubienicy, mimo wypowiedzi noszących cechy monologu, nie jest jednocześnie nadawcą i odbiorcą swego przekazu. Jej wyznanie skierowane jest do oblubieńca. W związku z tym pojawiają się formy charakterystyczne dla szczególnego rodzaju liryki bezpośredniej, a do takiej należy omawiany utwór liryki inwokacyjnej, tzw. *Du Lyrík*. Warto przy tym wspomnieć, że liryka inwokacyjna często była i jest wykorzystywana w utworach o treści religijnej.

Wprowadzenie postaci oblubienicy służy stworzeniu sytuacji dramatycznej, tym bardziej, że nie jest on tylko biernym odbiorcą wyznań podmiotu lirycznego, ale wypowiada własne kwestie. Tutaj dialog pomiędzy parą zakochanych należy nazwać liryką sytuacyjną. Chodzi bowiem o wyeksponowanie funkcji ekspresyjnej utworu, o przekazanie uczuć i przeżyć oblubienicy, która jako podmiot liryczny jest czynnikiem koordynującym. Oblubieniec zostaje „dopuszczony do głosu”, kiedy odpowiada na pytania lub wezwania (np. 1,8; 5,1); jego wypowiedzi są przytaczane w trakcie opowiadania oblubienicy (np. 2,10; 5,2), a samodzielne kwestie, często schematyczne (głównie opisy typu *wasf*: 4,17; 6,47; 7,16) pod względem stylistycznym przypominają monologi partnerki. Reprezentują one typ liryki inwokacyjnej wyraźnie i wyłącznie zorientowanej na oblubienicę, podczas gdy w wypowiedziach kobiety pojawiają się fragmenty autoprezentacyjne, często z elementami epickimi (np. 1,56; 3,14; 5,67). Można nawet zaryzykować tezę, iż kwestie oblubienicy obok tworzenia sytuacji dramatycznej sytuacji dialogu zakochanych z niewielkimi wyjątkami konatywnymi (np. 4,8; 5,1; 6,4; 8,13) mają charakter fatyczny.

Wprowadzenie chóru cór Jeruzolimskich również służy stworzeniu sytuacji dramatycznej. Właśnie do niego skierowane są apele podmiotu lirycznego, mające często charakter refrenu (np. 2,7; 3,5; 8,4).

Wspomniane fragmenty wypowiedzi oblubienicy mające charakter epicki również zostały podporządkowane monologowi lirycznemu. Można zatem w tym przypadku mówić o monologu lirycznym zorientowanym narracyjnie.

Najbardziej charakterystycznym typem liryki występującym w *Kantyku* jest liryka opisowa, choć sam opis jest właściwy raczej epice. Jednak opis nie służy tutaj obiektywnemu przedstawieniu wyglądu ukochanej bądź ukochanego; wyraźnie widać emocjonalny stosunek podmiotu lirycznego do przedmiotu opisu, czym można tłumaczyć pewne zaskakujące porównania czy metafory<sup>48</sup>. Wszystkie wymienione elementy służą zaprezentowaniu sytuacji lirycznej zwanej sytuacją wyznania, a więc okolicznościom, w jakich wypowiada się podmiot liryczny. Sytuacja liryczna jest zwykle schematyczna, nastawiona na typizację, nawet pewien uniwersalizm. W *Pieśni nad Pieśniami* sytuacja wyznania ma formę rozmowy pary zakochanych. Bardzo często jednak autorzy dzieł literackich świadomie zapożyczają sytuację liryczną z innego gatunku, dlatego utwory, których istotą jest przekazanie treści religijnych, zwłaszcza mistycznych, kreują sytuację liryczną na wzór erotyczny<sup>49</sup>.

Typizacja i uniwersalizm sytuacji lirycznej spowodowana jest fikcją występującą w liryce. Wiąże się to z tworzeniem pewnego typu przeżywania tzw. wzorca lirycznego uzależnionego od wielu czynników, m.in. od osobowości autora, sytuacji historycznej, społecznej, epoki, w jakiej dzieło powstaje, tendencji literackich<sup>50</sup>. Ważną rolę przy konstruowaniu wzorca lirycznego odgrywa norma intymności, czyli uwarunkowany konwencjami moralnymi i obyczajowymi dopuszczalny typ przeżyć przedstawianych w literaturze<sup>51</sup>.

W *Pieśni nad Pieśniami* uczucia i przeżycia podmiotu lirycznego mają charakter bardzo osobisty. Można się zastanawiać, jak mają się tak mocno erotycznie nacechowane przedstawienia uczuć do normy intymności obowiązującej w czasach, kiedy powstawał utwór? Jeżeli przyjąć pogląd G. Krinetzki e g o, że *Kantyk* w dzisiejszej formie powstał w czasach hellenistycznych i jest polemiką z platonizmem oraz z demonizacją sfery seksualnej reprezentowaną głównie przez księgę Tobiasza<sup>52</sup>, to trzeba by stwierdzić, że ostatni redaktor wyraźnie narusza przyjęte w środowisku mądrościowym normy intymności i zasady wypowiedzania się na temat miłości. Ale gdyby przyjęło się założenia G. Gerlemana o pochodzeniu *Kantyku* z czasów humanizmu Salomonowego i jego zależności od utworów egipskich<sup>53</sup>, to trzeba by uznać, że autor nie narusza obowiązujących kanonów moralnych, ponieważ takie właśnie, bardzo osobiste, zaangażowane przedstawianie wła-

---

<sup>48</sup> Oczywiście trzeba również brać pod uwagę kulturę, odległość czasową, wrażliwość autora i odbiorców. Por. T. Brzegowy, *Pierwszy poemat opisujący w „Pieśni nad Pieśniami”*, w: „Tarnowskie Studia Teologiczne 1995 – 1996”, t. XIV, s. 170-171.

<sup>49</sup> A. Kulawik, dz. cyt., s. 277.

<sup>50</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 288.

<sup>51</sup> Tamże, s. 289.

<sup>52</sup> G. Krinetzki, dz. cyt., s. 23-30.

<sup>53</sup> G. Gerleman, dz. cyt., s. 76-77.

nych przeżyć i odczuć było aprobowane i mieściło się w konwencjach literackich epoki.

Z koncepcją podmiotu lirycznego, sytuacji lirycznej i monologu ściśle wiąże się obrazowanie bezpośrednie i pośrednie utożsamiane z przenośnym użyciem wyrazów<sup>54</sup>. W *Pieśni nad Pieśniami* dominuje to pierwsze. Opisy wyglądu oblubienicy i oblubieńca charakteryzują się plastycznością, odwołują się do kształtów, kolorystyki, co nie znaczy, że nawet konkretnym obrazom nie można przypisać metaforyczności, ponieważ *podstawową cechą obrazu poetyckiego jest to, że nawet przy całym uszczegółowieniu i plastyczności jego znaczenia mają charakter metaforyczny. Jest to konsekwencją faktu, że poeta używa obrazu do kodowania odczuć i wrażeń, co odbiera obrazowi znaczenie dosłowne*<sup>55</sup>. Przez pryzmat metafory należy więc odczytywać obrazy typu „szyja twoja jak wieża Dawida” (4,3), „nos jak baszta Libanu” (7,4), „głowa jak Karmel” (7,5), które, wedle M. H. Segala są groteskowe i sugerują albo parodię, albo odmienną gustów współczesnego odbiorcy *Kantyku* i twórcy utworu<sup>56</sup>. Ale nie chodzi tu o wzorce estetyczne, raczej o hiperbolizację cech oblubieńca i oblubienicy, o wywarcie wrażenia na odbiorcy zarówno potęgą poetyckiego obrazu, jak i wspaniałością wysłowienia. Podstawowym zamiarem poety przy konstruowaniu opisów w *Pieśni nad Pieśniami* było więc nie tyle ukazanie szczegółów wyglądu poprzez porównanie z różnymi elementami otaczającego świata, co uchwycenie samej istoty piękna ukochanej osoby<sup>57</sup>. Wyolbrzymienie zaś służy temu, aby odbiorca podzielił uczucia podmiotu lirycznego, towarzyszące przebywaniu w towarzystwie umiłowanego. Skoro podmiot liryczny, oblubienica, przedstawia miłość szczęśliwą i spełnioną, to staje się jasne, że w wypowiedziach dopuszczonego przez nią do głosu partnera muszą się również pojawić pełne miłości słowa skierowane do podmiotu lirycznego.

Jak wspomniano, obrazowość i metaforyczność są w liryce nierozzerwalnie związane, ale wyraźnie podporządkowane podmiotowi lirycznemu. On też jest czynnikiem determinującym zjawiska językowo-stylistyczne i kompozycyjne. Skoro liryka generalnie wypowiada się o przeżyciach podmiotu lirycznego, to również język utworu jest „emocjonalnie zaangażowany” i odmienny niż w wypowiedziach epickich bądź dramatycznych<sup>58</sup>. Odmienną przejawia się oczywiście nie tylko

<sup>54</sup> H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: H. Markiewicz, *Główne problemy...*, dz. cyt., s. 162.

<sup>55</sup> A. Kulawik, dz. cyt., s. 289.

<sup>56</sup> M.H. Segal, *Song of Songs*, VT 12, 1962, s. 480, za: T. Brzegowy, *Pierwszy poemat opisujący...*, art. cyt., s. 171.

<sup>57</sup> C. Westermann, *Vergleiche und Gleichnisse im Alten und Neuen Testament*, Stuttgart 1984, s. 13.

<sup>58</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 300.

w szczególnym obrazowaniu i metaforyczności, lecz także w rytmicznym ukształtowaniu języka. Rytm bowiem jest czynnikiem, który powiększa stopień zaangażowania języka<sup>59</sup>.

## 5. ORGANIZACJA NADDANA TEKSTU

W poezji hebrajskiej, odmiennie niż w literaturze grecko-rzymskiej, rytm oparty jest nie na długości sylab lecz na ilości sylab akcentowanych w stychu. Zwykle w jednym kolonie (stychu) występują dwie lub trzy akcentowane zgłoski, rzadziej cztery. Z kolei werslet w poezji hebrajskiej składa się właśnie z pojedynczych kolonów. Dlatego najczęściej występującą miarą w liryce hebrajskiej jest metrum 3 + 3 lub 3 + 2 (*qīnāh*)<sup>60</sup>.

*Pieśń nad Pieśniami* wydaje się dość typowa pod względem metrycznym, zwykle występują wersy mające dwa kolony z trzema lub dwoma akcentowanymi sylabami (3 + 3; 2 + 2; 3 + 2), zdarzają się jednak człony z czterema akcentowanymi zgłoskami (np. 1,1), nawet całe wersy złożone z większej ilości takich symetrycznych kolonów 4 + 4 + 4 (np. 4,1)<sup>61</sup>. Pojawia się też wers z metrum 4 + 5 (5,9)<sup>62</sup>. Ta nieregularność metryczna jest atutem *Kantyku*, gdyż nie powoduje monotonii, nie zaciera znaczenia poszczególnych słów, jak to niejednokrotnie bywa w bardzo regularnych, rytmicznych utworach, i może nawet wprowadzać element zaskoczenia dla odbiorcy oczekującego stałego metrum<sup>63</sup>. Można też zaobserwować, że regularne metrum występuje przy opisach, w wierszach, które kontynuują motywy z wierszy poprzednich (najczęściej: 3+3 i 2+2). Przy zmianie tematyki zdarza się również zmiana rytmu (np., z 3+3 na 2+2)<sup>64</sup>.

Rytmizacji tekstu służą również paralelizmy, które są jednocześnie elementem kompozycyjnym. W *Kantyku* występują paralelizmy synonimiczne np.:

(5,2) *šerrō'šī nīmīlā' ʔāl q'wuwšō'taj r'sisē lājlah* (gdyż głowa moja pełna jest rosy, [a] loki moje kropi noc);

(5,6) *biqqašūhū w'lō' m'sā'ūhū q'rā'ūw w'lō' 'ānānī* (szukałam go, ale go nie znalazłam, wołałam go, ale mi nie odpowiedział);

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> A. Weiser, dz. cyt., s. 31.

<sup>61</sup> W.G.E. Watson, *Classical Hebrew poetry*, JSOT, Suppl. 26, Sheffield 1984, s. 98.

<sup>62</sup> Tamże. Nieco inny podział metryczny podaje E. Sievers, *Metrische Studien*, t. 1, *Studien zur Hebrischen Metrik*, cz. 2, *Textproben*, Leipzig 1901, s. 538-550; 4,1 dzieli on na 5:5, natomiast 5,9 na 4:4.

<sup>63</sup> J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: J. Sławiński, *Prace wybrane*, t.2, *Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998, s. 87-88.

<sup>64</sup> L. Alonso-Schökel, *Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk*, Kln 1971, s. 186.

paralelizmy syntetyczne np.

(2,2) *k'šōšannāh bēn haḥōḥīm kēn ra'jātī bēn habbānōt* (jak lilia między cierniami, tak przyjaciółka moja między dziewczętami);

(4,7) *kullāk jāpāh ra'jātī ūmūm'ēn bāk* (całaś piękna, przyjaciółko moja, i [żadnej] skazy nie ma w tobie).

Szczególnie ważne dla rytmizacji są dość często pojawiające się paralelizmy klimaktyczne, w których słowa pierwszego członu są powtórzone i rozwinięte w drugim, np.:

(4,9) *libbātīnī ḥōḥī kallāh libbātīnī b'ahād mē'ēnājik* (oczarowałaś mnie, siostrzo moja, oblubienico, oczarowałaś mnie jednym spojrzeniem twoim);

(5,9) *mah dōdēk middōd hajjāpāh bannāšim mah dōdēk middōd šækākāh hišba'tānū* (cóż [ma lepszego] miły twój od [innych] miłych, o najpiękniejsza wśród niewiast, coś [ma lepszego] miły twój od [innych] miłych, że nas tak zaklinasz).

Niekiedy, jak zauważa Gerleman<sup>65</sup>, paralelizmy w *Pieśni nad Pieśniami* są niekompletne, oba człony mają wspólny predykat lub podmiot, co przypisywane jest ekspresji wypowiedzi. Wydaje mi się, że tego typu konstrukcje można nazwać paralelizmem eliptycznym<sup>66</sup>. Najczęściej: wspólnym elementem jest czasownik np.: (4,6) *ēlæk lī'ael har hammōr w'ael gib'aṭ hall'bōnāh* (pójdę na górę mirry i [pójdę] na wzgórze kadzidla). Tutaj czasownik *hlk* można odnieść do obu członów. Natomiast w zdaniach nominalnych będzie to predykat wyrażony rzeczownikową częścią mowy; np. w wymienionym wyżej wierszu 5,2 participium *nimlā'* będące ekwiwalentem orzeczenia, odnosi się do dwóch kolonów paralelizmu. Rzadziej tym wspólnym elementem jest podmiot: (2,1)<sup>66</sup> *nī ḥ'baššaelēt haššārōn šōšannat hā'māqīm* (ja [jestem] różą Szronu, [ja jestem] lilią dolin) tutaj jest to zaimek *nī*; w 5,10 *dōdī sah w'ādōm dāgūl mērbābāh* (miły mój [jest] jasny i rumiany, [miły mój jest] szlachetniejszy od dziesięciu tysięcy [innych]) podmiotem obu członów jest rzeczownik *dōd*.

Ze zjawiskiem paralelizmu i rytmem związana jest często chiastyczna budowa członów. Można ją dostrzec np. w 2,14: *har'īnī'et mar'ajik hašmī'īnī'et qōlēk* (ukaż mi oblicze twoje i pozwól usłyszeć głos twój, gdyż głos twój [jest] słodki, a oblicze twoje wdzięczne), gdzie podstawą chiazmu jest semantyka, lub w 2,10, gdzie chiasm opiera się na syntaktyce PS i SP: *qūmī lāk ra'jātī jāpātī ūlkī lāk* (powstań, przyjaciółko moja, piękna moja, i idź).

<sup>65</sup> G. Gerleman, dz. cyt., s. 54-55.

<sup>66</sup> Od wyrazu *elipsa* oznaczającego pominięcie w zdaniu lub wyrażeniu jakiegoś składnika, w wyniku czego powstaje konstrukcja niekompletna składnikowo, choć zarysowująca całość semantyczną. Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 59.

Do kompozycji a jednocześnie do warstwy rytmicznej utworu należy jego podział na stancy i strofy, których podstawą jest jakiś jeden wążek. Odnaczają się one zwykle jednością stylistyczną i nieparzystą liczbą wierszy (5 lub 7)<sup>67</sup>. Jednak w *Pieśni nad Pieśniami* bardzo trudno jest wyznaczyć jednoznacznie ewentualne granice zwrotek, dlatego, mimo wielu podziałów proponowanych przez egzegetów, o czym już była mowa, wielu komentatorów rezygnuje z tego rodzaju rozbiórów<sup>68</sup>. Warto jednak wspomnieć o licznych powtórzeniach np.: 2,6 i 8,3; 2,16 oraz 6,2 i 7,10. Funkcje pewnego rodzaju refrenów zdają się pełnić powtarzające się wezwania skierowane do cór Jeruzolimskich: 2,7; 3,5; 8,4. Do często powtarzających się fraz należą bardzo ekspresyjne wykrzyknienia: *hinnāk jāpāh* oraz *hinn'kā jāpāh* odnoszące się do oblubienicy i oblubieńca.

Wielu egzegetów wyróżnia w tekście *Kantyku* cztery jednostki zaliczane do liryki opisowej typu *wasf*. Każda z nich 4,1-7; 5,10-16; 6,4-7; 7,1-6 może stanowić osobną strofę. Za strofę dość wyrafinowaną kompozycyjnie może uchodzić również fragment 2,10-13, w którym wyraźnie widać konstrukcję jednolitą tematycznie (opis wiosennych zjawisk przyrodniczych) ograniczoną chiasmami: *qūmī lāk ra'jātī jāpāh ūlkī lāk (powstań, przyjaciółko moja, piękna moja, i idź)*.

Obok rytmu ogromne znaczenie ma strona dźwiękowa utworu, chociaż można ją uchwycić dopiero przy głośnej recytacji tekstu, ale ta związana jest z dodaniem do schematu dźwiękowego, jakim jest sam tekst, indywidualnych cech wykonawcy<sup>69</sup>. Niemniej w samym schemacie można zauważyć różne organizacje dźwięków. Dość łatwo rozpoznawalną formacją fonetyczną jest onomatopeja, czy może raczej lepszą nazwą będzie tu metafora dźwiękowa, występująca np. w 8,6: *r'šāpāhā ripē 'ēš (płomień jej [miłości] [to] płomień ognia)*, gdzie powtarzanie się dźwięku syczącego „š” służy wywołaniu wrażenia trzaskających syczących płomieni (*rašāp*) ognia (*'ēš*)<sup>70</sup>. Z kolei w 1,2 w wyrazie *šæmæn* oznaczającym olejek występują dwie głoski płynne „m” i „n”, które wywołują skojarzenie leniwie płynącej cieczy.

Powszechnie stosowana w poezji hebrajskiej jest aliteracja, czyli rozpoczynanie kolejnych wyrazów od tych samych zespołów głosek. To zjawisko daje się zauważyć już w początkowych fragmentach *Pieśni nad Pieśniami*, np.: (1,3) *'al kēn 'lāmōt<sup>70</sup> hēbūkā (dlatego dziewczęta miłują cię)*, gdzie wszystkie jednostki rozpoczynają się od dźwięku „a” poprzedzonego przydechem. Dochodzi tu również do harmonii głoskowej, gdyż w tym wyrażeniu przeważa samogłoska „a” pojawiająca się w różnych pozycjach, nie tylko prymarnej. Wartość ekspresywna aliteracji

<sup>67</sup> L. Alonso-Schökel, *Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk*, dz. cyt., s. 120.

<sup>68</sup> J. Warzecha, *Miłość potężna jak śmierć*, dz. cyt., s. 156.

<sup>69</sup> R. Wellek, A. Warren, dz. cyt., s. 186. 203.

<sup>70</sup> T. Brzegowy, *Psalm...*, dz. cyt., s. 232.



polega głównie na naruszeniu ilościowej normy pojawiania się głosek w jakimś fragmencie tekstu. Oczywiście nie każde nagromadzenie takich samych lub podobnych fonemów jest aliteracją. Zabieg ten musi być podporządkowany semantyce<sup>71</sup>. Za szczególnie rodzaj homofonii, a więc i aliteracji, można uznać pojawiającą się np. w pierwszym rozdziale *Kantyku* spółgłoskę „š”. W 1,1 występuje ona w każdym wyrazie, w 1,2a w co drugim, potem regularność ta jest mniejsza, niemniej takie nagromadzenie słów zawierających dźwięki szczelinowe, syczące stwarza wrażenie szeptu. Wyraźnie widać tu podporządkowanie warstwy brzmieniowej podmiotowi lirycznemu i sytuacji lirycznej, gdyż zakochani najczęściej szepczą sobie czułe słowa. Zjawisku homofonii nierzadko towarzyszy paronomażja<sup>72</sup>. Tak jest np. w 1,3, gdzie zestawione zostały słowa *šæmæn* (olejek, balsam) i *šmækā* (imię twoje).

Nie zostały tu wyczerpująco omówione, ani nawet wymienione, wszystkie elementy składające się na autoteliczną funkcję języka, która uchodzi za jeden z wyznaczników liryczności. Staraliśmy się jednak uwzględnić zjawiska tworzące tzw. organizację naddaną tekstu, czyli stylistyczne przekształcenia fonicznej warstwy języka<sup>73</sup>. A im wyższy stopień organizacji naddanej w warstwie brzmieniowej, tym wyższy stopień metaforyzacji tekstu<sup>74</sup>, co ma zasadnicze znaczenie przy interpretacji *Pieśni nad Pieśniami*.

## 6. GATUNEK I ODMIANA GATUNKOWA

Dopiero po wykazaniu, że *Kantyk* pod względem rodzaju należy do utworów lirycznych można ewentualnie starać się zbadać jego gatunek i odmianę gatunkową. Sugestie na ten temat znajdują się już w samym tytule: *Pieśń*. Jest to jednak bardzo szczególnie przypadek, gdyż właśnie pieśń jako jedyny gatunek literacki nie ma ściśle określonych wyznaczników gatunkowych. Bardzo różnorodne mogą być środki językowe użyte w utworze określanym tym mianem, bardzo różna może być tematyka i typy wyrażanych przeżyć<sup>75</sup>. Poza tym, w odróżnieniu od innych gatunków powstających i ulegających przekształceniom na przestrzeni epok, pieśń należy do najstarszych gatunków tak bardzo stabilnych, że przystaje do wszystkich konkretnych realizacji tego gatunku niezależnie od epoki literackiej<sup>76</sup>. Pierwotnie pieśń była ściśle związana z muzyką, czego pozostałością jest rytmizacja tekstu. Jej wy-

<sup>71</sup> Por. A. Kuławik, dz. cyt., s. 60-61

<sup>72</sup> J. Warzecha, *Miłość potężna jak śmierć*, dz. cyt., s. 156.

<sup>73</sup> A. Kuławik, dz. cyt., s. 6.

<sup>74</sup> Tamże, s. 63.

<sup>75</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 314.

<sup>76</sup> Tamże, s. 265.

konywanie związane było z życiem społecznym i religijnym, stąd, także w *Kantyku*, można wyróżnić elementy charakterystyczne dla pieśni weselnych, biesiadnych, opisujących, rolniczych itp. Pieśni dotyczyły właściwie każdego przejawu życia ludzkiego. Po uniezależnieniu się ich od muzyki mianem pieśni można było określić każdy utwór o rytymizowanej formie<sup>77</sup>, a więc termin ten mógł nawet zastępować nazwę rodzajową „liryka”, co podkreślał J. K l e i n e r<sup>78</sup>.

Nie wiadomo, czy w czasach, kiedy powstawała *Pieśń nad Pieśniami*, gatunek ten był już uniezależniony od muzyki. Co więcej, na podstawie określenia gatunkowego nie można wnioskować o czasie powstania *Kantyku*. Dlatego istnieje tak wiele hipotez na ten temat. Chcąc zatem ustalić, kiedy napisano utwór, trzeba by określić jego odmianę gatunkową, co jest jednak bardzo trudne ze względu na złożoną strukturę i tematykę utworu rozpatrywanego jako całość. Niemniej do ciekawych prób w tym względzie należy hipoteza H. P. M ü l l e r a, który powołując się na trawestacje oblubieniec-pasterz i oblubieniec-król, oraz oblubienica-królowa i oblubienica-ogrodniczka, w *Pieśni nad Pieśniami* dopatruje się sielanki (bukoliki)<sup>79</sup>. Ale w tym wypadku trzeba przyjmując dość późny czas powstania tekstu biblijnego, gdyż bukolika ukształtowała się dopiero w III w. przed Chr., a więc *Kantyk* uzależniony byłby od literatury hellenistycznej<sup>80</sup>. Podążając tym tropem można wyróżnić w tekście fragmenty noszące znamiona eklogi<sup>81</sup>.

Z przyjęciem hipotezy o późnym powstaniu *Kantyku* wiąże się również możliwość uznania jej za epitalamium, czyli pieśń weselną. Ten typ pieśni uprawiał Te o k r y t, a więc znów datowanie przypadałoby na III w. przed Chr.

Tak więc nawet gatunkowe określenie „pieśń” nie przynosi odpowiedzi na pytanie, kiedy utwór powstał. Niemniej, jak zostało to wykazane, jest on pieśnią liryczną. Być może ta ahistoryczność wypływa z uniwersalizmu zamierzonego przez nadawcę: nie jest rzeczą najistotniejszą określenie czasu powstania *Kantyku*, gdyż uwaga powinna skupiać się na jego wymowie. Poza tym ahistoryczność wiąże się również z fikcjonalnością tekstu i pozwala interpretować go alegorycznie.

Mimo powyższego stwierdzenia, pewne pokrewieństwo *Pieśni nad Pieśniami* z odmianami gatunkowymi obecnymi w literaturze hellenistycznej świadczyć może o oddziaływaniu tejszej literatury na środowisko, w jakim powstał *Kantyk*. Jak można to było zauważyć, nie da się w stu procentach zaadaptować greckiej teorii literatury

<sup>77</sup> Tamże.

<sup>78</sup> Por. wyżej.

<sup>79</sup> H.P. Müller, *Travestien und geistige Landschaften. Zum Hintergrund einiger Motive bei Kohelet und im Hohenlied*, ZAW, 109, 1997, z.4, s. 557-574; por. G. Gerleman, dz. cyt., s. 60-62.

<sup>80</sup> Za twórcę sielanki uważany jest grecki poeta Te o k r y t żyjący w III w. przed Chr.

<sup>81</sup> Ekloga jest szczególnie postacią sielanki, która przyjmuje kształt dialogu.

na potrzeby teorii literatury hebrajskiej, jednak nie dysponujemy żadnym innym kryterium, ponieważ Hebrajczycy nie stworzyli własnej systematyzacji. Można jednak, posiłkując się terminologią hebrajską obecną w niektórych utworach, spróbować określić pewien typ odmiany gatunkowej, do którego zalicza się *Pieśń nad Pieśniami*. Skoro, jak już wspomniano, powszechnie przyjmuje się, że *Kantykt* powstał ok. V-III wieku przed Chr., można dopatrywać się też analogii z hebrajską literaturą mądrościową tego okresu, której patronował Salomon. Wydaje się, że właśnie imię tego króla jest kluczem do rozwiązania kwestii odmiany gatunkowej. W 1,1 znajduje się wskazówka, że *Pieśń* jest przypisywana Salomonowi, co zostało wyrażone zwrotem zawierającym lamed auctoris: *š̄ir hašš̄ir̄im* „*š̄er liš' lōmōh*. Użycie tego zwrotu nie oznacza Salomonowego autorstwa, tym bardziej, że w greckim tłumaczeniu (LXX) zastosowano nie genetivus lecz dativus: *tōn Salōmōn*, co z kolei sugeruje, że Salomon uznany jest za bohatera poematu lub też, a wydaje się to najbardziej prawdopodobne, że cały utwór należy do pewnego kręgu literatury, której patronował Salomon, uosobienie mądrości (1 Krl 5,12). Do tego samego kręgu, do którego zalicza się też *Księgę Przysłów*, której hebrajski tytuł brzmi: *mišlê še' lōmōh*, a więc przysłowia Salomona (jeszcze pełniej oddaje to nazwa nadana księdze przez Ojcw Kościoła: *Sapientia Salomonis*<sup>82</sup>), czy *Księga Koheleta*, mająca nagłówek: *dibrê qōhwēlēt bēn dāwīd maelēk bīrūšālāim*, „słowa Koheleta, syna Dawida, króla w Jerozolimie”, co może odnosić się tylko do Salomona<sup>83</sup>. A więc we wszystkich tych utworach pojawia się pewnego rodzaju wspólna determinacja gatunku w postaci wyrażenia „Salomona”, „Salomonowi” lub zwrotu synonimicznego. Nie do przecenienia jest fakt, iż wszystkie te utwory znalazły się w Biblii Hebrajskiej w zbiorze *Pism*. Wedle tradycji korzenie nurtu sapienckiego i dworskich szkół mądrościowych sięgają oczywiście czasów króla Salomona, ale znaczący rozwój literatury mądrościowej i ośrodków szkolnych uprawiających tego typu pisarstwo, niezależnych już od dworu królewskiego, datuje się raczej na czasy po niewoli babilońskiej, aż do okresu hellenistycznego, kiedy powstały *Księga Syracha*, czy *Księga Mądrości*. Oprócz podobnego określenia w tytule można zauważyć też analogie pomiędzy stylistyką ksiąg sapienckich a *Pieśnią nad Pieśniami*. Chodzi przede wszystkim o omówione już elementy autoteliczności języka charakterystyczne dla poezji semickiej jak paralelizmy, rytmika, obrazowanie, tropy i figury (metafory dźwiękowe paronomazje, anafory, epifory) a także rzeczywisty lub imitowany bliskowschodni klimat. Warto podkreślić też pewną formę (gatunek jest zbyt szerokim określeniem<sup>84</sup>) występującą bardzo często

<sup>82</sup> Por. T. Brzegowy, *Pslamy...*, dz. cyt., s. 170.

<sup>83</sup> Identyfikacja z Salomonem jest jeszcze bardziej wyraźna w 1,12 i 2,9.

<sup>84</sup> Choć taką terminologię posługuje się np. J. Synowiec, *Mędrcy Izraela, ich pisma i nauka*, Kraków 1990, s. 70.

w literaturze mądrościowej, a mianowicie *māšāl*. Termin ten tłumaczony jest najczęściej jako „przysłowie”, ale ma o wiele bogatsze pole semantyczne. Może bowiem oznaczać aforyzmy o charakterze poetyckim, przysłowia ludowe, makaryzmy, utwory satyryczne<sup>85</sup>, a także zarówno krótkie porównania obecne jakże często w *Pieśni nad Pieśniami* (np. 2,2.3), jak i całe rozbudowane alegorie<sup>86</sup>, takie np. jak *Kantyku*. Wielką rolę w utworach mądrościowych i w *Pieśni* odgrywają opisy natury<sup>87</sup>. Wydaje się więc, że zarówno biblijne księgi *stricte* mądrościowe, jak i *Pieśń nad Pieśniami* należą do podobnego, jeśli nie tego samego, nurtu. Skoro utwory sapiencjalne (i dydaktyczne) noszą zazwyczaj w tytule imię swojego patrona Salomona, może więc odmianą gatunkową *Kantyku* należałoby nazwać *Pieśnią Salomona*?

Podsumowując należy więc stwierdzić, że *Pieśń nad Pieśniami* bez wątpienia jest w całości utworem lirycznym, choć jest to liryka niejednorodna. Wyróżnia się fragmenty reprezentujące lirykę roli, lirykę opisową, czy narracyjną. Ustalenia genologiczne oparte zostały również na autotelizmie języka *Kantyku*, przede wszystkim na rymie i paralelizmie członów tak charakterystycznych dla poezji hebrajskiej, ale również na analizie warstwy fonetycznej utworu i na pokrewieństwie z literaturą sapiencjalną. Natomiast inne wyznaczniki liryczności: obrazowość, metaforyka i fikcjonalność przedstawionego w *Pieśni* świata które w niniejszym tekście zostały ledwie dotknięte są tak bogate, że wymagają odrębnego opracowania. Podobnie jak np. kwestie interpretacji alegorycznej w duchu mądrościowym.

Dr Kalina Wojciechowska (ur. 1971r.) jest adiunktem w Katedrze Wiedzy Nowotestamentowej i Języka Greckiego Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej; prowadzi zajęcia z języka greckiego i Wstępu do Nowego Testamentu.

---

<sup>85</sup> Tamże, s. 70nn.

<sup>86</sup> Np. w *Księdze Ezechiela* pięć alegorycznych opowiadań (16,1-63; 17,2-10; 21,1-5; 23,1-49; 24,3-14) określanych jest mianem *māšāl*.

<sup>87</sup> S. Potocki, *Mądrość na Starożytnym Wschodzie i w Izraelu*, w: *Mądrość starotestamentowego Izraela (Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych, t.6)*, red. J. Frankowski, Warszawa 1999, s. 29.