

# Obraz kobiety w Pieśni nad pieśniami. Ukochana w oczach ukochanego — miłość, która jest życiem

The Image of a Woman in the Song of Songs:  
The Beloved in the Eyes of Her Beloved —  
Love That is Life

## ABSTRACT

This article examines the portrayal of the woman in the Song of Songs. Her image is enigmatic (“Who is she...?”; Song 3:6; 6:10; 8:5) and the literary devices used to depict her are complex. To solve the riddle of how the bride is presented in the Song of Songs, it is necessary not only to interpret the poem’s complex symbolism, but also to examine its literary connections with other texts. The article employs literary and intertextual analysis.

The image of man, depicted as a magnificent statue of a deity, expresses the biblical idea of his likeness to his Creator (Genesis 1:26–27). This image, however, can only be fully understood in light of the passage from the Book of Ezekiel (28:11–13). The Book of Genesis, on the other hand, helps us interpret the symbolism of paradise in relation to love and life itself. Love brings man’s likeness to God to life; it is perceived by the one who loves. For the bridegroom, the bride is the embodiment of the love he experiences.

## KEYWORDS

Song of Songs, bridal love, the mystery of the person, the theology of love

## SŁOWA KLUCZOWE

Pieśń nad pieśniami, miłość oblubieńcza, tajemnica osoby, teologia miłości

SPI Vol. 29, 2026/3  
e-ISSN 2450-5366

DOI: 10.12775/SPI.2026.3.011  
Nadesłano: 12.05.2026  
Zaakceptowano: 18.07.2026

## ABSTRAKT

Artykuł podejmuje problematykę wizerunku kobiety w Pieśni nad pieśniami. Jej obraz jest tajemniczy („kimże jest ta...?”; Pnp 3,6; 6,10; 8,5), a literackie zabiegi służące do jego przedstawienia są złożone. Aby rozszyfrować zagadkę sposobu prezentowania oblubienicy w Kantyku, konieczne jest nie tylko odczytanie złożonej symboliki, ale także dostrzeżenie jej literackich konotacji z innymi tekstami. W artykule zastosowano analizę literacką i intertekstualną.

Obraz człowieka ukazanego niczym wspaniały posąg bóstwa wyraża biblijną ideę podobieństwa do jego Stwórcy (Rdz 1,26–27). Pozwala to zrozumieć jednak dopiero passus z Księgi Ezechiela (28,11–13). Natomiast Księga Rodzaju pomaga odczytać symbolikę rajska dotyczącą miłości i życia samego. Miłość uobecnia podobieństwo człowieka do Boga, dostrzega je ten, kto kocha. Oblubienica jest dla oblubieńca ucieleśnieniem miłości, której on doświadcza.

Szanownemu Jubilatowi w rocznicę 85. urodzin,  
Księdzu Profesorowi dr. hab. Tadeuszowi Brzegowemu,  
który licznymi publikacjami inspiruje do zgłębiania  
tajemnicy biblijnej księgi miłości – Pieśni nad pieśniami

## Wprowadzenie

Biblijna księga Pieśni nad pieśniami budzi wiele pytań. Na temat tego niewielkiego utworu powstał ogrom publikacji. Interpretują ją teolodzy, mistycy (Bernard z Clairvaux, Jan od Krzyża, Teresa z Ávili), psycholodzy, a także artyści adaptujący ją do przedstawienia scenicznego, poetyckiego, plastycznego (np. obrazy Marca Chagalla, grafiki Salvadora Dali).

Jej erotyka, chociaż dyskretna (1,2–4.13; 2,4–7; 3,1; 4,12; 5,1; 5,2–5; 7,8–13; 8,3–4), budzi konsternację wielu wierzących komentatorów od starożytności po czasy współczesne. Tajemnicę i głębię księgi dostrzegł rabbi Akiba ben Josef, gdy na pytanie o jej status dał najwyższą ocenę: „Wszystkie Pisma są rzeczywiście święte, ale Pieśń nad pieśniami jest najświętsza ze świętych” (Miszna, *Jadajim* 3,5). Jednocześnie zabronił śpiewania jej podczas biesiad, aby uniknąć profanacji (Tosefta, *Sanhedrin* 12:10; Pope 1977: 19).

Interpretacja w konwencji alegorycznej, która dominowała w Kościele przez wieki, omijała do pewnego stopnia problem. Jednak podważanie interpretacji wyrazowej (popularnie zwanej dosłowną) było zarazem podważaniem podstaw samej alegorii. Argumenty przemawiają za tym, że liryka skupiona na przeżywaniu miłości przez parę zakochanych oblubieńców nie jest alegorią (brak tzw. klucza interpretacyjnego w utworze, brak odniesień czy aluzji do Pnp w kontekście rozwijanej w pismach NT alegorii oblubieńczej, opracowanie w tradycji mądrościowej, a nie prorockiej; zob. Brzegowy 1985: 185–199; 1988: 67–95; 1995: 159–183).

Z drugiej strony, interpretacja naturalistyczna nie zauważa albo lekceważy i gubi zawartą w utworze głębię (Rudolph 1962: 86; Garbini 1992; Heereman 2020: 17). Jakby interpretator, znajdując erotykę, tracił ostrość widzenia i nie dostrzegał albo nawet nie spodziewał się już dostrzec niczego więcej. A jednak poezja ta posiada rozbudowaną symbolikę, nierzadko wielopoziomową. „Zagadka zagadek” – tak zatytułowano jedną z monografii poświęconych Pieśni nad pieśniami (Zakovitch 2018). Symbolika tej książki czerpie obficie ze świata przyrody (z vegetacji roślin – pąki, kwiaty, owoce, zapachy kwiatów i wonnych żywic, drzew; z życia zwierząt), jak i wielu aspektów kultury (architektury, rzemiosła, rzeźby i sztuki jubilerskiej, perfumerii, ubiorów i potraw, upraw i ogrodnictwa).

W Kantyku (skrót od łac. *Canticum Canticorum*) głównymi mówcami jest para zakochanych. Dominuje głos kobiety, to ona szuka swojego ukochanego (1,7–8; 3,1–4; 5,6–8), mówi o swoich uczuciach („jestem chora z miłości” – 2,5; 5,8) i o ich więzi („miły mój jest mój a ja jestem jego” – 2,16; por. 6,3; 7,11). On wciąż podziwia ją, adoruje („Jak lilia między cierniami” – 2,2; „Jak piękna jesteś, moja przyjaciółko, jak piękna!” – 4,1; por. 6,4), wzywa do wyjścia, do podjęcia decyzji („Powstań, moja przyjaciółko, moja śliczna, i wyjdź!” – 2,10.13; 7,12; por. 4,8), jednocześnie zabrania innym przynaglania jej (2,7; 3,5; 5,8; 8,4). Sam sprawdza, „czy winorośl wypuściła swe pąki, czy rozkwitły granatowce” (6,11). To symboliczny obraz jej dojrzałości, gotowości i odpowiedzi na jego uczucie.

Utwór powstał w długim procesie literackiego kształtowania, na pierwotnej bazie wykorzystanych różnych pieśni miłosnych, stając się oryginalną kompozycją. Pracowały nad nią pokolenia pisarzy, jest świadkiem tradycji, która się rozwijała. Utwór jest złożony,

wielowymiarowy (Jasnos 2011: 337–376; 2013: 91–103; 2014: 87–99; 2019: 8).

Efektem jest wyszukany i trudny w interpretacji język. Kantyk wyróżnia się ilością tzw. *hapax legomena*, a zatem słów użytych w Biblii tylko jeden raz. Złożona symbolika, przekaz, który nierzadko miewa dwa poziomy znaczeń, nie ułatwiają interpretacji. Powstała liryka jest pochwałą miłości dwojga oblubieńców, którą to pochwałą wieńczy mądrościowa puenta o niezwyklej potędze i wartości miłości samej (8,6–7; Brzegowy 1993–1994: 49–57).

Utwór liryczny o złożonej formie koncentruje się na temacie miłości. Podobnie jak inne księgi Biblii hebrajskiej nie analizuje tematu teoretycznie – poza mądrościową puentą. Oddaje rzeczywistość miłości w jej dynamice. Zakochani przeżywają i doświadczają wzajemnej miłości, są nią pochłonięci, a ona jest ich *spiritus movens* i kwintesencją życia samego. „Życie mnie opuściło” (5,6) – mówi kobieta, kiedy ukochany się oddał. Księga oddaje ich zaangażowanie, uczucia i ich żar, wzajemność i więź.

W tym kontekście ukazane zostały dwie figury: oblubieniec i oblubienica. Ich osoby, zachowania, nie odzwierciedlają zwykłych, historycznych czy fabularnych postaci, ale stanowią przedmiot oryginalnej poetyckiej prezentacji, w ramach której epizody liryczne, miłosne linie dialogiczne, splatają się z bogatą symboliką, wyrażoną także poprzez różne zabiegi stylistyczne.

Celem artykułu jest odczytanie obrazu-wizji kobiety zawartych w Pieśni nad pieśniami. Do realizacji tego celu zastosowana zostanie analiza literacka wybranych passusów w zakresie formy, języka, figur stylistycznych. To badanie wsparte będzie analizą intertekstualną z innymi tekstami biblijnymi, do których Kanyk nawiązuje poprzez aluzje (w ramach samej Pnp i z innymi księgami: Rdz, Ez).

## Imiona, tytuły i przydomki

Obraz kobiety w Pieśni nad Pieśniami ukształtowany jest przez różne zabiegi literackie. Postać kobieca jest dominującą w utworze, który rozpoczyna się (1,1 jest późniejszym wstępem redakcyjnym; Barbiero 2011: 45) i kończy jej wezwaniem-wołaniem kierowanym do ukochanego:

Całuj mnie, bo miłość twa lepsza od wina (Biblia Paulińska; 1,2)  
 Biegnij mój ukochany, podobny do gazeli lub młodego jelenia,  
 na góry wśród balsamowych drzew [...] (8,14).

W Kantyku pojawia się kilka określeń zastosowanych przez innych wobec oblubienicy. Sposób zwracania się do kobiety mówiącego zależy od łączącej z nią relacji. Bracia mówią o niej „siostra”, i oceniają, że jest jeszcze mała, czyli młoda (8,8).

Nieokreślone bliżej osoby, które ją podziwiają i zachęcają, aby tańczyła, nazywają ją „córką szlachetnego rodu” (*bat-nāḏib*; 7,2; BT5: „księżniczką”) i Szulamitką (7,1[6,13]). Leczą ustalenie, co oznacza Szulamitka (*baššūlammit*) nie jest łatwe. Takiego imienia nie znano. Być może chodzi o osobę z miejscowości Szunam albo o związek z imieniem Salomona. Othmar Keel przyjmuje, że jest to „niezrozumiały już dla nas lokalny element staroizraelskiej poezji miłosnej” (Keel 1997: 238).

Drugie określenie: „córką szlachetnego rodu” również jest zagadkowe. W pieśni, w której występuje, odpowiada godnością osobie królowej, z którym wydaje się tańczyć Szulamitka. Opis jej postaci w tańcu kończy nawiązanie do króla: „Włosy twej głowy są jak purpura, król został związany ich splotami” (7,6).

Inne kobiety odnoszą się do niej z uznaniem. W jednej z pieśni *wasf* królowej i nałożnicy [haremu] podziwiają ją i „wychwalają” (6,8–9). Córki Jerozolimskie, występujące w Kantyku w roli powierniczek (i w literackiej roli chóru), nazywają ją kilkakrotnie „najpiękniejszą z niewiast” (1,8; 6,1[5,9]; 7,8). Wilfred Watson podkreśla, że piękno kobiety było dostrzegane i cenione w tradycji biblijnej (Hi 42,15; 1 Krl 1,4; Est 2,2–4.16; Watson 2024: 267).

Najczęściej do ukochanej zwraca się oblubieniec. On mówi do niej albo o niej (w trzeciej osobie): przyjaciółko, oblubienico, miłość moja, siostra moja, gołąbko moja (*jônāti* 2,14; 5,2; 6,9).

Najczęstsze określenie „przyjaciółko moja” (*ra'ejātî*; 1,9.15; 2,2.10.13; 4,1.7; 5,2; 6,4), wskazuje na głębszą relację. Ona jest jego ukochaną towarzyszką. Termin wskazuje na bliskie przedstawianie z kimś, kogo łączy przyjaźń (Zorell 1989: 781; Koehler, Baumgartner 1989: 900).

Użyte też przez ukochanego określenie „siostra moja” (*'āḥōtî*; 4,9.10.12; 5,1.2) nie wskazuje na więzy krwi, ale na głębszą relację społeczną. Terminy „siostra”, „brat” mają szerokie znaczenie w Biblii

hebrajskiej. W Księdze Tobiasza to fakt zaślubin funduje więź, którą podkreśla rodzina. Matka poślubionej przez Tobiasza Sary mówi do zięcia: „Od tej chwili jestem twoją matką, a Sara siostrą” (Tb 10,13).

Szczególne znaczenie ma nazwanie ukochanej *kallâ* (4,8.9.10.11.12; 5,1). Ten termin wskazuje na wyjątkowy czas w życiu kobiety, na zaślubiny. W Kantyku określenie *kallâ* tłumaczone jest jako oblubienica, a może oznaczać też „narzeczoną, pannę młodą albo nowo poślubioną żonę” (Brzegowy 1994). W taki sposób zwraca się ukochany do swojej przyjaciółki w kluczowej dla kompozycji utworu Pieśni Libanu (4,8–5,1). W tej pieśni kobieta utożsamiana jest z zamkniętym, rajskim ogrodem i jego zamkniętą studnią (4,12–13). W kulminacyjnym momencie zaprasza oblubieńca, aby wszedł do swojego(!) ogrodu (4,16). Zakończenie tej pieśni odczytywane jest jako poetycka metafora zaślubin (Ravasi 2005: 99). Jest to moment kulminacyjny (*climax*) spotkania, zbliżenia, zaślubin, który zamyka Pieśń Libanu i stanowi jednocześnie punkt kulminacyjny kompozycji całej Pieśni nad pieśniami.

W końcu mężczyzna nazywa kobietę „ukochana moja”, a dosłownie „miłość moja” w tzw. zaklinaniu Córek Jerozolimskich. Różne były próby zrozumienia jaka to „miłość” jest przedmiotem zaklinania. Kluczowy dla interpretacji jest jednak w tym przypadku rodzajnik określony. Oznacza on abstrakcyjne (Pnp 2,7; 3,5; 8,4; por. 5,2), a nie zmysłowe użycie terminu *'ahăbâ*, podobnie jak w puencie utworu (8,6–7) (Gault 2011: 93–104; Andruska 2019; Stoop-van Paridon 2005: 115). Mężczyzna zaklina, aby nie przerywano snu ukochanej nazwanej „miłością” – te słowa mają głębszy sens i dotyczą jej woli i decyzji, na którą mężczyzna czeka.

Można zatem stwierdzić na podstawie używanych określeń, że dla swojego ukochanego kobieta jest jego przyjacielem i rodziną („siostrą”), jest uosobioną miłością, którą on właśnie poślubia (*kallâ*).

## Pełnione funkcje, zachowania i samoświadomość kobiety

Poetycki wizerunek kobiety tworzą także pełnione role, jej zachowania, a także jej własna autorefleksja. W początkowych wersach ukochana pojawia się jako stróżująca w winnicy z polecenia braci (1,6) oraz jako pasterka rozglądająca się za swoim ukochanym wśród pasterzy (1,7–8). Ponadto ukazana jest jako poszukująca nocą ukochanego

na ulicach i placach miasta, pytająca o niego strażników miejskich (3,2–3), co nie odpowiada pozycji i godności księżniczki. Z drugiej strony to zachowanie pokazuje ją jako osobę niezwykle zdeterminowaną (świadomą ryzyka samotnego poruszania się nocą; por. 1,7b; 5,7) albo nawet szaloną.

Kobietę charakteryzuje pogłębiona autorefleksja. Szulamitka ma poczucie własnej godności i wartości: „czarna jestem i piękna!” (1,5). Żąda od ukochanego: „połóż mnie jak pieczęć na twoim sercu” (8,6). Te słowa mogą być interpretowane jako nawiązanie do przysięgi miłości, symbolicznie wyrażonej metaforą pieczęci (Jasnos 2025: 243; Stoop-van Paridon 2005: 431). Kobieta ma świadomość przemożnej siły miłości (por. 8,6), która w niej się budzi: „Spałam, ale moje serce czuwało” (5,2). Gdy ukochany oddala się, wyznaje: „życie mnie opuściło” (5,6) i skarży się: „jestem chora z miłości” (5,8). Protestuje, gdy jej bracia jako opiekunowie oceniają, że jest jeszcze dzieckiem („Nasza siostra jest mała, nie ma jeszcze piersi” – 8,8). Tymczasem ona odkrywa siebie na nowo z perspektywy miłości i doświadczanej relacji: „moje piersi są jak wieże, odtąd jestem w jego oczach jako ta, która znalazła pokój” (8,10). Gianni Barbiero pisze, że „kobieta jest dla mężczyzny źródłem jego głębokiej identyfikacji, znakiem jego tożsamości: w niej mężczyzna odnajduje samego siebie” (Barbiero 2011: 454). Podstawą dla tego stwierdzenia jest perspektywa Księgi Rodzaju (2,18–24), która w odniesieniu do mężczyzny podejmuje refleksję nad samotnością i miłością w życiu. Na podstawie Pieśni nad pieśniami podobny wniosek nasuwa się również w odniesieniu do kobiety. To przez mężczyznę, w nim – „w jego oczach” i w miłości – ona odnajduje nowy wymiar własnej tożsamości. Pieśń nad pieśniami stanowi ważne rozwinięcie i uzupełnienie dla Rdz 2. Oboje, on i ona, odkrywają siebie we wzajemnej miłości.

## Zainteresowanie jej osobą wskazujące na niezwykłość oblubienicy

Ukochana z Kantyku budzi ciekawość innych i sama jest tego świadoma („nie patrzcie na mnie...” – 1,6). Oblubieniec patrzy na nią w zdumieniu i z fascynacją. W rozdziale 6 metaforyczny opis przedstawia go idącego do „orzechowego sadu”, który jest metaforą jej samej:

Zszedłem do orzechowego sadu,  
by popatrzeć na młode pędy w dolinie,  
aby zobaczyć, czy winorośl wypuściła swe pąki,  
czy rozkwitły granatowce (6,11).

Celem udania się ukochanego do ogrodu jest, wyrażone zwrotem *ra'a be*, szczególnie intensywne wpatrywanie się, któremu towarzyszy wewnętrzne poruszenie; oglądanie z towarzyszącymi mu emocjami. Werset 6,11 akcentuje chwilę zatrzymania i kontemplacji (Elliott 1989: 159).

Podobne intensywne patrzenie na kobietę, wyrażone również znaczącym (innym) czasownikiem, ma miejsce zaledwie dwa wersety dalej:

Tańcz, tańcz, Szulamitko, tańcz, tańcz,  
niech się na ciebie napatrzymy! (*hāzā*)  
Cóż takiego chcecie widzieć (*hāzā*) w Szulamitce? (7,1).

To patrzenie zaznaczone dwukrotnie – najpierw w wezwaniu „tańcz”, następnie w pytaniu – wyrażone jest tym samym czasownikiem *hāzā*, który nie jest zwyczajny (Jepsen 1981: 280–290). Stosowany w wizjach prorockich (Iz 1,1; 2,1; 13,1; Ez 12,27; 13,16; Lb 24,4), a także w opisie patrzenia z wewnętrznym poruszeniem (Hi 36,25; Mi 4,11), zdradza głębszy sens wyrażonego w Kantyku zainteresowania i podziwu. W taki sposób człowieka patrzy na samego Boga (Wj 24,11; Ps 63,3; 17,15; 11,7; 27,4; 46,9; Hi 19,26–27; 36,25) i na Boże dzieła stworzenia (Hi 36,24–25). Użyto tu zwrotu religijnego, jak ocenia Barbiero (2011: 365), ponieważ w Kantyku motyw kontemplacji piękna postaci kobiety buduje temat podziwu dla dzieł Stwórcy. Jest to podziw tego samego rodzaju, jakiego doświadczył pierwszy człowiek na widok doskonałej towarzyszki – stworzonej dla niego kobiety (por. Rdz 2,23).

Zatrzymanie uwagi na osobie kobiety wykracza poza zwykłą ciekawość. To zainteresowanie i zdumienie są przedmiotem powszechnego doświadczenia. „Cóż takiego chcecie widzieć w Szulamitce?” – pyta chór. Również pełne zdumienia, retoryczne pytanie o osobę kobiety – „Kimże jest ta...?” – powraca trzykrotnie w Kantyku, otwierając opisy niezwykłego piękna i tajemnicy, które poruszają patrzących (3,6; 6,10; por. 8,5). Przyglądający się nie są pewni jak opisać niezwykle zjawisko, toteż używają porównań („jakby kolumna

dymu” – 3,6; „która wschodzi jak zorza, piękna jak księżyc, jaśniejąca jak słońce, groźna jak zastępy w szyku” – 6,10; „jak kolia, dzieło rąk mistrza” – 7,2; „jak wieża z kości słoniowej” – 7,5).

## Literackie konwencje i symbolika przedstawienia postaci oblubienicy

Mogłoby się wydawać, że najłatwiej jest zapytać o wygląd kobiety. Jednak nawet na to pytanie odpowiedź będzie trudna. Jej karnacja wydaje się być bardzo ciemna, o czym sama mówi (1,5–6), zarazem jej szyja przyrównana jest do kości słoniowej (7,5). Opisy zawierają mnogość metafor, które wydają się nieść przekaz raczej symboliczny niż materialny („włosy jak stado kóz” – 4,1; 6,5; brzuch skojarzony z pszenicą – 7,3; „nos jak wieża Libanu” – 7,5).

Utwór został skomponowany jako oryginalny poemat, na bazie wybranych wcześniej różnego rodzaju miłosnych pieśni. Także opisy postaci kobiety mają charakter poetycki. Wyróżniają się pieśni opisujące, typu *wasf*, które zatrzymują się po kolei na poszczególnych częściach ciała (Soulen 1967): od stóp do głowy (7,1–6) albo przeciwnie, zaczynając od głowy i na stopach kończąc (5,9–16). Czasem opis urywa się w połowie postaci, jakby ukochany, zbyt poruszony, nie mógł już dalej go kontynuować (4,1–7; 6,4–10).

Postać kobiety ilustrują liczne obrazy, zwłaszcza odwołania do roślin, ich owoców i pozyskiwanych produktów (wino, żywice, kadzidło, perfumy). Do roślin skojarzonych z oblubienicą należą zwłaszcza: lotos i lilia (2,1–2; 4,5; 7,5), pszenica (7,3), winorośl (winica i winogrona – 1,6; 2,12; 6,11; 7,9.13; 8,11–12; ponadto wiele aluzji, np. 1,14; 2,15), palma daktylowa (7,8–9), granatowiec (4,3; 6,7.11).

Przedstawiana postać kobiety opisana jest za pomocą zarówno porównań, jak i metafor i symboli. Wiele z nich koncentruje się wokół życia i miłości. Szczególna intensyfikacja tych symboli występuje w tzw. Pieśni Libanu (4,8–5,1), która ukazuje oblubienicę (*kallâ*) jako ogród: „Ogrodem zamkniętym jesteś, moja siostrze, oblubienico” (4,12; por. w. 13–16; 5,1) i zarazem jego ujęcie wodne: „studnio wody żywej tryskającej z Libanu” (4,15b; por. w. 12). Ogród jest „zamknięty” i pełen wspaniałych owoców (w. 12–14). Rajska symbolika („raj

granatów” – w. 13) dopełnia opis cudownego miejsca obfitej wegetacji, życia i miłości.

Miłość w tym rajskim ogrodzie doświadczana jest jako szczęście, radosna bliskość, pocałunki i pieszczoty: „Jakże piękne jest twe kochanie (*dōdajik*), siostró ma, oblubienico! O ileż lepsze twe kochanie niż wino!” (w. 10). Wyraża je symbolika wina, mleka i miodu, jako miłości, obfitości i szczęścia, lotosu jako odrodzenia i życia, granatu jako obfitości i płodności. Podobne znaczenia mają pszenica (skojarzona z jej brzuchem); winnica, winorośl i winogrona; palma daktylowa i daktyl. Wszystkie one i wiele innych skojarzone zostały z oblubienicą jako wymowne nagromadzenie znaków życia w obfitości i szczęściu.

Opisy postaci obojga oblubieńców w Pieśni nad pieśniami charakteryzuje zabieg literacki nazwany trawestacją, a zatem „przebraniem”, prezentowaniem postaci w konwencji królewskiej (szlacheckiej) albo pasterskiej. Taki zabieg zauważono w egipskich pieśniach miłosnych (Hermann 1959; Gerleman 1965; Müller 1997). Występuje on także w Pieśni nad pieśniami, która posiada liczne konotacje z pieśniami egipskimi (Hermann 1959: 59; White 1978; Fox 1985; Niccacci 1991). Kobieta w Kantyku ukazana jest epizodycznie jako pasterka (1,7–8). Niektóre obrazy stanowią aluzję do trawestacji królewskiej (wychwalają ją królowe z haremu – 6,8; jest „córką szlachetnego rodu” – 7,2; zob. wyżej), co byłoby odpowiednikiem wyeksponowanej królewskiej trawestacji oblubieńcy przedstawianego jako króla (1,4.12–14; 3,6–11; 7,6; 8,10–12), zwłaszcza króla Salomona (1,1; 3,7.9.11; 8,11.12). Egzegeci zaznaczają, że nie jest to wskazanie na realną obecność historycznego króla. Postać Salomona jest tu typiczna, „dodaje splendoru w dniu Święta Miłości, w dniu zaślubin” (Fox 1985: 121–123).

Najbardziej niezwykle przedstawienia kobiety nie dotyczą jednak jej królewskiego „przebrania”, ale ukazywania jej na podobieństwo bogini. Pierwszy z takich opisów wykorzystuje symbolikę, która nawiązuje do teofanii („kolumna dymu” – 3,6; por. Wj 13,21–22; 14,19–24):

Kim jest ta, wstępująca z pustyni jakby kolumna dymu?  
wznosząca woń mirry i kadzidła i wszelkich wybornych perfum? (3,6).

Drugi opis sięga po symbolikę astralną (zorza, księżyc, słońce; Müller 2001b: 206–218):

Kim jest ta, która wschodzi jak zorza,  
piękna jak księżyc, jaśniejąca jak słońce, groźna jak zastępy w szyku!  
(6,10).

Poza tymi opisami również w innym miejscu, w tzw. Pieśni Libanu, ukochana jawi się jako niezwykła postać zstępująca z najwyższych gór Libanu. Ukochany wzywa:

Z Libanu przyjdź! Zejdź ze szczytu Amana, ze szczytów Seniru i Hermonu; z legowisk lwów, z gór lampartów! (4,8).

Dawni komentatorzy, podchodząc do tekstu dosłownie, pytali, co miałyby robić oblubienica wśród lwów na szczytach gór (Budde 1898). Te obrazy są zaskakujące, gdyż zastosowano w nich symbolikę charakterystyczną dla wizerunku bogini (Müller 2001a: 116–128; 2001b: 206–218).

Sam Liban jako masyw górski z widocznymi z daleka szczytami jest miejscem niezwykłym, przedstawianym jako mieszkanie bogów i siedziba bogini Isztar (np. w eposie Gilgamesz, tablica V). Ponadto wyobrażenie sumeryjskiej bogini Inanny czy asyryjsko-babilońskiej Isztar ze stopą wspartą na lwie (lamparcie) albo stojącej na nim (a nawet na dwóch) jest poświadczony na wielu wizerunkach, m.in. na pieczęciach cylindrycznych (z ok. 2334–2154 przed Chr.; Keel 1997: 167, ryc. 95–96; Wolkstein, Kramer 1983: 92).

Hans-Peter Müller, który poświęcił szereg publikacji mitycznym paralelom w Pieśni nad pieśniami (1988; 1992; 2001a; 2001b), ocenia, że reminiscencje nie są odniesieniem do starożytnych kultów, ale służą jako literackie tło. Pozostałe w kulturze echa mitu kreują atmosferę niezwykłości. Obraz oblubienicy schodzącej ze szczytów jest nierealny – jak wiele innych obrazów w Kantyku, choćby ukochanego jako biegnącego po górach i pagórkach młodego jelenia (Müller 1992: 46).

Dla ukochanego kobieta jest ukazana jako niedostępna, zatem odległa, podobnie jak w egipskiej pieśni miłosnej, gdzie zakochaną parę oddzielają krokodyłe (Fox 1985: 32). Taką interpretację potwierdzałby również inny passus z Pieśni Libanu, mówiący o oblubienicy jako o zamkniętym ogrodzie i zamkniętej studni (w. 12).

Chociaż poetycki wizerunek mógł być wzorowany na obrazie bogini (Pope 1977: 477; Stoop-van Paridon 2005: 219), to jednak stanowi on jedynie wyrazisty, komunikatywny motyw należący do znanych motywów literackich starożytnego Bliskiego Wschodu. Nawet opisana w symbolice bóstwa oblubienica jednak nie jest boginią (Garrett, House 2004: 192). Poeta celowo obdarzył jednak ukochaną numinotyczną aurą (Müller 1976: 26–27; 1992: 13 i 40).

Góry Libanu traktowane były jako siedziba bogów. Również Izraelici postrzegali je jako dominium prawdziwego Boga Jahwe (Jr 18,13–14). To stamtąd miałyby „przysść” oblubienica.

### Kwestia konotacji mitycznych i kultycznych – tajemnica miłości

Deiczna trawestacja, jak można byłoby nazwać zabieg literacki, budzi pytanie o związki mityczne i kultyczne. Pieśni miłosne, których części wykorzystano na wczesnym etapie tworzenia literackiej kompozycji, mogły posiadać kultyczne konotacje, ponieważ kult bóstw miłości i płodności był rozpowszechniony i popularny. Jednak zawarte w nich obrazy były później wykorzystywane w różnych literackich kontekstach. Martti Nissinen pisze o „rezerwuarze motywów i symboli krążących po wschodnim obszarze Morza Śródziemnego i przekraczających kulturowe granice przez ponad dwa tysiąclecia” (Nissinen 1998: 624).

Tak spopularyzowana symbolika stała się uniwersalną formą wyrazu w Egipcie, Mezopotamii czy Kanaanie. Użycie symboli „miłosnych” nie musi jednak oznaczać celowego nawiązania do kultu. I tak, gołębie (występujące na wizerunkach Inanny czy Ishtar) ze względu na swoje zachowanie powszechnie kojarzono z zakochanymi, a egipski kochanek nie musiał odwoływać się do kultu, aby wysławiać piękne palce czy usta ukochanej, porównując je do kwiatów lotosu (Fox 1985: 269, 270). Podobnie biblijny pisarz, wspominając dzielnych wojowników Dawida, którzy byli „szybkonodzy jak gazele na górach” (1 Krn 12,9), nie miał intencji nawiązywania do kultu bogini Ishtar (której wizerunki, znajdujące także w Syropalestynie, przedstawiano również w towarzystwie gazeli albo jeleni (Keel 1997: 105–108)).

Ponadto w utworach biblijnych poświadczono są celowe zabiegi przepracowywania literackich obrazów i motywów w celu pominięcia

powiązań z bogami i kultami starożytnego Bliskiego Wschodu. Świadczyć o tym może opis stworzenia z pierwszego rozdziału Księgi Rodzaju, w którym Bóg nie stwarza „słońca” i „księżycy”, ale „ciało jaśniejsze” i „ciało jaśniejsze” (Rdz 1,16). Nazwy *šemeš* (słońce) i *jārēah* (księżyc) były bowiem imionami czczonych bóstw. Inny przykład to przedstawienie mitycznego potwora Lewiatana jako niegroźne morskie stworzenie Boga (Ps 104,26).

Zarówno egipskie, jak i sumeryjskie czy asyryjskie motywy, obrazy, symbole zostały nie tylko podjęte, ale i „przepracowane”. Widać to także na poziomie subtelnej erotyki, wyraźnie innej niż w utworach egipskich (gdzie o fizycznej bliskości mówi się bardziej bezpośrednio) i mezopotamskich (kultycznych, w których erotyka jest bardzo dosadna).

Nissinen ocenia, że nie ma tu bezpośredniej zależności, bowiem podobieństwa wynikają z fenomenu, który nazywa ciągłością literackiej tradycji. Zauważa jednak zarazem, że wykorzystane motywy i obrazy nie tracą całkowicie wszystkich wspólnych treści (Nissinen 2016: 155–156). Symbolika mityczna sięga do archetypów, które dotyczą najgłębszych aspektów egzystencji człowieka. Za tą symboliką stoi archetypiczna fascynacja miłością, w której jest życie samo. Doświadczenie miłości jest doświadczaniem jego (życia) pełni, należą do niego: odnaleziony pokój i szczęście („w oczach ukochanego” – 8,10; *šālôm* – oznacza nie tylko pokój, ale wyraża szerszą ideę stabilności, dobrostanu, pomyślności, kompletności, pełni i szczęście; BDB: 7965; Stoop-van Paridon 2005: 452), odkrywanie nowego wymiaru własnej tożsamości i wzbudzonej nowej siły („ja jestem murem, a moje piersi są jak wieże” – 8,10; „mocna jak śmierć jest miłość” – 8,6), odkrycie nowego wymiaru relacji i ról społecznych („Kim jest ta, która wstępuje z pustyni, wspierając się na swym ukochanym?” – 8,5), a także możliwość wzbudzenia nowego życia (płodność), która fascynowała starożytnych. Ta ostatnia wpisywała się także w kanon piękna i dobra kobiety. Nie są one obce Biblii; w Księdze Rodzaju samotny wcześniej Adam odkrywa w końcu bliskość kobiety – jest poruszony („Ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała!” – Rdz 2,23) i nazywa ją Ewą. Narrator łączy hebrajskie imię *Hawwāh* z hebrajskim słowem *ḥaj*, *ḥajjāh* (żywy, żyjący, życie; BDB: 2416) i wyjaśnia, że Ewa „stała się matką wszystkich żyjących” (Rdz 3,20) (von Rad 1972: 96).

Ale oprócz powrotu do pierwotnej archetypicznej fascynacji różnymi aspektami miłości oblubieńczej biblijna symbolika może nieść również nowe wymiary interpretacji o charakterze teologicznym. W ich odczytaniu pomocne będą intertekstualne konotacje Pieśni nad pieśniami, które rzucają światło na możliwe nowe znaczenia teologiczne miłości i postaci kobiety.

## Relacje intertekstualne jako klucz do interpretacji

Klucz do odczytania znaczenia nadnaturalnych wizerunków obojga oblubieńców znajduje się w Księdze Ezechiela. Aby odczytać ten klucz, trzeba najpierw przybliżyć wizerunek oblubieńca w Pieśni nad pieśniami. Kantykt zawiera jedno wyobrażenie ukochanego w formie pieśni opisującej *wasf* (5,10–16), które przedstawia go na wzór niezwyklej figury. Ukochana mówi o swoim oblubieńcu:

Jego głowa to rzeźbione złoto, złoto najczystsze [...]  
 Jego ręce – jak wytoczone ze złota, wysadżane kamieniami z Tarszis.  
 Jego tors – polerowana kość słoniowa pokryta szafirami.  
 Jego nogi – kolumny z alabastru, wsparte na podstawach z czystego złota  
 (w. 11.14-15).

Wyobrażenie ukochanego w Kantyktu przedstawione zostało na wzór dzieła złotnika i rzeźbiarza, jakie sporządzano dla bóstw albo władców. Bardzo podobny jest opis władcy Tyru w prorockiej Księdze Ezechiela (28,11–13). Co więcej, prorok umiejscawia go w rajsłym ogrodzie, a jego wizerunek – związany z pierwotną sytuacją (przed upadku) władcy – miał wyrażać podobieństwo do Boga:

Byłeś odbiciem doskonałości, pełen mądrości i niezrównanie piękny.  
 Mieszkałeś w Edenie, ogrodzie Bożym” (w. 12–13).

Opis wymienia szereg szlachetnych kamieni i części ze złota, a całość zamyka wyjaśnienie: „przygotowane w dniu twego stworzenia” (w. 13b). Świadcstwo Ezechiela pokazuje sposób interpretacji takiego opisu. Wyraża on niezwykle wspaniałość postaci człowieka jako Bożego dzieła stworzenia i odsyła do rajsłej rzeczywistości.

Wracając do wiodącego pytania o postać oblubienicy w Pieśni nad pieśniami i jej deiczne prezentacje, można uznać, że również ona, podobnie jak oblubieniec, zaprezentowana została w swej

niezwykłości jako Boże stworzenie. To jej niezwykle wizerunek w Pieśni nad pieśniami jest szczególnie rozwinięty. Ponadto w Kantyku występuje także motyw rajska, który dodatkowo umocowuje taką symbolikę i uzasadnia jej interpretację. Oblubienica sama utożsamiona jest z ogrodem, a oblubieniec mówi o niej z zachwytem: „raj granatów” (4,13). Używa określenia *pardēs* (ogród, park, raj; por. późnoasyryjskie *pardisu* i staroperskie *pairidaēza*; BDB: 6508). Z terminem tym łączono ideę wspaniałego ogrodu, jaki posiadali wschodni władcy, podobne zakładano też wokół świątyń. Ponadto drzewko granatowca (*rimmôn* – granatowiec, granat) było nierzadko utożsamiane w ikonografii orientalnej z rajskim drzewem życia (Barbiero 2011: 222; Keel 1997: 154–155, ryc. 81–82).

Oblubieńcy w Pieśni nad pieśniami są niczym Adam i Ewa w Bożym ogrodzie (Rdz 2,8–15). Intertekstualne relacje Kantyku z passusami Księgi Ezechiela i Księgi Rodzaju pozwalają wyjaśnić symbolikę przedstawienia oblubieńców. Oblubienica, jako wspaniałe Boże stworzenie na obraz Boga (na równi z oblubieńcem; Rdz 1,26–27), jest dla ukochanego uosobieniem miłości, której on doświadcza. Ukochany przeżywa zdumienie i zachwyt (*mysterium fascinans*).

## Konkluzja

Postawione na początku pytanie o obraz-wizję postaci kobiecej w Kantyku nie znajduje łatwej odpowiedzi. Obraz jest głębszy niż mogłoby się wydawać. Aby go zrozumieć, potrzebne jest odczytanie sensu opartego na zastosowanej, złożonej symbolice, jaki nadali Kantykowi starożytni biblijni poeci i mędrcy. Ci drudzy byli ostatecznymi redaktorami księgi. Mędrcy, nauczyciele Izraela, taki obraz biblijnej księgi zaaprobowali, dając tym samym świadectwo jej wyjątkowego przesłania. W ten sposób stworzyli kulturowe i religijne fundamenty dla postrzegania i rozumienia relacji-miłości pary kobiety i mężczyzny.

Zawiera się w nich fascynacja starożytnych zarówno potęgą oddziaływania na człowieka miłości oblubieńczej, jak i tajemnicą życia w miłości zakotwiczonego. Symbole wina, mleka i miodu, ale także lotosu, granatu i pszenicy, winorośli i daktyli – wszystkie razem odniesione do kobiety wyrażają pełnię życia w szczęściu i obfitości.

Pieśń nad pieśniami w jej interpretacji wyrazowej („dosłownej”) powoli wkracza do katechezy i homilii (Jan Paweł II, Benedykt XVI), mimo problemów związanych z jej zmysłowym charakterem i trudności w wyłożeniu jej przesłania.

Obraz kobiety w Pieśni nad pieśniami przedstawiony został przez pryzmat miłości i w odniesieniu do niej. Ukochana jest ukazana w kontekście poetyckich aluzji do zaślubin, widziana oczyma jej ukochanego. Można by pomyśleć, że oznacza to brak obiektywizmu. Tymczasem biblijni pisarze ukazują coś innego. Zdają się mówić, że jest przeciwnie, że dopiero ten, kto kocha, dostrzega prawdziwe oblicze i kształt ukochanej osoby. Autentyczny obraz człowieka odkrywany jest w miłości (on patrzy na nią). Ona odkrywa siebie w perspektywie doświadczanej jego miłości (w jego oczach znalazła pokój, szczęście i spełnienie). Zarazem jej tożsamość jest określona przez jego miłość do niej: „moja miłość” – mówi on, patrząc na nią. Dla niego ona „jest” samą miłością, której on doświadcza. Jest jego przyjaciółką i towarzyszką, jest jak siostra, i właśnie staje się jego ukochaną żoną (wszystkie te relacje zawarte są w używanych określeniach).

Symbolika deicznej prezentacji jest aluzją do opisu stworzenia, która mówi o czymś więcej, o podobieństwie do Boga. To podobieństwo człowieka do Boga, wynikające z woli samego Stwórcy (Rdz 1,26–27), ujawnia się w miłości. Widzi je oblubieniec patrząc na ukochaną. Także inni zdają się dostrzegać, że miłość przemienia oblubieńców. To fundamentalne zdziwienie: „kimże jest ona?” jest czymś więcej niż tylko konwencjonalnym uznaniem przez gości weselnych piękna pani młodej.

## Bibliografia

- Andruska J.L. (2019). *Wise and Foolish Love in the Song of Songs* (Oudtestamentische Studien, Old Testament Studies, Vol. 75), Leiden–Boston: Brill.
- Barbiero G. (2011). *Song of Songs: A Close Reading* (Vetus Testamentum Supplements 144), Leiden–Boston: Brill.
- Brown F., Driver S.R., Briggs Ch.A. (1996). *Hebrew and English Lexicon: With an Appendix Containing the Biblical Aramaic*, Peabody, MA: Hendrickson (= BDB).
- Brzegowy T. (1985). *Jak rozumieć Pieśń nad Pieśniami*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, nr 38, z. 3, s. 185–199.

- Brzegowy T. (1988). *Ku dosłownej interpretacji Pieśni nad Pieśniami*, „Studia Theologica Varsoviensia”, t. 26, nr 1, s. 67–95.
- Brzegowy T. (1993–1994). „Miłość mocniejsza niż śmierć”. Egzegeza Pnp 8,6–7, „Biuletyn Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie”, nr 12, s. 49–57.
- Brzegowy T. (1994). *Miłość małżeńska według Pieśni nad Pieśniami*, „Currenda”, nr 1, s. 87–107.
- Brzegowy T. (1995). *Złożoność i jedność literacka Pieśni nad Pieśniami*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, t. 13, s. 159–183.
- Budde K. (1898). *Das Hohelied*, [w:] K. Budde, A. Bertholet, D.G. Wildeboer, *Die fünf Megillot (KHC 17)*, Freiburg: Mohr, s. I–XXIV, 1–48.
- Drawnel H. (2008). *Oblubieniec widziany oczami oblubienicy w Pieśni nad pieśniami*, „Roczniki Teologiczne” t. 55, z. 1, s. 17–29.
- Elliott M.T. (1989). *The Literary Unity of the Canticle* (Europäische Hochschulschriften XXIII, Theologie, vol. 371), Frankfurt a. Main: Peter Lang.
- Fox M.V. (1985). *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Garbini G. (1992). *Cantico dei cantici* (Biblica – Testi e studi 2), Brescia: Paideia Editrice.
- Garrett D., House P.R. (2004). *Song of Songs/Lamentations* (Word Biblical Commentary 23B). Nashville, TN: Nelson.
- Gault B.P. (2011). *A ‘Do Not Disturb’ Sign? Reexamining the Adjuration Refrain in Song of Songs*, „Journal for the Study of the Old Testament”, t. 36, nr 1, s. 93–104.
- Gerleman G. (1965). *Ruth. Das Hohelied* (Biblischer Kommentar. Altes Testament, 18), Neukirchen–Vluyn: Neukirchner Verlag.
- Heereman N.S. (2020). *Recuperating the Song of Songs as Religious Poetry: Building a Bridge from Composition to Canon*, [w:] P. Van Hecke (red.), *The Song of Songs in its Context: Words for Love, Love for Words*, Leuven–Paris–Bristol: Peeters, s. 217–268.
- Hermann A. (1959). *Altägyptische Liebesdichtung*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Jasnos R. (2011). *Deuteronomium jako „księga” w kontekście kultury piśmienniczej starożytnego Bliskiego Wschodu*, Kraków: Wydawnictwo Ignatianum; Wydawnictwo WAM.
- Jasnos R. (2013). *The Consequences of Early Literacy for the Discursive Transmission in the Old Testament*, „Dialogue and Universalism”, t. 23, z. 1, s. 91–103.
- Jasnos R. (2014). *Kształtowanie przekazu biblijnego w kulturze wczesnej piśmienności*, [w:] R. Bogacz (red.), *Wiara i jej przekaz w Piśmie Świętym*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, s. 87–99.
- Jasnos R. (2019). *Wprowadzenie – dyskursy biblijne w procesach kształtowania tożsamości*, [w:] R. Jasnos, A. Mrozek (red.), *Biblijne dyskursy tożsa-*

- mościowe w czasach starożytnych i współcześnie – perspektywa kulturowa i edukacyjna, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, s. 7–12.
- Jasnos R. (2025). *The Culmination of the “Royal Travesty” in the Poetic Imagery of Solomon’s Wedding Procession (Song 3:6–11)*, „*Verbum Vitae*”, t. 43, nr 1, s. 223–248.
- Jepsen A. (1981). *hāzāh*, [w:] *Theological Dictionary of the Old Testament*, red. G.J. Botterweck, H. Ringgren, t. 4, Grand Rapids, MI: Eerdmans, s. 280–290.
- Keel O. (1997). *Pieśń nad pieśniami. Biblijna pieśń o miłości*, przeł. B. Mrozkiewicz, Poznań: Zysk i S-ka.
- Koehler L., Baumgartner W. (1989). *Lexicon in Veteris Testamenti Libros*, Leiden: Brill (= KB).
- Müller H.-P. (1976). *Die lyrische Reproduktion des Mythischen im Hohenlied*, „*Zeitschrift für Theologie und Kirche*”, t. 73, nr 1, s. 23–41.
- Müller H.-P. (1988). *Hld 4,12–5,1: ein althebräisches Paradigma poetischer Sprache*, „*Zeitschrift für Althebraistik*”, t. 1, s. 191–201.
- Müller H.-P. (1992). *“Das Hohelied”*, [w:] H.-P. Müller, O. Kaiser and J.A. Loader, *Das Hohelied, Klagelieder, Das Buch Ester* (Das Alte Testament Deutsch 16/2), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s. 1–90.
- Müller H.-P. (1997). *Travestien und geistige Landschaften: Zum Hintergrund einiger Motive bei Kohelet und im Hohenlied*, „*Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft*”, t. 109, nr 4, s. 555–574.
- Müller H.-P. (2001a). *Der Libanon in altorientalischen Quellen und im Hohenlied. Paradigma einer poetischen Topographie*, „*Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*”, t. 117, s. 116–128.
- Müller H.-P. (2001b). *Der Mond und die Plejaden. Griechisch-orientalische Parallelen*, „*Vetus Testamentum*”, t. 51, nr 2, s. 206–218.
- Niccacci A. (1991). *Cantico dei Cantici e canti d’amore egiziani*, „*Studium Biblicum Franciscanum Liber Annuus*”, t. 41, s. 71–76.
- Nissinen M. (1998). *Love Lyrics of Nabû and Tašmetu: An Assyrian Song of Songs?*, [w:] M. Dietrich, I. Kottsieper (red.), *Und Mose schrieb dieses Lied auf* (Studien zum Alten Testament und zum Alten Orient, Festschrift für O. Loretz), Münster: Ugarit-Verlag, s. 585–634.
- Nissinen M. (2001). *Akkadian Rituals and Poetry of Divine Love*, [w:] R.M. Whiting (red.), *Mythology and Mythologies: Methodological Approaches to Intercultural Influences* (Neo-Assyrian Text Corpus Project), Helsinki: University Press, s. 93–136.
- Nissinen M. (2016). *Akkadian Love Poetry and the Song of Songs: A Case of Cultural Interaction*, [w:] L. Hiepel, M.-T. Wacker (red.), *Zwischen Zion und Zaphon. Studien im Gedenken an den Theologen Oswald Loretz (14.01.1928–12.04.2014)*, Münster: Ugarit Verlag, s. 145–170.
- Pope M. (1977). *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary* (Anchor Bible 7c), Garden City, NY: Doubleday.

- Ravasi G. (2005). *Pieśń nad pieśniami ...jak pieczęć na twoim sercu*, przeł. K. Stopa, Kraków: Wydawnictwo Salvator.
- Rudolph W. (1962). *Das Buch Ruth, Das Hohe Lied, Die Klagelieder* (Die Klagelieder. Kommentar zum Alten Testament 17/1-3), Gütersloh: Mohn.
- Soulen R.N. (1967). *The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutic*, „Journal of Biblical Literature”, t. 86, nr 2, s. 183–190.
- Stoop-van Paridon P.W.T. (2005). *The Song of Songs: A Philological Analysis of the Hebrew Book* (Ancient Near Eastern Studies, Supplement 17), Louvain–Paris–Dudley, MA: Peeters.
- Theological Dictionary of the Old Testament* (1975–2018), red. G.J. Botterweck, H. Ringgren, t. 1–17, Grand Rapids, MI: Eerdmans (=TDOT).
- von Rad G. (1972). *Genesis. Revised Edition: A Commentary* (The Old Testament Library), Philadelphia, PA: Westminster Press.
- Watson W.G.E. (2024). *The Song of Songs* (Historical Commentary on the Old Testament) Leuven–Paris–Bristol: Peeters.
- Wolkstein D., Kramer S.N. (1983). *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York: Harper and Row.
- White J.B. (1978). *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry* (Society of Biblical Literature Dissertation Series 38), Missoula, MT: Scholars Press.
- Zakovitch Y. (2018). *The Song of Songs: Riddle of Riddles* (The Library of Hebrew Bible/Old Testament Studies 673), London: T&T Clark.
- Zorell F. (1989). *Lexicon hebraicum Veteris Testamenti*, Roma: Pontificio Istituto Biblico.

## ADRES DO KORESPONDENCJI:

Dr hab. Renata Jasnos, prof. UIK  
 Uniwersytet Ignatianum w Krakowie  
 Instytut Nauk o Wychowaniu  
 e-mail: renata.jasnos@ignatianum.edu.pl